

*Manzoni, Guerrazzi, Tenca
Ricezione del gotico e resistenze
al fantastico in Italia*

ALESSANDRO SCARSELLA

Nel 2014 sono venuti meno tre maestri della critica di diverso temperamento e orientamento metodologico. Quello che però accomuna la sociologia della letteratura di Romolo Runcini alla semiotica filologica di Cesare Segre e allo storicismo stilistico di Ezio Raimondi è l'aver separato, in modo implicito, la letteratura italiana della prima metà dell'Ottocento da certi aspetti a più ampio respiro "europeo" della modernità che si identificano con l'affermazione del romanzo e del racconto, generi al centro dell'attenzione rispettivamente fenomenologica, teorica e storica dei tre maestri. Si tratta di un ritardo tale da inibire sia recuperi significativi, sia la verifica di ipotesi teoriche. È probabile che, se qualcosa di simile al *gothic* o a *le fantastique* vada cercato all'interno del preromanticismo, esso implicherà il coinvolgimento dei generi letterari non narrativi, del melodramma e del teatro drammatico in generale. Interessante in tal senso l'apertura di Raimondi, quando indicava in Alfieri la lezione di un "romanziero quasi nero mascherato nel dramma"¹ e le sue ricadute sulla

¹ E. Raimondi, *Le pietre del sogno, Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 99. Raimondi proponeva "una breve analisi del termine *fantastico* in Alfieri che bisognerebbe sempre decifrare con un codice multiplo, non soltanto italiano", giungendo alla conclusione che "mentre nella *Vita* [...] *fantastico* si riferisce a ciò che è fuori di noi, nel *Saul* invece *fantastico* è l'orlo del precipizio, il fuori dal glo-

sensibilità condivisa a macchia di leopardo e non comunque tali da incidere sulle strategie di produzione letteraria destinate a divenire predominanti. Runcini a sua volta retrodatava il fantastico italiano alle esperienze figurative di Salvator Rosa e di Piranesi, quest'ultimo considerato "punto d'incidenza della cultura inglese"² con la cultura italiana e la sua istanza di riscrittura delle culture del passato; mentre Salvator Rosa sarà oggetto di rievocazione in chiave di fantasmagoria storica da parte di E.T.A. Hoffmann. La stessa cultura italiana che fornisce materiali alle rivisitazioni gotico-fantastiche delle letterature europee, non sviluppa dunque una sua corrente contemporanea del fantastico, a causa del suo orientamento cattolico e della connessa funzione liberatoria del sacramento della confessione, che non delega alla letteratura la rappresentazione sociale dei sensi di colpa, con l'effetto di un tendenziale ripiegamento su scelte stilistiche misurate e contenute.³

1. Dell'opzione moderata del *Conciliatore* si è scritto abbastanza perché valga la pena di proporre una ricostruzione in questo contesto, finalizzato a indicare i limiti della ricezione di alcuni motivi del romanti-

bo, la muraglia che è dentro di noi" (pp.100-101). Si tratta di un modello di deco-difica del fantastico come grandezza intratestuale dotata di funzione semantica che, in assenza di riferimenti intertestuali o paratestuali, come nel caso della letteratura italiana della prima metà dell'Ottocento, suggerisce, se non l'unica, una possibile via da seguire nell'indagine storico-critica.

² R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale. 1: Il Gothic Romance*, Liguori, Napoli 1984, pp. 38-39.

³ Runcini espresse lucidamente questo concetto a Ferrara, nel corso della presentazione tenuta con chi scrive e con Roberto Pazzi, alla Biblioteca Ariostea, il 28 gennaio 1989, del volume di Monica Farnetti *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988, divenuto poi quasi canonico riferimento critico a proposito del fantastico italiano, senza però dedicargli attenzione in uno studio specifico. Di Monica Farnetti si veda anche il successivo "Patologie del Romanticismo. Il gotico e il fantastico fra Italia ed Europa", in G.M. Anselmi (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea. Vol. II. Dal Barocco all'Ottocento*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

