



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

Dottorato di ricerca in Scienze della Persona e della Formazione

Ciclo XXIX

L-FIL-LET/10

**INTRODUZIONE ALLA CRITICA MANZONIANA IN UNIVERSITA'
CATTOLICA**

Coordinatore: Ch. ma. Prof.ssa Antonella Marchetti

Tesi di Dottorato di: Simona Lomolino

Matricola: 4212007

Anno Accademico 2015/2016

INDICE

RINGRAZIAMENTI	7
INTRODUZIONE.....	9
CAP. 1 ALBERTO CHIARI.....	13
§ 1.1 Le poesie prima della conversione	13
§ 1.2 Gli <i>Inni sacri</i>	23
§ 1.3 Le conversioni del Manzoni	27
§ 1.4 <i>Il Conte di Carmagnola</i>	29
§ 1.5 <i>I promessi sposi</i>	30
§ 1.5.1 Letture dei <i>Promessi sposi</i>	30
§ 1.5.2 <i>I promessi sposi</i> di Chiari e Ghisalberti.....	35
§ 1.6 L'opera di Alessandro Manzoni	36
§ 1.7 Appunti e spunti dal centenario manzoniano	40
Conclusioni.....	41
CAP. 2 ERNESTO TRAVI	43
§ 2.1 I contributi sulla questione della lingua.....	43
§ 2.1.1 L'evoluzione del pensiero linguistico manzoniano	43
§ 2.1.2 Il trattato <i>Della lingua italiana</i>	46
§ 2.2 Gli <i>Inni sacri</i>	52
§ 2.3 La lirica civile	56
§ 2.4 Manzoni e la Rivoluzione francese.....	58
§ 2.5 L'epistolario	62
§ 2.6 Il soggiorno a Merate.....	70
§ 2.7 Il romanzo	72
§ 2.8 Manzoni e De Saussure.....	74
CAP. 3 ENZO NOÈ GIRARDI.....	77
§ 3.1 Manzoni reazionario	77

§ 3.1.1 Il tumulto di San Martino	78
§ 3.1.2 Manzoni e l'economia	80
§ 3.1.3 Renzo agli Inferi.....	81
§ 3.1.4 Il Manzoni capovolto dal Moravia.....	82
§ 3.2 Il romanzo	87
§ 3.2.1 Struttura e personaggi dei <i>Promessi sposi</i>	87
§ 3.2.2 La struttura narrativa dei <i>Promessi sposi</i>	97
§ 3.2.3 Il ritratto nei <i>Promessi sposi</i>	100
§ 3.2.4 Goethe e <i>I promessi sposi</i>	101
§ 3.2.5 Commento ai <i>Promessi sposi</i>	102
§ 3.3 Manzoni e il Seicento lombardo.....	104
§ 3.4 La lirica civile	109
§ 3.5 Gli <i>Inni sacri</i>	112
§ 3.6 Manzoni critico letterario	114
§ 3.7 Manzoni e il sacro	118
§ 3.8 Manzoni e la storia letteraria.....	125
§ 3.9 Manzoni e gli scrittori.....	128
§ 3.9.1 Cervantes	128
§ 3.9.2 Fogazzaro e il tema dell'amore	130
§ 3.9.3 Collodi: Renzo e Pinocchio	131
§ 3.9.4 Gadda e la crisi del romanzo italiano moderno.....	132
Conclusioni.....	133
CAP. 4 UMBERTO COLOMBO.....	135
§ 4.1 La vita e le opere	135
§ 4.2 Il pensiero di Manzoni	141
§ 4.3 L'estetica manzoniana.....	145
§ 4.4 Il romanzo	147
§ 4.5 Manzoni e la critica.....	152

Conclusioni.....	154
CAP. 5 RENZO NEGRI.....	155
§ 5.1 <i>I promessi sposi</i>	155
§ 5.1.1 Il romanzo-inchiesta	155
§ 5.1.2 Natura e struttura nei <i>Promessi sposi</i>	160
§ 5.2 Le poesie giovanili.....	161
§ 5.3 <i>Adelchi</i> : L'episodio di Martino	162
§ 5.4 L'epistolario	163
§ 5.5 Manzoni e la Scapigliatura	166
§ 5.6 Manzoni, la politica, la Rivoluzione	167
§ 5.7 Manzoni e gli scrittori	171
§ 5.7.1 Dante e Ariosto	171
§ 5.7.2 I contemporanei	174
§ 5.8 Manzoni nella critica.....	180
Conclusioni.....	182
CAP. 6 ANTONIA MAZZA.....	185
§ 6.1 Il romanzo e le sue redazioni.....	185
§ 6.2 Le <i>Osservazioni sulla Morale cattolica</i> e il romanzo	190
§ 6.3 Le fonti.....	195
§ 6.4 Manzoni europeo	197
§ 6.5 La fortuna di Manzoni nel secondo Ottocento italiano.....	200
Conclusioni.....	202
CAP. 7 CARLO ANNONI.....	203
7.1 La drammaturgia manzoniana	203
7.1.1 Il contesto europeo	204
7.1.2 La minuta della <i>Lettere à M. C***</i>	208
7.1.3 Dal testo drammatico a quello poetico	214
7.1.4 Le varianti del Manzoni tragico	222

7.2 <i>Adelchi</i> e l'aporia della violenza	224
7.3 <i>Il Cinque maggio</i>	231
7.4 La <i>Colonna infame</i> : le passioni fanno traviare...anche Manzoni	234
7.5 <i>Volucres</i>	238
7.6 Manzoni e Rosmini	240
7.7 Ipotesi su nuove fonti.....	242
7.8 Altri studi	245
Conclusioni.....	247
BIBLIOGRAFIA	249
INDICE DEI NOMI.....	265

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare tutti coloro che in questi tre anni mi sono stati vicini e hanno reso possibile, con consigli, osservazioni e sincero entusiasmo per la ricerca la realizzazione di questo lavoro: prima di tutto il mio relatore, prof. Pierantonio Frare, sempre prodigo di suggerimenti, poi i colleghi Cristina, Federica, Isabella, Matteo, Monica, Ottavio, Pietro, Rita, Teresa. Con tutti loro ho avuto un costante e stimolante scambio di idee, che ha favorito la rielaborazione di quanto appreso e suggerito ulteriori possibili direzioni di ricerca. Sono anche grata a Fabio e alla mia famiglia per il costante sostegno affettivo.

INTRODUZIONE

Questo lavoro intende ricostruire in modo unitario e organico la grande mole di studi critici che nei decenni i docenti di letteratura italiana dell'Università Cattolica hanno dedicato a Manzoni. Finora tali studi erano stati inventariati singolarmente e per autore, al massimo riediti in raccolte postume, ma non esisteva una schedatura bibliografica completa.

In questa sede, invece, basandosi sugli *Annuari dell'Università Cattolica*, integrati dai repertori bibliografici, si è compilata una bibliografia esaustiva ed aggiornata di quanto è stato pubblicato sull'autore dei *Promessi sposi*, concentrandosi su quegli studiosi che hanno dedicato a Manzoni un insieme significativo di contributi.

Successivamente, la tesi esamina la produzione manzoniana di ciascuno studioso, dedicandogli un capitolo (sette in tutto: Alberto Chiari, Ernesto Travi, Enzo Noè Girardi, Umberto Colombo, Renzo Negri, Antonia Mazza, Carlo Annoni), a sua volta articolato in paragrafi e sotto-paragrafi che affrontano i principali nuclei tematici oggetto della loro ricerca. L'arco temporale coperto comprende tutta la seconda metà del Novecento, con qualche sconfinamento negli anni Trenta - Quaranta e nei Duemila.

In ogni capitolo, dopo una succinta introduzione di tipo bio-bibliografico, si analizzano i principali contributi, raggruppati in modo tale da mantenere una coerenza di argomentazione e da armonizzare il criterio contenutistico con quello cronologico delle opere prodotte.

Parallelamente si rilevano collegamenti, differenze e punti di contatto fra le acquisizioni critiche, ma soprattutto gli elementi di originalità di ciascuno. A seconda del tipo di critica e dell'ottica privilegiata da ciascuno studioso, la figura e l'opera di Manzoni sono state indagate da un punto di vista ora tematico, ora stilistico, ora linguistico e filologico, tenendo in conto sia la tradizione letteraria italiana, che la cultura europea.

L'aspetto di maggior criticità riscontrato è stato l'individuazione di un filo conduttore, diacronico e sincronico, all'interno della vasta critica manzoniana, per restituirne una lettura sintetica ed efficace. La disamina dei testi critici (saggi, articoli, volumi) ha cercato di mettere in luce le peculiarità di ciascuno studioso, a livello di metodologie e strumenti usati, tipologia di critica e di scrittura, orientamento su aspetti specifici dell'opera manzoniana e novità apportate.

Essendosi Manzoni interessato a diversi campi del sapere (letteratura, storia, filosofia, linguistica, teologia) e in definitiva all'essere umano nella sua complessità, in costante

rapporto con il transeunte da un lato e il trascendente dall'altro, il lavoro ben si presta ad una riflessione antropologica ad ampio spettro e ad approfondimenti multidisciplinari.

La tematica, vasta e poliedrica, offre l'opportunità da un lato di approfondire la conoscenza del *corpus* manzoniano nella sua interezza, dall'altro di confrontarsi con le principali correnti critiche, che a loro volta risentono delle vicende storiche e del clima culturale e ideologico di una determinata epoca.

Il lavoro tiene anche presente, per quanto possibile, la corposa critica manzoniana 'esterna' che si è accumulata a partire dalla seconda metà dall'Ottocento: dati i limiti di spazio e di tempo, l'attenzione si è concentrata sugli apporti che hanno maggiormente influenzato gli sviluppi successivi, per il loro valore intrinseco, il potenziale innovativo o lo spirito polemico.

Ogni studioso è un mondo a sé, perciò non è semplice trarre conclusioni unitarie per un insieme di docenti operanti in anni differenti e che in comune, di primo acchito, hanno la sola appartenenza all'Università Cattolica e una fede religiosa che non necessariamente si traduce in posizioni critiche sovrapponibili. Ciononostante proverò a tracciare qualche linea di tendenza. Prima di tutto, nessuno aderisce completamente a una delle correnti critiche (strutturalista, stilistica, testuale, psicanalitica, sociologica, per citare le principali), in auge nell'arco di tempo che va dagli anni Cinquanta ai Novanta, prediligendo invece una metodologia che mescoli in modo più o meno equilibrato le istanze e i contributi di ognuna. Non si riscontra in genere un eccessivo ricorso alla terminologia tecnica e specialistica che ha caratterizzato parecchie di queste correnti critiche.

Poi, un dato biografico: tre di loro (Travi, Mazza e Annoni) sono allievi di Apollonio, due (Girardi e Negri) di Chiari, il che conferma l'esistenza di un costante interesse per Manzoni in Università Cattolica attraverso i decenni. L'aver avuto il medesimo 'maestro', nella maggior parte dei casi non ha peraltro determinato giudizi e stili critici uniformi o sovrapponibili. L'attenzione all'aspetto religioso – elemento imprescindibile dell'opera e dell'estetica dello scrittore – è costante, ma non preponderante nei contributi della maggior parte degli studiosi presi in esame, se si eccettua Colombo, che è stato l'unico ad avere approfondito il presunto giansenismo dell'autore e ad aver dato alle stampe un'edizione commentata della *Morale cattolica*.

Sono tuttavia emersi nuclei tematici ricorrenti in quasi tutti gli autori, come la questione della lingua, il romanzo e le sue diverse redazioni, la lirica pre e post-conversione,

l'intertestualità, mentre più sporadici o limitati a un ristretto numero di autori sono stati gli interventi sulla trattatistica teatrale e ancor più sugli scritti storici e teorici.

Tutti o quasi hanno sentito l'esigenza di confrontarsi con *I promessi sposi*, chi in chiave essenzialmente filologica, giungendo ad esiti di elevato valore e fortemente innovativi (Mazza), chi si è soffermato sulla sua appendice, la *Colonna infame*, (Negri, Annoni), chi ha lasciato un puntuale e chiaro commento al testo (Girardi, Colombo).

Anche la poesia manzoniana è stata scandagliata in profondità: Chiari e Negri si sono concentrati sulle liriche prima della conversione, Travi ha lasciato un esaustivo commento agli *Inni sacri*, Annoni si è esercitato sulle odi civili e la loro insanabile contraddizione con i fondamenti del cristianesimo.

Le tragedie sono state toccate da quasi tutti i critici come tappa ineludibile nello sviluppo della poetica manzoniana, ma come opere in sé sono state al centro soltanto del lavoro di Annoni, mentre Chiari si è limitato a una edizione del *Carmagnola*. Gli scritti teorici sono stati apprezzati in tutta la loro profondità e valorizzati per la loro portata innovativa soprattutto negli ultimi decenni del Novecento, per cui non sono molti i commenti e le edizioni ai singoli testi: Travi si occupa in modo capillare della questione della lingua e dello scritto incompiuto *Della lingua italiana*, nonché del *Saggio sulla Rivoluzione francese*, Colombo dà alle stampe l'inedita prima stesura della *Lettre* e cura un'edizione delle *Osservazioni sulla Morale cattolica*, Annoni si dedica a diversi testi teorici (*Lettre*, saggi storici, *Morale cattolica*) per mettere a fuoco la teoria teatrale e la drammaturgia manzoniana. Alcuni docenti hanno curato aspetti particolari come la biografia (Colombo) o l'epistolario (Travi, Negri), la fortuna nella cultura europea (Mazza), nel secondo Ottocento italiano (Mazza, Negri) o fra gli scrittori contemporanei (Girardi).

Anche l'atteggiamento verso la critica coeva è variegato: se Chiari non fa quasi mai riferimento ai colleghi, Colombo riporta ampi stralci dai principali intellettuali che si sono rapportati a Manzoni, per poi prendere posizione. Gli altri studiosi si attestano perlopiù su posizioni intermedie, facendo riferimento o citando direttamente coloro con cui si trovano d'accordo o, spesso, quelli da cui dissentono.

Girardi e Colombo sono i due più schierati a difesa di Manzoni, mentre altri studiosi, come Travi e Mazza, tengono un atteggiamento più distaccato e meno militante. Annoni, il più giovane, opera in un clima diverso, in cui le contrapposizioni ideologiche e critiche non richiedono più una decisa scelta di campo e ci si può permettere di additare le aporie di un'opera, senza per questo inficiarne il valore.

Pur essendo piuttosto diffusa l'attenzione per la narrativa fra Otto e Novecento, Girardi e Mazza si distinguono per la sensibilità agli aspetti comparatistici e ai rapporti di Manzoni con la cultura europea, mentre Travi predilige l'analisi del testo in chiave filologico - erudita, Negri le opere 'minori' all'insegna della tensione civile e Annoni pone l'accento sugli aspetti interdisciplinari.

Diversi sono anche gli stili di scrittura, che rispecchiano le differenti personalità e retroterra culturali: solo a titolo di esempio, ricordo la prosa nitida e argomentativa di Girardi, quella complessa e ricca di riferimenti alla propria vasta 'biblioteca mentale' di Annoni, quella rigorosa e concisa di Mazza.

Tre studiosi, Girardi, Colombo e Negri, sono stati anche fondatori e direttori di riviste letterarie di taglio accademico: «Testo», «Otto/Novecento» e «Italianistica» rispettivamente, nelle quali viene riservata costante attenzione alla critica manzoniana.

CAP. 1 ALBERTO CHIARI

Alberto Chiari (1900-1998), fiorentino, allievo di Michele Barbi e Guido Mazzoni, dal 1937 al 1971 è stato professore di letteratura italiana presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Una volta rientrato a Firenze, sin dal 1971, ha ricoperto i ruoli di consigliere e di vice presidente presso la Società dantesca, essendosi occupato a lungo di Dante (e di Boccaccio). Fra le sue imprese critico-letterarie, si ricordano le edizioni *Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione* (1939) e, con Fausto Ghisalberti, l'edizione critica di *Tutte le opere* di Manzoni, fra cui le tre stesure dei *Promessi sposi* (1957). I suoi numerosi contributi di argomento manzoniano, molti dei quali pubblicati su «Como», si dipanano nell'arco di quattro decenni. Nel 1995, in occasione dei suoi novantacinque anni, è acclamato Accademico benemerito per il lascito di gran parte della sua nutrita biblioteca alla Accademia della Crusca.

§ 1.1 Le poesie prima della conversione

Il principale apporto di Chiari alla critica manzoniana consiste nella monografia *Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione* (1939)¹, edizione critica e commentata delle poesie giovanili basata sulla consultazione degli autografi e corredata di abbondanti note, sia lessicali, che filologiche e bibliografiche. I critici cui fa – parcamente – riferimento sono per lo più Russo, Sanesi, Ghisalberti, Porena, Stoppani, Gottifredi, Scherillo.

L'assunto fondamentale è che il poeta, fin dalle prime, acerbe prove, influenzate dallo spirito giacobino e anticlericale del tempo, riveli una sensibilità ai valori di umanità e fratellanza, che saranno poi resi più fecondi e profondi dalla conversione.

Pur non rappresentando i vertici della poetica manzoniana, le poesie giovanili, che coprono il periodo 1801-1809, compreso fra gli ultimi anni della vita collegiale e i primi della vita coniugale, documentano non solo la storia di un uomo e di un artista, ma anche dell'epoca in cui si colgono i prodromi del futuro Risorgimento. Chiari arricchisce la monografia con alcune traduzioni da Virgilio (un passo del libro V dell'*Eneide*) e da Orazio (parte iniziale della terza *Satira* del libro I), presumibilmente risalente agli anni del collegio. Si tratta di esercitazioni scolastiche non scevre di errori, che però rivelano la facilità del giovane Alessandro a fare versi, cogliendo l'essenziale e rendendolo in modo sobrio ed elegante. Il

¹ ALBERTO CHIARI, *Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione*, Firenze, Le Monnier, 1947; cfr. anche *Significato delle poesie prima della conversione*, «Como», 1974, n. 2, 1974, pp. 3-13. D'ora in avanti si farà riferimento ai numeri di pagina relativi nel corpo del testo.

passo di Orazio, autore che, al pari di Virgilio, continuerà a leggere e ad ammirare per tutta la vita, è un invito alla benevolenza e all'indulgenza verso i difetti umani, tema quanto mai 'manzoniano'.

L'ingenuo entusiasmo rivoluzionario e le accuse tanto contro l'Austria, che contro la Francia, gli dettano le mordaci terzine del *Trionfo della Libertà*, in cui però non viene mai nominato Napoleone, nota Chiari, per cui nel 1821 potrà dirsi «vergin di servo encomio e di codardo oltraggio».

Quando, nel 1805, lasciò il poemetto all'amico Pagani, lo corredò di alcune note in cui, ad onta di qualche eccesso adolescenziale, si colgono i sentimenti genuini che glielo hanno ispirato. Ad esempio, le accuse alla Chiesa non sono mai attacchi ai valori evangelici, che anzi vengono difesi. In questo Chiari ravvisa una consonanza con il Manzoni anziano, che plaude la perdita del potere temporale del Papato come un'occasione per dedicarsi con maggior spirito di carità alla missione spirituale.

Nello stesso 1801 scrive anche il sonetto ribattezzato *Autoritratto* (in realtà anepigrafo e di cui non si possiede l'autografo), per analogia con quelli di Alfieri e di Foscolo. Chiari non dà per certo che il giovane Manzoni avesse letto il sonetto di Foscolo, edito nel 1802, ma composto a Milano nel 1801², mentre riconosce per entrambi la chiara matrice alfieriana³, pur se da ognuno reinterpretata a seconda della propria personalità. Tutto sommato il sonetto non è, davvero, un granché; ma è notevole che appaia, da un punto di vista spirituale, già squisitamente manzoniano, equilibrato, veritiero, umano», chiosa lo studioso (p. 23).

Del Trionfo della Libertà è preceduto da un'ampia nota filologica, in cui Chiari dà conto, fra le altre cose, delle scelte di interpunzione e di ortografia, non sempre regolari, in ossequio al manoscritto autografo e segnala l'abbondanza di maiuscole, dovuta non solo all'uso del tempo, ma anche all'entusiasmo verso idee e persone.

In accordo con Sanesi⁴, Chiari individua un legame logico fra i canti:

al trionfo della libertà finalmente acquistata, segue la rassegna di quanti nel passato [...] e nel presente hanno lottato [...], finché si mettano in guardia gli Italiani contro

² Sull'annosa questione vedi PIERANTONIO FRARE, *Foscolo e Manzoni: rapporti biografici e polemiche testuali*, «Rivista di letteratura italiana», XVII, n. 1, 1999, pp. 29-50.

³ Chiari mette in relazione l'*Autoritratto* manzoniano anche con il sonetto CLV di Alfieri, riportato parzialmente a p. 24.

⁴ IRENEO SANESI, *Il «Trionfo della Libertà» di Alessandro Manzoni*, in *Studi critici in onore di G. A. Cesareo*, Palermo, Priulla, 1924, pp. 367 e sgg.

tutti gli stranieri, compresi i Francesi, che non possono dare al popolo italiano quella pace libera, sicura e redentrice, che deve essere dagli Italiani stessi, e solo da essi, conquistata, goduta e difesa (p. 71).

Inoltre correda le sue affermazioni con una precisa analisi testuale, che tocca anche i modelli di riferimento del giovane Manzoni, e in accordo con Barbi e Sanesi, ritiene che l'opera sia stata conclusa entro il 1801, anno della pace di Lunéville, che funge da pretesto per la composizione. È uno scritto giovanile, che ingenuamente e pretenziosamente si richiama a Monti, pur non essendo privo di una qualche originalità.

I modelli individuati dal critico sono, oltre al Monti della *Mascheroniana*, Dante, Petrarca e Lomonaco. L'influenza di Dante, citato ben cinque volte (c. I vv. 13, 140, 160, 166 e c. II v. 23), si avverte nella scelta della terzina, nella forma della visione e nel tono generale di efficace secchezza (pp. 77-82). Manzoni mostra di conoscere bene l'autore della *Commedia*, ma non lo imita in modo pedestre, semmai cerca di avvicinarne lo spirito e lo stile.

Petrarca, citato due volte (c. I v. 32 e c. III v. 77), si percepisce nelle invettive contro la Chiesa, nella scelta della visione e nel modo di presentare i personaggi, che richiama i *Trionfi*, ma la sua influenza è più superficiale di quella di Dante (pp. 82-83).

Più di tutti a quest'altezza è però l'influenza di Monti, quello della *Basvilliana*, della *Mascheroniana* e dell'ode *Per la liberazione d'Italia*, a imporsi sul giovane Manzoni, che addirittura lo preferisce a Dante. L'imitazione va oltre i singoli passi e investe la scelta degli argomenti e delle parole, la sonorità e lo stile; tuttavia ancor principiante, il sedicenne Manzoni riesce comunque a imprimere un che di personale e spontaneo al componimento, nonostante l'enfasi retorica di alcuni passaggi. Insomma, il poemetto non è, come spesso si è detto, la peggior opera del Manzoni, perché, come nota Stoppani «È uno spirito in cui hanno già messo profonde radici il sentimento del giusto, l'amore della vera libertà, il culto della patria, lo sdegno della tirannia e del fanatismo»⁵. Pur negli accenti anticlericali, mostra equilibrio – compatibilmente con l'età – e commossa umanità.

Nel 1802 nel volume primo delle *Vite degli eccellenti italiani* di Lomonaco viene pubblicato il sonetto manzoniano *A Francesco Lomonaco*, in cui l'autore si scaglia contro l'Italia, che, oppressa dagli stranieri, a sua volta opprime e non riconosce i meriti dei migliori fra i suoi figli, come, appunto, l'esule napoletano scampato alla controrivoluzione borbonica e rifugiatosi a Milano, dove Manzoni lo conobbe. Non ci sono solo ribellione e ansia di

⁵ ANTONIO STOPPANI, *I primi anni di Alessandro Manzoni*, Milano, Cogliati, 1923, p. 79.

rinnovamento, ma anche riflessione sulla giustizia e spirito di umanità. Nonostante qualche impaccio stilistico e sintattico, qui i temi già espressi nel *Trionfo* vengono svolti con maggior stringatezza ed incisività, anticipando *In morte di Carlo Imbonati* e il *Sermone a G.B. Pagani*, osserva il critico.

Nel sonetto *Alla musa* (1802) un Manzoni appena diciassettenne mostra senza timidezza di aspirare al lauro poetico, ma attraverso un percorso proprio, mettendo anche in conto un eventuale insuccesso («su l'ormai propria ei giace»). «Sonetto tipicamente erudito, letterario, ben poco felice», commenta Chiari, da cui trapelano però «ardore, aspirazione, prudenza già comparsi nel sonetto autobiografico e nel finale del *Trionfo*; e che di nuovo riecheggeranno nei noti versi del Carme all'Imbonati» (p. 112).

Nei successivi *Alla sua donna*, *Adda* e *Urania* si placa l'ardore di gloria, a favore della «lode della bellezza e della virtù, o l'amore per la dolce natura e la commossa comprensione per chi soffre fame e miseria, o la riaffermata vocazione alla poesia»⁶.

Nel sonetto *Alla sua donna* (1802) un Manzoni «precocemente atteggiato a severa e nobile dirittura morale» (p. 115) dichiara il proprio amore 'stilnovistico' per Luigina Visconti, sorella dell'amico Ermes, giovane angelica, di alta spiritualità e di inclite virtù, che gli ispirano i più nobili e puri sentimenti. Come nota Tommaseo, i riferimenti letterari sono il Cinquecento, in particolare Della Casa, e il petrarchismo, ma ancora una volta rielaborati in modo personale, all'insegna di un ben delineato programma di vita e della coscienza della difficoltà della via intrapresa.

L'ode *Qual su le cinzje cime* è preceduta da un'ampia nota filologica, in cui Chiari dà conto delle questioni ancora dibattute dalla critica, fra cui la datazione e le versioni del manoscritto. Le immagini preziose e l'idealizzazione della donna richiamano il Parini del *Messaggio* e del *Dono*, ma al posto della sensualità prevale la lode alla purezza dell'amata (forse ancora Luigina). Diversamente da Sansone⁷ e Russo⁸, più che con *All'Amica risanata* di Foscolo – data alle stampe nel 1803 e probabilmente non nota a Manzoni nel momento della scrittura dell'ode – Chiari mette in relazione l'ode manzoniana con *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* e con l'*Eneide* (I, 498-503, pp. 135-137).

In ogni caso, prosegue Chiari,

⁶ ALBERTO CHIARI, *Significato delle poesie prima della conversione*, «Como», n. 2, 1974, p. 7.

⁷ MARIO SANSONE afferma: «Queste 'rugiadose chiome' richiamano ma non ricalcano i 'rugiadosi crini' dell'*Amica risanata* del Foscolo», in *La poesia giovanile di Alessandro Manzoni*, vol. III, parte I, Milano, Principato, 1941, p. 57.

⁸ LUIGI RUSSO, *Classici italiani*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1941, p. 289.

dal Foscolo si distaccò per una delicatezza contemplativa, poco audace e molto riverente [...], originale, perciò, anche in questo secondo canto amoroso, il quale fa sentire incantamento sincero, nobiltà d'affetto, esaltazione convinta delle doti morali, contemplazione della bellezza [...] gentile anche se viva. (p. 138)

Nell'idillio *Adda* Manzoni descrive con partecipazione quel paesaggio lecchese che sarà centrale nel romanzo e si mostra sensibile ai patimenti di quegli 'umili' che un giorno diventeranno protagonisti del romanzo. Il componimento, dedicato a Monti, gli viene spedito il 15 settembre 1803 insieme a una lettera di invito a soggiornare presso di lui. L'anziano poeta, pur non potendosi recare in quel di Lecco, loda i versi del giovane Alessandro, in cui ravvisa qualcosa della 'virgiliana mollezza'. Se il genere gli è stato suggerito da Gessner, sottolinea Chiari, da Monti trae ancora una volta ispirazione per lo stile e il richiamo agli antichi poeti. Il modello di Sigismondo Boldoni, cantore anch'egli dell'*Adda* (in latino), opera invece più a livello di singole immagini, che di tono generale del componimento:

E' certo che i richiami boldoniani si notano, ma fusi nella esperienza della osservazione diretta di quei verdi colli, di quelle biancheggianti ville, dei colti, delle boscaglie, delle ombre e delle luci, dei fiori, delle erbe, dell'onda tersa e carezzevole, con una freschezza che ritrae bene la silente amenità dei luoghi. Da questi confronti sorgono evidenti i pregi e i caratteri di questo Idillio: pace e amenità, desiderio e godimento della lontananza dal mondo, conoscenza del cuore umano, capacità di rendere, classicamente e umanamente insieme, uomini e numi, piante e acque. (p. 156)

L'idillio mostra inoltre originalità quando descrive con trepidazione le ansie e i patimenti dei contadini all'idea che il raccolto vada perso per una piena del fiume: il Manzoni giovinetto dà precoce prova di sensibilità verso le cose più sacre e inviolabili: la casa, il pane, la famiglia e mostra uno sguardo delicato e fresco su quei luoghi placidi e verdeggianti. Torna il ricordo di Parini, inserito in un contesto di pace e armonia fra uomini, natura e numi. Ormai Manzoni ha acquisito una certa sicurezza nel verseggiare, che gli permette una maggior originalità di ispirazione e di espressione.

Verso la fine del 1803, sfumato il sogno d'amore con Luigina, il giovane Alessandro torna alla satira con i quattro *Sermoni* e *In morte di Carlo Imbonati*, in cui sferza con veemenza la corruzione dei suoi contemporanei. Riafferma la purezza di costumi proclamata nel sonetto

Alla sua donna, l'orgogliosa solitudine di poeta già presente in *Alla Musa* e l'instancabile ricerca della verità del *Trionfo* e dell'*Autoritratto*. È un sorriso sarcastico piuttosto che ironico, che non vuole comprendere, ma solo colpire con disprezzo. Insomma, se di moralismo manzoniano si vuol parlare, avverte Chiari, ci si deve riferire alle poesie prima della conversione, piuttosto che agli scritti della maturità.

I quattro *Sermoni* pongono diversi problemi di datazione, cui gli studiosi non hanno trovato una soluzione univoca, anche se che i più indicano il periodo fra il 1803 e il 1804 come data probabile di composizione (pp. 187-209).

Nel *Sermone A Delia* molti sono i richiami pariniani dal *Vespro* e dalla *Notte*, anche se il tono è differente: da un lato ci sono soffusa eleganza settecentesca e sorridente ironia, dall'altro sintesi epigrammatica ed energico disprezzo. Il modello di Gasparo Gozzi (*La corruzione de' costumi presenti, La mollezza del vivere odierno, Del passeggiare la sera in piazza*) opera in modo generico, a livello tematico, mentre diversi sono il linguaggio e gli intenti: il veneto tempera la satira con un bonario sorriso, mentre Manzoni usa un lessico verista ed aspro per colpire il vizio.

Anche per il *Sermone Contro i poetastri* non si può prescindere dai nomi di Parini (*Il mattino*) e Gozzi (*Ad un amico, All'ab. A. Martinelli, Il gusto d'oggi in poesia*), ma ancora una volta il tono manzoniano è più deciso e mordace. Lo studioso fa notare come il giovane autore, pur avendo trovato la propria ragione di vita nella poesia, tributi pari, se non maggiore dignità, ad attività come l'agricoltura e la giurisprudenza: il buono e l'utile valgono per il Manzoni diciottenne già più del bello, anticipando l'assunto della lettera a Marco Coen e delle opere teoriche della maturità.

Il *Sermone a G.B. Pagani* è il più gozziano come tono, essendo più pacato e piano degli altri, ma vi si sente anche l'influsso di Orazio, «per la sobrietà, per l'armonia delle parti, per quel far discorsivo che tocca e punge con felice misura» (p. 216).

La tematica lo avvicina al *Sermone a Trimalcione*, in cui è centrale la rappresentazione icastica del poeta parassita; inoltre è immediato l'accostamento agli alfieriani *I grandi* e *La plebe*, in cui l'astigiano si scaglia contro cortigiani e arrivisti che usano la Rivoluzione per scalare le gerarchie sociali. Secondo Chiari, stile e accento lo avvicinano però più al Parini del *Mezzogiorno*, da cui trae il gusto delle macchiette e dell'ambiente classicheggiante. Ciò non toglie che Manzoni descrivendo i costumi del suo tempo, riveli molto di sé e del suo animo, ad esempio attraverso l'orrore per il sangue inutilmente versato e la preoccupazione per il popolo sofferente. «Essenzialmente ribelle - politico l'Alfieri; moralista - letterato, offeso

per la dignità umana tradita e invilita il Parini; sulla linea del Parini il Manzoni, ma con un verismo ed una irruenza maggiori, con una severità ed un distacco più netto dalle cose ironizzate» (p. 218), conclude Chiari.⁹

Dei versi *In morte di Carlo Imbonati*, la più famosa e riuscita delle poesie giovanili, il critico ripercorre la complessa vicenda editoriale, in cui l'amico Pagani riveste un ruolo non secondario. Manzoni tocca alcuni temi già approcciati in precedenza: il disprezzo per il suo tempo (*Autoritratto, Alla sua donna, Trionfo*), la solitudine (*Adda*), l'aspirazione all'equilibrio interiore (*Autoritratto, Trionfo*) e alla gloria poetica attraverso una strada non ancora battuta (*Alla musa, Autoritratto, Trionfo, Qual su le cinzie cime*). Emerge con forza icastica un atteggiamento spirituale lontano dalle violente invettive dei *Sermoni*, e una virtù laica che, precetti a parte, ha molto in comune con la morale cristiana, chiosa Chiari. Nella celebrazione *post - mortem* del compagno della madre si può certamente ravvisare il tentativo di difendere sé stesso e la madre da chiacchiere e calunnie, ma anche la consueta indipendenza mentale del giovane Alessandro, che celebra un uomo la cui rettitudine era universalmente riconosciuta. L'entusiasmo derivato dal tardivo, ma forte legame con la madre, appena ritrovata, testimoniato da Fauriel e da Pagani (pp. 241-244), ha fatto il resto. Il *Carme* (così lo definisce Chiari) alterna tre motivi fondamentali che si avvicinano: l'amore verso Giulia, l'esaltazione della virtù, il distacco dalla grettezza mondana. Gli ultimi due non sono certo nuovi nella poetica manzoniana, ma qui contribuiscono a restituire un secondo autoritratto, più maturo e consapevole del primo. L'«amaro ghigno di Talia» è ancora presente, tanto che si potrebbe annoverare il carne fra i *Sermoni*. «Quando ritroverà la fede, non cambieranno tanto gli ideali, quanto il modo di cantarli; per ora li canta demolendo quanto loro si oppone col fuoco dell'amore unito ad una profonda comprensione delle umane miserie» (p. 246).

La visione che ispira il componimento è uno stratagemma già utilizzato nel *Trionfo* e derivante da Petrarca, ma in questo caso è funzionale a un nuovo, preciso ideale di vita, tutto manzoniano. Il giovane Alessandro esprime al defunto la sua solitudine e la fatica di lottare contro un mondo vile e iniquo «con particolare violenza d'espressione e con studiata ricerca delle parole [...]. In questo modo il Manzoni non scrive vera poesia» (p. 254), chiosa Chiari, con evidenti influssi crociani.

Imbonati, rappresentando l'ideale manzoniano, non può non amare la poesia, quella poesia che gli fu familiare fin dai tempi dell'*Educazione* del Parini, a lui dedicata. Infatti i 'prischi

⁹ ALBERTO CHIARI, *Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione*, Firenze, Le Monnier, 1947, p. 218.

sommi' ricordati sono proprio Parini e Alfieri, cardini della formazione manzoniana, mentre cade il silenzio su Monti, oggetto forse di un giudizio più maturo rispetto alle prime composizioni. Uno dei passi più poetici (torna la terminologia crociana) è quello in cui Manzoni tratteggia Omero con parole intense e commosse, come cantore cieco e povero che non ha altra patria che il cielo. L'analisi comprende l'elenco delle possibili fonti, *in primis* i frequenti richiami alla *Commedia* e al *Trionfo della Morte* di Petrarca, pur, in quest'ultimo caso, nella profonda differenza di atteggiamenti. Scarsi sono invece gli echi montiani, mentre qualche critico vi ha ravvisato parallelismi con l'apparizione di Ugone nella *Gerusalemme Liberata*, su cui Chiari è tiepido, mentre è maggiormente propenso al raffronto con il dialogo alfieriano *La virtù sconosciuta* (pp. 259-264). In conclusione, non manca un richiamo ai filosofi:

Oltre che dei poeti si potrebbe parlare dei pensatori, per es., del Cuoco, dello Zola, del Tamburini, l'uno per l'ossequio al vero e il pensiero che la poesia debba essere maestra di virtù, gli altri per la rigidità morale. [...] Ma per questi al pari dei poeti è da ripetere che il Manzoni poté trarre qualche aiuto a riconoscere meglio quale era nel fondo dell'anima; e la prova migliore sta nel fatto che questi versi scritti nel 1806 a Parigi hanno lo stesso spirito, lo stesso ideale dei versi con i quali andò, in Italia, primamente saggiando le sue forze di poeta e svelandosi per quello che effettivamente era. Anche per questo il *Carme* si presenta libero da diretti e particolari influssi francesi. (p. 258)

La disamina delle poesie prima della conversione prosegue con *Urania* (1809), che ebbe un travagliato processo di composizione: trascorsi quattro anni dall'*Imbonati*, l'ispirazione latita, forse per una certa pigrizia del Manzoni, non disgiunta dall'insoddisfazione letteraria, segno di incipiente crisi spirituale, ipotizza Chiari.

Le lettere del periodo lasciano infatti trasparire un senso di noia e stanchezza, tanto che, dopo averla pubblicata, l'autore declassa *Urania* a un insieme di «odiosi versi» (p. 290).

Il poemetto, in linea con il gusto classico-filosofico del tempo, ha illustri precedenti in Conti, Paradisi, Monti, ma nella forma costituisce un passo indietro rispetto all'*Imbonati*: la veste classicista, quindi lontana dal popolo, è in contraddizione con il contenuto che intende essere modello di virtù per tutti. Nella celebre lettera a Fauriel del 9 febbraio 1806 non si limita a lodare il verso sciolto, che qualche anno dopo abbandonerà negli *Inni sacri* e nelle odi civili, ma anticipa inconsapevolmente alcuni punti cardine del romanticismo: il

contrasto fra sentire e meditare e la necessità di un linguaggio che tutti comprendano, elementi su cui il Nostro non smetterà di riflettere per tutta l'esistenza.

Urania vuole erudire e invaghire del bello e dell'utile, ed è frutto del sentire e del meditare; ma non può, per la sua forma classica e aristocratica, che rivolgersi a quei pochi che possono leggere e intendere versi siffatti. Il Manzoni, infatti, anche ai primi passi della sua carriera poetica ha imitato, s'è visto, con acume ed ha preso dagli altri ciò che consonava col suo modo di pensare e di sentire ed ha saputo perciò fare dei versi non belli, magari, ma vibranti di un accento tutto suo. (p. 295).

Un Manzoni maturo come poeta non ha più necessità di ispirarsi ai modelli: i consueti Dante, Petrarca, Virgilio lasciano solo qualche pallido riflesso in alcuni versi e blanda è la presenza delle figurazioni classiche dall'*Iliade* e dalla *Musogonia* di Monti. «Piuttosto, due passi dell'*Urania* riecheggiano Vico e Pindaro; l'uno (ai vv. 15-35) esalta la poesia di Dante, [...] l'altro (ai vv. 324-331) celebra il culto delle Grazie». (pp. 298-299). Ma al di là dei richiami, la figura di Dante emerge viva e vibrante, così come quella di Omero nell'*Imbonati*, sottolinea Chiari. Manzoni percepisce il fascino primitivo di colui che giunge inatteso con il suo canto a rischiarare le tenebre del Medioevo e a sferzare i contemporanei, uguagliando gli esisti sommi dei poeti classici.

In Pindaro, secondo il critico, si può ravvisare l'autore stesso: un poeta, che prima dell'intervento della divina Urania, non aveva ancora espresso appieno il suo talento, ma, nobile e solitario, è destinato a toccare le vette dell'ispirazione, consapevole della missione che lo attende e lo eleva al di sopra dei confini terreni.

Si percepisce il soffio dell'ispirazione, che conferisce a questi versi un tocco estatico, fino al finale in cui la dea svela la sua autentica natura e scompare. L'opera civilizzatrice delle Grazie e delle Muse è penetrata di un pietoso senso di umanità, non lontano dalla religiosità. Nonostante l'evidente erudizione, le mitiche lontananze sembrano alla portata dell'autore, che ne evoca l'immortale bellezza: ecco perché *Urania* è fra le opere giovanili più riuscite, in cui l'autore appare maggiormente padrone dei propri mezzi, abbandonando il superfluo e usando in modo più vigilato le figure retoriche. È evidente il progresso spirituale di un uomo dalla moralità austera ed esigente, che aspira a una sempre maggior perfezione. La scelta del tema è di per sé significativa: l'invito al bene e alla virtù, in cui Pietà caccia Crudeltà, redimendo allo stesso tempo peccatore e oppresso. Similmente avviene per Offesa e Perdono, termine tipicamente cristiano e per il connubio, purtroppo

non realizzato, fra Fatica e Onore, mentre l'ospitalità fa sorgere sentimenti di fraternità anche fra sconosciuti, come canterà fra non molto tempo nella *Risurrezione*.

Penultima tappa prima della svolta epocale, con l'ode *A Parteneide* Manzoni risponde a Baggesen nello stesso stile del suo invito alla traduzione, ricco di immagini figurate, sciolte ed eleganti. Come in *Urania*, traspare la gioia del cantare, una gioia serena, lontana dalle asprezze della satira. Secondo Chiari, ispiratrice di questo nuovo sentire è sicuramente Enrichetta, che si può vedere in controluce nelle figure idealizzate della Vergine orobia di *A Parteneide* e nella Corinna di *Urania*, dalle sembianze timide e ardenti, che sono poi quelle di Lucia e di Ermengarda, rappresentanti dell'eterno femminile manzoniano. La moglie fa anche scolorire il pessimismo giovanile e il disgusto per il mondo, favorendo una maturazione che dà i suoi frutti in letteratura. Altra espressione del cambiamento spirituale avvenuto è la lode all'Italia, con cui si conclude l'ode di risposta al poeta danese: non è più l'Italia «di gentile alme madrigna» del sonetto a Lomonaco, ma un'Italia «ospizio delle Muse», come appare già in *Urania*.

Ritorna Dante nella figura gentile e sorridente di Matelda e nell'immagine dell'anima al mattino più vicina al cielo, quando si scioglie dal sopore notturno.

Sono i delicati sentimenti che rimandano alla *Vaccina*, dove «quasi con le stesse parole si ricanta l'ebbrezza di voli celesti e di sguardi smagati su un mondo che appare tanto bello» (p. 326). A parere dello studioso, nonostante gli artifici formali, questi versi svelano la sincerità d'animo dell'autore, che loda Baggesen e Fauriel e con modestia ammette il contrasto fra Reverenza e Amore nell'approccio alla traduzione di un testo. Nel ricusare l'invito, ricorre ad immagini garbate, lontane da complimenti d'occasione e ammette la difficoltà dell'impresa; inoltre, con la consueta sincerità, pur un po' manierata, dipinge con commosso entusiasmo la nuova opera che sta assorbendo tutti i suoi pensieri.

Conclude Chiari: «Classicista finisce il Manzoni non convertito, come classicista aveva cominciato» (p. 327), nel segno di Virgilio, Orazio, Dante, Petrarca, Parini, Monti, Alfieri, Foscolo. Poi si stacca da Monti e dai suoi orpelli, mentre rimane l'ammirazione per l'austera rettitudine di Dante e Parini; dopo la conversione, il classicismo rimarrà nell'armonico equilibrio delle forme, pur con un linguaggio totalmente rinnovato.

In *Urania*, *A Parteneide* e nell'incompiuta *Vaccina* sono ormai lontani i risentimenti delle prime prove poetiche, tutto appare pacificato, sereno, forse in attesa di qualcosa che è già nell'aria.

Insomma, rimarca il critico, i temi principali della sua poetica sono già presenti prima del 1810: l'amore nella sua purezza e intensità, la patria da creare libera e indipendente, la società da rendere più giusta e pacifica, la lingua come strumento di educazione e coesione nazionale. In *Appendice* al testo Chiari riunisce un paio di scritti di incerta attribuzione manzoniana [*Contro un frate*, forse padre Gaetano Volpini, vice-rettore del Longone, e *Contro Monti*], poi confermata, e la *Vaccina*, poema idillico di cui si hanno solo otto ottave e due versi, ultimo componimento prima della conversione.

Infine, a Chiari si deve la presentazione della terza edizione – dopo quelle del 1892 e del 1912 – delle *Poesie liriche* di Manzoni a cura di Alfonso Bertoldi¹⁰, cui riconosce profonda e rigorosa conoscenza del Gran Lombardo. Uno dei primi ad avvicinarsi alla critica estetica – il più famoso commento estetico delle poesie manzoniane si deve a Momigliano¹¹ – parte dal testo e dalla ricostruzione storica e filologica per approdare a un consapevole apprezzamento delle opere. Bertoldi lavora però con il materiale testuale disponibile a quell'altezza cronologica, ormai superato dalla ricostruzione filologica di Barbi e Ghisalberti (1939-49): i *Sermoni* conosciuti erano solo tre, *Il Trionfo della Libertà* era datato 1800, la frase contenuta nella lettera a Degola del 27 febbraio 1812 «(un'operetta) non è sostanzialmente religiosa, bensì la religione vi è introdotta co' suoi precetti, e coi suoi riti» è erroneamente riferita agli *Inni sacri* e non alla *Vaccina*.¹²

§ 1.2 Gli *Inni sacri*

Chiari dedica tre interventi sul periodico «Como» agli inni sacri, rispettivamente a *La Risurrezione*¹³, *La Passione*¹⁴ e *Il Nome di Maria*¹⁵. Egli ricorda come la Musa del Manzoni taccia dal 1810 al 1812, quando scrive il primo degli *Inni sacri*, dedicato alla risurrezione di Gesù, ma anche a quella del poeta stesso. Chiari ritiene attendibile il racconto della

¹⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Poesie liriche*, a cura di Alfonso Bertoldi, presentazione di Alberto Chiari, Firenze, Sansoni, 1957.

¹¹ ATTILIO MOMIGLIANO, *Liriche di Alessandro Manzoni*, Torino, UTET, 1925.

¹² Barbi e Sanesi propendono per l'attribuzione di quelle parole agli *Inni sacri*, mentre Porena e tutta la critica più recente per la *Vaccina*. ALESSANDRO MANZONI, *Poesie liriche*, a cura di Alfonso Bertoldi, presentazione di Alberto Chiari, Firenze, Sansoni, 1957, p. X.

¹³ ALBERTO CHIARI, «*La Risurrezione*», «Como», n. 4, 1970, pp. 10-13 e 1971, n. 1 e 2, 1970, pp. 6-11 e 1-6.

¹⁴ ALBERTO CHIARI, «*La Passione*», «Como», n. 2, 1972, pp. 3-10.

¹⁵ ALBERTO CHIARI, *La Madonna per il Manzoni*, «Como», n. 4, 1971, pp. 13-18; n. 4, 1972, pp. 1-8; n. 1 1973, pp. 5-12.

‘folgorazione di San Rocco’, avvenuta a Parigi il 2 aprile 1810, secondo quanto riportato da Giacomo Zanella¹⁶.

Il poeta compone per prima la lirica dedicata al dogma fondamentale del cristianesimo, senza il quale la fede sarebbe vana. È evidente la profonda distanza tra le liriche prima della conversione e gli inni, anche se già negli anni fra il 1806 e il 1810 Manzoni abbandona i toni mordaci e violenti degli esordi per esaltare il bello e il buono, seppur in ottica non religiosa e con una forma ancora neoclassica. Insomma, l'uomo non cambia, i valori che già professava prima della conversione vengono arricchiti di significato, ma non capovolti, con la svolta del 1810. Si tratta di una triplice conversione: religiosa, morale, come documentano *Urania* e *A Parteneide* e letteraria, come dimostra la lettera a Fauriel del 9 febbraio 1806 (su questi ultimi due aspetti Chiari si diffonde nelle *Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione*). È interessante questo insistere di Chiari sulla triplice accezione della conversione, che parte dal credo religioso, per poi investire tutta l'esistenza dell'individuo.

Lo studioso fa coincidere la conversione morale con la data del matrimonio, l'8 febbraio 1808: la moglie lo aiuta infatti a trovare una pacificazione interiore, che gli permette di apprezzare la bellezza del creato e degli uomini, riflesse poi in *Urania* e *A Parteneide*, non dedicate espressamente ad Enrichetta, ma pervase dalla quieta gioia che ella gli procurò¹⁷.

Di fronte alla fede vissuta con convinzione dalla consorte, che probabilmente lo stimolò a rivedere la sua visione del mondo da asettico ragionatore (del resto, la splendida dedica dell'*Adelchi* spiega più di tanti versi le doti e i poteri di Enrichetta), matura in Alessandro un cambiamento interiore che sfocerà nel ritorno al credo dei suoi avi. Manzoni non dice nulla in proposito¹⁸, ma sono eloquenti il distacco progressivo dall'ambiente ateo degli intellettuali parigini, il battesimo cattolico della primogenita, la richiesta inviata al Papa per poter celebrare il matrimonio anche con rito cattolico, infine la nota ‘folgorazione di San Rocco’.

Quarto ed ultimo degli inni pubblicati nel 1815, *La Passione* viene concepita nel 1814, ma la sua stesura s'interrompe per *Aprile 1814* e *Il Proclama di Rimini*, motivo per cui viene portata a termine solo nell'ottobre 1815. La lirica va messa in relazione con gli eventi politici di

¹⁶ GIACOMO ZANELLA, *Storia della Letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri*, Milano, Vallardi, 1880, p. 219.

¹⁷ Vedi le lettere a Fauriel del 7 marzo 1808, a Pagani del 31 agosto 1808 e a Charles Blondel del 29 novembre 1808.

¹⁸ A distanza di tanti anni, alle domande in proposito di Stefano Stampa e Gianbattista Giorgini, le risposte dell'interessato furono sempre evasive e generiche. Vedi ALBERTO CHIARI, «La Risurrezione», «Como», n. 2, 1971, pp. 4-5.

quel convulso biennio, che alimentano le speranze, presto deluse, alla base delle due poesie civili incompiute. Manzoni termina *La Passione* quando Murat e il sogno di un'Italia libera e indipendente svaniscono: in questo mondo i «boni» devono soffrire per le atrocità dei malvagi e l'unica speranza è nella redenzione attraverso la pietà divina.

«L'inno comincia, e così seguirà, con una distesa di suoni brevi, gravemente cadenzati: decasillabi, in cui si convertono i classici anapesti, e ne riprendono il ritmo di movimento, ed anche l'espressione di incombente luttuosità»¹⁹ commenta Chiari. Il critico, utilizzando una categoria crociana, giudica l'inno non del tutto poetico, ma denso di significato e di una sonorità particolare, che vi dà rilievo. Il sangue di quel «Giusto» è monito per tutta l'umanità, superba e sorda all'instancabile richiamo divino, che nella sua grandezza si apre al supremo atto d'amore, il perdono, indirizzato *in primis* al popolo ebraico, colpito dall'«ira tremenda» di Dio, e poi all'umanità tutta. Le parole conclusive della *Passione* anticipano così il «sugo della storia» dei *Promessi sposi*, conclude Chiari.

Egli prosegue ricordando che fin dalla composizione dei primi *Inni sacri*, la figura di Maria è presente nella poetica e nella devozione manzoniana, come denotano i riferimenti nel romanzo e nelle liriche incompiute. Sebbene *Risurrezione*, *Natale* e *Passione* non siano espressamente dedicati a Maria, la sua presenza è costante, essendo la madre di Gesù e, per suo tramite, di tutti gli uomini.

Nel *Nome di Maria* la creatura che diviene madre del suo Creatore è fin dall'inizio connotata dall'umiltà, pur essendo beata e beatificante. La Vergine accoglie le lacrime e consola i dolori di tutti, anche della «femminetta» disprezzata, che fa pensare a Lucia al castello dell'innominato: pur essendo una povera prigioniera, ha una grandezza che la sua anziana carceriera nota, domandandosi se non sia una principessa. E principessa effettivamente è, ma non di un regno di questo mondo, precisa Chiari.

Riporto il seguente brano dal commento all'inno mariano perché, a mio avviso, ben esemplificano lo stile scrittoriale e critico, 'impressionistico' e dalle immagini suggestive, dello studioso:

Bellissimo, ed altamente significativo, questo avvio del canto con l'incontro tra le due Donne riserbate ed arcane, ma sicure promesse; e presentate come isolate dal mondo, e come fuori del mondo, appunto per starne, come in effetto sono, al disopra. Indeterminato è il tempo, ed indeterminato il luogo dell'incontro. Ed indeterminabile

¹⁹ ALBERTO CHIARI, «*La Passione*», «Como», 1972, n. 2, p. 3.

è il tumulto dei sentimenti che Maria chiude nel cuore durante il lungo cammino, di cui pure è taciuta la estensione, e sottintesa, la fatica, perché anche i fatti, storicamente svoltisi su la Terra, perdano il più possibile della loro terrestrità e prendano il più possibile del celestiale mistero, che li ha determinati.²⁰

Il commento prosegue con un'attenta descrizione del testo e la ricerca di eventuali fonti (*Par.* XXXIII, 16-18 e *Lc* I, 41-45, *Cantico dei Cantici* VI, 9)²¹, per concludersi con una notazione stilistica, che risente, almeno nel linguaggio, dell'idealismo crociano:

Un crescendo, ed anche un balenio di immaginazioni, ed uno sflogorio di simboli, ricchi di incantanti suggestioni: *rosa, stella, sole*, o di affascinante espressione di assicuratrice tutela: *oste schierata in campo*, cioè, potente e ordinata, cioè, insuperabile e inattaccabile. Ed è, secondo i canoni strettamente estetici, anche *poesia* tutto questo, o, come si amò dire, in un'epoca non lontana, alta oratoria, e studiatamente efficace eloquenza? O sarà da bizantineggiare, isolando e qua e là le *piccole liriche*, senza badare al complesso strettamente necessario perché anche il brillio delle piccole stelle rifuglia nel vasto cielo della lirica intera?

Non dispiaccia se io sto al valore complessivo dell'*inno*, badando al *nuovo e profondo sentire* generale, e non volendo perder d'occhio il tema che mi sono assunto, alla ricerca del *concetto* e del *culto* che il Manzoni ebbe della Madonna.²² (corsivi nel testo)

Manzoni, ormai celebre, torna sul tema mariano a distanza di dieci anni dalla composizione del *Nome di Maria* (1813), con i *Versi improvvisati sopra il nome di Maria*, in occasione della festività omonima. Versi non belli, ma cantabili, come da richiesta della primogenita, che evidenziano, accanto al ritorno di argomenti già trattati, l'insistenza sull'errare umano e sulla durezza della vita terrena, che rende ancor più necessario il ricorso alla Madre celeste.²³ L'improvvisazione rivela ciò che è più caro e presente all'animo dell'autore.

Chiari non si dilunga sugli ultimi, sofferti ed incompiuti inni sacri, limitandosi ad affermare che nel *Natale del 1833* la figura mariana è presente, come controcanto pietoso al Dio severo e inesorabile che provoca dolore e turbamento nell'autore, come «Corredentrice che diviene la Intermediaria tra Dio e gli uomini»²⁴, cui offre amorevole il suo soccorso. Infine,

²⁰ ALBERTO CHIARI, *La Madonna per il Manzoni*, «Como», n. 4, 1972, p. 2.

²¹ *Ivi*, p. 2.

²² *Ivi*, p. 4.

²³ ALBERTO CHIARI, *La Madonna per il Manzoni*, «Como», n. 1, 1973, p. 8.

²⁴ *Ivi*, p. 12.

anche in *Ognissanti* ci sono riferimenti mariani, nonostante la Chiesa ufficialmente non ricordi la Madonna nella festività di Tutti i Santi.

§ 1.3 Le conversioni del Manzoni

Il tema della conversione di Manzoni, anzi delle 'conversioni', secondo la formula di Chiari, viene sviluppato in diversi articoli²⁵ ed è funzionale all'ampia trattazione delle poesie giovanili.

Lo studioso rammenta come non abbiano fatto mancare la loro testimonianza sulla conversione di Manzoni commentatori quali Giusti (1845), Norsa (1850), Magenta e Giorgini (1876), Arrivabene e De Gubernatis (1879), Zanella (1880), Carcano (1885), Stampa (1889), Cantù (1892), Fabris (1901), Visconti Venosta (1906), Barbiera (1925).²⁶

Alla luce dell'approccio razionale alle cose e della indipendenza di pensiero che caratterizza Manzoni, Tenca²⁷ ritiene che la sua conversione sia frutto di un impulso della ragione più che del cuore, in linea con quanto affermato da Gallarati Scotti²⁸. La fa risalire al periodo parigino, senza però far cenno all'episodio di San Rocco, privilegiando la «subitanea illuminazione della mente»²⁹, che da tempo si arrovellava sul problema religioso. Tenca aggiunge che la svolta provocò un autentico rinnovamento nell'uomo e nello scrittore, evidente a chiunque lo avesse frequentato.

Il genero Gianbattista Giorgini ricorda come alla domanda della figlia Vittoria sulle modalità del ritrovamento della fede, Manzoni, ormai anziano rispose: «Figliuola mia, ringrazia Iddio che ebbe pietà di me... quel Dio che si rivelò a San Paolo sulla via di Damasco»³⁰. Più o meno la stessa risposta diede al figliastro Stefano: «È stata la grazia di Dio»³¹.

Insomma, che sia avvenuto o meno l'episodio di San Rocco (sono favorevoli Norsa, Magenta, Arrivabene, De Gubernatis, Zanella, Carcano, Barbiera), Chiari propende per l'illuminazione improvvisa e senza esitazioni come momento culminante di una lunga ricerca, non diversamente da ciò che accade all'innominato, in cui si può ravvisare un'eco di

²⁵ Il tema è al centro di due articoli su rivista: *Le tre conversioni*, «L'Osservatore politico-letterario», XIX, n. 5, 1973, pp. 19-32 e *Ancora sulla conversione religiosa del Manzoni*, «Como», n. 4, 1973, pp. 28-35, ma se ne parla tangenzialmente anche in «*La Risurrezione*», «Como», n. 4, 1970, pp. 10-13; n. 1, 1971, pp. 6-11; n. 2, 1971, pp. 1-6.

²⁶ ALBERTO CHIARI, *Le tre conversioni*, «L'Osservatore politico - letterario», XIX, n. 5, 1973, p. 20.

²⁷ Vedi ALFREDO COTTIGNOLI, *Manzoni e il suo tempo (Appunti inediti di Carlo Tenca)*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 6, 1973, pp. 163-185.

²⁸ Cfr. TOMMASO GALLARATI SCOTTI, *Interpretazioni e memorie*, Milano, Mondadori, 1960, p. 99.

²⁹ ALBERTO CHIARI, *Ancora sulla conversione religiosa del Manzoni*, «Como», n. 4, 1973, pp. 28-35.

³⁰ Cfr. MICHELE SCHERILLO, *Manzoni intimo*, Milano, Hoepli, 1923, vol. II, p. 257.

³¹ Cfr. STEFANO STAMPA, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*, Milano, Hoepli, 1885, p. 31.

quello che l'autore stesso ha vissuto. Il critico dissente da quanti fanno risalire l'inesausta ricerca del vero da parte di Manzoni all'illuminismo, come se il pensare con la propria testa e l'aderenza alla realtà fossero esclusiva di una certa corrente filosofica; per analogia – continua Chiari – non è necessario professare il giansenismo per essere severi fustigatori dei costumi, come dimostra il giovane Alessandro, ancora ateo, nei *Sermoni*. Anzi, osserva Chiari con acutezza:

il Manzoni fu giansenista, quando ancora non aveva saputo che cosa fosse il giansenismo; mentre quando si convertì, per merito proprio, e non dei giansenisti, al posto del rigore mise subito la carità, secondo la piena adesione alla legge integrale del Vangelo e al posto della condanna mise subito la Grazia, non giansenisticamente riserbata ai predestinati, ma perennemente concessa ad ogni uomo.³²

Partito da una posizione atea, non cessa di esaltare la virtù, dapprima incarnata nel modello di Imbonati, che non aveva mai conosciuto, poi in quello più fulgido e reale di Enrichetta, che si converte sotto la guida di Degola, seguendo l'esempio della svizzera signora Geymuller e del magistrato piemontese Somis. A poco a poco, vivendole accanto, si persuade che tale virtù non possa non fondarsi sulla religione; da qui il travaglio alla ricerca di una accettazione razionale della fede e il progressivo riconoscimento in quella cattolica. Chiari afferma che, riferendosi a Manzoni, si può parlare di 'proselitismo', dacché gli si possono attribuire almeno due conversioni: quella di Norsa e quella di Marco Coen, destinatario della nota lettera del 7 settembre 1842, in cui l'autore in poche righe esprime tutto il travaglio di una ricerca ardua e sincera, la cui ricompensa «i desideri avanza». Anche l'amico Sigismondo Trechi, non citato dallo studioso, pare si convertì *in extremis* in seguito alle esortazioni manzoniane.³³

Usando le parole di Manzoni stesso (in corsivo), Chiari rende in poche righe il complesso e travagliato *iter* interiore che porta alla conversione:

«Iddio concede il *dono* della rivelazione a chi è in qualche modo disposto a riceverlo; un *dono* che è così *ineffabile* da far sentire immediato il *dovere di corrispondere*. [...] Le difficoltà, umane, che si possono incontrare, e gli immancabili *aiuti*, divini, *sufficienti per vincere*; la *necessità*, però, da parte dell'uomo di *far dal canto suo quello che può*, non

³² ALBERTO CHIARI, *Le tre conversioni*, «L'Osservatore politico - letterario», XIX, n. 5, 1973, pp. 27-28.

³³ Vedi *Epistolario*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Mondadori, 1970, t. II, pp. 244-246.

cessando di *desiderare* e di *pregare*, e la *ricompensa* immediata di Dio al *primo sforzo generoso*, di risoluzione, che l'uomo *sia per fare.*»³⁴

Il 21 settembre 1810 Manzoni scrive a Fauriel una lettera appassionata sulla felicità e la pace interiore da poco conquistata, in cui torna sui concetti di grazia, umiltà e carità, augurandosi che anche l'amico ne possa godere.

Insomma, la tematica della conversione appassiona Chiari non tanto e non solo come mistero della fede, ma come momento di svolta del cammino umano e letterario dell'autore.

§ 1.4 *Il Conte di Carmagnola*

Chiari nel 1947 cura per Le Monnier l'edizione della prima tragedia manzoniana:³⁵ nella Prefazione riflette su quanto sia attuale il messaggio del *Carmagnola*, alla luce della recente guerra civile e del sangue versato durante la seconda guerra mondiale, da poco conclusa. Il commento è sobrio, ma allo stesso tempo chiaro, per venire incontro anche alle esigenze della didattica universitaria. In quest'ottica il critico rammenta come il primo cenno al *Carmagnola* sia in una lettera a Fauriel del 25 marzo 1816 (l'inizio della tragedia è datato 15 gennaio 1816), in cui Manzoni descrive il soggetto, la fonte e il piano generale dell'opera, mentre nella lettera del 13 luglio gli anticipa il discorso sulla tragedia, a difesa della violazione delle tradizionali unità.³⁶

Il lavoro, interrotto dalla composizione della *Morale cattolica*, viene portato a termine nel 1819 e da Parigi concorda con l'amico Visconti le correzioni da apportare. Nel 1820 viene pubblicato a Milano da Ferrario e ristampato dall'autore nel 1845 e nel 1870 con qualche variante di forma.

Come afferma Manzoni stesso nelle *Notizie* premesse alla tragedia, gli storici che l'hanno maggiormente stimolato sono, fra i contemporanei agli eventi narrati, Bigli e Corio di Milano, Sanuto e Navagero di Venezia e, fra quelli più recenti e di altre aree geografiche, Machiavelli, Verri, Denina. La scintilla iniziale, come è noto, è stata la lettura della *Storia delle Repubbliche italiane* (soprattutto dei capitoli LVII, LVIII, LXI, LXIII) del Sismondi, di cui loda il rigore storico e l'originalità della trattazione, particolarmente nella descrizione delle corti lombarde fra Trecento e Quattrocento.

³⁴ ALBERTO CHIARI, *Ancora sulla conversione religiosa del Manzoni*, «Como», n. 4, 1973, p. 34.

³⁵ ALESSANDRO MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1947.

³⁶ *Ivi*, p. XI. Si fa riferimento a *Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912, parte I, 1803-1821, pp. 364-372.

Manzoni, quando si appresta alla composizione del *Carmagnola*, ha già visto avvicinarsi diversi 'liberatori', che hanno poi deluso le aspettative, mentre l'Italia, umiliata dal Congresso di Vienna, è ancora divisa in staterelli soggetti alle potenze straniere e al loro interno dilaniati da fazioni ostili l'una all'altra: sono le tematiche degli incompiuti *Aprile 1814* e *Il Proclama di Rimini*.

Chiari rileva come la figura di Gioachino Murat, con la sua fermezza di fronte a una condanna a morte ingiusta, appaia vicina a quella del Carmagnola nelle scene quarta e quinta dell'ultimo atto: le parole ispirate del proclama del re di Napoli riecheggiano nel coro, dove dalla contemplazione della patria terrena si passa a quella della patria celeste.

Il Conte di Carmagnola è «il primo atto della trilogia patriottica e religiosa che annovera l'*Adelchi* e i *Promessi sposi*»³⁷, in cui l'autore, diversamente dagli storici di professione, dà voce ad aspetti e sentimenti che generalmente la storia ufficiale trascura e proprio questa non facile e travagliata commistione fra storia e invenzione sarà dall'autore stesso coraggiosamente messa in discussione nelle opere teoriche della maturità.

Chiari non nega qualche debolezza nella costruzione della tragedia e del personaggio principale, che non sempre è trasparente nei sentimenti verso l'antico signore: battuto l'esercito dei Visconti, Carmagnola è appagato e forse, se Filippo facesse ammenda e lo richiamasse, accetterebbe, perché il suo cuore («il guazzabuglio del cuore umano» ...) è più a Milano che a Venezia. Quindi, seppur inconsciamente, tradirebbe la Serenissima, ipotizza il critico. La difesa etico - politica che l'autore fa del condottiero deriva più dal suo sguardo di moralista che da quello di storico e comunque non elimina alcune incertezze nella stesura. Chiari concorda con il giudizio di Russo e Momigliano: il risultato è una tragedia più eloquente che poetica, più dignitosa che palpitante³⁸. Eppure, come asserisce Goethe, pur non eguagliando *Adelchi*, il *Carmagnola* rivela un Manzoni già profondo conoscitore dell'animo umano.

§ 1.5 *I promessi sposi*

§ 1.5.1 *Lecture dei Promessi sposi*

I contributi compresi in *Rileggendo il Manzoni*³⁹, che riguardano prevalentemente *I promessi sposi*, erano già apparsi negli anni 1957-65 sulla rivista «Como» ed erano stati pensati per

³⁷ ALESSANDRO MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1947, p. XXXVI.

³⁸ *Ivi*, p. XLIV.

³⁹ ALBERTO CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967.

una serie di conferenze (le *Lecture manzoniane* tenute presso le «Università Popolari» di varie città), per cui il taglio non è accademico, mancando quasi del tutto note e bibliografia: Chiari offre infatti le sue riflessioni a un pubblico non specialistico, prediligendo il ricorso diretto al testo come invito alla lettura.