simo europeo nella letteratura italiana tra la prima e la seconda metà del XIX secolo, considerando in particolare le ascendenze del gusto gotico e preromantico.⁴ Preme piuttosto ritenere la posizione degli scrittori afferenti al foglio lombardo (diversificata al suo interno, ma complessivamente omogenea) come una scelta obbligata, maturata al cospetto dei modelli del meraviglioso tradizionale da una parte, del romanzo di consumo dall'altra.⁵ Una contiguità di lunga durata vige evidentemente tra le conclusioni di un Berchet sulla questione del meraviglioso "cristiano" e quelle che già erano state di Torquato Tasso, alle prese con la giustificazione tematica di alcuni elementi pre-cristiani e soprannaturali del suo poema.⁶ Si tratta di un'eredità di non poco conto, considerata anche la risonanza europea di queste posizioni e della controversa e parodistica rinascita byroniana del poema in ottava rima. Analogamente, per il giudizio del *Śakuntalā* di Kālidāsa, poema drammatico sanscrito del V secolo tradotto in Europa alla fine del Settecento, vigerà l'equivalenza triadica di *credenza religiosa / fantasia / verosimiglianza*; ossia:

⁴ Si rimanda in proposito al canonico contributo di V. Paladino sul "Meraviglioso romantico", ripubblicato a suo tempo in A. Scarsella (a cura di), *Fantastico e immaginario*, Solfanelli, Chieti 1988, e quindi in V. Paladino, *Manzoniana e altri saggi: tra Otto e Novecento*, Istituto di propaganda libraria, Milano 1996.

⁵ Cfr. gli ammonimenti conclusivi della lezione foscoliana "Origine e ufficio della letteratura" (1809): "Già i sogni e le ipocrite virtù di mille romanzi inondano le nostre case", in U. Foscolo, *Lezioni. Articoli di critica e di polemica 1809-1811*, a cura di E. Santini, Le Monnier, Firenze 1933, p. 36. Per un ragguaglio circostanziato e attento allo specifico cfr. G. Tellini, "Sul romanzo italiano di primo Ottocento. Foscolo e lo sperimentalismo degli anni Venti", in *Studi italiani*, n. 13, 1995, quindi nel volume *Filologia e storiografia: da Tasso al Novecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.

⁶ Ma sulla rivendicazione di "un meraviglioso soprannaturale, tutt'altro che il pagano", cfr. la ricostruzione del Manzoni nella lettera, al marchese d'Azeglio, *Sul romanticismo* (A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, introduzione di C. Segre, Rizzoli, Milano 1981, p. 164). Per il dissidio tra immaginario mitologico e cristiano, vedi anche L. Frassinetti, "Rettifiche al canone neoclassico: Monti cultore del meraviglioso cristiano (con appendice di lettere inedite di Girolamo Ferri)", in T. Piras (a cura di), *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, EUT, Trieste 2011.

credenza religiosa da intendere come limite logico e culturale dell'esercizio della *fantasia* che, nella rappresentazione della realtà, non deve generare capricci e trasgressioni, bensì un principio accettato di *verosimiglianza*.⁷ Esempio altresì, in questo senso, l'analisi che dell'*Asino d'oro* (1550) di Agnolo Firenzuola suggeriva Pietro Borsieri:

La favola d'Apuleio non iscarseggia di meraviglioso, elemento massimo delle invenzioni romanzesche quando vengono scritte in tempi non filosofici. Ma questo meraviglioso, tutte le fattucchiere, tutte le superstizioni che vi s'incontrano hanno la loro radice ne' costumi de' gentili e nelle tradizioni di quella religione, ond'è che il nostro Messer Agnolo, mescolandovi all'impazzata le idee cristiane e i costumi del suo tempo, ha dato all'Italia un romanzo favoloso infinitamente più assurdo dell'originale opera di Apuleio.⁸