Nell'articolo *Quel ramo del lago di Como*⁴⁰ lo studioso si sofferma sull'esordio paesaggistico del romanzo, riportando l'opinione diffusa fra tanta critica secondo cui il romanzo inizierebbe in tono minore, ovvero in modo 'non poetico', ma questo, secondo lo studioso, non è un difetto: tono minore nel senso di chiaro e piano, di preparazione allo sfondo su cui si animerà il racconto. La descrizione del paesaggio è degna di un geografo e non di un poeta – afferma De Sanctis – tanto è precisa e nitida, soffermandosi su particolari anche minimi, inutili e non poetici. In realtà, afferma Chiari, i dettagli apparentemente superflui contribuiscono a connotare il 'colore locale' e sarebbe difficile additare quali di essi potrebbero essere trascurati senza toccare l'armonia d'insieme.

*Il vaso di terracotta*⁴¹ è incentrato sull'incontro di don Abbondio con i bravi: «Don Abbondio non fa il male di proposito. Se mai, di proposito, non fa il bene»⁴², distingue Chiari, soprattutto se il bene implica l'esporsi in prima persona, lui «vaso di terracotta» terrorizzato all'idea di dover convivere con «vasi di ferro». Lo studioso ritiene che Manzoni, pur usando molta ironia nei suoi confronti, non lo condanni, in quanto 'coniglio', pover'uomo stizzoso perché incapace di ribellarsi ai torti subiti e prigioniero della propria paura. In altra sede il critico esprime con chiarezza il proprio giudizio – e quello che ritiene essere il giudizio dell'autore – sul curato:

Manzoni non ha trascurato nulla per mettere in evidenza quel che c'era in lui di buono e di cattivo, anche di buono. [...] Quindi nessuna condanna decisa ci sentiremmo di dare al buon curato (e nemmeno la potremmo dare! "Chi è senza peccato scagli la prima pietra!")⁴³.

Chiari sostiene una posizione, senz'altro corretta dal punto di vista evangelico, ma non condivisa da molti studiosi, con la nota eccezione di Pirandello, che nel saggio *L'umorismo a*

⁴⁰ ALBERTO CHIARI, *Quel ramo del lago di Como*, in *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, pp. 13-16 e in «Como», 1957, n. 2 (estate), pp. 26-27.

⁴¹ Apparso su «Como», n. 1, 1958, pp. 32-34.

⁴² ALBERTO CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, p. 20.

⁴³ ALBERTO CHIARI, *L'opera di Alessandro Manzoni*, Torino, ERI-Edizioni RAI, 1960, p. 180.

proposito di don Abbondio afferma «Bisogna pur ascoltare, signori miei, le ragioni del coniglio!»⁴⁴.

Nella *Presentazione di Padre Cristoforo*⁴⁵, Chiari tratteggia questo 'personaggio ideale', incarnazione della fiducia in Dio, che si può considerare il filo conduttore di tutto il romanzo. Nonostante il frate sia stato spesso identificato con padre Cristoforo Picenardi da Cremona⁴⁶, non lo si può definire un personaggio storico, ma una felice mescolanza di dati reali e d'invenzione. Chiari dedica attenzione al personaggio di don Rodrigo (vedi l'omonimo articolo⁴⁷), spesso trascurato dalla critica, nonostante incarni la figura dell'antagonista. Egli appare già ben caratterizzato nel *Fermo*: tirannello di secondo piano e di scarso valore, può esercitare il suo potere solo in provincia e grazie all'appoggio delle autorità locali. Conta e vale poco, non ha interessi, né ideali, fuorché soddisfare i propri capricci e tenersi lontano da ogni cimento: in fondo, un sistema di vita non così distante da quello di don Abbondio. Nei *Promessi sposi*, nel generale smorzamento dei toni più crudi, Manzoni rende don Rodrigo un po' meno vile, se non altro in apparenza – lo si riscontra non solo nel dialogo con fra Cristoforo, ma anche nell'incontro con il Conte del Sagrato –: nel *Fermo* sono messi in rilievo i termini del contratto, per la cui stipula sono richieste «dugento doppie», mentre nella stesura definitiva l'autore punta sullo stato d'animo dei personaggi e non menziona il compenso. Il passaggio è così riassunto da Chiari: Manzoni «non abbonda più nel colore, per far meglio gustare il sapore. [...] Senza cambiare la sostanza dell'episodio, ma elevando al massimo la forma della rappresentazione.»⁴⁸

Il critico mette a confronto le due stesure, rilevando come nel *Fermo* la fine di don Rodrigo, in linea con il romanticismo nordico, riecheggia incubi *noir* e visioni infernali di stampo popolare, con un effetto coloristico di facile presa sul lettore che nei *Promessi sposi* invece lascia il posto a un quadro meno spettacolare, ma dal valore più universale. Rimangono però immutati i sentimenti di fra Cristoforo e Renzo nei confronti del persecutore morente: l'esclamazione «Giudizi di Dio»⁴⁹, che dà voce all'immediato e imperfetto giudizio umano, è seguita dall'invito rivolto a Lucia «Preghiamo per quell'infelice. Ricordatevi di pregare per

⁴⁴ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo. Saggio*, Lanciano, Carabba editore, 1908, p. 165.

⁴⁵ Apparso in «Como», n. 3, 1962, pp. 12-21.

⁴⁶ ALBERTO CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, p. 32. A tal proposito, si veda anche Luigi Russo, *Personaggi dei «Promessi sposi»*, Bari, Laterza, 1958, p. 325.

⁴⁷ ALBERTO CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, pp. 79-113. Riprende, ampliandolo, l'articolo *Taccuino manzoniano. «Può essere castigo, può essere misericordia»*, «Como», n. 2, 1960, pp. 27-31.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 122-123.

⁴⁹ ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, p. 657.

questa povera anima voi, e vostro marito, per tutta la vita»⁵⁰, espressione di uno spirito di carità autenticamente cristiano.

Chiari si sofferma sulla vicenda della monaca di Monza, triste storia di un'anima che Manzoni racconta dall'inizio alla fine, seguendo da vicino la vera storia di Virginia de Leyva, postposta di circa trent'anni.⁵¹ Lo studioso sottolinea come l'autore maneggi con impareggiabile perizia una materia scottante, senza morbosità e ricerca di facili consensi, dando rilievo da un lato alla gravità della colpa e dall'altro alle attenuanti umane. Nei *Promessi sposi* il ravvedimento di Gertrude, generalmente poco considerato, viene comunicato succintamente nel penultimo capitolo, ma «a rileggere con attenzione ciò che [...] il Manzoni dice dell'ultima e virtuosa Gertrude, verrebbe fatto di capir meglio anche la precedente e peccatrice»⁵². Nel *Fermo*, sulle tracce del Ripamonti, il narratore dà maggiore enfasi al supplizio volontario che la suora si impone⁵³, da cui se ne deduce che una natura così esuberante avrebbe potuto volgersi fin dall'inizio al bene, se solo fosse stata correttamente instradata.

La disamina di Chiari, che non riguarda tutto il romanzo, ma solo quegli aspetti e personaggi che più possono fare presa su un pubblico non specialistico, si sofferma sul cap. XIX⁵⁴, in cui viene presentato l'innominato. Manzoni, quasi a giustificare la scelta di non dargli un nome, chiama in causa esimi storici come Ripamonti e Rivola, che non vanno più in là di «uno, costui, colui, un tale»⁵⁵ per riferirsi al temibile signorotto improvvisamente convertitosi, che però veniva generalmente identificato con Francesco Bernardino Visconti, signore di Brignano Geradadda. In ogni caso, l'effetto artistico ne guadagna.

Non si può intendere la svolta dei capitoli successivi senza tener conto di «questa [dell'innominato] irrequieta ansia d'affermazione, di questa indomita forza di volontà, di questa straordinaria capacità di attuare ciò che era stato superbamente concepito»⁵⁶, sottolinea Chiari, che lo aveva spinto, all'inizio della sua carriera, a reagire ai soprusi con il delitto, pur provando ripugnanza, in un'epoca in cui la giustizia rimaneva un concetto astratto, non applicato da alcuna istituzione. Al suo cospetto don Rodrigo appare ancora

⁵⁰ *Ivi*, p. 657.

⁵¹ Alberto Chiari riprende e amplia osservazioni contenute in *Taccuino manzoniano. La sventurata rispose*, «Como», n. 3, 1959, pp. 43-48.

⁵² ALBERTO CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, p. 135.

⁵³ Cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di A. Chiari - F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, t. III, p. 287.

⁵⁴ ALBERTO CHIARI, *Aspetti e motivi del capitolo XIX dei «Promessi sposi»*, n. 3, 1969, pp. 6-11.

⁵⁵ *Ivi*, p. 6.

⁵⁶ *Ivi*, p. 8.

più piccino: «scapestrato e pusillanime»⁵⁷, non si espone in prima persona e manda avanti altri.

In accordo con Momigliano, Chiari ritiene il capitolo XXXIV un contrappeso tragico dei capitoli comico-drammatici sui tumulti di Milano⁵⁸. Protagonista, insieme alla città appestata, è Renzo alla ricerca di Lucia, ancora oscillante fra velleità di vendetta e repentini pentimenti. Il capitolo è costruito su corrispondenze e contrasti, «nel continuo variare dai tratti di pietà a quelli di brutalità, o dalle scene di comicità a quelle di tragicità [...], intervallati di solitudini e di silenzi»⁵⁹. Il prologo, sotto il segno della morte imminente, che genera squallore fisico e morale, anticipa il tono dell'intero capitolo. L'episodio di Renzo scambiato per un untore da un passante anticipa quello a fine capitolo, così come la donna confinata in casa fa da preludio alla madre di Cecilia. Il tema della pietà – sottolinea Chiari – è intrecciato a quello della bestialità, che in ogni caso ispira più meditazione sul mistero della vita che orrore. L'autore alterna con sapienza scene che ispirano orrore e desolazione ad altre che aprono spiragli di speranza, fra cui quella della madre di Cecilia comunica «singolare pietà». È una pagina soave e musicale – nota Chiari – nonostante lo strazio che emana, e racchiude in sé il tema principale del romanzo: la fiducia in Dio. «Perciò, la descrizione è tutta sfumature: un annunciare per poi ridurre, un colorire per poi attenuare, un fermare i tratti esteriori per trasfigurarli entro un alone di squisita spiritualità».⁶⁰

La fine del capitolo è ancora una volta all'insegna della morte, non più silenziosa e desolata come all'inizio del percorso, ma vociante e disordinata come le turbe di appestati al lazzeretto, fra cui si staglia la figura del cavallo furioso, che richiama la fine di don Rodrigo nel *Fermo*. Chiari evidenzia come in questo capitolo Manzoni dia prova di stupendo realismo e di studiata armonia, ad esempio nella simmetria del saluto del monatto in apertura e in chiusura, nelle figure dei due commissari, nelle due folle che stringono Renzo per le vie della città, nello stagliarsi immobile e solitario di Renzo al principio e alla fine della narrazione.

Il capitolo XXXVI, diviso idealmente in tre parti (la predica di padre Felice, il ritrovamento di Lucia da parte di Renzo e lo scioglimento del voto, l'addio di padre Cristoforo) si distingue per l'armonia strutturale, imperniata sul tema della famiglia cristianamente

⁵⁷ *Ivi*, p. 9.

⁵⁸ ALBERTO CHIARI, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, p. 231.

⁵⁹ *Ivi*, p. 232.

⁶⁰ *Ivi*, p. 246.

intesa⁶¹. Chiari ricorda come parole e azioni dei frati cappuccini nel lazzaretto siano storicamente fondate, sulla base della cronache di Lampugnano, Ripamonti, Tadino, La Croce, Bertani da Valenza.⁶² Lo studioso ricorda come traspaia anche in questa drammatica circostanza l'amore di Lucia per Renzo, rivelato dalle frequenti esclamative ed interrogative, che esprimono la tensione interiore di doverlo trattenere in ossequio al voto compiuto. Anzi, in questo, che è il più lungo e appassionato dialogo fra i due, emerge senza ambiguità il profondo e caldo sentimento che li lega. L'entrata in scena di fra Cristoforo porta allo scioglimento del voto, non prima però di essersi più volte assicurato dell'assentimento della giovane, in ottemperanza al libero arbitrio che contraddistingue la religione cattolica. Nel suo discorso esalta non tanto il matrimonio in sé, quanto «la vocazione al matrimonio»⁶³, cosa ben più rara, che vede incarnata in Renzo e Lucia. E prospetta loro una «allegrezza raccolta e tranquilla» e la «speranza di ritrovarvi per sempre», richiamo alla *Risurrezione* e alla *Pentecoste* («nel guardo errante / di chi sperando muor»), ma anche ai «campi eterni, al premio / che i desideri avanza» del *Cinque Maggio*.

§ 1.5.2 *I promessi sposi* di Chiari e Ghisalberti

Il nome di Alberto Chiari è inscindibilmente legato a quello di Fausto Ghisalberti nella celebre edizione critica dei *Promessi sposi*,⁶⁴ che ha costituito per decenni un imprescindibile strumento di studio e ricerca per tutti coloro che si accostassero a Manzoni e specialmente al *Fermo e Lucia*. Frutto di vent'anni di lavoro, che porta a compimento gli studi inaugurati da Barbi con l'edizione del 1934 e proseguiti con gli interventi pubblicati dagli «Annali manzoniani». Chiari e Ghisalberti offrono una versione del *Fermo* il più possibile vicina all'originale, pur non trattandosi di un'edizione diplomatica. Scevra delle confusioni fra prima minuta e Ventisettana che altre edizioni hanno perpetuato, riporta una punteggiatura fedele all'autografo, restituendo così in tutta la sua originalità il sistema di interpunzione manzoniano.

Per la prima volta viene confrontata la seconda minuta con la copia per la Censura, preparata da un copista, recuperando immagini ed episodi successivamente stralciati

⁶¹ALBERTO CHIARI, *Linea del capitolo XXXVI de «I Promessi sposi»*, «Como», n. 3, 1967, pp. 4-11 e n. 4, 1967, pp. 14-20.

⁶²*Ivi*, p.7.

⁶³*Ivi*, p.15.

⁶⁴ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, 7 voll.

dall'autore. La collazione, evidenziando le infedeltà commesse dal copista, ha rettificato il testo licenziato da Ferrario nel 1827 e l'edizione critica di Barbi e Ghisalberti del 1942.

La Quarantana è stata oggetto di nuove ricerche, pur nel solco del lavoro di Barbi e Ghisalberti, tanto che il testo è corredato di un vasto apparato, con le varianti già decise da Manzoni sull'esemplare della Ventisettana, corretto a penna, ma non passate alla stampa. Si è deciso perciò di aggiungere foglio per foglio le prove di torchio rivedute da Manzoni. Tutta l'edizione si basa sugli autografi braidensi e non su microfilms, a garanzia di maggior precisione ove si debba valutare la differenza di carta e di inchiostro. Alle note dell'apparato sono state premesse alcune notizie storico-filologiche per venire incontro alle esigenze degli studiosi, che possono così entrare nel travaglio manzoniano attraverso la sua triplice forma. Chiari si è occupato dell'indice analitico, mentre il lavoro sugli autografi è tutto di Ghisalberti, così come la stesura delle note critiche, che sono state però condivise fra i due curatori.

§ 1.6 L'opera di Alessandro Manzoni

La monografia *L'opera di Alessandro Manzoni*⁶⁵ (1960, poi riedita nel 1967), di tono divulgativo, priva di note e bibliografia, consta di diciotto capitoli: dopo un inquadramento generale all'autore, alla vita e alle opere, rivolge l'attenzione alle liriche prima e dopo la conversione, quindi alle tragedie e alle opere minori, per dedicare i restanti dodici capitoli ai *Promessi sposi* (per una trattazione approfondita della critica di Chiari alle liriche pre-conversione e al romanzo si rimanda ai paragrafi dedicati). Lo studioso si sofferma poi su alcune questioni, come la moralità dell'autore prima della conversione, il ruolo di Enrichetta nel ritorno alla fede, la simpatia per i francesi e il rapporto complesso con Napoleone, oggetto anche di saggi a sé stanti.

Focalizzandosi sull'eccezionale decennio 1812-22 – e non tenendo conto degli incompiuti *Ognissanti* e *Il Natale del 1833* – Chiari riflette su questioni come il rapporto fra romanticismo e cattolicesimo e il passaggio dalla poetica dell'io' a quella del noi'. Il tono della poesia manzoniana, prima sarcastico, si fa controllato e comprensivo, come denota l'uso di un rassicurante noi' al posto di un egocentrico io'; orgoglio e superbia vengono accantonati per abbracciare con convinzione il principio di fratellanza evangelica, secondo il quale siamo tutti figli del medesimo padre.

⁶⁵ ALBERTO CHIARI, *L'opera di Alessandro Manzoni*, Torino, ERI-Edizioni RAI, 1960. D'ora in avanti si farà riferimento ai numeri di pagina relativi nel corpo del testo.

Anche nelle poesie civili è presente questo senso dell'universale: in *Marzo 1821* la patria terrestre non è mai disgiunta da quella celeste, nonostante l'esortazione alla 'guerra giusta' contro l'Austria. A tal proposito, il critico si domanda se non vi sia una contraddizione fra lo spirito di fratellanza che dovrebbe caratterizzare un'autentica fede in Cristo e l'acceso patriottismo che ha tratti di partigianeria anti-austriaca. La risposta 'scagiona' Manzoni (di differente parere sarà, diversi decenni dopo, Annoni): l'autore, intimamente contrario alla violenza, basa il suo assunto sul concetto di giustizia, lo stesso che animerà fra Cristoforo nei confronti di don Rodrigo, e rigetta l'oppressione di un popolo su di un altro nel nome della legge del più forte. In questo unico caso l'uso delle armi è moralmente giustificato, perché unico strumento per conquistare il bene supremo della libertà.

Chiari non si sofferma particolarmente sulle tragedie, pur riconoscendo il loro significato nell'evoluzione del pensiero manzoniano. *Il Conte di Carmagnola* (di cui lo studioso cura un'edizione: vedi paragrafo dedicato), nonostante il rispetto formale di alcune regole classicistiche come i cinque atti e l'uso dell'endecasillabo sciolto, è innovativo per l'argomento, storico e non mitologico, per l'abbandono delle unità di tempo e di luogo e l'introduzione del coro.

La seconda tragedia usa ancor più della prima l'argomento storico per parlare dell'Italia contemporanea e spronare alla 'guerra giusta' come unico mezzo per acquistare la libertà e l'indipendenza dallo straniero. Dopo il racconto dei primi tre atti, Chiari si sofferma sul primo coro, incentrato sul popolo latino, spettatore indifeso delle scorribande degli eserciti stranieri e illuso che la sconfitta longobarda significhi il ritorno della libertà. Il poeta non si limita a esortare gli italiani a un radicale cambiamento di atteggiamento, ma descrive con piglio felice battaglie e cavalieri, castelli e piante femminili: «Pur rispecchiando il gusto letterario del primo Ottocento, è d'altra parte consono agli usi e alle abitudini dei tempi descritti nella tragedia, senza, perciò, che il quadro ne risulti artefatto, e senza che il sentimento, chiamiamolo pure, romantico scada a trito romanticume» (p. 55)

Il secondo coro è quello sublime di Ermengarda, che Chiari accosta a Enrichetta e a Lucia per la delicatezza dell'animo virginale, unito a un amore autentico, tenace e appassionato. Il critico, nel solco di Cesare Angelini, accosta il coro di Ermengarda e *Il Cinque Maggio* (p. 59): entrambi i testi sono incentrati sui concetti di umiltà e di «provida sventura», per cui i potenti, percossi dal dolore e scesi al livello degli umili, diventano grandi di fronte a Dio. Nella tragedia, rispetto all'ode, si ha «un affinamento del pensiero manzoniano portato

nell'ambito della meditazione e del silenzio»⁶⁶, per usare le parole di Angelini. La «provida sventura» agisce anche per la melanconica figura di Adelchi, amante della pietà e della giustizia in un mondo che predilige l'inganno e il potere della forza. Anche lui, come Ermengarda e Carmagnola, mostra tutta la sua grandezza al cospetto della morte, quando «scopre ben il segreto della vita, il segreto di chi vince e di chi perde, di chi opprime e di chi è oppresso, e [...] conforta la tristezza del male che ha avuto in cuore per tutta la vita con la certezza del bene che ai buoni spetta nell'altra vita» (p. 64).

L'analisi dello studioso trascorre quindi al romanzo, il cui sottotitolo, *Storia milanese del secolo XVII*, denuncia chiaramente «che si tratta di *storia*, cioè del *vero*; ma con personaggi ed episodi inventati [...]. Dunque, accanto al vero, il verosimile» (p. 86). Attraverso la finzione dell'Anonimo, l'autore si sdoppia, in modo da poter raccontare e al tempo stesso commentare la vicenda, utilizzando «l'interessante, reso il più possibile anche bello» (p. 86) per raggiungere il fine ultimo di un'opera d'arte, ovvero il buono.

Chiari affronta il romanzo raggruppando i capitoli per blocchi affini e dandovi un titolo, riportandone i brani più significativi per commentarli e individuarne le problematiche.

I primi due capitoli (*Presentazione*) sono caratterizzati dalla 'carrellata' su luoghi, personaggi e motivi principali del racconto. I luoghi sono quelli ben noti e amati dall'autore, ma trasfigurati dall'intento d'arte.

Dopo i primi due capitoli di introduzione al romanzo e perlopiù 'statici', nei capitoli III-VI (*I deboli e gli oppressi*) la macchina del racconto entra in movimento e le parti in gioco iniziano a delinearsi. I capitoli VII e VIII sono ribattezzati *Terra e cielo in conflitto*, perché «le astuzie terrene si intrecciano e si confondono tra loro, mentre puntualissimo arriva l'intervento celeste a salvare gli innocenti e a deludere i perversi» (p. 109).

Nei capitoli IX-XI, che non potevano intitolarsi che *Lucia e la monaca di Monza*, Manzoni dà saggio della sua abilità di profondo indagatore della psiche umana, lasciandoci nel contempo pagine di mirabile bellezza letteraria, come il ritratto di Gertrude. La sequenza dei capitoli XII-XIX, ribattezzata *I giusti perseguitati*, è incentrata sulle vicissitudini di Renzo a Milano.

Il capitolo XX-XXII sono raggruppati sotto il titolo *La notte di Lucia*, essendo incentrati sulla metamorfosi quasi miracolosa della giovane, da prigioniera inerme a redentrice dell'innominato e protetta del Cardinale. «Non possono non venire in mente i versetti del *Magnificat*, perché proprio sulla linea dell'inno mariano il Manzoni ha ideato la figura di

⁶⁶ CESARE ANGELINI, *Manzoni*, Torino, UTET, 1942, pp. 91-92.

Lucia» (p. 143), chiosa Chiari. Lucia, pur essendo analfabeta, è detentrica della vera sapienza, sapendo riportare ogni azione terrena al suo giusto significato, nell'attesa della gioia celeste. Riesce a commuovere il Nibbio e a far esplodere il conflitto interiore del signorotto, facendo «tutto quello che era a creatura umana possibile per meritare l'intervento divino» (p. 151).

La descrizione della tragica notte, in cui la poveretta vota sé stessa alla Madonna, richiama alla mente di Chiari l'inno *Il nome di Maria*, in cui la Vergine è protettrice di tutti i sofferenti e gli oppressi. A differenza di molti commentatori e discostandosi dal magistero della Chiesa, Chiari non ritiene atto di egoismo sacrificare, oltre alla propria, la volontà di un'altra persona, alla quale si è fatta liberamente una promessa perché per Lucia «la verginità vale più della stessa vita, non solo per sé, e non solo per Iddio, ma per lo stesso suo promesso sposo» (p. 152). Chiari conclude con una riflessione sugli uomini e la storia: nonostante le apparenze, l'autentica vittoria non è dei potenti, ma dei giusti disarmati, che con la loro forza d'animo continuano a cambiare il mondo.

Il blocco di capitoli XXIII-XXX, rinominato *Provvisorio assestamento*, racconta la sistemazione di Renzo nel Bergamasco e la santa figura del Cardinale Borromeo, per concludersi con i tre flagelli di fame, guerra e peste. I capitoli XXXI-XXXII si intitolano prevedibilmente *La peste*. Gli ultimi capitoli (*La conclusione*) vedono la scomparsa di molti personaggi e il felice esito di tante tribolazioni. Renzo ritrova Lucia, contraddistinta da una serenità che le conferisce «una forza diversa ma non minore di fra Cristoforo e del Cardinale». (p. 197)

Chiari cita ancora una volta Momigliano, per identificare lo «spirito animatore del libro nella *provvida sventura*, quella del dolore che purifica» (p. 198). Renzo, Lucia, Cristoforo, l'innominato, Gertrude, non diversamente da Ermengarda, Napoleone e il Carmagnola, trovano attraverso la sventura il vero senso dell'esistenza.

In conclusione, ricordo che Chiari è uno dei pochi critici a dare evidenza a un singolare episodio della vita di Manzoni: l'incontro con Napoleone⁶⁷, che segnerà in modo indelebile l'immaginazione poetica del giovane. Antonio Stoppani riferisce che il quindicenne Alessandro, ospite della contessa Cicognara nel suo palco al Teatro alla Scala, ebbe modo di incrociare lo sguardo di Napoleone, rimanendone ammaliato. Il Primo Console, offeso dai sentimenti anti-francesi della nobildonna, non distolse lo sguardo dal suo palco per tutta la

⁶⁷ ALBERTO CHIARI, *Gli occhi di Napoleone*, «Como», n. 4, 1957, pp. 30-33.

serata⁶⁸. L'adolescente non dimenticò mai il fascino di quegli occhi penetranti, di cui si coglie l'eco nel celebre settenario «chinati i rai fulminei», come nota, fra gli altri, Momigliano⁶⁹. Chiari individua un altro riferimento allo sguardo di Napoleone nel *Fermo e Lucia*, redatto a ridosso del *Cinque maggio*, quindi più di vent'anni dopo quell'incontro. Si tratta degli occhi del Cardinale giovinetto, che, raccolto in preghiera nella chiesa di San Giovanni in Conca a Milano, viene sbeffeggiato da un gruppo di giovani aristocratici scapestrati, fra cui il futuro Conte del Sagrato. Questi, a distanza di tanti anni, così si esprime prima di essere ricevuto a colloquio da Federigo: «Voglio vedere se ha ancora quegli occhi che hanno fatto abbassare i miei ... cospetto ... cinquant'anni sono.»⁷⁰ Su consiglio di Ermes Visconti, l'episodio viene stralciato, ma rimane il motivo dello sguardo sublime e penetrante del Cardinale, che ammalia e lascia senza parole l'innominato in procinto di convertirsi.

§ 1.7 Appunti e spunti dal centenario manzoniano

In occasione del centenario, sembra che il campo si divida nettamente in due fazioni, in cui si trovano sia laici sia cattolici: quella degli esaltatori acritici di Manzoni e quella dei dissacratori per amore di verità. Il fenomeno non è nuovo, anzi caratterizza la critica manzoniana fin dai suoi esordi, premette Chiari, che in questa particolare circostanza abbandona il suo atteggiamento defilato per assumere una posizione netta a difesa dell'autore dei *Promessi sposi*.⁷¹

Il critico osserva come spesso le accuse siano dettate da preoccupazioni contingenti e come tali transeunte, mentre le lodi riguardino le qualità innegabili dello scrittore, di cui comunque i ricercatori più seri non hanno mancato di sottolineare anche le ombre. Le fervide discussioni riconfermano quanto ancora oggi non sia possibile non fare i conti con Manzoni, grande e solitario in quanto non riducibile ad alcuna etichetta. Egli serve la verità per amore della verità, conservando fino alla fine la propria libertà di giudizio e la propria ricchezza spirituale, il che può infastidire chi è prigioniero dei propri egoismi, continua Chiari. Ama la patria senza diventare nazionalista, conscio che la vera patria è quella celeste, che affratella tutti gli uomini, a prescindere da razza e ceto sociale. Condanna tanto i

⁶⁸ ANTONIO STOPPANI, *I primi anni di Alessandro Manzoni - Spigolature*, Milano, Cogliati, 1923, p. 74.

⁶⁹ ATTILIO MOMIGLIANO, *Liriche di Alessandro Manzoni*, Torino, UTET, 1925.

⁷⁰ ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, vol. II, t. III, p. 310.

⁷¹ ALBERTO CHIARI, *Preliminari al centenario manzoniano. Due biografie*, «Ragguaglio librario», XL, n. 2-3, 1973, pp. 66-67.

governanti corrotti, quanto i capipopolo sediziosi, esaltando però il vero popolo, depositario dello spirito di giustizia e di carità. Offre il primo esempio di letteratura sociale, facendo degli umili i protagonisti del primo romanzo della letteratura italiana moderna e inventando un linguaggio né colto, né 'basso', ma autenticamente popolare perché comprensibile da tutti. Il suo ideale di buon governo riconosce nella sicurezza e nella dignità della persona i beni supremi, in accordo con il Vangelo, dove qualunque sentimento trova la sua espressione perfetta. La vita è per Manzoni un impegno in cui ognuno deve mettere a frutto i talenti ricevuti da Dio e del quale un giorno darà conto all'unico Giudice che non sbaglia mai.

Dopo questo ritratto ispirato dell'autore, Chiari torna alle polemiche dell'oggi per recensire due recenti biografie manzoniane, profondamente diverse fra loro: quella di Astaldi⁷² e quella di De Feo⁷³. La prima tende a dissacrare interpretando liberamente informazioni già note, tratte da cronache, rotocalchi e carteggi, l'altro rispetta la verità, lodando, ma anche mettendo in rilievo i difetti dell'uomo e del poeta.

De Feo restituisce un'onesta biografia, discutendo con coscienzioso scrupolo anche quelle questioni che rimarranno dai contorni sfumati, quali, per esempio, le influenze e le derivazioni ideologiche nel pensiero e nell'arte del Manzoni. Astaldi, pur vantandosi di avere scritto la prima biografia completa e veritiera su Manzoni, fa citazioni inesatte e insiste su aspetti, come la presunta paternità di Giovanni Verri, già ipotizzata da diversi autori (oggi data per quasi certa), come Custodi, Radius, Gallarati Scotti, Titta Rosa. Anche l'interpretazione dei vaneggiamenti degli ultimi mesi di vita e delle frasi anticlericali come un ritorno del rimosso è pretestuosa, dando per certo ciò che non lo è affatto, continua Chiari. A tal proposito, De Feo, pur non essendo reticente, mantiene un atteggiamento più prudente.

Conclusioni

La critica di Chiari si distacca per alcuni aspetti da quella di tutti gli altri studiosi presi in esame, innanzitutto per un dato cronologico: i primi saggi di argomento manzoniano risalgono ai tardi anni '30, quando alcune acquisizioni critiche, filologiche e metodologiche erano ancora di là da venire. Insieme a Ghisalberti, a cui si deve gran parte del cospicuo

⁷² MARIA LUISA ASTALDI, *Manzoni ieri e oggi*, Milano, Rizzoli, 1971. Sulla biografia della Astaldi si veda anche il commento di Umberto Colombo (par. 4.5)

⁷³ ITALO DE FEO, *Manzoni l'uomo e l'opera*, Milano, Mondadori, 1971.

lavoro filologico, è ricordato per l'edizione critica delle tre stesure del romanzo, che ha rappresentato un'autentica svolta per gli studi manzoniani, offrendo uno strumento accurato e affidabile per il confronto fra le diverse redazioni.

Lo studioso dedica grande attenzione ai *Promessi sposi* anche dopo l'edizione Mondadori: fra gli anni '50 e i '70 pubblica sulla rivista «Como», che si rivolge a un pubblico non specialistico, numerosi articoli sul romanzo, di cui tratteggia i personaggi e le tematiche più pregnanti. Si tratta di interventi dal tono divulgativo e dallo stile lineare e piano, adatto ad una lettura 'descrittiva', che lasci parlare il testo senza necessariamente offrirne un'interpretazione originale. Di tono ugualmente divulgativo è la monografia *L'opera di Alessandro Manzoni*, che compendia un po' tutte le riflessioni sugli scritti e la personalità dell'autore.

Chiari viene però ricordato soprattutto per i suoi studi sulla lirica manzoniana, in particolare per la pregevole edizione commentata alle poesie prima della conversione, che illustra in modo analitico le liriche giovanili, ponendole in sostanziale continuità con le opere successive: lo spirito patriottico e libertario, l'amore per la virtù e la ricerca del vero accompagneranno infatti Manzoni per tutta la vita.

È originale l'idea della triplice conversione, non solo religiosa, ma anche letteraria e morale, che corrobora l'idea di una fede che non abdica mai alla ragione e di una mente unitaria e fedele ai propri principi durante tutto il corso dell'esistenza, caposaldo del pensiero critico dello studioso. La metodologia di lavoro, da un lato aderente al testo, dall'altro alle vicende biografiche, non si rifà ad una corrente critica particolare, nè si avvale di frequente delle citazioni da altri critici (fuorché Momigliano); lo stile di scrittura è chiaro e senza asperità lessicali, con qualche concessione all'"impressionismo" descrittivo. Generalmente lontano dalle polemiche letterarie, in occasione del centenario Chiari fa un'eccezione prendendo posizione, con il consueto garbo, in favore di Manzoni, senza mai perdere di vista il nucleo più autentico e innovativo del pensiero dell'autore.

CAP. 2 ERNESTO TRAVI

Allievo di Mario Apollonio, Ernesto Travi (1921-1999) è docente di letteratura italiana alla Facoltà di Magistero dell'Università Cattolica per più di trent'anni, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso. Studioso infaticabile e autore di una imponente messe di saggi, articoli e testi, ha una vasta cultura che copre l'intero arco della letteratura italiana, dal Duecento al Novecento.

Collabora con riviste come «Aevum», «Giornale storico», «Lettere italiane», «Italianistica», «Testo», «Otto/Novecento» e «Ragguaglio librario»; fittissima è la sua attività di recensore, a testimonianza di una costante attenzione per l'aggiornamento. La lunga carriera di studioso ha come principali oggetti d'interesse Dante (suo un inedito commento alla *Commedia*), Giovinetti, Bembo, di cui pubblica l'edizione critica delle *Lettere*, e Manzoni. Si dedica in particolar modo all'epistolario manzoniano, che arricchisce curando l'edizione di alcuni inediti (era sua intenzione completare il *Carteggio* manzoniano che Sforza e Gallavresi¹ avevano interrotto all'altezza degli anni trenta del sec. XIX) e alla questione della lingua, che affronta non solo con i testi teorici ad essa espressamente dedicati, ma anche attraverso una precisa analisi degli *Inni sacri* e della lirica civile. Completano il quadro i contributi su *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859* e sul romanzo.

§ 2.1 I contributi sulla questione della lingua

§ 2.1.1 L'evoluzione del pensiero linguistico manzoniano

Il problema della lingua è forse il tema più caro a Travi, che lo affronta da diverse angolazioni in vari saggi e in due monografie: *Manzoni e la lingua italiana* (1985)², incentrata sull'«eterno lavoro», mai concluso del saggio sulla lingua italiana e *Al servizio della parola* (1989)³, che inquadra la speculazione manzoniana nel contesto del pensiero linguistico settecentesco e delle dispute contemporanee. Proprio da quest'ultima monografia è opportuno iniziare, in quanto offre una panoramica complessiva delle riflessioni linguistiche di Manzoni. Il Settecento si distingue per l'affermarsi del francese quale lingua-parametro e per i dibattiti sui dialetti, che in alcuni casi, come il veneto, assumono dignità letteraria. Pietro Verri sul «Caffè» conduce una vivace polemica contro la Crusca e una

¹ *Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, Hoepli, 1921.

² ERNESTO TRAVI, *Manzoni e la lingua italiana*, Milano, CUSL, 1985.

³ ERNESTO TRAVI, *Al servizio della parola*, Milano, CUSL, 1989.

lingua intesa solo in senso letterario, lontana dall'uso e dal popolo. Nell'Ottocento, il dibattito linguistico vede contrapposti i puristi di padre Cesari, che propugnano il Trecento toscano e la Crusca, e i seguaci di Monti e Perticari, ovvero i neoclassici, che con la *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* (1826), si aprono alla toscana contemporanea e riaffermano l'unità linguistica contro gli ibridi del sec. XVIII, sulla base di una lingua esteticamente bella, ma non fiorentina. Entrambi i gruppi portano avanti ideali esclusivamente letterari. La reazione antipurista si divide fra la rinata Accademia della Crusca, sostenuta da Tommaseo, Galvani, Capponi, favorevole alla soluzione toscana, e il gruppo facente capo alla rivista *Il Poligrafo* (1811-14), diretto da Luigi Lamberti, che accoglie nuovi autori.

Nei primi anni del sec. XIX si leva anche la voce di Foscolo a favore di una lingua stabile, classica, non popolare, toscana. D'altro canto, la cultura europea e il nascente romanticismo valorizzano i dialetti: si stampano le opere dialettali milanesi e il vocabolario del milanese ad opera di Cherubini; Borsieri addirittura sostiene il dialetto non solo come strumento di comunicazione popolare, ma anche come lingua letteraria. Proprio negli stessi anni, Manzoni, lontano da tutte queste posizioni, inizia la riflessione sulla lingua, che lo accompagnerà per tutta l'esistenza. Considera sì il dialetto lingua adatta alla comunicazione, perché compreso da tutti, ma addita il toscano quale lingua più ricca e adatta ad esprimere idee generali.

Travi ricorda come Manzoni nel 1806 imprima una svolta con l'elogio del verso sciolto, che apprezza per la mancanza di rima: è forse il primo, inconsapevole rifiuto della lirica a favore della prosa. Il giovane poeta osserva come Parini, scrittore per pochi, sia perfetto nella forma, «ma incapace di produrre l'effetto che i poeti (m'intendo i buoni) si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghiare del bello e dell'utile e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere.⁴» C'è già tutto il suo programma poetico e morale, anche se i modi con cui conseguirlo saranno oggetto di lunghe riflessioni, ripensamenti e discussioni.

Manzoni si propone di rivolgersi non più solo ai dotti, ma al popolo nella sua interezza e per fare questo rifiuta lo 'stravagante' per il 'vero'. Nelle prove successive (*In morte di Carlo Imbonati*, *Urania*, *A Parteneide*) alla severità alfieriana e al garbo pariniano si accosta la lezione di Dante, anche se il rinnovamento non è ancora completo. Dal 1812 tenta con coraggio lo sperimentalismo linguistico e tematico degli *Inni sacri*. Il risultato è ibrido: durezza

⁴ Lettera a Fauriel del 9 febbraio 1806.

espressiva, immagini icastiche tratte dai testi biblici, gioco del contrasto, innovazioni metriche (vedi paragrafo sugli *Inni sacri*).

Il sentire e il meditare alla fine trovano unità nella parola affidata da Dio all'uomo, rendendo una verità religiosa che tramuta la morte in vita.

Travi continua il suo *excursus* nell'evoluzione del pensiero linguistico di Manzoni, che, dopo un fugace ritorno ai moduli aulici in *Aprile 1814* e nel *Proclama di Rimini*, affronta per la prima volta il problema della lingua dal punto di vista teorico nella lettera a Fauriel del 25 marzo 1816, ove ammette la difficoltà di trovare un idioma adatto ai personaggi, che non sia né prosa, né poesia, né retorica. È ibrido anche il linguaggio usato nel *Conte di Carmagnola*: le voci illustri e arcaiche, scelte per caratterizzare l'ambientazione storica, stridono con il contesto familiare e personale in cui si muove il protagonista, con un risultato forse diverso da quello che l'autore si proponeva. La ripresa della scrittura dall'atto terzo, dopo un intervallo di tempo dedicato alla *Morale cattolica*, segna una svolta linguistica per la ricerca di un vocabolario morale valido in ogni tempo. I toni si fanno più morbidi, meno oratori e più attenti alle sfumature, si percepisce la volontà di innovare il genere tragico, anche se si è ancora lontani da un risultato unitario. Le soluzioni formali proposte costituiscono un ulteriore approccio verso la prosa e per certi versi anticipano il romanzo: mancanza di rima, endecasillabi spezzati dagli *enjambement*, interpunzione al di fuori delle norme retoriche.

Quando Manzoni vi si accinge, la letteratura italiana non ha un modello da offrirgli, né linguistico, né stilistico, ma, pur non prendendo subito una posizione netta, rifiuta le soluzioni di Monti e di Cesari.

Parallelamente al *Fermo e Lucia* porta avanti l'*Adelchi*, che rispetto al *Carmagnola* ha una maggiore gradazione di toni espressivi. Uno sguardo attento a Racine, Tasso, Petrarca, Virgilio, ma anche alle proposte dei moralisti e dei tragediografi francesi del Seicento e dei naturalisti settecenteschi aiuta la ricerca di approfondimenti interiori mediante soluzioni tonali smorzate da ricollegare alla tradizione letteraria europea⁵. Travi evidenzia come lo stile inclini sempre più verso la prosa, le opposizioni tendano ad attenuarsi, il tono medio dispone il verso alla distensione del racconto, cui si avvicina l'endecasillabo nella sua ampia *variatio* e nella frequenti cesure⁶.

⁵ *Inni*, p. 124.

⁶ *Inni*, p. 125.

Interessante dal punto di vista linguistico è l'*Appendice storica sulla Colonna infame*, stesa verso la fine del 1823, terminata prima del '27 e ripresa in mano l'anno seguente. L'estromissione della *Colonna infame* dal romanzo nell'edizione del 1827 è dovuta a una pluralità di cause, fra le quali Travi accoglie quella sottolineata dal Dionisotti⁷: essendo nel '27 ancora brucianti i processi e le condanne austriache per i moti del '21, l'operetta sarebbe stata facilmente interpretata in chiave patriottica.

Manzoni è alla ricerca di quello stile 'umile' di cui parla a Fauriel nella lettera del 3 novembre 1821, in riferimento al romanzo storico: il toscano, insieme al lombardo colto, è la lingua del *Fermo*, seppur inframmezzato da latinismi e francesismi. Il passaggio dalla prima alla seconda introduzione del *Fermo* evidenzia il travaglio di trasformare una lingua ancora 'secentesca', ricca di idiotismi lombardi e spagnoli, in una realtà moderna.⁸ L'autore sente il divario fra la ricchezza di vocaboli letterari e la ricchezza altrettanto dispersiva, ma più pregnante, dei dialetti.

§ 2.1.2 Il trattato *Della lingua italiana*

Molto interessante è l'*excursus* compiuto da Travi sull'opera teorica mai conclusa sulla lingua, che ha occupato Manzoni per quasi tutta la sua vita creativa, di cui darò conto in modo puntuale, trattandosi di concetti piuttosto complessi che hanno una subito una profonda evoluzione nel corso degli anni. Come già anticipato, la riflessione sulla lingua è presente almeno fin dal 1806: Manzoni intuisce che la distanza fra lingua parlata e scritta in Italia, diversamente da quanto si verifica in Francia, è la causa che impedisce alla letteratura di perseguire il suo fine: il bello e l'utile per un pubblico il più vasto possibile. Il problema del genere letterario viene così a sovrapporsi a quello linguistico.

In questa prima fase, in cui ancora manca l'interesse filosofico - grammaticale, Manzoni postilla il *Vocabolario* della Crusca nell'edizione veronese e riflette sulle teorie linguistiche in voga. Riconosce ai puristi la necessità di una certa fissità, ma dissente sul fatto che la lingua sia solo quella della Crusca: in mancanza di regole certe, uno scrittore deve conoscere i classici, anche stranieri, parlare di tutti gli argomenti e usare l'analogia con il francese.

La seconda introduzione al *Fermo e Lucia*, incentrata sul problema di quale lingua usare per scrivere un romanzo, genere praticamente nuovo in Italia, accentua la parodia della scrittura

⁷ CARLO DIONISOTTI, *Appendice storica alla «Colonna infame»*, in *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 247-298.

⁸ ERNESTO TRAVI, *La lingua nell'esperienza civile di Manzoni*, in *Manzoni e il suo impegno civile*, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1986, pp. 251.

secentesca, attribuita all'anonimo. Il dialetto, che ha il pregio di essere lingua comune, viva, è però antistorico e antisociale, perché esclude i vocaboli immessi nel Settecento, di tipo scientifico e filosofico, detti 'materie generali'. La scelta manzoniana, in mancanza di meglio, cadrà su un miscuglio di lombardo, francese, latino, toscano:

Ad un tempo tale processo segna un primo decisivo accostamento con la lingua di Firenze, o toscana, non più per motivi di esito letterario, ma in profondità, come custodia di una ricchezza dove pure le soluzioni dialettali, di Milano e della Toscana, possono trovare un possibile accostamento. (p. 51)

In una lettera a Fauriel del 1825 la madre Giulia scrive che Alessandro ha in mente solo il «Mercato Vecchio», a testimonianza di quanto si stesse avvicinando alla soluzione toscana⁹. A questa altezza, gli elementi della teoria linguistica manzoniana sono già tutti presenti: la convenzione generale degli scrittori, che possono inventare vocaboli per analogia, il rapporto fra lingua scritta e parlata, la legge dell'uso. Intorno al 1824 il libro sulla lingua italiana è quasi terminato, ma il suo autore decide di distruggerlo, perché un libro per giustificare un altro (il romanzo) gli sembrava eccessivo.¹⁰ Il vero *Libro della lingua italiana*, mai ultimato, viene avviato intorno al 1830. Manzoni inconsapevolmente precorre la glottologia, ovvero lo studio delle lingue come sono, abbandonando gli schemi astratti. Fra il 1824 e il '27 si fa aiutare nella revisione del romanzo dal figlio di Pietro Verri, Gabriele, educato a Camaldoli e quindi in grado di parlare il toscano senza esitazioni (pp. 54-55).

A questa altezza cronologica lo scrittore è ancora convinto che la lingua toscana sia una sola e soltanto in seguito al soggiorno in Toscana del 1827 si rende conto della distinzione linguistica fra Firenze e il resto della regione e dell'esistenza di una certa corrispondenza fra milanese e fiorentino, perciò, con l'aiuto degli amici toscani, inizia a mettere mano al Cherubini. Nel 1827 Cesari gli invia il *Volgarizzamento delle vite dei SS Padri*, che gli dà modo di stendere in alcune lettere la sua concezione di lingua, ancora frammentaria e senza un solido fondamento (p. 62). In questi anni, in cui fra l'altro viene nominato accademico corrispondente della Crusca (1827), consolida la convinzione che la lingua sia soprattutto quella d'uso, non quella degli scrittori, e prende le distanze dal dialetto.

⁹ ERNESTO TRAVI, *Manzoni e la lingua italiana*, Milano, CUSL, 1985, p. 51.

¹⁰ Quanto ne rimane è stato raccolto da Angelo Stella e Luca Danzi in *Frammenti d'un libro d'avanzo*, Pavia, Università di Pavia, Dipartimento della Scienza della letteratura, 1983.

A questo punto la disamina di Travi si sofferma sulle varie stesure del trattato incompiuto, mettendone in rilievo le peculiarità e gli orientamenti di base, con riferimento alle migliori edizioni critiche. L'idea di Manzoni era di comporre tre libri: nel primo avrebbe passato in rassegna le varie teorie linguistiche, nel secondo avrebbe definito la vera lingua italiana, nel terzo l'uso di tale idioma, ma non arriverà mai a compiere l'opera, di cui rimangono solo alcuni appunti e puntualizzazioni:

I due ultimi frammenti, che dovevano far parte della fine del libro I, laddove il Manzoni avrebbe dimostrato che i dialetti possono creare un'intesa tra coloro che li usano pur senza avere una lingua vera comune, permettono allora di comprendere come egli abbia sempre teso ad un esito anche letterario, o comunque di alti risultati culturali. (p. 102)

La prima stesura. Il sistema di Padre Cesari deve il titolo a Sforza, che pubblicando nel 1898 il volume V delle *Opere inedite e rare* di Manzoni, intitolava un capitolo degli appunti «Il sistema di padre Cesari» (p. 82).

Poma e Stella, stampando per Mondadori il volume I degli *Scritti linguistici e letterari*¹¹, si avvalgono delle comuni conclusioni della Reynolds e del Forti e introducono tale capitolo nell'ambito della parte denominata *Prima redazione*. I punti di partenza di Manzoni e Cesari, come sopra accennato, divergono: per l'uno la lingua italiana è quella presente, per l'altro quella del Trecento e il parlare contemporaneo è «parlar male». Ciononostante, Manzoni fa riferimento alle opinioni di Cesari, persuaso della serietà del suo interlocutore, cui rimprovera però di non essersi posto il problema del che cosa sia una lingua, prima di voler rintracciare la vera forma della lingua italiana. Lo scrittore invece distingue fra l'esistenza, magari deficitaria, di una lingua, e la sua mancanza, e insiste sull'uso. In un secondo momento, Manzoni procede a una raccolta organica degli appunti per pervenire ad un'opera completa (1832-33): il discorso è esposto in modo più preciso e coerente, per far corrispondere la sua scelta artistica con quella pratica di una lingua tesa all'unità culturale e spirituale degli italiani.

La lingua parlata dai toscani avrebbe punti di tangenza con la tradizione letteraria illustre. Le convinzioni linguistiche di Manzoni, che emergono anche dalle contemporanee lettere *Sul Romanticismo*, a Cousin e a Marco Coen, si concentrano a questa altezza sull'insufficienza

¹¹ *Della lingua italiana*, Casa del Manzoni, Milano, 1973.

del linguaggio poetico ad esprimere l'intera esperienza della vita e sulla necessità di un rinnovamento nell'ambito della 'soluzione comune':

Se di un limite agli esiti letterari si dovrà dunque prender atto in seguito a questa prima fase dell'elaborazione di un libro sulla lingua, esso andrà riconosciuto nella dichiarata insufficienza del linguaggio, per lo più poetico, ad esprimere tutta quanta l'esperienza della vita: quasi una trasposizione, sul piano linguistico, delle discussioni sulla mitologia espresse nella *Lettera sul romanticismo*, già inviata al d'Azeglio, ma non ancora stampata. (p. 106)

La prima stesura del libro sulla lingua è terminata nel 1833, quando la morte della moglie lo mette di fronte a un problematico concetto di Provvidenza, di cui si coglie l'eco nel rifacimento della *Colonna infame*. La seconda stesura, secondo Poma e Stella terminata entro il 1835, non è più incentrata sulla polemica linguistica, bensì sulla dimostrazione che l'unica lingua italiana è la toscana. Nasce così un testo a sé stante, che Bonghi e Sforza ritennero perduto, ma che Domenico Bulfretti, sulla base di precise indicazioni manzoniane, intitolò *Sentir messa*, dal riferimento ad una delle espressioni contestate dal Ponza (p. 112).

Più in dettaglio, Manzoni si domanda se sia possibile far usare il dialetto ai personaggi popolari del romanzo, ovvero se questo fosse contrario alle norme letterarie oppure costituisca un rinnovamento positivo.

Il trattatello, in sé concluso, prende atto dei mutamenti apportati dall'uso, esemplificati dall'espressione 'sentir messa', che ha ormai soppiantato il desueto 'udir messa'. Contrariamente al Cesari e al Cesarotti, Manzoni si orienta sul toscano contemporaneo, senza per questo ripudiare del tutto l'uso ragionato di forme dialettali supportate dalla tradizione letteraria, nell'ottica di una lingua adeguata a una piena conversazione umana. Probabilmente non pubblica il testo per ragioni 'politiche', ovvero per non fomentare i contrasti che ogni discussione inevitabilmente porta con sé (p. 120).

A latere del problema linguistico si collocano *Gli appunti di botanica*, risalenti agli stessi anni del *Sentir messa*, operetta incompiuta, ma di cui rimane un'ampia schematizzazione. Manzoni progetta una rivoluzione linguistica in campo botanico, per far chiarezza in una terminologia gergale ed estendere una soluzione linguistica ineccepibile, ma comprensibile a tutti. In polemica con la classificazione di Linneo, rifiuta un linguaggio specialistico, preferendo una terminologia di uso comune incentrata sulla specie, unica distinzione che permetta di nominare le singole realtà botaniche grazie a un nome anziché a un aggettivo.

L'intento è annullare la differenza fra nomenclatura scientifica e universale, per non doverla mutare a seconda delle scoperte che via via si compiono:

il che non significa per l'autore rinunciare all'efficace contributo dei dotti, ma semplicemente il rifiuto di un linguaggio specialistico basato su incoerenti ed insoddisfacenti presupposti, e ad un tempo la preferenza data alla terminologia di uso comune, che s'incentra sulla specie, l'unica distinzione che permetta di nominare le singole realtà botaniche grazie a un nome anziché ad un aggettivo. (p. 134)

La terza redazione del trattato, portata avanti in parallelo alla revisione dei *Promessi sposi*, è pronta nel 1837 e comprende le *Regole grammaticali* già pubblicate da Bonghi e ristampate senza variazioni dallo Sforza, la *Nota* e *L'esame della dottrina del Locke e del Condillac sull'origine del linguaggio*. Poma e Stella riuniscono tutto questo materiale sotto il nome di 'terza redazione', contraddistinta dalla riflessione sul concetto di lingua, alla luce delle teorie dominanti: confutando le idee dei sensisti sull'origine del linguaggio, Manzoni sembra quasi prendersi gioco della sue teorie giovanili, ormai superate (p. 143), ipotizza Travi.

La quarta redazione è contemporanea all'uscita dei *Promessi sposi* e tratta di che cosa sia una lingua, dei vocaboli e delle regole grammaticali. Le precedenti trattazioni vengono ricapitolate nella parte introduttiva, come se fosse stata superata la fase della rivendicazione dell'esistenza della lingua italiana, anche alla luce del romanzo. Abbandona le discussioni teoriche intese a controbattere le proposte delle grammatiche generali o filosofiche, per concentrarsi sui vocaboli e sulle regole, sull'etimologia e la sintassi, conscio però del fatto che tutte le regole possono essere trasformate dall'uso, unico concetto metafisico universale. Dopo avere dato una sistemazione scientifica all'opera e averci lavorato a lungo (1855-59), decide di non darla alle stampe.

Per l'incontentabilità dell'autore, la revisione integrale dei propri scritti, iniziata nel 1848, terminerà solo nel 1870. Nella *Lettera a Carena*, autore nel 1846 del *Vocabolario domestico*, riconosce il valore dell'opera e auspica uno strumento simile per il fiorentino: è la prima volta che Manzoni rivendica in uno scritto il fiorentino al posto del toscano (1850), che al suo interno ha molte varianti locali e quindi non può essere lingua comune. Ciò che rende tale una lingua è l'uso sociale, cioè l'essere strumento di comunicazione tra persone di ogni classe. Carena replica nella *Giunta alla Prefazione* della seconda edizione, dichiarandosi in disaccordo sul fiorentino parlato e sulla preminenza dell'uso contemporaneo; del resto le teorie di Manzoni erano controcorrente e non vennero accettate facilmente.

Dal 1855 al '59 Manzoni riprende l'eterno lavoro. Le polemiche delle prime redazioni contro sensisti e puristi sono trattate in modo piano e informativo in quella che si può chiamare *Quinta redazione*, mentre rinuncia alla proposta dialettale e mantiene il confronto con il francese. Interessante è l'illustrazione delle funzioni dell'uso, che deve essere disponibile all'accoglimento di nuovi vocaboli: la lingua si può arricchire di significati inediti anche attraverso traslati e idiotismi. Manzoni ha intenzione di trattare il caso specifico della lingua italiana, ma si ferma ai vocaboli indeclinabili. Superata la fase delle suggestioni illuministico - sensistiche di una grammatica generale e filosofica, iscrive la questione della lingua, che per lui è questione di verità, in un discorso teologico, che però non svolge in modo esplicito (p. 189). Qui termina l'«eterno lavoro».

Dal 1856 fino alla morte Manzoni lavora al vocabolario milanese-italiano, che costituisce il superamento del Cherubini. Rimangono due copie del Cherubini postillato: la braidense (edizione del 1814) e quella di Manzoni e Rossari, dove questi trascriveva le correzioni degli amici e di Emilia Luti. Cherubini, ampliando la prima edizione da due a quattro volumi tra il 1839 e il '43, nel *Proemio* precisa che suo intento è tradurre il dialetto milanese nella lingua italiana, non tramutarlo in toscano. A questo punto Manzoni inizia a pensare a un vocabolario integralmente diverso, realizzato da toscani, come Capponi – che però non è d'accordo nello scartare del tutto le espressioni letterarie – e la fiorentina Matteucci Moncalvo, amica della figlia Vittoria. L'annuncio dell'opera *Saggio di vocabolario italiano secondo l'uso di Firenze* risale al 1856, ma la preparazione va per le lunghe a causa dei lutti (Matilde, Luisina) e dei problemi di salute.

Travi indaga anche il rapporto fra Manzoni e le teorie linguistiche di Bonald. Il periodo in cui Manzoni si è presumibilmente documentato sui suoi testi, *Ricerche filosofiche sui primi oggetti delle conoscenze morali* e *Pensieri sul discorso politico* va dal 1817 al '37. Diversamente da quanto accade per la Rivoluzione francese, Manzoni si trova spesso in armonia con Bonald: il fatto che le note autografe a margine siano poche conferma la sua adesione alle teorie del francese, poiché solo quando si trovava in contrasto moltiplicava le sue glosse.¹² La frequentazione dei testi di Bonald è iniziata probabilmente per una documentazione teologico - morale, ma poi si è allargata all'ambito linguistico. Lo studioso francese ritiene che il linguaggio, generatore dell'umanità e della società, sia conservato dalla tradizione, tramite della rivelazione divina, e risvegli nella mente di ogni uomo quelle verità innate

¹² ERNESTO TRAVI, *Manzoni e le proposte linguistiche di Luigi de Bonald*, in *Manzoni. «L'eterno lavoro»*, Milano, Casa del Manzoni, 1987, pp. 343-358.

postevi da Dio. Bonald è anche considerato precursore della moderna sociologia della letteratura, sottolineando l'incidenza dei fattori socio - economici sul fenomeno letterario e subordinandovi la valutazione estetico-formale delle opere. Travi reputa che il contributo dello studioso francese alla riflessione linguistica manzoniana sia considerevole, perlomeno nella prima fase, cui fornisce gli strumenti per rivendicare l'origine divina del linguaggio, di contro al sistema di Locke e Condillac. Manzoni, Rosmini e Tommaseo concordano sull'origine divina del linguaggio, come è testimoniato dalle *Stresiane* di Bonghi e dai *Colloqui col Manzoni* di Tommaseo, ma il primo si distingue per affermare, con Bonald, che tutte le idee si acquistano per mezzo della parola, compresa l'idea dell'essere. Della teoria di Bonald rifiuta, invece, il concetto che ogni ordine o norma sia incarnata dai poteri sociali e si distingue per la maggiore attenzione alla realtà storica coeva.¹³

Travi evidenzia che Manzoni e Bonald concordino sulla globalità di una proposta che pone la lingua come punto d'avvio di ogni società umana, anche di quella letteraria. Lo studioso d'oltralpe è convinto che solo la lingua dei contemporanei possa dar vita a una realtà civile e quindi a una letteratura, che del resto è espressione dell'uomo e della società. Questo insieme di suggestioni conforta lo scrittore italiano anche nella scelta del genere romanzo, che, osserva Travi, evidenzia la dimensione pubblica o popolare (Bonald distingue infatti una forma 'pubblica' da una 'privata') in cui vi è la partecipazione corale di tutta la comunità.

§ 2.2 Gli *Inni sacri*

Travi dedica più di un intervento agli *Inni sacri*, fra cui un esaustivo commento alla *Risurrezione* (1984). Per anni la critica ha ritenuto che Manzoni avesse prima steso il progetto dei dodici inni e poi iniziato la loro elaborazione, evidenziando lo stretto legame fra la cosiddetta 'conversione' e la nuova poetica. In seguito, si è operata una revisione sul significato della 'conversione', intesa ora come accettazione della prassi cattolica (richiesta della celebrazione del proprio matrimonio secondo il rito cattolico e battesimo cattolico per la primogenita) e completamento di un'inesausta ricerca morale, più che totale ribaltamento di valori. Apporto originale di Travi alla critica manzoniana è la visione degli inni come una 'collana', che si articola in varie fasi, in stretto rapporto con la biografia dell'autore. Manzoni stesso inviterebbe a leggere gli *Inni sacri* come una *suite* o 'collana' che propone un tema

¹³ *Ivi*, pp. 349-350.

unitario declinato con ritmi diversi, che si rifanno all'inno religioso, alla lauda sacra e alla tradizione popolare.

Travi rammenta che il primo *Inno* nasce a tre anni di distanza dalla conversione, senza avvisaglie desumibili dall'epistolario, mentre era intento alla *Vaccina*, in un contesto di serena vita domestica e agricola a Brusuglio.¹⁴ A suo parere, più che la propria conversione, avrebbe agito la suggestione della conversione *in extremis* del suocero, calvinista, ma sepolto in un camposanto cattolico: probabilmente quella morte dovette apparire al poeta più una risurrezione che una dipartita. Tale evento inatteso provoca uno stupore misto a gioia in Alessandro ed Enrichetta, e di tale felicità improvvisa si percepisce un'eco nella *Risurrezione*. Travi cita alcuni versi ed immagini («come è salvo un'altra volta», «Oh beato!», il pellegrino stanco) per avvalorare l'ipotesi che la stesura del primo inno sia strettamente legata alla morte di Ferdinando Luigi Blondel.¹⁵ Il critico prosegue con una approfondita analisi tematica, stilistica, metrica e linguistica del primo inno, concludendo che tanto sperimentalismo porta a risultati a tratti dissonanti; del resto il poeta usa anche la metrica per evidenziare il capovolgimento operato dal cattolicesimo mediante la certezza della risurrezione, intesa non come dogma, ma come realtà storica e quotidiana.

Il secondo Inno, *Il nome di Maria*, non ha molti agganci con la realtà liturgica, essendo costituito da una sequenza di esclamazioni tratte dai Vangeli. Uscendo dalla dimensione intima, in un susseguirsi di domande retoriche, esclamazioni e verità conclamate, Manzoni pone la propria fede, esito di un'adesione gioiosa e fiduciosa, nella dimensione universale del cattolicesimo. Travi, propenso anche in questo caso a leggere in parallelo biografia e produzione letteraria, ipotizza che nel *Natale* si riverberi la personale gioia di un uomo appena diventato padre (il primo figlio maschio, Pietro, nasce nel 1813). Poi però la visuale si allarga verso ampie dimensioni temporali e spaziali: la ninna-nanna finale, nella sua semplicità, ci rende partecipi di eventi arcani e di esperienze totali, in contrasto con la durezza e superbia del mondo. Maria, elevata a madre di Dio, si contrappone all'uomo sprofondato nel peccato che l'incarnazione di Gesù riscatta.

Con la *Passione* inizia una nuova fase degli *Inni sacri*, anche questa volta, secondo Travi, scaturita da un evento vissuto in prima persona dall'autore: l'omicidio del ministro delle finanze Prina a pochi passi dalla casa di via del Morone, ma sullo sfondo c'è anche la delusione politica della svolta reazionaria impressa dalla Restaurazione. Le immagini

¹⁴ ERNESTO TRAVI, *La Risurrezione*, in *Alessandro Manzoni. Inni Sacri*, a cura di Giovanni Colombo, Effesette, Milano, 1984, pp.29-58.

¹⁵ *Ivi*, pp. 50-51.

rompono l'icasticità biblica per tradurre una sensazione di autentico sperimentalismo, di stampo meno aulico e più prosastico.¹⁶ Qui usa il decasillabo, più ampio del settenario, per trasmettere un senso di pacata meditazione al di sopra della drammatica realtà. Nel 1815 vengono stampati i primi quattro inni presso il tipografo Agnelli: l'autore ritiene chiusa questa esperienza, anche se prevede di dare seguito alla sperimentazione. Nel 1822 appare la seconda edizione per i tipi di Ferrario, comprensiva della *Pentecoste* e delle *Note* in cui richiama i passi biblici. Nella *Pentecoste* la Grazia aiuta a formare una nuova comunità, una nuova dimensione umana, quella della santità per tutti in terra, annuncio di una liberazione individuale e comune che va oltre il luogo di culto per coincidere col mondo intero, realtà terrena e celeste che vive in un continuo presente. È il proclama di una diversa umanità e di una diversa dimensione civile, che trova riscontro nel *Cinque Maggio*.

Nel frattempo ci sono stati *Il Conte di Carmagnola*, *Adelchi* e le *Osservazioni sulla morale cattolica*, primo approccio con la prosa. Fra le cause dell'interruzione del progetto degli inni Travi annovera anche il moltiplicarsi dei personaggi del romanzo, fra cui spiccano il popolo e diverse figure di religiosi: la poesia si trasfigura così in una dimensione cristiana prosastica, il cui orizzonte è la storia e non più la lirica.

Ciononostante la *suite* degli *Inni sacri* continua con una serie di testi rimasti incompiuti. Fra questi spicca *Il Natale del 1833*, che mescola dolore e amore, per Enrichetta e per Dio, in un grido violento che assomma tante domande senza risposta. Nato al di fuori di ogni schema, su impulso di un dolore lacerante, non ha strutture metriche cui appoggiarsi: è solo un atto di fede, che questa volta Manzoni compie a fatica.

Con l'incompiuto *Ognissanti*, l'inno della vita nel suo mattino, l'autore, con lo «sguardo cupido», cerca una risposta a quanto nel *Natale del 1833* era stato solo proposto. Pur denotando, soprattutto nelle prime strofe, notevole freschezza inventiva, Manzoni lascia incompiuto anche questo inno, perché, come scrive in una lettera del 2 febbraio 1860 a Louise Colet, «je me suis aperçu que ce n'était plus la poésie qui venait me chercher, mais moi que m'essoufflais à courir après elle».¹⁷ È questa la terza fase degli inni, costituita da quelli non compresi nell'edizione delle *Opere varie* del 1845-55. Un'altra possibile causa della rinuncia al progetto, suppone Travi, può ricercarsi nella quantità di imitazioni di cui la sua poesia è stata fatta oggetto. Ciò non toglie che di tanto in tanto si faccia convincere a comporre versi d'occasione dalla figlia Giulia (*Versi improvvisati sopra il nome di Maria*), da

¹⁶ ERNESTO TRAVI, *I tre tempi della «suite» degli «Inni sacri»*, «Otto/Novecento», IX, fasc. 5-6, 1985, p. 98.

¹⁷ *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Mondadori, 1970, t. III, p. 199.

Tosi (*Per la prima comunione*), da Ferrante Aporti (*Per le scuole infantili*). Diverso è il caso delle *Strofe per una prima comunione*, composte su richiesta di don Giulio Ratti, cantate in San Fedele nel maggio 1832 e inserite nelle *Opere varie* del 1845-55. Non è però plausibile che l'autore intendesse comprendere queste composizioni nel *corpus* degli *Inni sacri*.

Cesare Cantù riferisce che Manzoni lavorò all'*Epifania* senza terminarla e sbizzò *Corpus Domini, Cattedra di San Pietro, Santi e Morti*¹⁸. Gli inni sono stati tradotti in latino e inseriti in antologie di inni sacri quando l'autore era vivente, ma ciononostante egli ricusa di proporsi come nuovo cantore della cristianità e non risponde alle accuse dei detrattori, conscio del fatto che la poesia non è più al centro degli interessi della società¹⁹. Travi condivide il giudizio di Goethe, secondo il quale gli inni vanno oltre il loro contenuto religioso, avendo una portata innovativa che rimanda a Milton, Tasso, alle traduzioni della *Bibbia* e alla lirica cimiteriale.

Manzoni si rifà alla *Bibbia* non per trarne immagini svuotate del loro valore, come Monti, ma per rivendicarne il significato storico in polemica anti-illuministica. Infatti, recupera più le immagini icastiche che quelle scenografiche, in un ritmo sospeso fra poesia e prosa, in un succedersi piano delle parole senza compiacimento retorico, ma dall'esito lirico. In seconda battuta, si ispira anche agli innografi medievali e agli apologisti francesi, specialmente a Bossuet, che, come Agostino, vede nella storia profana il completamento di quella sacra e quindi una manifestazione della Provvidenza.