Sulle tracce del Firenzuola e ovviamente di Apuleio, Charles Nodier avrebbe usato la disavventura di Aristomene, che apre in modo scioccante il capolavoro romanzesco della tarda latinità, come palinsesto per il suo *Smarra*, allo scopo altresì di tacitare con un efficace adattamento di sintesi la persistente disputa classico-romantica.⁹ Ma con la diffusione dei *märchen* e dopo l'irruzione di E.T.A. Hoffmann nelle letterature europee, Nodier poteva ormai constatare non solo il ritorno del fantastico come recupero, ma anche la sua persistenza ciclica come genere

⁷ Cfr. V. Branca (a cura di), *Il Conciliatore, foglio scientifico e letterario*, (vol. II, anno II, gennaio-giugno 1819), Le Monnier, Firenze 1953, p. 268, luogo dove Berchet insiste sulla credenza nella metempsicosi. Per un aggiornamento critico generale che lascia tuttavia immutato il quadro d'insieme, cfr. G. Barbarisi, A. Cadioli (a cura di), *Idee e figure del Conciliatore*, Cisalpino, Milano 2004.

⁸ Recensione di una ristampa dell'adattamento delle *Metamorfosi* di Apuleio (Ferrario, Milano 1819) esecrabile, dal punto di vista del Borsieri, in quanto tale e in quanto operazione lesiva della più elementare coscienza storica.

⁹ Cfr. soprattutto la seconda prefazione (1832) del racconto o "studio", come lo voleva l'autore consapevole del suo carattere di *pastiche* sperimentale, risalente al '21, in C. Nodier, *I demoni della notte*, tr. it. di T. Cavalca, Garzanti, Milano 1976 (quindi 2002).

(o tema) trasversale, trascendente le periodizzazioni e le scuole.¹⁰ Si tratterà però di un momento di ricezione posteriore in Italia e databile comunque dopo il 1848, mentre il quadro di riferimento del *Conciliatore* appariva minacciato sia dallo “sternismo”, sia dalle suggestioni di quel romanzo gotico che aveva suo tempo prescelto il paesaggio culturale italiano, cattolico e mediterraneo per la sua messa in scena.¹¹ La difficile risposta a una sorta di crisi dell’immaginario nazionale basato sulla tradizione e toccato tanto sul versante colto (la mitologia) che su quello popolare (la commedia dell’Arte), deve attendere la progressiva maturazione della posizione manzoniana. Partito dall’intenzione di scrivere “un romanzo fantastico”,¹² Manzoni approderà alla distinzione dei due tipi di immaginazione (regolare una, eccessiva l’altra) topica nel romanticismo europeo, ma di ardua lettura in un ambiente condizionato da pregiudiziali estetiche e morali estranee ai criteri di selezione della moderna comunicazione letteraria, innestata ormai saldamente sul mercato e fondata pertanto sul consenso determinante dei lettori.

¹⁰ Cfr. *Du fantastique en littérature* (1830), prima anonima traduzione italiana nella storica Biblioteca Universale, in C. Nodier, *Racconti fantastici [Tesoro delle favole e fior de’ piselli, Un sogno d’oro, Smarra, o il demonio della notte, Il genio buonuomo]* Sonzogno, Milano 1890.

¹¹ Per un primo orientamento nel territorio soggetto all’influenza della *gothic-fiction*, in verità tra Walpole e Scott, cfr. F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell’Ottocento*, Einaudi, Torino 1976, in particolare i primi due capitoli. Per la meno comune ricezione, in Italia, di *The Monk* di Matthew G. Lewis, si veda il romanzo di L. di Breme, *Il romitorio di Sant’Ida*, inedito a cura di P. Camporesi (con appendice di scritti biografici), Commissione per i testi in lingua, Bologna 1961, pp. XLIX, 48, 143.

¹² Cfr. la testimonianza riportata in P. Giannantonio, “Manzoni e il romanzo ‘nero’”, in *Otto/Novecento*, III, n. 2, 1979, p. 10. L’adesione ad “una certa tematica per un fine catartico” è individuata dal Giannantonio nella ricorrenza degli aggettivi “orribile”, “orrendo”, “spaventoso”, ecc. (cfr. pp.15-16). Cfr. anche M.A. Frangipani, *Motivi del romanzo nero nella narrativa lombarda*, Elia, Roma 1981, p. 34: “La frase di Stefano Stampa è la seguente: ‘ebbe una volta la tentazione di scrivere un altro romanzo di genere fantastico...’”.