Travi concorda con Momigliano nel ritenere la poesia di Manzoni meno comunicativa, più riflessa e complessa di quella di Leopardi e quindi meno accessibile ai lettori comuni, poiché Manzoni

procedeva dalle vicende dei giorni comuni, cioè della storia, incontro alla poesia. Ma a noi tocca, ripercorrere l'itinerario all'inverso, sicché dopo aver rigustato quei versi sentiamo che ci è impossibile non accettare anche la sua raccomandazione per la vita. Ma questo, per la sua indubbia difficoltà, porta spesso ad accantonare anche la poesia.²⁰

Travi ha il merito di recuperare alcune manifestazioni letterarie del Seicento che possono avere influenzato la lirica manzoniana, ad onta della diffusa convinzione che Manzoni fosse

¹⁸ ERNESTO TRAVI, *I tre tempi della «suite» degli «Inni sacri»*, «Otto/Novecento», IX, fasc. 5-6, 1985, p. 98.

¹⁹ *Ivi*, p. 106.

²⁰ ERNESTO TRAVI, *La Risurrezione*, in *Alessandro Manzoni. Inni Sacri*, a cura di Giovanni Colombo, Effesette, Milano, 1984, p. 56.

ostile alla civiltà barocca *tout court*. Nel saggio *La presenza della lirica barocca nel rinnovamento poetico e religioso manzoniano* (1963)²¹ il critico ricorda come, in un brano poi espunto dalla versione definitiva, in riferimento alle letture di don Ferrante si citino Marino, Ciampoli, Cesarini, Testi, Achillini. Inoltre, sottolinea che, sul finire del sec. XVIII, l'ambiente letterario italiano era attento a recuperare determinati aspetti della lirica barocca, ad esempio Andrea Rubbi con *Lirici mistici del sec. XVII* rivendica la genialità di quei poeti. Tale testo è posseduto dalla Braidense, ove si trovavano anche le rime di Girolamo Fontanella dedicate alla liturgia e le *Feste cristiane* del Chiabrera.²² Data l'intensa frequentazione di tale biblioteca da parte di Manzoni, che spesso si rivolgeva al bibliotecario Gaetano Cattaneo, fratello del celebre Carlo, Travi non ritiene improbabile che tali testi siano stati letti nel periodo di gestazione degli *Inni sacri*.

La lirica barocca, attenta a tutte le manifestazioni esteriori dell'esistenza, approfondisce anche le tradizioni religiose popolari (Carlo Maria Maggi, Francesco di Lemene); a livello formale predilige l'inno e a livello retorico fa ampio uso di metafore e similitudini, figure frequenti negli *Inni sacri*, il cui incalzare ritmico solenne riecheggia Chiabrera e Achillini.

§ 2.3 La lirica civile

Travi, oltre alla lirica religiosa, si sofferma anche su quella civile, oggetto della monografia *La lirica civile di Alessandro Manzoni* (1986)²³, e di diversi saggi, in cui ripercorre lo sviluppo dell'ideale civile manzoniano – mai disgiunto dalla riflessione teologica e dall'urgenza morale – dalle prime prove giovanili alle liriche più note. Il critico mette in evidenza la continuità che caratterizza, anche in questo campo, l'ispirazione manzoniana.

Nel *Trionfo della libertà*, di fattura montiana, il sogno di una rivoluzione che metta al bando i tiranni e porti la pace al popolo italiano, depredato dalle scorrerie degli eserciti stranieri, si coglie già in filigrana una componente patriottica. Pur evocando gli austeri eroi della Roma repubblicana e tratteggiando a tinte fosche il potere temporale del Papato, afferma i principi di mansuetudine e frugalità di ascendenza evangelica. Il modulo stilistico della visione, caro al Monti, è trasformato dallo sdegno e dal significativo silenzio su Napoleone.

Nel 1802 Manzoni plaude alla *Vita di Dante* di Francesco Lomonaco, esule che parla di un altro esule, facendo riferimento alle lotte intestine che ancora al suo tempo dilaniavano la

²¹ ERNESTO TRAVI, *La presenza della lirica barocca nel rinnovamento poetico e religioso manzoniano*, in *Atti del VI Congresso manzoniano*, Lecco, Annoni, 1963, pp. 97-106.

²² *Ivi*, p. 106.

²³ ERNESTO TRAVI, *La lirica civile di Alessandro Manzoni*, Lecco, Tipografia editrice Beretta, 1986.

penisola. Nell'*Adda* la tonalità virgiliana di una natura idillica si trasforma in attenzione per le sorti dei contadini e degli uomini del popolo che devono morire per Napoleone e rievocando la figura di Parini, ricorda il suo coraggio nello scagliarsi contro l'orgoglio dei potenti.²⁴ Nel primo *Sermone*, dedicato a Pagani, esprime ancora una volta l'intento di cantare il popolo e non i potenti; nel secondo, il *Panegirico di Trimalcione*, aggiorna il ritratto del 'giovin signore' pariniano con risentita ironia. Nel terzo, *Della poesia*, va oltre lo sdegno pungente contro la corruzione morale e si interroga del perché far versi non di circostanza, in un'epoca vile e corrotta come quella in cui si trova a vivere: il poeta ha la tentazione di chiudersi in sé, come nel presentimento dell'insufficienza della soluzione lirica. Infatti, di lì a poco, nei versi *In morte di Carlo Imbonati* dichiara di volersi rinnovare, insoddisfatto della strada finora intrapresa.

Gli anni del soggiorno a Parigi sono quelli dell'apoteosi di Napoleone, di fronte a cui gli uomini di cultura rimangono spiazzati. Eppure, ricorda Travi, Manzoni, partito ateo e innamorato di Voltaire, ne torna cattolico e lettore dei moralisti francesi del Seicento. Fra il 1809 e il 1810 compone *A Parteneide*, in onore della casta bellezza di una dea, ripromettendosi un ritorno alle antiche tradizioni, solo vagamente riconducibile a un programma civile. Anche negli *Inni sacri*, apparentemente lontani da ogni istanza civile, la storia irrompe con le sue urgenze: l'uccisione del ministro Prina influenza la stesura della *Passione*, come se la religione non potesse fare a meno di confrontarsi con la realtà sociale del suo tempo.

La contemporanea composizione di *Aprile 1814* segna un ritorno alla tematica civile vera e propria, che non è mai disgiunta da quella patriottica: deluso dai 'salvatori', Manzoni ripone speranza nel Congresso di Vienna e nelle forze nazionali. *Il Proclama di Rimini* (1815) fa esplicito riferimento al Congresso di Vienna, cui l'Italia non viene invitata: «Liberi non saremo se non siamo uniti» è la speranza e il monito che accompagnerà a lungo il poeta, che in questo periodo inizia a pensare al *Carmagnola*, dove il coro riflette sulla secolare servitù dell'Italia, dilaniata da guerre fratricide («I fratelli hanno ucciso i fratelli»). Qualche anno dopo, con *Adelchi*, egli ritorna ad ammonire sulla fiducia mal riposta nell'aiuto straniero e sull'unione non realizzata fra le genti italiche.

In *Marzo 1821*, punto d'approdo della lirica civile, c'è un'implicita risposta al coro del *Carmagnola*, ovvero l'auspicio, sotto forma di visione, che non ci si combatta più fra fratelli, ma si faccia fronte comune contro l'invasore. Qui termina la lirica civile propriamente

²⁴ *Ivi*, p. 208.

intesa, perché *Il Cinque Maggio*, secondo Travi e molta critica, non è un'ode civile, ma la storia di un'anima che incontra Dio. Ciò non toglie che certi temi tornino nella prosa: nella *Morale cattolica* anela a una giustizia sociale, su questa terra, la stessa che sarà in primo piano nei *Promessi sposi*, imperniati sulla lotta di due fidanzati contro una società iniqua e al tempo stesso sulla loro accettazione di un ruolo sociale, al termine di un duro processo di formazione.²⁵ Insomma, conclude lo studioso, la fiducia dolorosa nella Provvidenza non è fatto di comodo, ma frutto della responsabilità individuale nella lotta con la realtà.

§ 2.4 Manzoni e la Rivoluzione francese

Strettamente legato alla tematica civile, ma meritevole di una trattazione a sé è il rapporto dello scrittore con la Rivoluzione francese, cui Travi dedica due saggi: *La rivoluzione francese secondo M.me de Staël, de Bonald, Manzoni* (1985)²⁶ e *"La giovane è bella": Manzoni e la Rivoluzione Francese* (1998)²⁷. Nel primo torna a tratteggiare l'evolversi dell'ideale civile di Manzoni dalla giovinezza all'età matura, ricordando gli eventi storici che possono avere influito sulla sua elaborazione. Il giovane Alessandro, che a scuola scriveva 're' e 'imperatore' con la minuscola per mostrare un giacobino disprezzo verso i titoli nobiliari, è pervaso da un profondo sentimento morale laico, che nei versi *In morte di Carlo Imbonati* identifica con Alfieri. Tornato a Milano dopo il lustro trascorso a Parigi, si dedica al podere di Brusuglio, a contatto con la gente del luogo, della cui vicinanza si sentirà l'eco nella *Risurrezione* e nel *Natale*.

L'uccisione del ministro Prina nel 1814, come già detto, provoca in Manzoni un conflitto interiore: da un lato riconosce legittima quella sollevazione, dall'altro ne depreca gli orrori. Il pessimismo circa la possibilità di una equilibrata convivenza civile, basata sul rispetto reciproco e la *pietas* umana, si riversa nelle tragedie, dove i giusti sono sconfitti e «non resta che far torto o patirlo».

Travi sottolinea la svolta, non solo letteraria, che inizia con il romanzo, in cui ha ampio spazio l'insurrezione di Milano, definita 'tumulto', 'sommossa', mai 'rivoluzione'. Anche in questo caso le motivazioni sono ineccepibili, pane e giustizia, mentre la condotta adottata da una parte della folla è ampiamente discutibile.

²⁵ *Ivi*, p. 220.

²⁶ «Nuova Rivista Europea», IX, fasc. 62-64, 1985, pp. 34-43.

²⁷ «Rivista di Letteratura Italiana», XVI, n. 1-3, 1998, pp. 439-471.

In ogni caso, si tratta di una rivoluzione immaginata più che vissuta, che non ha un'influenza decisiva sull'intreccio. Il comportamento non solo delle autorità, ma anche del popolo durante la peste, soprattutto nel *Fermo e Lucia*, suscita assoluta condanna da parte dell'autore. L'interesse per la storia cresce dopo la stesura del romanzo: in una lettera a Rosmini del 28 febbraio 1843 riflette sulla rivoluzione francese, di cui riconosce come positivi gli assunti di partenza e l'auspicio di trasformazione della monarchia in senso costituzionale, ma ne condanna gli esiti violenti, tanto più che il re, secondo Manzoni, sarebbe stato disposto a concedere le riforme richieste.

Nel 1848 si trova coinvolto in prima persona e partecipa emotivamente alle Cinque Giornate di Milano, durante le quali il figlio Filippo viene preso in ostaggio e Cesare Cantù arrestato per non avere fatto il nome dell'amico durante gli interrogatori. Intanto si approfondisce il suo interesse per la materia storica, che si concretizza nel saggio *Del romanzo storico* e nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*. Nel dialogo *Dell'invenzione* c'è una lunga digressione su Robespierre, secondo Manzoni traviato dalle teorie di Rousseau, e sul deputato, inizialmente contrario alla condanna a morte di alcuni cittadini, che poi cambiò parere, perché la vita di un uomo non avrebbe lo stesso valore di quella di un popolo minacciato dalla guerra civile: è un evidente richiamo alla polemica contro l'utilitarismo.

Manzoni, conscio della sua inettitudine a operare nell'arena politica²⁸, rivendica però il suo modo di essere attivo nella società attraverso la scrittura: ad esempio i versi di *Ognissanti* sono un'implicita risposta a coloro che gli chiedevano quale merito esista nelle virtù apparentemente sterili per la società, come, appunto, quelle dei santi contemplativi. *La rivoluzione francese del 1789* è dunque l'esito di un interesse mai spentosi negli anni e, dal punto di vista letterario, segna il superamento della narrativa a favore della storia, di una storia però che sia storia dell'uomo, quindi una forma di ricerca morale. Manzoni parte dal principio che nessuno possa imporre un governo ad un popolo sovrano o destituirlo d'arbitrio, mentre in Francia la monarchia fu formalmente abolita dalla Convenzione Nazionale nel settembre 1792, ma nei fatti molto tempo prima, nel 1789, quando il Terzo Stato esautorò il governo, costituendosi Assemblea Nazionale contro il divieto del re.

Secondo Manzoni, in Francia non era necessario abbattere il governo per ottenere il bene comune, essendo il re disposto a concedere buona parte delle riforme richieste, mentre in

²⁸ Vedi la lettera del settembre 1862 a Goncet in cui parla lucidamente della propria balbuzie e dei problemi nervosi che gli impediscono di uscire da solo, costringendolo a una vita più ritirata di quanto desidererebbe.

Italia la distruzione dei governi in carica era indispensabile per giungere al bene supremo, l'unità nazionale, senza la quale non sarebbe stata possibile alcuna indipendenza e libertà. Sicuramente i giudizi manzoniani, oggi largamente discutibili, risentono del clima post-unitario, di un ideale finalmente realizzato e della constatazione che la rivoluzione italiana era avvenuta senza gli eccessi di quella francese – ammette Travi. Manzoni non si sofferma su episodi celebri come la presa della Bastiglia, ma sull'individuo e sulla verità mistificata da demagoghi e predicatori in cerca di potere e notorietà, esprimendosi con un linguaggio dall'alto valore civile, capace di tratteggiare i bisogni autentici e quotidiani del popolo. L'opera si ferma alla descrizione degli eventi dell'agosto 1789, quando è ormai evidente l'avvenuto mutamento del significato delle parole e quindi del capovolgimento della realtà: la parola della legge, custode del vivere civile, viene gradualmente violentata e stravolta, trasformandosi nell'immagine del terrore.

Più che la storia della Rivoluzione francese, Manzoni intende narrare come le masse, attraverso l'esperienza rivoluzionaria, abbiano ottenuto il proprio riconoscimento giuridico e siano diventate protagoniste²⁹, mentre intellettuali e aristocratici non faranno più la storia, se non affiancati dalla volontà popolare. 'Popolo', dunque, inteso sia come nazione costituita da leggi comuni, sia come risultato di un giornaliero convivere e mescolarsi di persone di ogni classe, concetto espresso anche nella lettera ad Alfonso di Casanova. Alla base di questa trasformazione sta la Rivoluzione francese, con la sua positiva forza propulsiva iniziale e anche con le sue soluzioni parzialmente deludenti.

Il critico rileva come l'ampia prosa del *Saggio comparativo* tenga presente coralmemente l'intera realtà, in cui, oltre al singolo, la comunità assume la propria responsabilità. Quest'opera è l'approdo finale e coraggioso dell'uomo e dell'artista, che, ormai ottuagenario, si espone consapevolmente a un prevedibile giudizio negativo dei lettori e della critica.

Non terminerà il saggio comparativo con la parte riguardante la rivoluzione italiana, cui dedica invece *Dell'indipendenza dell'Italia*, dove già il titolo indica il mutamento del *focus*.

Nel saggio *La rivoluzione francese secondo M.me de Staël, de Bonald, Manzoni*³⁰ Travi si concentra sul rapporto fra la visione di Manzoni e quella di due intellettuali francesi di primaria grandezza come de Staël e de Bonald. Quando nel 1819 Manzoni torna a Parigi per la seconda volta, ferve il dibattito sull'opera postuma della de Staël, le *Considerazioni sulla*

²⁹ ERNESTO TRAVI, "La giovane è bella": Manzoni e la Rivoluzione francese, «Rivista di Letteratura Italiana», XVI, n. 1-3, 1998, p. 468.

³⁰ ERNESTO TRAVI, *La Rivoluzione francese secondo de Staël, de Bonald, Manzoni*, «Nuova Rivista Europea», IX, fasc. 62-64, 1985, pp. 34-43.

Rivoluzione francese, in cui l'autrice ribadisce la piena fiducia nell'operato del padre, il ministro delle finanze Necker, e indica nel modello inglese la soluzione politica ottimale da perseguire. De Bonald, che vede nella Rivoluzione un fenomeno negativo che ha portato alla dissoluzione della società, risponde con le *Osservazioni sull'opera della de Staël*, cercando di avvalorare il credo nella monarchia come diritto divino e il potere temporale della Chiesa, concetti ormai superati dalla storia e vissuti come abusi da gran parte dell'opinione pubblica³¹. Manzoni, che pure aveva apprezzato le teorie linguistiche di de Bonald, disapprova la sua visione reazionaria che 'pretendeva' la protezione del clero da parte della monarchia, come nel periodo pre - rivoluzionario. Per lunghi anni Manzoni non torna sull'argomento, almeno in modo esplicito, fino alla stesura del *Saggio comparativo* sulla Rivoluzione francese, scritto quasi mezzo secolo dopo gli interventi di de Staël e Bonald e un quasi secolo dopo i fatti presi in esame, cosa che gli permette maggior obiettività e serenità di giudizio. Sulla base di un esame approfondito della documentazione storica (corrispondenza con Mirabeau, memorie di Mallet Du Plan, storia Mortimer Ternau, volumi su Luigi XVI di Beauchesne e Droz³²), atti ufficiali e processuali, relazioni dei quotidiani, Manzoni cerca il senso di una questione che lo aveva occupato a lungo: «trovare la risposta all'esistenza nella concretezza della parola»³³, cioè di una parola non solamente letteraria o giuridica, ma civile, capace di esprimere i bisogni autentici del popolo.

Lo scrittore ha ben presente l'opera della Staël, che apprezza in più punti e cita nel suo saggio (ad esempio nel cap. IX, in cui Necker viene acclamato dalla folla come portatore di pace), ma ne coglie le contraddizioni interne, soprattutto se raffrontata alle fonti storiche. Pur non contrapponendosi mai all'intellettuale svizzera, sottolinea quando le sue conclusioni gli sembrano affrettate e usa le sue *Considerazioni* parcamente, solo come testimonianza storica, tralasciando i giudizi ivi formulati. Infatti, nelle *Considerazioni*, la Staël rivendica più che altro l'orgoglio della propria famiglia, mettendo il padre e la sua proposta del modello costituzionale inglese al centro degli eventi. Manzoni evidentemente ha altri fini e una visuale più ampia, che gli impedisce di far propria anche la posizione del pur cattolicissimo de Bonald, di cui non condivide le nostalgie *ancien regime*.

³¹ *Ivi*, p. 36.

³² *Ivi*, p. 38.

³³ *Ivi*, p. 41.

§ 2.5 L'epistolario

Travi arricchisce l'epistolario manzoniano, per il quale fa costante riferimento all'edizione curata da Cesare Arieti³⁴, trascrivendo con scrupolo filologico e abbondanza di commenti una serie di lettere inedite a esponenti della cultura del tempo. Fra queste, si ricordano le missive a Gaetano de Castilla, conservate nel fondo Cavour a Santena, e allo studioso friulano Pietro Cernazai, che si trovano nella biblioteca del Seminario arcivescovile di Udine³⁵. De Castilla, che cura gli interessi economici di Manzoni per la stampa dei *Promessi sposi* presso Le Monnier, gli chiede, con una lettera datata 1° giugno 1865, di potergli inviare un'opera del marchese Gustavo Benso di Cavour, su richiesta della di lui figlia, marchesa Giuseppina Alfieri, nipote di Camillo Benso. Il marchese Gustavo era amico di Rosmini, del quale divulga la dottrina nello scritto di cui sopra, le *Instructions familiares*. Anche per questa ragione, probabilmente, lo scrittore risponde affermativamente e con insolita celerità già il giorno successivo.

La missiva di Manzoni a Cernazai, del 4 marzo 1845, rassicura il suo interlocutore che le informazioni da lui richieste per l'amico conte Charles di Montalembert sui monasteri della Lombardia medievale sono già state fornite da Cesare Cantù. Lo studioso friulano continua negli anni successivi a rivolgersi a Manzoni, ora invitandolo a scrivere la vita di San Carlo Borromeo e chiedendogli notizie sulla seconda parte della *Morale cattolica*, ora per avere consigli sulla pubblicazione dei discorsi di un cappuccino udinese del Seicento, denotando grande fiducia nello scrittore milanese e sincero impegno nella diffusione del messaggio cattolico.

Mentre le lettere di Cernazai sono conservate nel Fondo manzoniano della Biblioteca Braidense, non si ha notizia delle risposte di Manzoni.

Prima che Travi recuperasse questo inedito biglietto, si conoscevano solo tre missive a Carlo Zardetti, collaboratore della «Biblioteca italiana» e direttore del Gabinetto numismatico dal 1842 al 1849, cui Manzoni si rivolge per la richiesta di libri, soprattutto nel periodo 1844-45. La missiva recuperata³⁶, conservata nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna³⁷, permette di anticipare la data della collaborazione al 1822, quando Manzoni gli dedica una copia dell'*Adelchi*, gesto di riconoscenza per il prestito di numerosi testi rari, che solo il Gabinetto numismatico possedeva: opere di Fozio, forse nella speranza di trovare

³⁴ CESARE ARIETI, *Alessandro Manzoni. Tutte le lettere*, Milano, Adelphi, 1986.

³⁵ ERNESTO TRAVI, *Per l'epistolario di Manzoni*, Milano, Annali manzoniani, Centro Nazionale Studi manzoniani, 1990, pp. 27-36.

³⁶ ERNESTO TRAVI, *Un inedito biglietto manzoniano*, «Testo», X, n. 2, 1985, pp. 112-113.

³⁷ Carteggio P. Palagi, cartella 11, n. 106.

informazioni sulla fuga di Adelchi in Oriente, di Sallustio, probabilmente per l'elaborazione di *Spartaco*, e di Ateneo, mentre in precedenza aveva consultato *Vita Caroli Magni* di Eginardo, *Historia Francorum* di Gregorio di Tours e *Del regno dei Longobardi in Italia* di Bernardino Zanetti.

Le tre lettere di Pietro Fanfani a Manzoni³⁸, conservate nel Fondo manzoniano della Biblioteca Braidense, e pubblicate per la prima volta da Travi, sono interessanti perché esulano dalle discussioni linguistiche che li avevano contrapposti nella commissione predisposta dal ministro Emilio Broglio. Ciò non toglie che Fanfani, toscano, mandi a Manzoni, con il tramite del ministro, un elenco di oggetti nominati in modo differente nella varie parti della Toscana; Manzoni lo ringrazia³⁹ e, pur riconoscendo la diversità di vedute, gli rinnova la stima per il *Vocabolario della lingua italiana* (1850) e il *Vocabolario dell'uso toscano* (1863), da lui curati, che pur avendo altro scopo, hanno contribuito alla diffusione del fiorentino. Con la lettera del 4 aprile 1868, Fanfani dichiara a Manzoni la sua disponibilità, in realtà più formale che sostanziale, a un possibile appianamento delle divergenze. Ciò non toglie che egli pubblichi, sempre in quell'anno, *La lingua italiana c'è stata, c'è e si muove*, con l'intento di combattere la posizione manzoniana.

La lettera del 31 luglio 1859, scritta quando era primo segretario del Ministro della Pubblica Istruzione a Firenze, accompagna l'invio di un suo opuscolo, probabilmente la rivista «Piovano Arlotto» da lui diretta. Pur dichiarandosi «discepolo del Manzoni», rimane su posizioni puriste. Dopo la pubblicazione sulla *Nuova Antologia* della *Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione*, Manzoni lascia la Presidenza della Commissione, mentre nella nuova giunta nominata per l'edizione di un *Dizionario dell'uso fiorentino* era stato chiamato anche Fanfani, che a sua volta si dimette dopo un solo anno per contrasti con l'Accademia della Crusca. In questa circostanza ha termine anche la corrispondenza fra Fanfani e Manzoni.

L'articolo *Per l'epistolario manzoniano*⁴⁰ rende conto di una serie di lettere a diversi destinatari: Luigi Rossari, la figlia Vittoria, il prevosto di Bruzzano e quello di San Fedele a Milano. L'amicizia con Luigi Rossari, amico, collaboratore e precettore di Stefano Stampa, è documentata da poche lettere, eppure il rapporto fra i due è stretto e affettuoso: Rossari fornisce libri rari all'amico, corregge le bozze del romanzo e vi appone le varianti di volta in volta suggerite dall'autore, con cui condivide l'orientamento linguistico. Nella lettera del

³⁸ ERNESTO TRAVI, *Carteggio Pietro Fanfani - Alessandro Manzoni*, «Rivista di letteratura italiana», XIV, n. 1-3, 1996, pp. 153-159.

³⁹ Lettera del 1° aprile 1868, Fondo manzoniano della Biblioteca Braidense.

⁴⁰ ERNESTO TRAVI, *Per l'epistolario manzoniano*, Milano, «Annali manzoniani», I, Centro Nazionale Studi Manzoni, 1990, pp. 27-36.

1866 (data imprecisata) Manzoni informa l'amico del cattivo stato di salute del genero Massimo d'Azeglio.⁴¹

La lettera del prevosto di Bruzzano, datata 5 maggio 1827, offre invece uno spaccato insolito della personalità del Manzoni. Il sacerdote ha ricevuto la confessione di una persona che, avendo lavorato anni addietro nella proprietà di Brusuglio, ne aveva approfittato per sottrarre una certa somma di denaro. Non avendo ricevuto l'assoluzione durante la confessione, chiedeva perdono direttamente al vecchio padrone con il tramite del sacerdote, perdono prontamente accordato. Le lettere della figlia Vittoria testimoniano la sua grande generosità nell'occuparsi delle sorelle malate, in particolare della piccola Matilde, che vivrà con lei e il marito Bista Giorgini a Lucca fino alla prematura morte causata dalla tisi. Il padre le scrive entusiasta il 10 settembre 1852 da Lesa per annunciarle il proprio prossimo arrivo, in occasione del matrimonio della nipote Rina d'Azeglio.

Infine, nella lettera a Don Giulio Ratti, prevosto di San Fedele, chiesa assiduamente frequentata per tutta la vita, Manzoni chiede un parere linguistico in merito a un testo, molto probabilmente *Strofe per una prima Comunione*. Non è certo che il testo conservato corrisponda a quello inviato con questo biglietto, o se dietro suggerimento di Ratti l'autore abbia provveduto ad eliminare i difetti segnalati.⁴²

Di grande interesse è il carteggio con il conte valtellinese Luigi Torelli (1810-87)⁴³, presidente del dicastero di agricoltura, industria e commercio nel 1848 e poi nel 1864-65 con Lamarmora. Deputato alla Camera subalpina per Arona e Intra e nominato senatore del Regno d'Italia insieme a Manzoni nel 1860, è anche presidente del Regio Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. Questo breve saggio fa conoscere per la prima volta le lettere che Torelli scrisse a Manzoni nel periodo 1859-70. Gli incontri fra i due avvengono, a partire dal 1854, a Cassolo Nuovo, nella villa del conte Arconati. Con la prima missiva, datata 24 ottobre 1859, Manzoni fa avere al conte il manifesto «Agli abitanti di Milano», compilato dallo stesso Torelli nel 1848 per conto di Carlo Alberto in occasione delle Cinque Giornate. Torelli risponde con una lettera il 10 dicembre 1859 ringraziandolo e augurandosi che il tricolore sventoli presto non solo sul Duomo di Milano, ma anche su San Marco a Venezia.

⁴¹ *Ivi*, pp. 28-29.

⁴² *Ivi*, p. 35.

⁴³ ERNESTO TRAVI, *Le lettere del "brav'uomo" Luigi Torelli a Manzoni*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», n. 50, 1997, pp. 253-268.

Dopo un paio di messaggi dal contenuto burocratico e uno scambio di cortesie⁴⁴, si passa alla lettera del 9 aprile 1862, in cui Torelli, in qualità di prefetto di Palermo, condivide con il collega le enormi difficoltà incontrate nel combattere la camorra, a causa dell'omertà generalizzata e dell'appoggio di cui la criminalità dispone nel Parlamento di Torino. I tentativi di risanare il bilancio pubblico tramite la soppressione delle Corporazioni religiose gli attirano gli strali del clero e di vasti strati della popolazione, tanto che di lì a poco viene sollevato dalla carica di prefetto.⁴⁵ Nella lettera del 9 aprile 1862⁴⁶ Torelli apre il proprio animo all'amico: ha cercato di servire con dirittura morale ed onestà il Palermitano e la sua gente, che nonostante le ingenti risorse naturali versa nella miseria e nell'arretratezza. L'operoso conte non si lascia abbattere e con la missiva del 21 giugno 1862⁴⁷ illustra il progetto, di cui è patrocinatore con altre illustri personalità, fra cui lo stesso Manzoni, per il contrasto delle malattie veneree, da cui la Sicilia è funestata. Come prefetto di Pisa, promuove nel 1864 l'edizione delle lettere di Galileo, che poi invia a Manzoni (lettera del 15 settembre 1864): in questi anni si manifesta una rinnovata attenzione per la scuola galileiana con la riapertura, ad opera di Pio IX, dell'*Accademia pontificia dei nuovi Lincei*⁴⁸. Qualche mese dopo manda all'amico una copia autografa dell'atto di nascita di Galileo e lo informa della buona salute delle figlie Vittoria e Matilde, cui ha fatto visita presso la dimora di Giorgini. In occasione del Capodanno 1868, Torelli, prefetto di Venezia, manda i propri auguri dalla Serenissima, finalmente italiana⁴⁹ e con la lettera del 16 maggio dell'anno successivo partecipa a Manzoni la commemorazione del ministro dei Lavori Pubblici Pietro Paleocapa presso l'Istituto Veneto, informandolo contestualmente sui lavori del traforo ferroviario del Cenisio e del Canale di Suez. L'infaticabile Torelli condivide con Manzoni la soddisfazione di avere raccolto un album commemorativo in onore di Napoleone III, personaggio di primo piano nel Risorgimento italiano (missiva del 1° gennaio 1872)⁵⁰. L'intenso rapporto fra Torelli e Manzoni, che va oltre la corrispondenza qui raccolta, offre uno spaccato di vita politica e civile del periodo post-unitario, in cui emergono l'onestà, lo zelo e la passione nello svolgimento del proprio compito da parte del conte valtellinese.

Altra amicizia di lungo corso è quella con Sigismondo Trechi, proprietario terriero, implicato nel processo Confalonieri per le sue idee liberali ed egli stesso imprigionato per

⁴⁴ *Ivi*, p. 259.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 260-262.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 263.

⁴⁸ *Ivi*, p. 256.

⁴⁹ Lettera del 31 dicembre 1868, p. 265.

⁵⁰ *Ivi*, p. 266.

qualche mese nel 1823. Molto interessanti le lettere spedite dai viaggi in Europa: disordinato nella grafia e nell'esposizione, fornisce informazioni di prima mano sulla politica inglese e francese della prima metà dell'Ottocento. Nell'articolo *L'edizione illustrata del romanzo manzoniano nelle lettere da Parigi di Sigismondo Trechi*⁵¹ Travi dà conto della diffusione dell'edizione illustrata dei *Promessi sposi* in Francia, in cui Trechi, che già si era occupato dell'edizione inglese, funge da intermediario fra l'editore Baudry e l'autore. I testi presi in esame sono conservati nel *Fondo manzoniano* della Biblioteca Braidense. Citato da Manzoni per la prima volta in una lettera a Pagani del 1806, scompare poi dalla documentazione epistolare per molti anni, anche se l'amicizia non si è mai interrotta. Con una lettera da Parigi dell'8 novembre 1839 Trechi mette al corrente Manzoni delle relazioni che sta intessendo con le principali personalità politiche e intellettuali della capitale, in vista dell'edizione francese del romanzo.

Dopo qualche messaggio sui primi approcci con Baudry, la lettera del 9 febbraio 1840 illustra con dovizia di particolari le clausole dell'editore, fra cui la presentazione del prospetto dell'opera e la pubblicazione in volumi e non in fascicoli, come desiderava l'autore e come sarebbe avvenuto in Italia⁵². Manzoni tergiversa nella compilazione del prospetto e Trechi lo sollecita in varie missive.

Con la lettera del 4 agosto 1840 l'amico intermediario lo ragguaglia sui contatti intessuti a Londra con il libraio Rolando, attraverso cui si ha un'idea dell'interesse suscitato oltremontana dalle opere di Manzoni e non solo dal romanzo, di cui stima di vendere all'incirca quindicimila copie.⁵³ Arrivati i prospetti compilati dall'autore, Trechi li distribuisce a Baudry e Rolando, continuando nel frattempo a dare suggerimenti all'amico, con spirito di generosa e disinteressata amicizia. Dalla lettera di Trechi a Manzoni del 27 gennaio 1841⁵⁴ si evince che è stato nominato 'plenipotenziario' nella trattativa con Baudry. Ne emerge che le clausole contrattuali ed economiche (distribuzione delle prime cento copie, pubblicità sui giornali, spese di trasporto e di dogana, possibilità di applicare sconti) in Francia differiscono da quelle italiane. È evidente il fatto che Trechi non solo abbia condotto la trattativa, ma abbia preso di sua spontanea volontà alcune iniziative, che in un

⁵¹ ERNESTO TRAVI, *L'edizione illustrata del romanzo manzoniano nelle lettere da Parigi di Sigismondo Trechi*, «Annali manzoniani», III, Milano, Casa del Manzoni, 1999, pp. 235-264.

⁵² *Ivi*, pp. 240-242.

⁵³ Dalla lettera dell'11 ottobre 1840 si evince che Rolando ha guadagnato parecchio dalle vendite del romanzo. *Ivi*, pp. 244-247.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 89-93.

primo momento Manzoni ricusa, ma poi accetta.⁵⁵ Il diritto d'autore in Francia è soggetto a restrizioni a causa delle resistenze degli stampatori: Trechi ne parla con Hugo e Thiers, anch'essi critici verso una legge che non tutela la proprietà letteraria. Inoltre, la normativa non riconosce la doppia proprietà letteraria: l'autore può godere dei propri diritti solo e unicamente nel primo paese in cui pubblica l'opera. Manzoni, già toccato dal problema in Italia, si dimostra sensibile anche alla questione che oggi si chiamerebbe 'comunicazione': ritiene infatti indispensabile per il successo dell'opera una buona campagna pubblicitaria – che ai tempi si riduceva a una serie di annunci commerciali sui giornali – di cui si accolla tutte le spese. Il mercato francese è il più importante e prestigioso del mondo e in quegli anni *I promessi sposi* sono il testo su cui si impara l'italiano, per cui l'autore milanese non intende assolutamente mancare l'obiettivo, sottolinea Travi. Dalle numerose lettere scambiate con l'intermediario emerge il rapporto di stima e affetto con intellettuali come Hugo e Thiers, insieme a Fauriel destinatari delle prime copie in uscita in Francia, che chiedono spesso sue notizie e rinnovano l'invito per un soggiorno a Parigi.

Sempre più impegnato nella sua missione, Trechi sembra tuttavia ancora insoddisfatto dei risultati, tanto da cercare alternative economicamente più vantaggiose, ma proprio in quell'anno, il 1841, Manzoni è colpito da altri due gravi lutti familiari, la morte della madre Giulia e della figlia Cristina, per cui è poco ricettivo alle proposte dell'amico. Trechi gli pone l'alternativa fra edizione economica, facilmente preda degli stampatori pirata, e edizione illustrata, nonché fra diritto d'autore in Francia o in Italia.⁵⁶ Verso la fine dell'anno si trasferisce a Londra, per cui invita l'amico a trovarsi un altro intermediario a Parigi, che sarà poi Marcellin de Fresne.

La storia della pubblicazione dei *Promessi sposi* in Francia, raccontata nei dettagli da Marino Parenti⁵⁷, continua fra le incertezze, poiché tramite Ugoni e de Fresne Manzoni viene a conoscenza delle scorrettezze di Baudry, che aveva avviato senza autorizzazione una ristampa del testo riveduto del romanzo, tanto che per un certo periodo si interrompono i rapporti fra autore ed editore. I rapporti riprenderanno nel gennaio 1843, con l'avvio della distribuzione dell'opera ad alcuni librai francesi.⁵⁸

⁵⁵ Lettera di Manzoni a Giacomo Ferretti del 26 febbraio 1841, *Ivi*, p. 251.

⁵⁶ Lettera dell'1 giugno 1841, pp. 259-260.

⁵⁷ MARINO PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1945.

⁵⁸ ERNESTO TRAVI, *L'edizione illustrata del romanzo manzoniano nelle lettere da Parigi di Sigismondo Trechi*, «Annali manzoniani», III, Milano, Casa del Manzoni, 1999, p. 263.

La corrispondenza con lo studioso bresciano Federico Odorici, che Manzoni non conosce personalmente, concerne argomenti storici, letterari e filologici. Odorici si rivolge una prima volta al Nostro per avere informazioni sul monastero di San Salvatore, dove, secondo quanto raccontato nella tragedia *Adelchi*, Ermengarda si sarebbe rifugiata⁵⁹. Ugoni, amico di Manzoni, lo informa che Bianchi Govin ha dimostrato che i nomi di Ermengarda e Desiderata hanno lo stesso significato, concludendo che i cronisti, criticati dall'autore nelle «Notizie storiche» (nel punto in cui si parla del matrimonio di Carlo ed Ermengarda) avevano ragione. Manzoni riconosce di avere sbagliato a non correggere, nella edizione dell'*Adelchi* uscita nelle *Opere varie* del 1845, il punto inerente il doppio nome di Ermengarda.

Nella lettera del 17 gennaio 1847 Odorici offre a Manzoni una sua recente scoperta, le *Memorie* di fra Paolo da Salò, delle quali anche Ripamonti parla e dove viene descritta la peste del 1576⁶⁰. Odorici spedisce allo scrittore i brani inerenti la peste, accompagnandoli con una cortese missiva, in cui lo informa del procedere dei suoi studi sulle antichità cristiane nel bresciano.⁶¹ La corrispondenza prosegue nel corso del 1847, con reciproci scambi di gentilezze e attestati di stima: Odorici, dopo essere stato conservatore dell'Archivio antico municipale, diventa bibliotecario della Palatina di Parma nel 1862 e prefetto della Braidense nel 1875, biblioteca che custodisce le lettere qui menzionate.

Autore delle *Storie bresciane* in undici volumi (1853-59), invia a Manzoni il terzo volume, in cui dimostra come il diacono Martino fosse personaggio realmente esistito e come la vicenda di Ermengarda, sposa longobarda di Carlo Magno ingiustamente ripudiata, avesse precisi riscontri storici.⁶² La corrispondenza fra lo scrittore milanese, Ugoni e Odorici (l'uno amico di vecchia data, l'altro conosciuto solo per interposta persona) fornisce un'idea di come fosse intensa in quegli anni la collaborazione fra intellettuali, nell'ottica dell'approfondimento delle ricerche storiche e letterarie e della disinteressata circolazione delle idee.

Altro interessante tassello posto da Travi nell'epistolario manzoniano riguarda i rapporti fra Manzoni e Viesseux, analizzati alla luce di due lettere inedite che chiariscono i motivi della

⁵⁹ ERNESTO TRAVI, *La corrispondenza fra Federico Odorici e Manzoni*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1999, pp. 45-61.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 56-57.

⁶¹ Lettera del 29 marzo 1847, *Ivi*, pp. 57-58.

⁶² Lettera del 23 gennaio 1855, *Ivi*, p. 61.

mancata collaborazione dello scrittore alla «Antologia»⁶³. Manzoni, com'è noto, incontra Viesseux a Firenze il 3 e il 17 settembre 1827, poi in maniera più intima a Varramista, nell'ottobre 1852 presso Gino Capponi⁶⁴. Viesseux, pur conscio delle poche possibilità di successo, invita Manzoni a collaborare alla sua celebre rivista.⁶⁵ Questi declina elegantemente con la consueta modestia. Fino al 1832 il rapporto fra i due prosegue cordialmente, dopo tale data non si conoscono altre lettere. Con questo saggio Travi pubblica due missive inedite con cui Viessuex, dopo averlo incontrato a Firenze, si rivolge a Manzoni per necessità occasionali: nella prima, del 16 marzo 1828, gli presenta due emeriti scienziati francesi, Edwards e suo fratello; nella seconda, del 19 giugno 1830, gli raccomanda due amici senesi, il prof. Celso Marzucchi ed il sig. Giuseppe Porri.⁶⁶

In entrambi i casi gli rinnova manifestazioni di stima e ammirazione, nella speranza mai sopita di un'eventuale collaborazione. Tale corrispondenza inedita, pur non particolarmente significativa in sé, denota la sincera simpatia fra due uomini di cultura che hanno segnato l'Ottocento italiano, testimoniata anche dalla pubblicazione sulla «Nuova Antologia» della *Relazione* manzoniana sulla lingua al ministro Broglio (1868).

Nel marzo 1861 la Commissione per la pubblicazione dei testi di lingua dell'Emilia nomina Manzoni 'socio corrispondente', su dispaccio del ministro della Pubblica Istruzione Terenzio Mamiani: Manzoni anche in questo caso rifiuta garbatamente adducendo, oltre a motivi di salute, l'inettitudine al genere di lavoro che porta una tale carica, alludendo alla propria caratura di letterato, pur con robusto substrato storico, e non di filologo⁶⁷. Si tratta della prima pubblicazione dei testi bolognesi, conservati nel Fondo manzoniano della Biblioteca Braidense, mentre le lettere di Manzoni erano già state pubblicate da Cesare Arieti nelle *Lettere*.

Travi indaga anche postille e carte sparse, scovando qualche interessante inedito. Il primo a raccogliere un ampio gruppo di postille di Manzoni è stato Ruggero Bonghi, nelle *Opere inedite e rare*; dalla fine dell'Ottocento le testimonianze si moltiplicano (Lesca, Bianchi, Amerio, Barbi e Ghisalberti negli *Scritti non compiuti* e Isella nelle *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese del 1806*).

⁶³ ERNESTO TRAVI, *Alessandro Manzoni e la mancata collaborazione alla «Antologia»: le lettere inedite di Viesseux (1828-1832)*, Nuova Antologia, n. 2208, 1998, pp. 195-199.

⁶⁴ RAFFAELE CIAMPINI in G.P. Viesseux, *i suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici*, Torino, Einaudi, 1953 ha illustrato i rapporti fra Manzoni e Viesseux, riportando numerose lettere.

⁶⁵ ERNESTO TRAVI, *Alessandro Manzoni e la mancata collaborazione alla «Antologia»: le lettere inedite di Viesseux (1828-1832)*, «Nuova Antologia», n. 2208, 1998, pp. 195-199, lettera del 27 dicembre 1831.

⁶⁶ *Ivi*, p. 199.

⁶⁷ ERNESTO TRAVI, *Manzoni e la commissione dei testi di lingua*, «Il Carrobbio», XXIII, 1997, pp. 187-196.

L'articolo *Noterelle sulle postille di Manzoni*⁶⁸ indaga le postille all'*Ercolano* di Benedetto Varchi, storico del Cinquecento che sostiene il primato della fiorentinità della lingua italiana. Si notano le sottolineature a penna di vocaboli e frasi proprie del fiorentino, risalenti all'epoca del rifacimento dei *Promessi sposi*; sono invece da considerare a titolo di curiosità i segni fatti con l'unghia o la piegatura delle pagine, probabilmente frutto di letture fatte a Brusuglio passeggiando. Nel Fondo manzoniano della Biblioteca Braidense, accanto alla corrispondenza con Clara Maffei, esiste una documentazione varia, tra cui, steso per mano della contessa, il sonetto conosciuto come *A Francesco Lomonaco per la sua «Vita di Dante»*, scritto nel 1802 e dettato dall'autore stesso il 29 novembre 1868⁶⁹. Travi rammenta che la contessa faceva visita settimanalmente a Manzoni nella sua casa di via del Morone, di solito dopo la Messa domenicale. In una di queste occasioni il poeta, non si sa per quali ragioni, le dettò un testo del sonetto che si discosta dall'originale per le diverse interpunzioni e per alcune varianti, probabili errori di memoria.

§ 2.6 Il soggiorno a Merate

Travi ha il merito di mettere in luce alcuni aspetti, spesso trascurati, della formazione scolastica di Manzoni al collegio dei Padri Somaschi di Merate, mettendoli in relazione con quelli che saranno gli orientamenti, letterari e non, del Manzoni adulto: l'attenzione per la 'buona fattura' del verso, la conoscenza approfondita dei classici, l'esigenza di autenticità e di profondità nelle relazioni⁷⁰. Il fanciullo arriva a Merate nel 1791, a sei anni, dopo aver trascorso la prima infanzia dalla balia in cascina e al *Caleotto* di Lecco, presso la famiglia paterna. Il rettore del collegio, padre Paolo Fumagalli, oscilla fra l'orgoglio di ospitare un tale rampollo e l'imbarazzo, dovuto alle opere del celebre nonno (*Dei delitti e delle pene* era stato messo all'Indice e vi rimase fino al Novecento inoltrato⁷¹).

Manzoni, ancora da anziano - riferisce il genero Giorgini - biasimava la rigida disciplina del convitto e le pene corporali che instillavano nei ragazzi odio, paura, mancanza di sincerità e spirito di ribellione invece del senso di responsabilità e del sincero rispetto per l'autorità⁷². In realtà il collegio non faceva che seguire la prassi educativa dei tempi, che prevedeva, fra l'altro, preghiere mattina e sera, esame di coscienza e messa quotidiana, lezione di dottrina

⁶⁸ ERNESTO TRAVI, *Noterelle sulle postille di Manzoni*, Otto/Novecento, X, fasc. 2, 1986, pp. 163-166.

⁶⁹ ERNESTO TRAVI, *Curiosità manzoniana*, «Aevum», LXXI, fasc. 3, 1997, pp.861-863.

⁷⁰ ERNESTO TRAVI, *La lezione di Merate*, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Giacchino Paparelli*, a cura di Luigi Reina, Salerno, Laveglia editore, t. I, 1988, pp. 189-202.

⁷¹ *Ivi*, p. 190.

⁷² *Ivi*, p. 191.

una volta alla settimana, confessione e comunione due volte al mese, secondo quanto stabilito dal manuale di Pietro Aureggi e di padre Soave.⁷³ L'insegnamento mnemonico della religione, per domande e risposte, lasciava insoddisfatto il bisogno di approfondimento autentico che evidentemente il giovane Alessandro già percepiva dentro di sé: più che un rifiuto ideologico, il fanciullo denotava un'insofferenza pratica per quegli obblighi formali, nota Travi.

I Somaschi privilegiavano la devozione a Maria, cosa che lasciò qualche traccia nel Manzoni adulto (ad esempio negli *Inni sacri* e nel romanzo: sul tema si veda anche quanto rilevato da Chiari, par. 1.2), ma anche nel Manzoni adolescente che nel collegio di Lugano si iscrive alla Congregazione mariana. La disciplina del collegio di Merate era regolamentata dalle *Regole generali dei Convitti diretti dai padri Somaschi* e dall'opuscolo del padre Chicherio *De litterariis praeceptoribus, institutione et commentariis*, che rispecchiavano le norme statali. «Non è quindi possibile, per quanto riguarda l'aspetto disciplinare, distinguere quanto delle lamentele di Manzoni fossero rivolte a forme proprie di quel collegio e quanto alla normativa in atto, mentre sicuramente esse riguardano il personale di sorveglianza»⁷⁴. Le rimostranze avevano per oggetto anche gli studi, che prevedevano due anni di grammatica, uno di umanità e uno di retorica, secondo l'orientamento fissato dal somasco padre Soave, sulla falsariga delle esperienze dell'austriaco Felligar⁷⁵. Erano di padre Soave, che Manzoni incontrerà a Lugano, tutti i testi adottati in Lombardia e in seguito in tutta la penisola in quello scorcio del XVIII secolo. L'insegnamento del tempo, pur nella formulazione più avanzata di Soave, scontava comunque il profondo iato fra filosofia del Settecento e realtà scolastica⁷⁶. Ermes Visconti, suo compagno a Merate, annota in calce al *Fermo e Lucia* quanto la vicenda di Gertrude sia permeata dell'esperienza del collegio, in particolare per quanto riguarda i sentimenti contrastanti dei 'fanciulli riuniti in comunità'.⁷⁷

Travi ipotizza che il piccolo Alessandro, come Gertrude, avvertisse pesanti su di sé le aspettative della famiglia e che, a causa della timidezza e della goffaggine, fosse spesso oggetto degli sberleffi dei compagni. Già dalla fanciullezza, dunque, Alessandro sogna di diventare un letterato diverso da tutti gli altri e probabilmente grande fu la sua solitudine, come quella di Gertrude, unita alla percezione della falsità dei compagni e dei superiori.

⁷³ *Ivi*, p. 192.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 194-195.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 199.

⁷⁷ *Ivi*, p. 201.

Affascinato dagli ideali egualitari della Rivoluzione francese e con giovanile spirito di ribellione, si taglia il ‘codino’, segno di distinzione nobiliare, ma, nonostante il gesto di presa di distanza dalla sua classe sociale, non si ha notizia di suoi rapporti con ragazzi del luogo, che la legge imponeva fossero ospitati gratuitamente nei convitti accanto ai rampolli dell’aristocrazia. Presto questa disattenzione per il ‘popolo’ si trasformerà in simpatia e partecipazione alle sorti delle ‘genti meccaniche’, che aveva iniziato a conoscere sull’aia di Galbiate, distinguendosi dalla famiglia paterna, proprietari terrieri malvisti e temuti in tutta la Valsassina.

Il soggiorno a Merate è stato significativo anche per ragioni più strettamente letterarie. Come si evince da alcuni versi di *In morte di Carlo Imbonati* e dal *Sermone* a Gian Battista Pagni, suo amico e compagno di collegio, il metodo di insegnamento gli sembrava inadeguato, troppo nozionistico e basato sulla ripetizione a memoria di versi italiani e latini – probabilmente a Merate non si insegnava il greco – perlopiù di autori minori, e di orazioni declamate con un’enfasi retorica anacronistica in ragazzi tanto giovani⁷⁸. Manzoni ricorda come studiasse volentieri i grandi autori (Petrarca, Orazio, Virgilio) e come, tutto sommato, quegli anni gli abbiano rivelato la sua vocazione poetica. Pur disconoscendo quei metodi, ammette di avere imparato proprio in quegli anni la precisa struttura del verso, il ritmo e la tecnica per esprimersi al meglio e dare ordine al ‘sentire’.⁷⁹

§ 2.7 Il romanzo

Travi dedica solo qualche intervento su rivista al romanzo, mentre indaga più approfonditamente il rapporto fra romanzo storico romantico e Medioevo in Italia. A tal proposito, identifica nei *Promessi sposi* una felice eccezione in un panorama letterario in cui l’ambientazione del romanzo storico di primo Ottocento è per lo più in un Medioevo di maniera, basti pensare alle opere di Grossi e d’Azeglio⁸⁰.

Caratteristica del romanzo storico europeo è il dato costumistico o morale, quasi sempre patriottico, che in Italia trae ispirazione dal periodo dei Comuni e delle Signorie e ha per protagonisti le figure altamente suggestive del tiranno e dell’eroe. Il Medioevo non è preferito in quanto età cristiana per eccellenza, ma come momento aurorale dello spirito,

⁷⁸ *Ivi*, p. 197.

⁷⁹ *Ivi*, p. 198.

⁸⁰ ERNESTO TRAVI, *Rapporto tra romanzo storico romantico e Medioevo in Italia*, Lecco, Comune di Lecco, 1982, pp. 227-232.

dominato quindi da grandi passioni, durante il quale si afferma il concetto di libertà.⁸¹ Perciò, il romanzo storico non va identificato con il Medioevo in quanto tale, ma in quanto periodo storico che, attraverso gesti magnanimi e assoluti, orienta a un diverso concetto di libertà e di patria.

Il personaggio dei *Promessi sposi* cui Travi dedica maggiore attenzione è il cardinal Federigo, soffermandosi sul fallimento letterario cui va incontro, nonostante l'ingegno e le doti morali; il successo – afferma Manzoni nel romanzo – dipende non solo dal talento, ma anche dalla ‘materia a disposizione’, che nel caso di Federico coincide con tempi di «somma, universale ignoranza, e di falsa e volgare scienza». In una temperie culturale tanto sfavorevole agli studi, anche chi avesse cercato di levare la voce in direzione del vero, non avrebbe avuto un pubblico cui rivolgersi. Il letterato ha infatti bisogno di lettori adeguati, aperti alle innovazioni che egli vorrebbe far germogliare: chiaramente il discorso è riferito più a Manzoni stesso e al suo tempo che al cardinale e al Seicento.

Nel saggio *Gli oggetti del romanzo* (1988)⁸², Travi, richiamando esplicitamente Getto⁸³, passa in rassegna le modalità con cui le cose sono presentate o descritte. Partendo dall'assunto che la parola ‘oggetto’ è usata raramente nel romanzo, il critico rileva che l'autore spesso nomina le cose invece di descriverle. Per quanto riguarda l'aspetto coloristico, nelle descrizioni predilige poche, semplici tonalità (occhi neri di Lucia, benda bianca di Gertrude, toga nera di Azzecagarbugli, reticella verde dei bravi), ma gioca sui contrasti e sulle sfumature, in particolare in relazione ai popolani, che così acquistano maggior calore umano. Mentre nelle case degli umili sono descritti i cibi, in quelle dei ricchi prevale l'abbondanza delle suppellettili; nelle osterie troviamo utensili come tegami, tovaglie e cappe del camino, ma significativamente all'*Osteria della Malanotte* non c'è nulla di tutto ciò. L'attenzione di Manzoni è attratta da alimenti semplici come la polenta, descritta più volte nel corso del romanzo, forse ricordo della sua infanzia a Galbiate, ma anche dalle botteghe, in particolare dei fornai. Tratteggia con precisione i vari tipi di armi e di monete, gli abiti dei prelati e le insegne delle confraternite: è un'impressionante mole di oggetti, non importa se tutti realmente pertinenti al Seicento, ma che nel complesso restituiscono un clima di civile convivenza e rispecchiano la vita nel suo fluire quotidiano, conclude Travi.

⁸¹ ERNESTO TRAVI, *Rapporto tra romanzo storico romantico e Medioevo in Italia*, Lecco, Comune di Lecco, 1982, p. 230.

⁸² ERNESTO TRAVI, *Gli oggetti nel romanzo di A. Manzoni*, «Communitas. Annali del Centro Studi storici Val Menaggio», 1988, pp. 7-15.

⁸³ GIOVANNI GETTO, *Lecture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964.

§ 2.8 Manzoni e De Saussure

Travi non dedica contributi alle tragedie, né alle opere teoriche, limitandosi ad aggiungere un piccolo tassello allo studio di *Adelchi* con l'articolo *Incontro sul Plateau Rosa tra Manzoni e De Saussure* (1962)⁸⁴, incentrato sulle probabili fonti dell'episodio di Martino, il cui viaggio suggerisce, accanto alla presenza provvidenziale di Dio, l'impressione diretta di un'ascensione in montagna. Nelle fonti storiche, consultate approfonditamente da Manzoni, non c'è nulla sull'itinerario percorso dai Franchi; perciò si rivolge al cugino Luigi Paroletti di Torino e a Cesare d'Azeglio per avere delucidazioni topografiche. È poco probabile che l'autore, durante i suoi viaggi verso la Francia, abbia fatto un'escursione ad alta quota simile all'esperienza narrata, che probabilmente è frutto, oltre che della libera invenzione, di suggestioni letterarie e culturali.

La prima metà del sec. XIX è l'età dei pionieri dell'alpinismo (la prima scalata al Monte Bianco risale al 1786), le cui imprese avevano una forte eco sul pubblico. L'opera più famosa sull'argomento, largamente diffusa anche in Lombardia, è *Voyages dans les Alpes* (1779) di Horace - Benedict de Saussure, in cui la testimonianza scientifica si anima di intima partecipazione, resa con una prosa apparentemente scarna, da cui emergono il profondo lavoro interiore e il debito con la tradizione letteraria.⁸⁵ Lo stile ricorda l'«addio monti», ma l'episodio della donna presso cui de Saussure si ferma a chiedere il latte, donna che ha perso i suoi familiari in una recente epidemia, ha assonanze con il frammento del *De Peste* di Ripamonti, cui si fa solitamente riferimento per l'episodio della madre di Cecilia.

De Saussure narra la progressiva conquista delle cime da parte dell'alpinista e dei segreti della natura da parte dello scienziato. Le analogie con l'episodio dell'*Adelchi* – nota Travi – comprendono l'incontro con un vecchio semplice e cordiale e la luce splendente del sole. Come Martino, Balmat, protagonista del *Voyages dans les Alpes*, scala il Monte Bianco trascurando i percorsi più battuti e avventurandosi per un'oscura valle, che poi si apre su un paesaggio incontaminato. A questo punto, entrambi prorompono in manifestazioni di gioia⁸⁶. La suggestione esercitata dal *Voyages* risiede anche nello stile semplice e naturale, in accordo con le istanze romantiche. La stesura del secondo atto della tragedia – l'episodio di Martino non subirà significative trasformazioni – si colloca fra gennaio e giugno 1821, mentre l'«addio monti» e l'episodio della madre di Cecilia risalgono al 1823, quando Manzoni rivede il *Fermo e Lucia*. Perciò la lettura di de Saussure permane per anni nella sua

⁸⁴ ERNESTO TRAVI, *Incontro sul Plateau Rosa tra Manzoni e De Saussure*, «L'Italia», 28 agosto 1962.

⁸⁵ *Ivi*, p. 6.

⁸⁶ *Ivi*, p. 10.

mente, a testimonianza dell'attenzione per le opere straniere e per l'ambiente ginevrino in particolare (De Staël, Sismondi), motivato anche dall'affetto per la moglie svizzera.

Conclusioni

Gli studi manzoniani di Travi, di tipo filologico - erudito, si concentrano negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, ed escono perlopiù in rivista o sotto forma di atti di convegni, mentre sono poche le monografie. L'approccio critico, che trova espressione in una prosa ricca di riferimenti bibliografici, privilegia l'analisi del testo e cita sporadicamente altri studiosi, solo quando il raffronto è indispensabile per chiarire il suo punto di vista, mantenendo sempre un tono pacato e riflessivo, lontano dalle polemiche che caratterizzarono quegli anni.

Significativi sono i suoi apporti all'epistolario, di cui pubblica numerosi inediti: ricordiamo la stampa di diverse missive del carteggio con Viesseux, Federico Odorici, Gaetano de Castilla, Pietro Fanfani, Luigi Torelli e Sigismondo Trechi, quest'ultimo importante perché chiarisce alcuni aspetti dell'intricata vicenda dell'edizione illustrata dei *Promessi sposi* in Francia.

Travi offre un'originale lettura degli *Inni sacri* come una 'collana' che si dipana nei decenni, in relazione alle vicende biografiche e alle riflessioni filosofico - teologiche dell'autore, dando adeguato spazio anche alle liriche più tarde, sofferte e incompiute, spesso trascurate dalla critica. Imponente è il lavoro dello studioso sulla lingua, che segue le complesse evoluzioni del pensiero manzoniano, con puntuali riferimenti alle successive versioni del trattato *Della lingua italiana*. Publica anche le inedite *Postille all'«Ercolano»* di Benedetto Varchi e delinea gli influssi del filosofo francese de Bonald sulla teoria linguistica del Nostro. De Bonald ritorna nelle riflessioni storiografiche sulla Rivoluzione francese: in questo caso però Manzoni non ne condivide il pensiero reazionario, pur deprecando gli esiti sanguinosi e destabilizzanti del Terrore.

Pur non occupandosi della drammaturgia, Travi individua una probabile fonte per l'episodio di Martino nell'*Adelchi*: il *Voyages dans les Alpes* dell'alpinista Horace - Benedict de Saussure, una delle prime opere, a metà fra lo scientifico e il letterario, che divulgano il fascino arcano di quelle montagne.

Infine, ricordo un contributo che porta alla luce aspetti poco noti della biografia del giovane Alessandro: il soggiorno dai Padri Somaschi a Merate, foriero di conseguenze sulla personalità e sulla carriera letteraria dell'autore.

CAP. 3 ENZO NOÈ GIRARDI

Enzo Noè Girardi (1921-2016) è stato ordinario di Lingua e Letteratura Italiana all'Università Cattolica presso la Facoltà di Magistero dal 1967, nonché incaricato di Storia della critica e di Teoria della Letteratura per la stessa Facoltà e per quella di Lettere e Filosofia. A lui si deve l'introduzione di questi due insegnamenti nell'ambito dell'Istituto di Italianistica, che fonda e dirige; dal 1983 al 1992 è preside della Facoltà di Magistero.

È altresì Membro dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere dal 1971 e della Società Internazionale di Studi Francescani in Assisi, a testimonianza del vasto riconoscimento esterno che ebbe il suo insegnamento.

Laureatosi con Alberto Chiari, i suoi studi coprono l'intero arco della letteratura italiana, dalle origini al Novecento. Dopo una serie di contributi sulla letteratura tra Umanesimo e tardo Rinascimento (soprattutto su Chiabrera e Buonarroti, da lui iscritto per la prima volta nel canone letterario), si è volto da un lato alla letteratura dei primi secoli (Dante *in primis*), dall'altro a quella moderna e contemporanea, dedicandosi infine con particolare interesse alla teoria della letteratura e alla comparatistica, con numerosi saggi in gran parte pubblicati sulla rivista «Testo» da lui fondata nel 1980 e diretta fino al 2001 (dal 2002 è diretta dal prof. Pierantonio Frare). Ha studiato a lungo il Seicento e gli scrittori lombardi, anche i 'minori' come Rovani, Londonio e Cantù, oltre a Gadda.

A Manzoni ha dedicato un cospicuo numero di scritti, che abbracciano l'arco di più di mezzo secolo, parzialmente raccolti nelle monografie *Manzoni reazionario* (1966-1972), *Manzoni e il Seicento lombardo* (1977), *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»* (1994), nonché un ampio commento al romanzo (1974).

I nuclei tematici della sua critica sono il romanzo, indagato in tutte le sue sfaccettature, anche le più inconsuete, come l'economia, il Seicento lombardo, con particolare attenzione ai cronisti milanesi cui Manzoni ha attinto per la documentazione dei fatti della peste del 1630, l'influsso manzoniano sui romanzi otto - novecenteschi e il Manzoni critico letterario.

§ 3.1 Manzoni reazionario

La monografia *Manzoni reazionario*¹, che riecheggia il titolo dell'articolo di Cletto Arrighi *Manzoni reazionario?* sulla «Cronaca grigia»², raccoglie cinque saggi sui *Promessi sposi* (*Il tumulto*

¹ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni reazionario. Cinque saggi sui «Promessi sposi»*, Bologna, Cappelli, 1966. D'ora in avanti si farà riferimento ai numeri di pagina relativi nel corpo del testo.

di *San Martino*, *Nota sul Manzoni e l'economia*, *Renzo agli Inferi*, *Il Manzoni capovolto dal Moravia*, *Manzoni e Cervantes*, che sarà oggetto di trattazione in un capitolo successivo) già pubblicati separatamente su rivista, appare in due edizioni: la prima nel 1966 e la seconda nel 1972. Le differenze riguardano solo qualche nota, ma è lo spirito che le informa ad essere mutato, come afferma lo stesso autore nella *Prefazione* alla seconda edizione, che pone l'accento sulle proposte critico-metodologiche, svolte nella *Struttura dei «Promessi sposi»* (Milano, CELUC; 1971). I saggi risentono dell'aspra battaglia ideologica degli anni Sessanta - Settanta, in cui anche Manzoni veniva strumentalizzato in senso politico, calandolo in una età che non era la sua e in problematiche, come la lotta di classe, che gli erano estranee, se non altro per ragioni cronologiche. Il titolo *Manzoni reazionario* rimanda alla provocazione che Girardi accoglie per poi smontarla con un argomentare serrato e limpido, spaziando nella letteratura europea (Cervantes, i grandi romanzieri russi e francesi) e accogliendo gli stimoli del dibattito contemporaneo, reso più vivace dal discusso intervento di Moravia. I cinque saggi hanno come filo conduttore la risposta alle accuse di coloro che vedono in Manzoni un nostalgico dell'autorità e dell'ordine e un fautore del liberismo.

§ 3.1.1 Il tumulto di San Martino

Girardi ammette con onestà intellettuale che non è facile ribattere alle obiezioni di chi rimprovera a Manzoni un'eccessiva severità nel giudicare uomini poveri e affamati che hanno sì sbagliato, ma per bisogno. Pur essendo trascorso un solo secolo dalla sua morte, molto è cambiato nella sensibilità sociale e appena il discorso si sposta dal piano dell'arte a quello della morale tale divario appare in tutta la sua profondità. Per questa ragione oggi ci sentiamo forse più 'contemporanei' di Dante, vissuto in un'epoca disordinata e inquieta come la nostra, che di Manzoni.

Lo scrittore milanese si accosta con sentimenti di pietà ed empatia al mondo dell'anima, il solo a rappresentare il bene, mentre verso il mondo della storia e della politica, che si basa sulla forza e la stupidità, nutre un distacco lucido e netto, sia che s'incarni nel potente di turno (Ferrer, Don Gonzalo), che nel popolo, trasformato in «folla», «branco», «masnada», «formicolaio». (p. 20)

Il cristianesimo manzoniano è individuale e spiritualistico, volto più alla salvezza delle anime che al benessere economico, la sua arte è fondata sulla logica, per cui l'esigenza di

² CLETTO ARRIGHI, *Manzoni reazionario?*, «Cronaca grigia», XII, n. 12, 23 giugno 1872, pp. 3-10.

giustizia deve contemperarsi con il vero, mentre la letteratura del Novecento ci ha abituato a una spiccata sensibilità sociale, che coinvolge anche il modo di intendere la religione.

Il cap. XII dei *Promessi sposi* evidenzia proprio questo modo di ragionare, che lega i vari fenomeni con rapporti di causa-effetto, sottolineando quanto vi sia di irrazionale e confuso e senza lasciarsi coinvolgere dall'empatia con i personaggi.

Il tumulto, analizzato sia come realtà storica, economica e politica, che come fenomeno di psicologia collettiva, dà luogo a una serie di azioni violente ed illogiche come la distruzione dei forni e delle messi; ne consegue la rappresentazione della rivoluzione come male che infrange l'ordine naturale e razionale delle cose. (p. 24)

Girardi analizza il capitolo scomponendolo in tre macro-sequenza: la prima è improntata all'esposizione delle cause economiche e politiche del rincaro del pane, che Ferrer tenta demagogicamente e vanamente di fermare alterando l'equilibrio di domanda e offerta e costringendo i fornai a lavorare in perdita. Mentre alcuni critici, fra cui Momigliano, pongono l'accento sulla drammaticità del capitolo, Girardi vi ravvisa anche dell'umorismo, ad esempio nella sproporzione fra l'autorità dei personaggi e la meschinità delle loro decisioni o nelle 'leggende' sulla farina nascosta che eccita la credulità popolare.

Nella seconda sequenza, dedicata al tumulto, la narrazione abbandona i toni razionali e pacati per aderire alla realtà con spirito 'cinematografico', visivo, rapido, con un'evidenza di immagini che ricorda Boccaccio e i più noti 'assalti alla rocca' della letteratura (*Iliade, Eneide, Gerusalemme*), rivisti in chiave comica. (pp. 27-28)

La terza parte del capitolo vede il ritorno in scena di Renzo, che via via prende il posto del narratore nel dar conto dei fatti, ma la sua funzione in questo caso è strumentale alla descrizione dei vari tipi umani che – non solo nel sec. XVII – compongono la folla: il diffidente, l'entusiasta ottuso, il violento, il furbo, il provocatore.

Per Manzoni, conclude Girardi, la storia ha senso se la si guarda da una prospettiva non esclusivamente mondana: solo così si avranno la moderazione, la carità, il rifiuto della violenza e il controllo degli impulsi.

§ 3.1.2 Manzoni e l'economia³

Girardi è l'unico dei docenti presi in esame che si sofferma sul rapporto fra Manzoni e l'economia, argomento apparentemente di secondaria importanza, ma in realtà rivelatore della sua concezione del mondo non meno di altri aspetti del suo pensiero, di solito maggiormente indagati.