È nella aspirazione alla verità che Manzoni individua il punto qualificante di tutto il movimento romantico, “giacché il falso può bensì trastullar la mente, ma non arricchirla, né elevarla”.¹³ La convinzione si fissa ulteriormente nelle lettere al Coen (1832), dove emerge la separazione dei due generi, di “immaginazione” e di “rinvenimento”, come ancora falso contro vero.¹⁴

La chiarezza della direzione intrapresa dal Manzoni non assume un preciso riflesso terminologico. L'autentica “immaginazione”, già quella di ispirazione precipuamente non mitologica (nella lettera al Marchese D'Azeglio, 1823), si contrapponeva al capriccio dell'“invenzione” nella *Lettere à M. Chauvet* (1823): né conformità ai mitologemi classicisti, quindi, né licenze inammissibili e infrazioni del canone. Un'evoluzione del concetto di invenzione, corrispondente a un superamento della distinzione di usi contrastanti della stessa facoltà immaginativa, si configura infine nel dialogo eponimo. *Dell'invenzione* (1850) concerne infatti non la funzione psicologico-poetica ma i modelli trascendentali dell'immaginazione.¹⁵ Ripudiando il fantastico, l'“invenzione” si dimo-

¹³ Si tratta della tesi centrale della già ricordata lettera al marchese C. d'Azeglio (*Scritti di teoria letteraria* cit., p. 184).

¹⁴ Cfr. E.N. Girardi, “Sul Manzoni critico”, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Vita e Pensiero, Milano 1977, pp. 154-155 in special modo. Più recenti le pagine di Gino Tellini sulla lettera al giovane veneziano Marco Coen del 2 giugno 1832, considerata come un *unicum* sul come si scrive nell'epistolario manzoniano (cfr. *Filologia e storiografia: da Tasso al Novecento* cit., pp. 200 sgg.), e senz'altro l'unica occasione in cui lo scrittore affronta direttamente la questione del fantastico.

¹⁵ Mentre analogamente la riflessione manzoniana mette in guardia contro la struttura stessa della letteratura di “immaginazione”, che si può ben dire, *a posteriori*, “fantastica”. Senza peraltro omettere un possibile parallelismo politico: “L'errore non è intorno al diritto, ma intorno al fatto; la chimera è ne' modi e ne' mezzi, non nel fine” (“Dell'invenzione”, in A. Manzoni, *Opere morali e filosofiche*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Mondadori, Milano 1963, p. 744). Ma cfr. ancora la lettera al Coen, dove il “buono” esclude lo “strano”, dal momento che la letteratura di “immaginazione” si fonda sopra “idee che non hanno in sé più verità, che le immagini dei centauri e degli ippogrifi; ma che pur troppo non si scoprono così a prima giunta

stra nel contempo irriducibile a un tipo di immaginazione realistica. In questo senso, come osserva Segre,

l'obiezione è di ordine strettamente letterario, e mette in causa, non solo implicitamente, i meccanismi di finzione elaborati dall'uomo e dalla sua *Lust zu fabulieren*. Accettandone la logica, tutta la letteratura sarebbe da condannare [...]. Era un ritorno alla condanna platonica dell'arte, una negazione della fantasia e dei suoi suggestivi capricci, ben ragionata nel dialogo *Dell'invenzione*.¹⁶

2. Inclinazione al fantastico e residui di concezioni del romanzo simpatizzanti con il *gothic romance* non assimilabili al progetto manzoniano affiorano, contemporaneamente, in una linea secondaria capeggiata da Francesco Domenico Guerrazzi, e per il carattere magmatico della sua produzione e, soprattutto, perché nella seconda metà del secolo, venne poi salutato maestro da Tarchetti, da Fogazzaro, nonché seguito con simpatia da Carducci.¹⁷ Lo stesso Guerrazzi indicò esplicitamente

fole, come queste (*Scritti di teoria letteraria* cit., p. 313). Per una interpretazione globale cfr. A. Accame Bobbio, "Sul concetto manzoniano di invenzione", in *Lettere italiane*, VIII, n. 2, 1956.

¹⁶ C. Segre, "Introduzione", in A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria* cit., pp. 6-7.

¹⁷ Cfr. per il momento le indicazioni di E. Ghidetti, "Premesse ottocentesche a una storia del racconto fantastico in Italia", in *Scrittura e società. Studi in onore di Gaetano Mariani*, Herder, Roma 1985 (quindi in Id., *Il sogno della ragione*, Editori Riuniti, Roma 1987). Ghidetti invitava a individuare, dopo la definitiva censura crociana, gli "scarti che, per quanto riguarda il fantastico, componente indispensabile della collaudata ricetta del romanzo storico, sono da ricercarsi soprattutto nelle pagine dimenticate dei narratori della 'scuola democratica' fiorita all'ombra del magniloquente Guerrazzi," ecc. (p. 173). Cfr. anche la recensione di G. Carducci, "Del Buco nel muro di F.D. Guerrazzi", in *Opere, VI (Primi saggi)*, Zanichelli, Bologna 1935, con un parallelismo con le arti visive sul quale si tornerà a proposito della tradizione dell'"Italia magica": "Il Guerrazzi tra i romanzieri del tempo mi pare quel ch'era Piero di Cosimo tra i pittori dei primi anni del secolo decimosesto" (p. 405). Curiosa e sintomatica la menzione al più eccentrico tra gli artisti del Rina-

nella Radcliffe uno dei poli decisivi della sua formazione, alla pari con Ariosto:

Insieme con l’Ariosto, e senza di lui mi sarebbero riusciti fatali, mi caddero tra mano i romanzi della Radcliffe. [...] io da quella epoca non li ho più tocchi, e pure mi sembra averli sempre davanti agli occhi: ciò non poteva accadere senza che in sommo grado contenessero materia di commovere atterrire [...] io penso che non potevano giungere più a proposito coteste letture imperocché il mio animo abbisognava prima di tutto partecipare una forma alla malinconia, la quale inerte, indefinita si angustiava dentro di me.¹⁸

L’impossibile quadratura del cerchio rappresentata dalla coesistenza dei temi del byronismo con le forme del meraviglioso ariostesco – considerato efficace e popolare, ma momentaneamente anacronistico su scala europea¹⁹ – non sfugge al criterio del De Sanctis, a proposito della novellistica in versi meridionale, di Vincenzo Padula in particolare, e vale anche per

scimento fiorentino, acquisito come termine *ad quem* anche da Longhi e da Contini per descrivere una certa “fantasia degli italiani”, cfr. il mio “Congetture su Contini e ‘Italia magica’”, in *Humanitas*, n. 56, 2001.

¹⁸ F.D. Guerrazzi, *Pagine autobiografiche*, a cura di Gaetano Ragonese, Cappelli, Bologna 1969, pp. 90-91. Sullo sternismo di Guerrazzi non lasciano dubbio alcune situazioni dell’*Asino*, del *Buco nel muro*, soprattutto, e in parte nell’unica incursione nel genere della “fantasticheria” (ivi, pp. 114-117).

¹⁹ Ma non da Nodier, secondo il quale l’esperienza ariostesca avrebbe consumato tutte le possibilità del genere fantastico, inibendone il successivo sviluppo in Italia (cfr. *Du fantastique en littérature* cit.). Cfr. la ricostruzione del dibattito sui “modelli” (Hoffmann, Scott, Gogol, ma anche Ariosto) presentata nello spaccato meridionale da G. Compagnino, “Tra folklore e letteratura”, in A. Fragale (a cura di), *Vincenzo Linares tra popolo e letteratura*, Bulzoni, Roma 1988, p. 79 (in particolare sulla posizione di Mérimée, contraria ad Ariosto, quindi a Puškin, autore di buona ricezione in Europa occidentale, in cui si individuavano byronismi uniti a residui classicistici). Notevoli la conoscenza e l’apprezzamento di Puškin dimostrati da Tenca a partire dal 1847 e nel lungo saggio “Della letteratura russa” pubblicato a puntate su *Il Crepuscolo* nel 1852 (C. Tenca, *Saggi critici*, a cura di G. Berardi, Sansoni, Milano 1969).