Le convinzioni economiche di Manzoni sono state variamente interpretate dalla critica: per De Sanctis si tratta di liberalismo progressista, per Gramsci di pensiero borghese reazionario, per Derla di liberismo alla Adam Smith, difficilmente coniugabile con l'etica cristiana. Girardi prende spunto dal tumulto di San Martino per fare emergere la visione manzoniana dell'economia: infatti nel capitolo XII l'autore discetta della carestia che ha funestato il milanese nel 1628 e della relative cause, prevalentemente imputabili alla scarsità del raccolto e alla condotta sciagurata delle istituzioni.

Non sarebbe però corretto – avverte Girardi – inferire da questo fatto il pessimismo di Manzoni verso le attività umane: non mancano, del resto, passi del romanzo che lodano chi cerca di alleviare le sofferenze altrui (si pensi alle figure del medico Settala, del cardinale, dei Cappuccini nel Lazzaretto) e anche nel capitolo preso in esame non si colpisce la pretesa di Ferrer di intervenire, ma il carattere demagogico, semplicistico e inadeguato delle sue decisioni. Nel passo corrispondente del *Fermo e Lucia*, l'autore suggerisce a quali rimedi l'autorità avrebbe dovuto ricorrere per far fronte alla sproporzione tra domanda e offerta di derrate alimentari, ovvero una più equa distribuzione delle risorse e l'assistenza ai bisognosi. (pp. 166-167)

Manzoni mostra quindi interesse per l'argomento e un atteggiamento tutt'altro che passivo, sottolinea il critico. La sua concezione liberista non gli impedisce di ammettere la necessità di provvedimenti di tipo economico-sociale e caritativo – si noti la distinzione posta fra «beneficenza» ed «elemosina» – in cui entrano in gioco sia l'autorità politica, sia il senso morale dei più abbienti. In sostanza, egli è favorevole a mantenere il prezzo del pane ai livelli attuali, seppur elevati, ma suggerisce di incrementare il potere d'acquisto della moltitudine. (p. 168) Qui si scopre la posizione reciproca dell'umano e del divino nel romanzo, posizione che appare più scoperta nel *Fermo* e più velata nei *Promessi sposi* per ragioni artistiche, di alleggerimento narrativo. Anche in ambito agrario Manzoni – da

³ Si fa qui riferimento sia ai primi due capitoli della monografia *Manzoni reazionario*, che al saggio *Manzoni e l'economia*, «Vita e pensiero», XXXIII, n. 7, 1950, pp. 363-4 e agli *Atti del I e II Congresso nazionale di studi manzoniani* (Lecco, 15-17 settembre 1955; 12-15 settembre 1956), Lecco, Comune di Lecco, 1957, pp. 166-171.

proprietario terriero illuminato e aperto alle innovazioni – sostiene un liberismo che non si fermi al lucro immediato e promuova il benessere generale. Discute di economia anche in un passaggio della *Lettera sul Romanticismo*, rallegrandosi del fatto che il liberismo settecentesco si sia ravveduto riguardo «al lusso, al celibato e la prosperità fondata nella rovina altrui». (p. 169)

Girardi non si stupisce che oggi, dopo avere conosciuto le storture derivate dagli eccessi del capitalismo, si dissenta da questa concezione ottimistica del liberismo coniugato ai principi cristiani, ma bisogna tenere conto dell'ispirazione essenzialmente religiosa alla base di qualsiasi interesse culturale di Manzoni: se gli interventi della Provvidenza hanno maggiore successo di quelli umani, si tratta di un dato implicito nella concezione cattolica, non riconducibile di per sé a rassegnazione e fatalismo.

§ 3.1.3 Renzo agli Inferi

Nel cap. XIV dei *Promessi sposi* l'autore sembra mettere da parte l'abituale contegno per lasciarsi andare alla sua sbrigliata fantasia, mostrando un Renzo ubriaco e agitatore di piazza, tanto che alcuni critici, a partire da Zaiotti, vi hanno ravvisato un certo compiacimento caricaturale. (pp. 48-49)

In effetti porsi la domanda è lecito – concede Girardi – essendo il Manzoni un narratore che difficilmente si abbandona all'estro inventivo fine a sé stesso, senza il supporto della riflessione. L'ipotesi che tale episodio obbedisca al realismo storico non è peregrina: le idee di Renzo corrispondono abbastanza bene alla mentalità dominante nelle sommosse popolari del sec. XVII e la diffidenza degli illetterati verso i dotti è motivo presente nelle commedie del Cinque e Seicento. Eppure Manzoni non ha come fine il realismo storico in sé, ma un ordine di verità che va oltre.

Proprio attraverso il traviamiento e l'errore il personaggio può diventare quello che all'inizio era solo in potenza, similmente a quanto accade a Dante che deve attraversare la selva oscura e a Orlando, che perde il senno. A tal proposito Girardi nota come nel capitolo siano presenti immagini 'infernali': l'assenza di luce, l'oste e il falso spadaio dal piglio mefistofelico, l'osteria gremita di persone poco raccomandabili, ma precisa che la 'discesa agli Inferi' di Renzo

non è quella classica, di Ulisse e di Dante, in cui l'esperienza è fatta in presenza della ragione, né quella moderna, esistenzialistica o psicanalitica, in cui tutto – la ragione, la morale e Dio

stesso – viene messo in discussione. È piuttosto quella cristiana, ove l'esperienza dell'errore e del male si celebra solo in quanto implichi ignoranza o alterazione passionale e fisica, lasciando tuttavia intatta la profonda sostanza morale e religiosa della persona. (p. 56)

Pur nell'alterazione etica e con la semplicità di un contadino, nota Girardi, Renzo denota una notevole capacità di leggere la realtà, senza mai dimenticare i valori cristiani e la solidarietà con i suoi simili. (p. 58) Proprio nella sua ingenuità, mette in luce le carenze del governo spagnolo e in tal senso lo si può definire veramente 'pericoloso'.

Poste queste premesse, appare chiaro che anche il lessico e il tono del racconto si debbano 'abbassare' al livello da taverna in cui si svolge la scena, cosa che Manzoni fa con un certo divertimento, ma senza abdicare alla razionalità del linguaggio e al rispetto per il suo personaggio e per il lettore.

§ 3.1.4 Il Manzoni capovolto dal Moravia

Girardi parte dall'assunto che la critica laica (De Sanctis, Croce, Ruffini, Russo) abbia avuto sempre difficoltà ad attribuire valore artistico ad un'opera intrisa di cattolicesimo, essendo questa, nella concezione progressista, una religione storicamente superata.

Alcuni risolvono la dicotomia sminuendo l'afflato religioso manzoniano, interpretato come democraticismo moralistico (Scalvini) o come cristianesimo eretico (Ruffini, Omodeo) e quindi accettabile. Altri (De Sanctis, Croce, Sansone, Citanna) non mettono in dubbio la sua ortodossia, ma non la ritengono il principale motivo ispiratore della sua arte, che deriverebbe invece dalla sua sensibilità personale. (pp. 66-67)

Moravia riprende, nel saggio premesso all'edizione einaudiana dei *Promessi sposi*,⁴ alcune di queste argomentazioni, aggiungendone altre di matrice marxista: nel romanzo la religione avrebbe un peso ben superiore a quello che essa rivestiva nella società contemporanea a Manzoni e a quella presente nei maggiori romanzi europei del sec. XIX, al fine di propagandare i benefici di una civiltà rigidamente cattolica. Mentre il realismo sovietico, anch'esso mosso da ragioni ideologiche e per questo cristallizzato su pochi temi, si concentra sul presente, il 'realismo cattolico' manzoniano si focalizzerebbe su un passato, quello seicentesco, impregnato di quella religione che intendeva esaltare.

⁴ ALBERTO MORAVIA, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1960.

Secondo Moravia, Manzoni ha scritto da cattolico, intendendo la fede come la chiave di volta per interpretare l'intera realtà, «inserendo nella storia una ideologia superata, ponendosi così insieme contro la storia e contro la poesia».⁵ Ciò non toglie che la poesia sia presente nei *Promessi sposi*, perché frutto dalla vena più autentica del romanziere e non dell'apologista.

Le argomentazioni dello scrittore romano tradiscono la difficoltà del lettore contemporaneo ad inquadrare storicamente *I promessi sposi*; perfino il grande Sapegno «non ha saputo far di meglio che riproporre la vecchia prospettiva desanctisiana dell'illuminismo, che non è prospettiva errata, ma assolutamente parziale»⁶, non tenendo conto delle conseguenze letterarie della conversione.

Girardi replica a Moravia e al supposto «realismo cattolico», tornando sulla questione apologetica nei *Promessi sposi*, lasciata da parte dagli studiosi dopo la ritrattazione di Croce. Il paragone con grandi romanzi come *Guerra e pace*, *Madame Bovary*, la *Certosa di Parma* e *Papà Goriot* non regge prima di tutto per ragioni cronologiche, essendo *I promessi sposi* antecedenti, ma soprattutto per la nota arretratezza culturale dell'Italia ottocentesca, *in primis* nei confronti della Francia (il primo romanzo 'borghese' italiano può essere considerato *Le Confessioni* di Nievo, del 1860).⁷

Inoltre – continua Girardi – Manzoni non si prefigge un realismo naturalistico, come vorrebbe Moravia, ma un realismo ideale, in cui c'è posto non solo per la rappresentazione dell'essere, ma anche del dover essere, che nel suo caso s'identifica con la morale cattolica, per cui, più che di propaganda, si dovrebbe parlare di apologia. Peraltro la propaganda non è prerogativa dei regimi totalitari e non ha necessariamente una connotazione estetica negativa, essendo già diffusa nella letteratura di primo Ottocento, non solo cattolica: basti pensare all'Alfieri proto-romantico o al *Manifesto* di Berchet, tesi a rinnovare la coscienza e la vita civile italiana.⁸

A tal proposito può giovare un raffronto con Chateaubriand, fondatore dell'apologetica letteraria cattolica nell'Ottocento francese, cui poi si ispirarono, pur nelle diversità di posizioni, lo stesso Manzoni, Gioberti, Rosmini e Fogazzaro, come messo ben in luce da De Lollis.⁹ Lo studioso evidenzia il differente atteggiamento del francese e dell'italiano di

⁵ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni reazionario. Cinque saggi sui «Promessi sposi»*, Bologna, Cappelli, 1972, p. 62.

⁶ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni, Chateaubriand e l'apologia letteraria del cattolicesimo*, in *Atti del V Convegno manzoniano*, Lecco-Lugano, 7-10 ottobre 1961, p. 140.

⁷ *Ivi*, p. 141.

⁸ *Ivi*, p. 142.

⁹ CESARE DE LOLLIS, *Saggi di letteratura francese*, Bari, Laterza, 1920.

fronte alla celebrazione letteraria del cattolicesimo. Nel *Genio del cristianesimo* Chateaubriand «intende la religione come mezzo di potenziamento delle lettere, delle arti e di tutte le altre forze e attività naturali dell'uomo, in senso cioè non morale e interiore, ma in senso istituzionale, vitalistico»¹⁰.

Quello che distingue Manzoni dallo scrittore francese e da ogni totalitarismo è proprio il suo non confondere il cristianesimo con quella che Moravia chiama l'«ideologia dominante» e di non considerarlo *conditio sine qua non* per lo sviluppo delle arti e delle lettere. Lo scrittore italiano interpreta l'apologia come mezzo per operare all'interno delle libere forze del pensiero e della storia per instradarle, alla lunga, in senso più favorevole alla religione. Storia ed eternità operano su piani diversi, anche se tutto ciò che è bene per la seconda è favorevole anche all'altra.

Apologia letteraria del cattolicesimo, dunque, *I promessi sposi*, ma non di un cattolicesimo ideologia, mito, schema, panacea, piano quinquennale; ma di un cattolicesimo che è spiritualità, interiorità, fermento della vita; [...] apologia persuasiva per l'evidenza, la forza, il calore, la verità della parola.¹¹

In tale accezione Girardi accetta il giudizio tradizionale sul carattere oratorio del romanzo, ma non nel senso crociano di non-poesia, bensì come atteggiamento persuasivo della parola poetica. Chiusa questa lunga parentesi su Chateaubriand, Girardi torna ad argomentare contro le tesi sostenute da Moravia, che nella seconda parte del saggio analizza i personaggi dei *Promessi sposi*. A tal proposito, Moravia sostiene che l'autore non ha saputo rappresentare adeguatamente il male, in quanto non ne evidenzia le cause, ad esempio tacendo sul perché don Rodrigo e l'innominato siano diventati quali li conosciamo. Tale asserzione probabilmente scaturisce dal confronto con il trattamento riservato al personaggio della monaca di Monza, la cui 'discesa gli Inferi' è ampiamente illustrata e motivata da ben precise ragioni storico-sociali.

«A parte la contraddizione che, se la natura sociale della malvagità dei due personaggi appare evidente, vuole dire che il Manzoni ha saputo ben rappresentarla»¹² – continua Girardi – il punto principale è stabilire quale sia la concezione manzoniana del male.

¹⁰ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni, Chateaubriand e l'apologia letteraria del cattolicesimo*, in *Atti del V Convegno manzoniano*, Lecco - Lugano, 7-10 ottobre 1961, p. 143.

¹¹ *Ivi*, p. 145.

¹² ENZO NOÈ GIRARDI, *Il male nei «Promessi sposi» e il personaggio di don Rodrigo*, in *Atti dei frati minori cappuccini della provincia di S. Carlo*, 1973, XIV, n. 4, 1973, p. 331.

Il poeta lombardo, fra individuo e società, pone sempre l'accento sul primo, per cui non può che condannare una cultura, come quella seicentesca, che opprime il singolo.

Del resto, due figure altamente positive nel romanzo, come fra Cristoforo e il cardinale, si pongono in antitesi rispetto al conformismo del loro tempo e non temono il biasimo della loro classe sociale.

Secondo Girardi nel romanzo la società è uno strumento di cui il male approfitta per propagarsi, mentre la causa prima è trascendente e risiede nel mistero della grazia divina e della libertà umana; invece per il marxismo, cui Moravia si ispira, i meccanismi sociali sono essi stessi generatori del male e per tale ragione devono essere abbattuti.

«Il mistero del male è il significato ultimo che si ricava dal romanzo»¹³, nonostante l'autore cerchi in ogni modo di analizzarne i risvolti psicologici, sociali, politici ed istituzionali. Girardi riconduce il problema al noto dualismo manzoniano: da un lato c'è la fiducia illuministica nella possibilità di estirpare gli elementi negativi agendo sulle storture sociali che ne stanno alla base, dall'altro c'è l'afflato religioso che non annulla, ma limita quell'ottimismo, consapevole della persistenza del mistero. A giudizio dello studioso, questo dualismo si concretizza nella rappresentazione dei personaggi: quando prevale l'esigenza analitica e saggistica l'autore ricostruisce nei minimi dettagli il processo psicologico del male, come nel caso di Gertrude, di fronte alla quale rimane il dubbio insolubile sulla sua colpa, essendo ella stessa la rappresentazione del mistero della salvezza e della grazia nel destino umano¹⁴. C'è anche un'altra maniera di rappresentare il male, definito della 'reticenza' poiché trascura volutamente alcune informazioni, facendo sì che

la vicenda del personaggio si delinea nel suo sviluppo non soltanto nella dimensione, per così dire, orizzontale, da un momento iniziale a un momento finale, ma anche in quella verticale, o della profondità, nel duplice senso del progressivo venire in luce del personaggio da un fondo relativamente oscuro e del successivo ritorno del personaggio dalla luce della ribalta al fondo oscuro, fino a scomparire di nuovo.¹⁵

In questo modo sono ritratti l'innominato, in cui la rappresentazione riguarda la prima parte del processo, e don Rodrigo. Nonostante il ruolo di antagonista che riveste nella *fabula*, come uomo e come personaggio è un vile, un mediocre anche nella sensualità,

¹³ *Ivi*, p. 333.

¹⁴ *Ivi*, p. 334.

¹⁵ *Ibidem*.

ridotta a mero capriccio. Manzoni, da romantico qual è, non ne fa un eroe, seppur al negativo, perché sa che nell'esercizio del male si cela comunque un'energia interiore che sprigiona un certo fascino, come è nel caso dell'innominato.

Rodrigo, rappresentato come uomo quasi totalmente alienato dalla società, ha il proprio centro artistico e drammatico di personaggio proprio nel «margine di coscienza che resta»¹⁶ (l'oscuro timore di fronte alle parole di fra Cristoforo, la morte anonima al lazzaretto).

La sua funzione preponderante – continua Girardi – è stigmatizzare quel sistema politico-sociale di prepotenza e di oppressione che è il vero antagonista alla felicità dei promessi. La mediocrità di Rodrigo non è dunque un difetto, ma una caratteristica qualificante del personaggio, che fa il male proprio perché mediocre e succube della mentalità dell'onore e dell'orgoglio vacuo dei suoi antenati.

Secondo Girardi, Cristoforo ripete in un certo senso il gesto omicida di Ludovico alzando il braccio nella direzione del signorotto, gesto che, agendo nel subconscio, da un lato preannuncia una severa giustizia, dall'altro offre una lontana possibilità di riscatto. Non sapremo mai se tale possibilità si è realizzata: il signorotto, nella sua ultima apparizione, giace privo di conoscenza, «riassorbito nel buio del suo mistero primigenio»¹⁷, eppure di fronte al suo corpo sofferente si compie la metamorfosi di Renzo. Pur senza volerlo, don Rodrigo fa del bene e paradossalmente proprio a colui che aveva perseguitato. Di fronte a così grande mistero, il cristiano non può che tacere e pregare.

Moravia trova poco convincenti le conversioni di fra Cristoforo e dell'innominato, di contro apprezza artisticamente i casi «di corruzione privata (don Abbondio, Gertrude) e pubblica (la peste, la carestia) e la natura arcadico - padronale dell'ideale rappresentato negli umili protagonisti». (p. 74)

Moravia, individuato in Renzo e Lucia la personificazione del sogno di un proprietario terriero ottocentesco timorato e conservatore, lo estende a tutto il romanzo. Il «sugo della storia» enunciato da Renzo sarà anche egoistico e poco cristiano (Gesù ha predicato in piazza e si è messo nei tumulti ...), come osservato dallo scrittore romano, ma è lungi dall'autore l'intento di farne una morale assoluta. Infatti, precisa Girardi, mancano le parole di Lucia, che riportano le esperienze vissute, anche le più negative, alla fiducia in Dio e alla speranza di una vita migliore, ovvero l'insegnamento più autentico del romanzo, che va oltre il piano meramente storico.

¹⁶ *Ivi*, p. 335.

¹⁷ *Ivi*, p. 338.

La posizione di Moravia, che scaturisce da una visione dell'esistenza opposta rispetto a quella di Manzoni, riduce il vero al mito del tempo e degli istinti, nonché

ad una angusta concezione naturalistica e psicologista del romanzo, secondo cui l'arte e la religione del Manzoni [...] si celebrerebbero o dovrebbero celebrarsi nel senso, per così dire, «orizzontale», della rappresentazione del reale storico-psicologico, anziché in quello «verticale» e «puntuale» del giudizio sulla realtà stessa. (p. 74) [...] Ciò che per Manzoni rappresenta il limite della sua responsabilità di romanziere – l'uomo nella sua fenomenologia biologico - sociale – costituisce infatti l'assunto fondamentale del Moravia; e viceversa, quello che è l'assunto fondamentale del Manzoni, l'essenza morale e religiosa dell'uomo, rappresenta il limite di Moravia. (p. 82)

La strana antitesi realismo-decadentismo usata da Moravia per spiegare *I promessi sposi* si riferisce piuttosto al compromesso su cui si regge la sua arte, fra una fede scientifico-ideologica e una visione profonda, umana e religiosa della realtà. In questo senso il saggio è più interessante per quello che dice dello scrittore-interprete che dello scrittore-interpretato. Di fronte a un intellettuale come Manzoni, in cui la dottrina è coerente con l'opera e la poesia con il pensiero, Girardi ipotizza che Moravia, come altri scrittori contemporanei, si senta a disagio, parola che del resto usa lui medesimo per definire il suo sentimento durante la lettura dei *Promessi sposi*. (p. 84) Così, «di quell'uomo integro, equilibrato, serenamente superiore alle sue stesse inquietudini e debolezze, egli ha tentato di farne un uomo ambizioso, velleitario, in disaccordo con sé stesso» (p. 85), a mo' di 'volpe e l'uva'.

In questo senso, il saggio di Moravia, che, secondo Girardi, non ha mietuto grandi consensi fra i critici, può anche essere letto come cartina al tornasole di un'epoca che ha smarrito il senso delle cose semplici e grandi della vita a favore dell'artificio intellettualistico.

§ 3.2 Il romanzo

§ 3.2.1 Struttura e personaggi dei *Promessi sposi*

Dedicata al «maestro e manzonista insigne»¹⁸ Alberto Chiari, la monografia *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»* (1994), che riprende molti concetti espressi nel commento al

¹⁸ ENZO NOÈ GIRARDI, *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 9. D'ora in avanti si farà riferimento ai numeri di pagina relativi nel corpo del testo.

romanzo edito nel 1974, si apre con un pensiero di Cesare Pavese sul tentativo insito in ogni racconto di spiegare la realtà in termini razionali, tentativo inevitabilmente destinato allo scacco. Come Pavese stesso contrappone mito a chiarezza e Leopardi bellezza a verità, Manzoni si arrovela su storia e invenzione, reale e ideale, ragione e fede, termini antitetici che trovano simbolica composizione nei *Promessi sposi*, nel matrimonio fra Renzo e Lucia, l'uno rappresentante del vero, della realtà, l'altra della fede e del trascendente. Questo è, secondo Girardi, il significato ultimo del romanzo, al di là delle interpretazioni ideologiche che si sono sovrapposte nei decenni.

Nella premessa, che costituisce il primo capitolo, il critico chiarisce la propria metodologia di lavoro, partendo dal concetto che «oggetto del giudizio critico non è, e non deve essere mai la qualità poetica dell'autore, ma l'opera, cioè la forma oggettiva, storica, in cui quella qualità si attua.» (p. 14)

Dato l'assunto che il romanzo sia frutto sia di intenti 'logici', che artistici, Girardi, a differenza di molti colleghi, non ritiene tale duplicità un difetto, bensì il fondamento stesso dell'opera. Di conseguenza, il dualismo qualità poetica e qualità logico-pratica, maggiormente evidente nella prima stesura del romanzo, non scompare del tutto nella definitiva, ma i due termini convivono armonicamente senza che nessuno dei due assorba l'altro. Questa è la tesi fondamentale del saggio, alla cui dimostrazione giunge dopo aver chiarito l'origine del dualismo manzoniano, analizzando la struttura del racconto e i personaggi principali.

diremo, insomma, che il dualismo permane ma obiettivato, ovvero che nessuno dei due termini assorbe l'altro o si cala nell'altro, ma che si fanno funzione uno dell'altro in un organismo perfettamente autosufficiente, del tutto chiuso e insignificante come opera di pensiero, quanto aperto e polivalente come opera d'arte. (p. 15)

Il capitolo secondo, *La storia letteraria del Manzoni fino al romanzo*, si sofferma sul periodo che va dal 1810 al 1832, in cui lo scrittore passa gradualmente dal soggettivismo all'oggettività, dall'io agli altri, dal lirismo al realismo, fino alla mortificazione della letteratura in sé. Dopo avere ripudiato la mitologia, le unità aristoteliche, la teoria dei generi e il linguaggio neoclassico, con la *Lettera a Marco Coen* (1832) approda all'oggettività e al realismo, ovvero all'abbandono della letteratura intesa come attività disinteressata. In questa evoluzione non

c'è solo l'aspetto 'negativo' dell'attribuire più valore all'attività economica che a quella artistica, ma anche l'aspetto 'positivo' della ricerca del 'vero', chiosa Girardi.

Il critico compie un *excursus* della poetica manzoniana a partire dagli *Inni sacri*, che, nonostante le apparenze, hanno parecchio in comune con la lirica pre - conversione: l'intento celebrativo, già presente in *Urania* e in *Carlo Imbonati*, e l'elemento storico, in questo caso anche biblico, all'origine dell'emozione estetica. Tali elementi soverchierebbero con un surplus di letteratura e retorica, il pur sincero sentimento religioso. Diversa è la *Pentecoste*, che porta in primo piano non il fatto miracoloso, ma la sua interpretazione nel segno del vero.

Nella prima versione del romanzo la fantasia creatrice ha un ruolo più pervasivo di quanto l'autore è disposto ad ammettere, anche se nella prima *Introduzione* al *Fermo e Lucia* emerge la genesi saggistica del romanzo, unita all'intento di giustificare un genere letterario ancora 'proscritto'.

Invece nella seconda *Introduzione* al *Fermo* prevalgono le ragioni linguistiche e la figura dell'autore come trascrittore, tanto che la parte riportata dell'anonimo è quasi una parodia dell'ampoloso stile secentesco (metafore, abbondanza di doppie, maiuscole), parodia che sarà accentuata nelle *Introduzioni* alla Ventisettema e alla Quarantana.

Girardi sottolinea quanto l'interesse linguistico emerso negli anni '20 sia anticipazione di una fase che caratterizzerà la maturità dello scrittore e lo porterà a diventare l'iniziatore della letteratura italiana 'moderna', nel senso di riflessa e interiore, in cui sono compresenti genio e ragione, creatività e riflessione critica.

Il terzo capitolo, *Da «Fermo e Lucia» ai «Promessi sposi»*, si apre con una frecciata contro quei critici 'alla moda', che ritengono la prima stesura artisticamente più riuscita di quella definitiva. L'intento di Girardi non è quello di discutere quale versione sia migliore dell'altra – a suo avviso la superiorità dei *Promessi sposi* sul *Fermo* è lapalissiana – ma di ripercorrere l'*iter* dal soggettivo all'oggettivo dell'autore, da cui scaturisce il dualismo insito nella storia letteraria di Manzoni.

La Quarantana rappresenta infatti «il punto mediano, ove il minimo di soggettività necessaria ad un'opera d'arte coincide con il massimo di oggettività con essa compatibile.»¹⁹

Il narratore, in ossequio al dualismo, si sdoppia e si lascia riassorbire dall'opera, attuando una sintesi dialettica fra il soggettivo e l'oggettivo, il lirico e l'epico, mentre nel *Fermo* la voce autoriale prevaleva sulla vicenda narrata. Inoltre, nella prima stesura il racconto,

¹⁹ENZO NOÈ GIRARDI, *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 30.

improntato al libero, quasi sperimentale fluire della fantasia, non si amalgama con i giudizi e le digressioni saggistiche dell'autore, che costituiscono un osservatorio privilegiato per ricostruire la biografia e il pensiero di Manzoni. Lasciando maggiore spazio all'implicito e alla poetica reticenza, aumenta la percezione del trascendente e del mistero, come è evidente dal confronto fra gli episodi del sogno di don Rodrigo nel *Fermo* e nei *Promessi sposi*. La famosa digressione sull'amore nella prima stesura mette a nudo il meccanismo compositivo, scavando un solco fra fatti e principi, anonimo e trascrittore. Analogamente, l'episodio del tumulto di San Martino nel *Fermo* è occasione per un'ampia digressione di economia politica, poi caduta nei *Promessi sposi* a favore del commento ironico sul provvedimento di Ferrer: «Fece come una donna stata giovine che pensasse di ringiovanire alterando la sua fede di battesimo». Insomma, il *Fermo* risente ancora della concezione settecentesca, che lo considerava uno strumento per esprimere le idee dell'autore e non «una riflessione fondata sì, sulle proprie opinioni e dottrine, ma anche sull'implicita coscienza della loro relatività, per cui riflettere e giudicare significa pur sempre, in ultima istanza, far luce sul mistero, verificare il mistero» (p. 38).

Il quarto capitolo, *Il dualismo strutturale nella «Introduzione» e nella compagine del racconto*, riprende il concetto di dualismo insito nel romanzo, inteso non come dualismo storia-invenzione, reale-ideale, oratoria-poesia, realismo-decadentismo, per usare le parole-chiave di alcuni fra i più noti critici di Manzoni, ma come dualismo fra genio estetico e ragione giudicante:

le due voci dell'anima e della vocazione manzoniana, l'una prevalente nella giovinezza dello scrittore, l'altra sempre più prevalente nella piena maturità e nella vecchiaia; ma che, nel breve tempo in cui, l'una progressivamente calando, l'altra progressivamente crescendo, si equilibrano, creano insieme il capolavoro. (p. 41).

In quest'ottica va inquadrata la finzione, già presente in Ariosto e Cervantes, del manoscritto ritrovato, che si presta a una suddivisione dei ruoli fra *anonimo secentista* autore della *fabula* e *rifacitore*, che non si limita a tradurre in forma moderna la vicenda, ma agisce anche da giudice e portavoce di determinati valori. La distinzione non è però assoluta e in più punti vi sono sovrapposizioni fra le due figure, ad esempio, nella *Introduzione*, dove il linguaggio dell'Anonimo, sotto il velo dell'ampollosità barocca, riecheggia qua e là espressioni e concetti tipicamente manzoniani. (p. 44).

Il linguaggio dell'Anonimo è, per certi aspetti, quello del Manzoni stesso prima della svolta romanzesca, improntato al classicismo e al dualismo tragico fra male del mondo e bene nell'aldilà.

Il dualismo dei *Promessi sposi*, di tipo dialogico, investe tutti i livelli del racconto: la narrazione, che alterna momenti rappresentativi ad altri riflessivi (vedi i capitoli sulla peste); la possibilità di dare più enfasi al canovaccio o al sistema ideologico sotteso; i personaggi, a cominciare dai due protagonisti (Renzo, o la sfera del reale, Lucia, o la sfera dell'ideale), fino ai minori, e perfino il singolo personaggio.

Così il Manzoni 'giudice' biasima la guerra e la violenza, mentre il Manzoni scrittore la contempla in quanto facente parte della realtà e la tratteggia da una prospettiva estetica e disinteressata. Mentre nei *Promessi sposi* si compie una sintesi dialettica degli opposti e l'autore è subordinato all'opera, nel *Fermo* vi sono da un lato i fatti, dall'altro le digressioni saggistiche, senza che le due componenti sia amalgamino armonicamente.

Nel quinto capitolo, *Il canovaccio*, Girardi illustra come il romanzo si possa leggere in senso 'orizzontale', se si privilegia la fabula, o 'verticale', se si dà più enfasi alle considerazioni dell'autore e alla morale. Per *I promessi sposi* è senz'altro preferibile quest'ultimo tipo di lettura, trattandosi di un romanzo classico-cristiano, in cui il tempo non è misurato dall'azione, ma dalla natura e dalla storia, e, in ultima analisi, da Dio, per cui il lieto fine della vicenda dei due sposi non è altro che l'anticipazione della gioia eterna.

Ma non tutto è spiegabile in termini di Provvidenza, riconosce Girardi. Alcuni passi della trama, come Lucia che trova la salvezza nel castello di un losco personaggio e non nel convento ove era stata destinata da fra Cristoforo, o la concomitanza del tentato ratto di Lucia e del matrimonio a sorpresa si spiegano con ragioni prevalentemente artistiche. Anche in questo caso

il Manzoni giudice e ragionatore è coerente con il Manzoni inventore della favola, cioè con l'anonimo; coerente e complementare nel senso che ne salva e ne fa propria e ne mette in rilievo quanto contiene di verità, di essenza pura, lasciandogli per così dire la ganga naturalistica, psicologica, costumistica, letteraria con cui è strettamente concrezionata. (p. 58).

Similmente la fine di don Rodrigo e del Griso risponde sì alla morale cristiana, ma anche a quella comune, che punisce i cattivi e premia i buoni anche per non deludere il pubblico. A

conferma dell'ipotesi che Manzoni non ha scritto il romanzo per dimostrare che la Provvidenza premia i buoni e castiga i cattivi, è il fatto che sia proprio don Abbondio, alla fine, a pronunciarne il panegirico.

Scopo dell'opera è far incontrare la realtà umana e la ragione religiosa, senza arrovellarsi troppo sulle cause dei guai, ma cercando di affrontarli con quella fiducia in Dio che li rende tollerabili.

I successivi otto capitoli sono dedicati ognuno a un personaggio. Girardi premette che un personaggio può essere analizzato in modo 'naturalistico', come proiezione del mondo etico - storico dell'autore, per dirla con Russo, o come espressione della funzione strutturale per la quale è stato creato. Secondo quest'ultima accezione, il personaggio trae il suo status direttamente dall'opera d'arte in cui è inserito, diventando qualcosa di autonomo dalla realtà che rappresenta e dall'autore.

Mentre nel romanzo naturalista e in quello autobiografico (si pensi rispettivamente a *Thérèse Raquin* di Zola e all'*Ortis* di Foscolo) il personaggio è anteriore alla struttura, che ne è improntata, e in un certo modo la genera, nel romanzo classico-cristiano, di cui *I promessi sposi* sono un eccellente esempio, non è il personaggio a ispirare l'opera, ma al contrario è il generale, il contesto, ad ispirare il particolare. Il capolavoro manzoniano si apre con un'ampia descrizione geografica, che crea un clima di certezze sovratemporali, al di là delle transeunti vicende umane, e introduce ad un tempo 'largo', in cui i caratteri «sono costruiti in modo consono alla funzione che ciascuno di essi è chiamato a ricoprire» (p. 58).

Non fa eccezione il protagonista, Renzo, funzionale ad esprimere artisticamente, come già detto, il superamento dell'antitesi romantica fra ideale e reale attraverso l'unione, difficile, ma feconda con Lucia, rappresentante della polarità opposta. Cristallino moralmente, è però ambiguo artisticamente, essendo un personaggio aperto, che proprio per la sua schiettezza, viene spesso scambiato per ciò che non è (rivoluzionario, monatto, untore) ed è vittima dei trabocchetti delle persone più colte e accorte di lui.