il Guerrazzi.²⁰ Se si vuole tuttavia riconoscere nella successiva frequentazione da parte del Guerrazzi dei generi storico, umoristico e di costume, la predisposizione dell'autore a un'ipotesi di narrativa popolare moderna, non si può non minimizzarne la portata, profilandosi di fatto il "caso" Guerrazzi in una situazione contraddistinta dalla triplice mancanza denunciata dal Borsieri "di romanzo, di teatro comico e di buoni giornali."²¹ In connessione infatti al rinnovamento delle espressioni narrative, è la questione giornalistica a riservare spunti di notevole interesse. Nell'affermazione di soluzioni editoriali a metà strada tra "libro e giornale" con la pubblicazione della prima *strenna*, caratterizzata dalla coesistenza di testo e illustrazione, Carlo Tenca studia l'imporsi, a partire dal 1932 e per il corso degli anni Trenta-Quaranta, di un gusto letterario definibile modernamente "di massa", i cui generi sono in primo luogo la novella, il racconto, la ballata e la canzone; quindi:²²

La comparsa del *Don Chisciotte* fu giudicata eminentemente necessaria in un'epoca tranquilla e pacifica, qual è la nostra; le avventure di *Gil Blas* soddisfecero a una lacuna importantissima nello studio della vita contemporanea: le *Mille e una notti* [*sic*] poi erano altamente richieste da una generazione che si dice positiva per eccellenza.²³

²⁰ Cfr. F. De Sanctis, *La scuola cattolico-liberale e il romanticismo a Napoli*, a cura di C. Muscetta, G. Candeloro, Einaudi, Torino 1953, p. 126, in cui l'oggetto critico è disposto lungo il medesimo arco cronologico delle letture dell'*Ildegonda* (1820) di Tommaso Grossi e, appunto, della *Beatrice Cenci* (1853) del Guerrazzi.

²¹ Cfr. V. Paladino, *Meraviglioso romantico* cit., p. 64. Sulla posizione pessimistica del Borsieri nei confronti di una letteratura "media" cfr. anche H. Hinterhauser, "I manifesti romantici", in *Studien zu Dante und Anderen Themen der Romanischen Literatur. Festschrift für Rudolf Palgen*, Malwinenstiftung, Graz 1971 (quindi in P. Pullega, *Scrittori e idee in Italia. L'Ottocento*, Zanichelli, Bologna 1975).

²² Cfr. *Le strenne* (1845), in C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di G. Scalia, Cappelli, Bologna 1971, p. 52.

²³ Ivi, p. 54. L'edizione della *Storia di Gil Blas di Santillana* di Alain-René Lesage era stata pubblicata a dispense con litografie francesi da Vedova e Stella nel 1840 (cfr. S. Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda. Giornali di moda e di famiglia*

Questo il processo di arricchimento del quadro editoriale che prendeva dunque corpo tra il 1832 e il 1845.²⁴

In quell'epoca – continua il Tenca – il gusto volgevasi all'antico, e se la vita domestica ritornava all'uso delle pendole barocche, dei letti gotici e degli scranni rococò, era giustissimo che la stampa riproducesse il *Don Chisciotte* e il *Guerin Meschino*. La letteratura, come tutti sanno, non è che l'espressione dello spirito dominante di un'età. Ma l'illustrazione non si trattenne a ciò. Il giovarsi del disegno per rifriggere antichi libri, sarebbe stato ancor poca cosa; un'altra e più sublime missione ella aveva da compire, e la compì.[...] E tutti furono racconti storici, racconti patrii, e tutti ebbero importanza di avvenimenti, di episodi, di scene straordinarie ed incredibili.²⁵

L'ottimismo suscitato da un'attenzione inedita al racconto, tale perfino da rivalutare le culture locali, appare invece messo in dubbio, dal punto di vista metodologicamente inevitabile del rapporto stabilito tra letteratura e credenza²⁶ (quello che Runcini avrebbe chiamato “immaginario sociale”). Tenca descrive la precarietà e l'astrattezza di una situazione caratterizzata ormai – sempre nel 1845 – dalla grande pressione dell'offerta

Milano dal Corriere delle dame agli editori dell'Italia unita, Franco Angeli, Milano 2002, p. 82 n.)

²⁴ Vedi anche l'edizione più recente, C. Tenca, *Delle strenne e degli almanacchi. Saggi sull'editoria popolare (1845-59)*, a cura di A. Cottignoli, Liguori, Napoli 1995 e la prefazione del curatore.

²⁵ *Le strenne* cit., pp. 54-55.

²⁶ Cfr. le postille del critico a margine “Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia” (1846), in C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento* cit., p. 86: “La letteratura adunque la quale ha bisogno di accendersi alle passioni ed alle credenze del suo tempo, si risente dello stato di incertezza e d'ondeggiamento, in cui versano le società d'oggi, e svaga dietro mille concetti diversi, e tenta tutte le forme possibili, senza trovar quella che risponda a un tipo universale.” Il lungo articolo usciva come analisi della prefazione del Guerrazzi alla ristampa della *Battaglia di Benevento*, pubblicato in prima edizione nel 1827; dell'autore livornese Tenca rammenta e sottolinea la risoluta condanna del giornalismo (p. 79).

da un lato e dall'assenza dall'altro di personalità da parte di un pubblico senza volto.²⁷ La tesi democratica si sta dunque svuotando dal suo interno se la cultura scritta viene meno al suo mandato pedagogico. Giornalismo ed esotismo congiurano, secondo Tenca, nell'opera di traviamiento del gusto, mentre l'opposizione tra esigenze nascoste del pubblico e spirito falsamente attuale della 'brutta' letteratura alla moda sarebbe l'indizio al contrario del retroterra inalienabile di un'estetica del bello:

Potrà esser mal noto, mal definito, ma certo vive nei cuori un tipo di bellezza, che ingenera l'indifferenza per tutto ciò che non gli rassomiglia. Non si tratta che di esplorarlo, di riconoscerlo, di metterlo in luce.²⁸

D'ora in avanti il Tenca non uscirà da questa dialettica di produzione letteraria e risposta del pubblico come quella, tra innovazione e conservazione, di cui il fantastico rappresenta il polo conservatore e centrifugo. Ammonisce infatti il Prati, poeta del momento, "a richiamare la sbrigliata fantasia da quelle mobili e false immagini nelle severe e caste forme del vero", giacché: "[...] tradisce l'uffizio di poeta che addormenta gli spiriti nella fiacchezza dei melodiosi sospiri o nelle allucinazioni d'una vita tutta fantastica."²⁹ Ma quando recensisce gli ultimi scritti di Manzoni, Tenca ne contesta il platonismo latente nell'aver separato l'idea fondante l'"invenzione" dalla storia, indicando a proposito del genere del romanzo storico la "persistenza della forma attraverso le vicissitudini del gusto".³⁰

[...] non è che il progressivo armonizzarsi del concetto storico del romanzo col concetto universale del tempo. Niuno cerca adesso al romanzo una maggior parte di storia di quel che cercassero i contemporanei della Scudé-

²⁷ Ivi, pp. 90-92.

²⁸ Ivi, p. 99.

²⁹ C. Tenca, "Giovanni Prati" (1847), in Id., *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento* cit., pp. 144-145.

³⁰ C. Tenca, "Opere inedite di Alessandro Manzoni (1850-1851)", in *ivi*, p. 171.

ry; quel che si cerca adesso è una maggiore verità di fatto, o, per dir meglio, una verità più consentanea al giudizio che ne facciamo [...]. Il vero storico è sempre uguale nei suoi rapporti coll'invenzione; né la Scudéry ne falsava a' suoi tempi il concetto più di quel che lo falsasse, molti anni dopo, Walter Scott. Entrambi rispondevano a quell'ideale storico che era nell'immaginazione o nella intelligenza del pubblico.³¹

La prospettiva del critico non si riduce quindi al relativismo assoluto, ma segue bensì un filo conduttore esterno alle temporanee “vicissitudini del gusto”, collegato ad un particolare tipo di classicismo trascendente l'antinomia classico-romantica. Nell'intervento *A proposito di una storia della letteratura italiana* (1852), prendente le mosse dalle posizioni di Paolo Emiliani Giudici (1812-1872),³² il Tenca individua un conflitto tra spirito plastico e spirito religioso già risolto, in diacronia, nel pieno medioevo per mezzo della “ironica e festevole incredulità delle fantasie degli italiani.”³³ Ne risulta immediatamente spiegato l'errore dei romantici, il medievalismo, lo spiritualismo dei quali, nonostante le forti motivazioni morali, non tiene conto di fatto dell'intimo processo del pensiero nazionale.³⁴ Traducendosi quindi in una mera imitazione esteriore di stilemi lontani nel tempo e nello spazio, in uno “sforzo ingegno-

³¹ Ivi, p. 172.

³² Cfr. G. Padovani, *Emiliani Giudici, Tenca e “Il Crepuscolo”*. *Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Franco Angeli, Milano 2011.

³³ C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento* cit., p. 258. La tematica è quella della dissoluzione del codice cavalleresco operata dal Boccaccio, cara al Sismondi e al De Sanctis comparatista. Ma cfr. il giudizio già anticipato: “L'arte, la scienza, i monumenti, le rovine stesse, e quasi un alito redivivo dell'antica cultura mantenevano insuperabilmente nel popolo quel senso di voluttuosa bellezza, che informò i primi saggi della letteratura italiana. Il cristianesimo ne aveva indarno combattuto lo spirito e circondate di mistici terrori le ridenti fantasie che vagheggiavano un'arte più serena e leggiadra. [...] l'ironia borghigiana dava l'ultimo crollo nei poemi a quella mitologia eroica e cavalleresca, che non aveva mai potuto entrare, come in altre nazioni giovani e nuove, nella tradizione dell'arte.” (pp. 245-249).

³⁴ Ivi, p. 257 sgg.

so di fantasia”, in una fantasmagoria di “fantastiche esagerazioni”.³⁵ Si manifesta in tal modo, a rovescio, la forza di una tradizione letteraria, quella italiana, fondata non sulla credibilità della rappresentazione, ma sulla sua convenzionalità in seno alla quale, spogliata d’ogni formalismo, la memoria dell’antico permea nel profondo le forme di vita improntandole a un involontario classicismo.

³⁵ “Un’intera scuola poetica sbizzarri per qualche tempo in queste scintillanti fantasie, e tentò indarno di corrompere la riposata e serena arte italiana.” (p. 270). Nell’uso ripetuto di quell’“indarno” è espresso il parallelismo dell’azione della cultura cristiana e della cultura romantica, nella “lunga durata” del dissidio tra le tendenze “mistiche” e “plastiche”. Del Tenca si veda infine la parodia di una di quelle “leggendacce spacciate sotto l’egida d’un motto popolare”, la parodia cioè del romanzo a metà strada tra lo storico e il popolare, che è *La Ca’ dei Cani* (1840). Dove si prende apparentemente spunto da una situazione di perdurante credulità: “Il nome di Casa dei Cani, attribuito allora a quel luogo, durò fino ai nostri dì nella bocca del popolo, ed anche adesso avviene di udirlo qualche volta così denominato. Che poi questo titolo fosse tutt’altro che grato alle orecchie dei milanesi, non è d’uopo che lo diciamo. Chi dei nostri lettori l’ha udito pronunciare con quel tuono misterioso e con quelle scrollatine di capo così significanti, potrà far ragione del brivido che avrà messo ai nostri progenitori di buona memoria” (C. Tenca, *La Ca’ dei Cani*, a cura di M. Columi Camerino, Guida, Napoli 1985, p. 79).