Ambiguo è anche l'atteggiamento dell'autore nei suoi confronti, il quale, secondo Girardi si colloca

tra l'affettuosa adesione e la bonaria canzonatura, non già diretta, come è stato detto, classicamente, all'umiltà, all'ingenuità, all'ignoranza del contadino, ma al limite intrinseco di quel realismo e attivismo che egli e Agnese rappresentano da umili, come Prassede e il conte zio li rappresentano da potenti. (p. 66)

Renzo si trova spesso a fronteggiare il problema della giustizia (o dell'ingiustizia) e fino alla fine è percorso dalla tentazione di vendicarsi, che riesce a dominare grazie a un'innata repulsa per la violenza e al pensiero di Lucia. Insomma, con tutti i suoi pregi, è una personalità tutta immersa nell'aldiquà, nell'istinto, nella natura, che impara molto dalla vita, ma il cui senso ultimo gli sarà svelato solo da Lucia.

La protagonista invece è un personaggio statico, non solo perché si muove meno, ma anche perché non muta nel corso delle vicende: le sue convinzioni non cambiano perché non sono radicate in questo mondo, ma provengono da Dio e perciò sono assolute. Portatrice di verità, novella Beatrice, è forse il personaggio più vicino all'autore, di cui si fa portavoce. Non essendo colta, è meno storicamente condizionata di altri personaggi e ha una saggezza spontanea che non proviene dalla storia, ma da un'illuminazione superiore. Esprime la dimensione verticale, «sacerdotale della vita, quella per cui ogni cristiano è sacerdote in quanto chiamato a rendere testimonianza del Cristo» (p. 70). Manzoni non sempre riesce ad evitare il rischio di compiacimento nei confronti della creatura preferita, concede Girardi, come si evince da alcuni «povertà» e «soave» di troppo, ma quando ci riesce, raggiunge risultati mirabili, come nell'«Addio monti» e nell'episodio del rapimento. Eppure è una contadina come le altre, ha una certa astuzia diplomatica e ama il suo Renzo. Fin dal suo primo apparire nel cap. II, il solo pensiero di lei allontana dal fidanzato ogni pensiero di vendetta contro don Rodrigo. Anche il ritratto che l'autore ne offre è statico, molto diverso da quello incentrato sul movimento di Renzo, e ha qualcosa di sacrale e simbolico: è «la sposa» per eccellenza. Porta nel mondo ragioni che non sono di questo mondo, creando problemi a sé stessa e a chi le sta intorno (Agnese, Renzo), incapace di comprenderne appieno la profondità e la spiritualità. Il contrasto è evidente nel frangente del matrimonio a sorpresa, in cui si fronteggiano da un lato una coscienza rigorosa, semplice nella sua logica assoluta perché fondata sulla parola di Dio, dall'altro una linea d'azione 'machiavellica' e fondata sull'esperienza del mondo. Anche in altre situazioni Lucia costituisce la «pietra d'inciampo» contro cui s'infrange la logica terrena; e allora al suo cospetto perfino il Nibbio e Gertrude provano compassione, per non dire dell'innominato. Lo studioso conclude il discorso con un'osservazione originale: Lucia, nel momento del voto, ha pensato solo a sé stessa, non diversamente da Renzo, quando minaccia con il coltello la folla milanese. Entrambi – pur con tutte le attenuanti nel caso della ragazza – pensano a salvarsi da soli, incuranti delle conseguenze di quegli atti sui loro simili, che è

proprio il contrario dell'ideale di società prospettata da Manzoni. Insomma, anche Lucia ha qualche limite, che viene però superato con il matrimonio, inteso come conciliazione delle sfere opposte dell'ideale e del reale, approdo ultimo del romanzo.

Secondo Petrocchi²⁰ *I promessi sposi* sono un romanzo cristiano senza Cristo, nel senso che la figura di Gesù non compare nella fede popolare, neppure nella parole di Lucia, come invece ci si aspetterebbe, trattandosi di un'opera ambientata nel Seicento. In realtà è ella stessa, secondo Girardi, a rappresentare la sfera del divino, dislocato dal clero al laicato, come si conviene al 'romanzo degli umili'.

Per quanto riguarda la figura di don Rodrigo, si rimanda al saggio *Il male nei «Promessi sposi» e il personaggio di don Rodrigo* (par. 3.1.4).

Padre Cristoforo è un personaggio in parte storico (ricavato dalle cronache seicentesche relative all'opera dei cappuccini durante la peste del 1630, come dimostra Santarelli²¹), in parte frutto della fantasia dell'autore. La sua inquietudine, più marcata nel *Fermo* ed ancora evidente nell'animato colloquio con don Rodrigo, lo segue anche in convento, dove fatica a conformarsi alle regole, avendo una concezione di carità che oltrepassa gli aspetti esteriori e i vincoli sociali. È solidale con gli oppressi a patto che non si abbandonino alle violenze (si pensi alla reprimenda fatta a Renzo nel lazzaretto), lui che la violenza l'ha conosciuta ed esercitata in prima persona. Non è sempre facile per lui armonizzare l'uomo vecchio con quello nuovo, ma alla fine vi riesce, trovando la morte al servizio degli ammalati e nel contempo stando «al centro del contrasto di cui vive il romanzo tra bene e male, reale e ideale, istinto e ragione; al centro, dunque, di ciò che è proprio della condizione umana.» (p. 107).

La definizione dualistica del romanzo non è però esaustiva, ammette il critico, non esistendo 'etichetta' capace di comprendere la totalità dell'essere cui ogni autentica opera d'arte mira. Essendo il paesaggio manzoniano più espressione dell'umano e del divino che non del naturale, l'autore aveva esigenza di rappresentare in un personaggio la legge di natura, «ciò che non è né umano, né divino, ma attiene al materiale, al fisico, all'irriflesso, al meccanico» (p. 108). Questo personaggio è don Abbondio, che durante tutta la vicenda ragiona da un punto di vista non morale, ma scientifico, da ateo e che offre un punto di vista autonomo e spesso umoristico sulla realtà rappresentata. Estraneo alla storia e tutto natura, viene infatti presentato nel cap. I quasi come un elemento del paesaggio. Quando

²⁰ GIORGIO PETROCCHI, *Manzoni, letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971.

²¹ GIUSEPPE SANTARELLI, *I cappuccini nel romanzo manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1970 e IDEM, *Il padre Cristoforo manzoniano nella storia della critica*, Milano, Edizioni francescane «Cammino», Milano, 1971.

ha a che fare con la cultura, come nel caso di Carneade, si tratta di una cultura retorica, lontana dalla realtà storica e religiosa, che ha qualcosa di irrealistico.

Girardi non concorda del tutto con Raimondi nella definizione dei *Promessi sposi* quale 'romanzo senza idillio'²²: paradossalmente è proprio don Abbondio l'unico personaggio 'idillico'. La quiete e le confortevoli abitudini, appannaggio del curato, compaiono quando «la tensione si allenta e la minaccia si allontana, e con essi riemerge la cultura dell'idillio, evasiva, estetizzante, interessata alle forme, non alla sostanza delle cose.» (p. 110).

In questa accezione si può affermare che anche don Abbondio è religioso, di una religione idillica, naturalistica, inconsapevolmente pagana. Quando ogni paura è passata, riconosce anche lui l'opera della 'Provvidenza'. Questa 'filosofia' non è pensiero autonomamente pensato, ma è puro sfogo passivo e meccanico: mantenere la propria vita il più a lungo possibile è la legge fondamentale della biologia. Del resto, il mistero dell'essere su cui s'impenna ogni grande opera letteraria ha bisogno di un controcanto umoristico, ammette lo studioso, che conclude il suo ritratto del curato con un'interessante annotazione intertestuale: l'espressione che il prete usa con il cardinale «bisognerebbe [...] essersi trovati al punto» rimanda

all'opera del secentista Daniello Bartoli, *L'uomo al punto*, cioè l'uomo in punto di morte, che è anche il punto in cui si raccoglie l'intera esperienza della propria vita: il punto del destino. Ora, questo punto fatale, in cui lui s'è trovato, e il cardinale no, il Manzoni lo ha collocato a un bivio, fra un viottolo che sale (al paradiso?) e uno che scende (all'inferno?), davanti a un tabernacolo «sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che [...] volevan dir fiamme». (p. 115)

A tal riguardo, è interessante il raffronto fra il giudizio su don Abbondio espresso da Girardi e quello di Chiari (cfr. par. 1.5.1).

Girardi associa nel saggio la trattazione delle figure dell'innominato e del cardinale, autentici *deus ex machina* nei confronti delle vicende di Lucia. Entrambi personaggi eccezionali, nel bene e nel male, strumenti di un potere superiore, riuniscono in sé storia e invenzione, Ottocento romantico e Seicento barocco. L'uno è accostato alle tenebre della notte, l'altro allo splendore del giorno, ma per entrambi si ha un'attenuazione del realismo, ragion per cui parte della critica li ha ritenuti meno riusciti artisticamente.

²² EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1975.

L'innominato ha tratti superomistici che lo allontanano dal civile consesso – già il fatto di non avere un nome lo connota in 'negativo' – e per certi versi lo avvicinano a fra Cristoforo. Il suo rifiuto della legge e della morale lo porta però a una condizione di ribelle che paradossalmente lo costringe a sottostare a obblighi e servitù, analoghi a quelli della società che aveva ripudiato.

Leggendo della sua conversione, continua Girardi, non si può non pensare a quella dell'autore, che in lui personifica una delle modalità di manifestazione del divino, quella travagliata, inquieta e problematica, contrapposta a quella solare e cristallina del cardinale. Pur ispirandosi, soprattutto nel *Fermo*, alla figura storica di Bernardino Visconti narrata da Rivola e da Ripamonti, si distacca dal gusto 'nero' barocco per concentrarsi sulla psicologia e sul mistero della chiamata divina. Nella versione definitiva si coglie un'attenuazione del realismo, volta a sottolineare la matrice religiosa del mistero di questo temibile signorotto. Il confronto fra la prima e l'ultima versione del colloquio fra l'innominato e don Rodrigo fornisce un valido esempio di questo cambiamento, che passa attraverso la perdita dell'appellativo di Conte del Sagrato e del patriottismo antispagnolo. Girardi mette in evidenza anche i punti di debolezza della narrazione manzoniana, ad esempio alcune cadute di tono linguistiche nella descrizione della notte prima della conversione e nel confronto con il cardinale (p. 125).

Girardi è del parere che la vicenda del cardinale non sia storia, ma poesia. «Il panegirico del cardinale è, dunque, poetico proprio per quell'esagerazione agiografica, per quella celebrazione dell'innocenza» (p. 129) deprecata da diversi critici, ma necessaria per marcare il contrasto con l'episodio precedente. Il Borromeo sceglie l'umiltà in un contesto in cui la norma è l'arroganza, la mitezza ove impera la violenza, l'amoroso spirito di servizio ove l'unica legge è quella del più potente: è perciò un autentico e coerente anticonformista, come testimonia tutta la sua esistenza.

Per mettere a fuoco il personaggio di Gertrude Girardi parte dalla fine della sua tragica vicenda, narrata dalla vedova a Lucia nel penultimo capitolo, ove Manzoni fa cenno alle fonti storiche, principalmente alle *Historiae Patriae* di Ripamonti. La monaca incarna una delle tre conversioni del romanzo, seppur posteriore ai fatti narrati e riferita più al personaggio storico che al personaggio manzoniano.

A differenza degli altri due personaggi tratti dal Ripamonti, il Cardinale e l'innominato, ella è estranea alla dinamica dualistica che domina l'opera. Infatti, pur essendo chiaro il riferimento a Virginia de Leyva, Manzoni, affascinato da un personaggio così stimolante,

soprattutto nella stesura definitiva, si discosta dalla fonte, tagliando determinati elementi e inventandone altri. Da un lato vi è la Gertrude giovinetta vittima dei raggiri di parenti e badesse che la inducono alla monacazione, oggetto della pietà dell'autore, dall'altro la Signora che si presta ad essere il tramite perverso fra don Rodrigo e Lucia.

Nella sua vicenda si coglie l'influenza della narrativa illuministica, Diderot *in primis*, che allontana la vicenda dal sistema su cui si regge il romanzo. Infatti, mentre questo, dal famoso *incipit* geografico, si muove dal noto all'ignoto, per poi tornare al noto, la storia di Gertrude procede dall'ignoto al noto

per quella elaborata e sostenuta riflessione che il Manzoni interpone tra la fine del racconto della monacazione e il principio di quello della vita monacale di Gertrude, quasi a segnare nettamente lo stacco tonale tra una parte in cui l'analisi dei fatti è comunque accompagnata dalla nota della pietà verso l'innocente, e una parte in cui, venuta meno l'innocenza, vien meno anche la pietà o, quanto meno, la manifestazione della pietà. (p. 147)

Come già esposto altrove²³, la presentazione della monaca attraverso le parole del barrocciaio, basata sulla successione delle avversative, che connotano di mistero la sua persona, verrà rafforzata dal mirabile ritratto, ricco anch'esso di avversative. Manzoni denota grande sapienza estetica nel «riassumere e unificare tutti questi elementi disarmonici e contrastanti», connotando in senso simbolico le grate, che accentuano l'indeterminatezza e il senso di claustrofobia, restituendoci l'immagine di una Gertrude «in una prigione spirituale, dalla quale non potrà uscire che attraverso il pentimento e un'espiazione volontariamente accettata, entro le stesse quattro pareti di una cella di segregazione nel convento milanese di santa Valeria.» (p. 153).

§ 3.2.2 La struttura narrativa dei *Promessi sposi*

Significativamente, Croce intitola la sua raccolta di saggi sull'Ottocento *Poesia e non poesia*, a sottolineare l'intrinseca duplicità della letteratura europea da Alfieri a Mallarmé. Per quanto concerne Manzoni, già Goethe e De Sanctis ne avevano intuito la duplicità, individuata rispettivamente nel nesso storia-invenzione e in quello reale-ideale. Altri critici hanno

²³ ENZO NOÈ GIRARDI, *Tra testo e contesto: il ritratto nei «Promessi sposi»*, «Critica letteraria», n. 66-67, 1990, pp. 263-274.

invece posto l'accento sull'unità della sua ispirazione, ravvisandola ora nella sua posizione ideologica (liberale, populista, progressiva, reazionaria, a seconda dei casi), ora nella sua fede (giansenista, cattolica, con o senza dubbi). Secondo Girardi, tutti questi elementi, effettivamente presenti nell'opera manzoniana, non possono essere armonizzati che dalla poesia.

Come per molte opere del sec. XIX, per *I promessi sposi* si pone la questione di conciliare unità e dualità al suo interno. Il secondo elemento è il più immediatamente percepibile, a cominciare dal protagonista, che non è un singolo personaggio, ma una coppia. Il principio della dualità, che impronta l'intera opera, si ritrova anche in altri personaggi e nell'autore stesso, che si sdoppia in «anonimo» e in «trascrittore», e nella forma di scrittura, «ove la narrazione dei fatti si alterna al giudizio critico sui fatti stessi, a loro volta distinti in fatti storici e d'invenzione.»²⁴ La dualità non si limita alla vicenda umana e storica, ma riguarda anche elementi quali lo spazio geografico, com'è evidente nell'*incipit* del romanzo. La celeberrima descrizione paesaggistica che apre il primo capitolo riprende moduli tradizionali nel muovere dalla geografia alla storia, ma diversamente dai romanzi realistici, spazio e tempo di fondo non sono quelli umani, ma quelli divini: così si spiega lo sguardo sereno e onnicomprensivo del narratore, come già aveva notato Momigliano.²⁵

La disamina di Girardi prosegue: la dualità geografica («due catene», «due rive», «due monti») si ripropone a livello linguistico nella struttura binaria della descrizione: «a seni e a golfi», «un promontorio e un'ampia costiera» e continua dopo l'entrata in scena della storia, rappresentata dall'insediamento di Lecco. Come da tradizione, l'esordio del romanzo preannuncia temi che vi saranno sviluppati in seguito, fra i quali l'unione di umano e divino nella realtà mondana è di primaria importanza. (pp. 797-798)

Un altro tipo di dualità, non distensiva, ma inquietante, si presenta nel primo capitolo, sottoforma delle due viottole che si biforcano, simbolo angoscioso della scelta che a breve don Abbondio si troverà a fare. (cfr. par. 3.2.1)

Inoltre, due sono i bravi, due i signori (don Rodrigo e Attilio), due gli avvoltoi sul portone del palazzotto di don Rodrigo, due i 'viaggiatori' che rapiscono Lucia, e gli esempi potrebbero continuare, afferma il critico.

L'*explicit*, altra zona altamente rappresentativa di un'opera, mostra sì il finale superamento di tutti i contrasti attraverso il matrimonio, ma allo stesso tempo offre altri esempi di

²⁴ ENZO NOÈ GIRARDI, *Unità e dualità dei «Promessi sposi»*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno editrice, 200, p. 787.

²⁵ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, con commento di Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni, 1951.

dualismo. Uno di questi è il quadro spaziale, inteso non più come descrizione paesaggistica, ma in rapporto ai movimenti dei personaggi, che avvengono sia secondo la latitudine, che la longitudine. In tal modo risalta il contrasto fra la serena staticità dell'elemento geografico e la dinamicità, spesso drammatica, di quello umano, anche se in alcuni punti del romanzo la natura sembra partecipare alle emozioni dei personaggi, come nell'«addio monti» e nell'attraversamento dell'Adda, in cui si richiama il Resegone dell'*incipit*.

A giudizio di Girardi, molti critici di stampo illuministico - romantico (Momigliano, Angelini, Marchese, Bonora), che tendono a interpretare i personaggi come proiezioni dell'io autoriale e le vicende come un ciclo razionalmente concluso, hanno letto il finale in maniera riduttiva. *I promessi sposi*, romanzo cristiano che vede nella vita un passaggio, non avrebbe potuto concludersi con un omerico ritorno in patria o un biblico esodo verso la terra promessa. Renzo, interprete della sfera storica e della visione positiva del progresso che Manzoni condivide con i romantici lombardi, giustifica la decisione dell'emigrazione in termini economici; Lucia, interprete della sfera religiosa, maturata nel doloroso contatto con il male, non si oppone, convinta che la vera patria sia solo quella celeste.

Due sono anche i traslochi che la nuova famiglia deve affrontare, immersa ormai in una società 'industriale' e borghese, caratterizzata dalla frattura fra pubblico e privato, in cui meno si racconta di sé, meglio è.

Il finale ribadisce il dualismo, superabile solo sul piano dell'arte, perché funge da antitesi all'«unità spirituale che non è posseduta dal poeta prima dell'opera, né viene prodotta e rappresentata all'interno dell'opera, ma è del tutto ulteriore all'opera, è, appunto, l'oggetto di cui l'autore ha affidato il compito di rappresentare non già la conquista, ma il desiderio.»²⁶

Nelle ultime frasi torna quindi il dualismo antitetico, incarnato dalle due coppie alla base di tutto il romanzo: quella degli sposi e quella degli autori.

Se nell'*incipit* la dualità endiadica, generatrice di serenità e di bellezza, mirava [...] a una costruzione narrativa tutta fondata sui contrasti, qui la dualità antitetica [...] serve a uscire dal romanzo, [...] serve a indicare ciò che sta oltre il romanzo e oltre questa vita: l'unità indicibile, l'oggetto del desiderio da cui il romanzo è nato; che è quello stesso da cui sono nati i *Canti* leopardiani e tutte le grandi opere dei poeti moderni,

²⁶ ENZO NOÈ GIRARDI, *Unità e dualità dei «Promessi sposi»*, in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 804-805.

espressione di una civiltà in cui non è possibile dare all'«enorme mister dell'universo»
un nome che sia riconosciuto e fatto proprio da tutti. (p. 805)

Insomma, secondo Girardi il finale in calando è voluto dall'autore per sottolineare l'insufficienza – che preannuncia la successiva rinuncia alla letteratura - della materia narrativa e del significato storico della scrittura di fronte alla trascendenza dell'Oggetto del desiderio che lo ha ispirato.

§ 3.2.3 Il ritratto nei *Promessi sposi*

Come nel paesaggio, nel ritratto Manzoni dà felice saggio della propria arte narrativa, alternando schemi classici, barocchi e romantici.²⁷

Per analizzare il ritratto dei personaggi nel romanzo, occorre tenere presente da un lato il contesto storico-letterario, dall'altro il contesto interno al racconto, ovvero sia le parti adiacenti, che l'opera nel suo complesso. La struttura globale del ritratto dei bravi nell'*incipit* si rifà alla narrativa classico-barocca, di cui la novella di Cervantes *Rinconete y Cortadillo* è un esempio²⁸. La descrizione dei bravi dell'autore spagnolo accentua l'aspetto pittoresco, mentre Manzoni punta sul guerresco, per enfatizzare in senso ironico il contrasto con la codardia di don Abbondio.

Analogamente, il ritratto di Lucia nel secondo capitolo richiama la descrizione di Elisabetta in un'altra novella di Cervantes, la *Espanola inglesa*, e quella di Eromena nell'omonimo romanzo del secentista Giovan Francesco Biondi²⁹. Anche in questo caso Manzoni non si sofferma tanto sui dettagli esteriori, ma punta alla caratterizzazione interiore di un personaggio che nel romanzo riveste «una funzione sacerdotale»³⁰, come è ancora più evidente nell'episodio del voto.

Renzo, appartenente alla sfera del terrestre, del desiderio e del reale, è presentato già con queste caratteristiche alla sua prima apparizione nel romanzo, quando si reca da don Abbondio per fissare l'ora del matrimonio.

²⁷ ENZO NOÈ GIRARDI, *Tra testo e contesto: il ritratto nei «Promessi sposi»*, «Critica letteraria», XVIII, fasc. I-II, n. 66-67, 1990, pp. 263-274. Il saggio, ricavato da una conversazione con Giorgio Petrocchi e dedicato alla sua memoria, rielabora alcuni spunti presenti in *Manzoni «reazionario», Sulla struttura dei «Promessi sposi»* e nel commento ai *Promessi sposi*.

²⁸ *Ivi*, p. 264.

²⁹ *Ivi*, p. 265.

³⁰ *Ivi*, p. 266.

Il ritratto di don Abbondio, scarsamente approfondito dal punto di vista psicologico, risente di un gusto pittorico che «estende al personaggio le prerogative della natura»³¹ Mentre secondo Moravia don Abbondio rappresenta la corruzione della società secentesca, a parere di Girardi egli è al di là del bene e del male.

Anche il ritratto del cardinale, ricavato da Ripamonti e svolto in antitesi con quello dell'innominato, rientra nell'iconografia narrativa classico-barocca, da cui si discostano quelli di fra Cristoforo e Gertrude, di concezione romantica: in questi ultimi due casi infatti i dati esteriori del vestiario e della figura entrano in conflitto con l'interiorità del personaggio, denunciando il «contrasto tra l'essere e il volere e tra il parere e l'essere»³².

Il ritratto di Gertrude, fra i più celebri e studiati, nella sua configurazione generica è riconducibile al modello barocco, ma per quanto riguarda il contesto interno prevale l'elemento avversativo: il barrocciaio, presentando la signora a Lucia e Agnese, fa largo uso della paratassi e fornisce informazioni parziali, che vengono smentite dalla proposizione successiva e lasciano un senso di mistero.

Similmente, nel vero ritratto «proposizioni principali esprimono le caratteristiche normali tipiche di una giovane suora, sia del viso, sia dell'abbigliamento; le avversative invece alterano o deformano quella positiva tipicità con elementi contrastanti o disarmonici»³³, suggerendo atteggiamenti negativi di superbia, svogliatezza e sofferenza, mentre il frequente ricorso al condizionale accentua l'indeterminatezza.

§ 3.2.4 Goethe e *I promessi sposi*

I celebri commenti di Goethe alle opere manzoniane offrono l'occasione a Girardi per ribadire la propria interpretazione del romanzo, frutto della feconda sintesi fra reale e ideale, concetto peraltro non condiviso dal genio tedesco³⁴.

Il noto giudizio del poeta di Weimar a proposito del *Carmagnola* ha spinto Manzoni a eliminare la separazione fra personaggi storici e d'invenzione, segnando l'inizio delle complesse riflessioni che approderanno decenni dopo al discorso *Del romanzo storico*.

Anche le riflessioni goethiane si concentrano sul rapporto storia / invenzione, indagando da un lato il carattere nazionale dei *Promessi sposi*, dall'altro la sua umanità. Infatti l'italianità'

³¹ *Ivi*, p. 269.

³² *Ivi*, p. 270.

³³ *Ivi*, p. 273.

³⁴ ENZO NOÈ GIRARDI, *Goethe e i «Promessi sposi»*, in *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di E.N. Girardi, Firenze, Olschki, 1992, pp. 33-40.

implica la rappresentazione esatta e coinvolgente dell'epoca e dei personaggi, principale punto di forza dell'opera, che però costituisce contemporaneamente il suo maggior difetto, quando gli inserti storici mettono in ombra il racconto. Goethe tuttavia concede che la bellezza del romanzo trascenda la specifica realtà storica e geografica per farsi vettore di significati universali.

La riserva sull'impostazione teoretica spinge il poeta neoclassico a esortare il traduttore tedesco dei *Promessi sposi*, pur consapevole del genuino desiderio del narratore-patriota di restituire il retroscena politico e sociale della *fabula*.

Nei *Colloqui* Goethe accenna ad una necessità estetica, non più motivata dal patriottismo, ma da una concezione generale, che coinvolge anche Schiller, tale per cui difficilmente la poesia moderna riesce ad essere del tutto autonoma nei confronti di altre discipline come la storia e la filosofia.³⁵ Tale situazione – continua lo scrittore tedesco - è generata dalla mentalità borghese che si va affermando, per cui la poesia non ha più valore in sé, come ideale puramente estetico, ma solo se si piega alla comune richiesta di 'rendersi utile' ai nuovi valori patriottici, sociali e religiosi. Per sopravvivere, l'arte è costretta quindi ad assumere una forma dialettica, nella convivenza con il vero, storico o filosofico. Ne consegue che «il vero processo storico della letteratura europea fra Settecento e Ottocento non è [...] tra classicismo e modernità; ma quello comune sia ai grandi classicisti come Goethe e Leopardi, sia ai grandi romantici come Schiller e Manzoni, tra condizione autonoma e condizione eteronoma della poesia»³⁶.

Eppure, secondo Girardi, l'autentico significato dei *Promessi sposi* sta nel reciproco completamento fra dimensione ideale e sovrastorica, incarnata da Lucia, e dimensione storica, realistica e borghese, rappresentata da Renzo: proprio nell'incomprensione di questo nesso risiede il limite dell'interpretazione di Goethe.

§ 3.2.5 Commento ai *Promessi sposi*

Inserito nella «Collezione scolastica di classici italiani» diretta da Getto, il commento di Girardi³⁷ si caratterizza per la sua estensione e per la ricchezza di note aventi «per oggetto il significato del romanzo in quanto opera d'arte»³⁸. Infatti, nonostante non sussistano particolari difficoltà a livello di significante – fuorché per alcuni passi storici – *I promessi*

³⁵ *Ivi*, p. 36.

³⁶ *Ivi*, p. 38.

³⁷ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. N. Girardi, Torino, Petrini, 1974.

³⁸ *Ivi*, p. VIII.

sposi, come molte opere della letteratura moderna, hanno carattere aperto, allusivo, simbolico e una struttura composita, non solo mista di storia e d'invenzione, di ironia e di pathos, di modi narrativi e di modi saggistici, ma anche varia di livelli linguistici e retorici, ricca di inserti stilistici eccezionali e dunque di rotture e di salti di registro. Perciò l'impegno richiesto al commentatore è notevole.

Il criterio più seguito dai critici è quello psicologico - stilistico, che però si adatta solo alle parti frutto della fantasia dell'autore, mentre quelle storiche meritano un approfondimento relativo alle fonti. Lo studioso ritiene egualmente insufficienti, se adottati come unico criterio, gli approcci genetico, sociologico, filosofico, politico o religioso.

Girardi definisce il capolavoro manzoniano «romanzo della speranza, ovvero del buon augurio e della buona volontà», in cui l'idea di Provvidenza e di giustizia umana «si dispongono in ultima istanza come elementi allusivi di una verità che sta oltre ogni fatto e ogni giudizio»³⁹. Pur avendo una genesi realistica e storica, il romanzo manifesta un profondo, poetico bisogno di conciliare reale e ideale, vita e verità, storia e religione.

Il Seicento si rivela adatto a tal fine, essendo dimidiato drammaticamente fra forma e sostanza, ma proprio per questo riuscendo vitale e suscettibile di trasformazione.

Spunti ancora maggiori sono offerti dalla *fabula*: un giovane, saldamente ancorato alla concretezza quotidiana (il reale) deve superare una serie di ostacoli per sposare l'amata (l'ideale). Il 'matrimonio' coinvolge anche il quadro storico-ideologico e i suoi due autori: l'anonimo, che nella versione definitiva acquista un po' dell'idealismo del trascrittore, e il trascrittore, che acquista un po' del realismo del secentista.

Dal punto di vista pratico, Girardi sceglie come unità di misura critica non il capitolo, che spesso ha solo un taglio di comodo, ma l'episodio, cui attribuisce un titolo e una numerazione delle righe. La prima nota dell'episodio è dedicata all'inquadramento critico generale (ad esempio: *Prima idea d'Agnese, Prima osteria, don Rodrigo e il padre Cristoforo*), poi seguono le chiose specifiche e quelle che, travalicando il singolo capitolo, richiedono una maggior contestualizzazione (ad esempio, i personaggi principali, gli elementi paesaggistici e i motivi ricorrenti). Girardi trascrive i passi delle fonti storiche accertate, chiarendo il debito di Manzoni verso i bistrattati cronisti secenteschi. Il testo, che non riporta le immagini originali, è corredato di una nota bibliografica, che elenca le edizioni fondamentali dei *Promessi sposi*, i principali commenti e gli studi, articolati per argomento, e di una breve

³⁹ *Ivi*, p. IX.

antologia della critica (Goethe, De Sanctis, Sapegno, Petrocchi, Chiari, Getto, Spinazzola, Angelini, Migliorini).

§ 3.3 Manzoni e il Seicento lombardo

È noto che l'idea del romanzo sarebbe scaturita in Manzoni dalla lettura della grida seicentesca relativa ai matrimoni ostacolati, oltre che delle cronache di Ripamonti e delle opere economiche di Gioia. Il Seicento per Manzoni non è solo il secolo oscuro, oggetto di giudizio storico-morale negativo, fatto di teatralità e grandiosità, ma il punto di partenza imprescindibile del romanzo. Per questa ragione Girardi dedica la monografia *Manzoni e il Seicento lombardo* (1977) all'ambivalente rapporto dello scrittore con il controverso sec. XVII; del resto, lo sdoppiamento dell'autore nelle due figure del secentista e del moderno rifacitore significa che il Seicento non è da vedersi solo come contenuto, ma come elemento costitutivo della forma del romanzo⁴⁰. C'è una sotterranea simpatia del narratore verso questo secolo che va oltre l'impianto figurativo e drammaturgico, estendendosi agli aspetti spirituali e filosofici. Nel *Fermo e Lucia*, in cui la vena creativa del Manzoni è più sbrigliata, oltre ai motivi di condanna che passeranno nella redazione definitiva (prepotenza dei nobili, inadeguatezza delle leggi, insipienza amministrativa, falsa scienza e vuota letteratura), si aggiungono la religione fondata sui pregiudizi, i libri scritti male, lo stato miserabile della cultura nei monasteri, i metodi inadeguati di insegnamento, l'ignoranza delle lingue, il lessico rozzo e incolto, il pervertimento delle idee, gli eccessi nella manifestazione dei sentimenti.⁴¹ È la stessa idea del Seicento, o meglio della civiltà feudale, con il suo contraddittorio sistema espressivo, che viene demolita nella coeva *Lettera sul Romanticismo*.

La disposizione d'animo più pacata e riflessiva che presiede il rifacimento del romanzo coinvolge anche il giudizio sul sec. XVII, equilibrando una disposizione d'animo da un lato sensibile al fascino del secolo oscuro, dall'altro ancorata alle certezze ottocentesche. Di conseguenza, le critiche al Seicento vengono ridimensionate e alcune osservazioni prima attribuite al rifacitore ora vengono attribuite all'Anonimo.

Nel *Fermo*, prosegue il critico, non si attua ancora quella splendida sintesi di ideale e di reale che avverrà nei *Promessi sposi*, e l'ideale rimane confinato nella religione, nella morale e nella filosofia, ovvero nei lumi del tempo del Manzoni; nella versione definitiva invece il

⁴⁰ ENZO NOÈ GIRARDI - GABRIELLA SPADA, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, p. 17.

⁴¹ *Ivi*, p. 19.

matrimonio fra Renzo e Lucia non è più un fatto limitato ai due sposi, ma estende il proprio significato di conciliazione degli opposti a tutta la materia rappresentata. Reale non significa più Seicento, ma l'uomo com'è, in ogni tempo, e ideale non è più l'uomo colto e ragionevole del sec. XIX, ma l'uomo come dovrebbe e potrebbe essere. Pur rimanendo del parere che il Seicento sia stato un secolo infelice per l'Italia, Manzoni lo eleva a simbolo della condizione umana sulla terra, della storia eterna, che si oggettiva in una serie di tipi universali, più o meno storicamente caratterizzati.

I cronisti milanesi del Seicento non si limitano a fornire abbondante materiale storico, ma influiscono anche sulla forma del romanzo, sul suo realismo di impronta classica e cristiana allo stesso tempo. Il principale di quei cronisti è Giuseppe Ripamonti, di carattere vivace, incline al sarcasmo e all'indipendenza di giudizio. Pur essendo sacerdote e dottore della Biblioteca Ambrosiana, subisce un processo per ateismo, accusa da cui viene assolto nel 1622 grazie all'intervento del cardinal Federigo. Nominato storiografo patrio, è autore di *Historiarum Ecclesiae Mediolanensis Decades* (1617-25), del *De peste quae fuit anno MDCXXX libri V* (1640), da cui Manzoni trae le notizie storiche per i capp. XXXI e XXXII, e di *Historiae patriae* (1641-43), continuazione della storia milanese di Tristano Calco, da cui Manzoni ricava alcuni personaggi del romanzo.

Manzoni, che non risparmia critiche ai cronisti seicenteschi per la retorica ampollosa e la reticenza, fa un'eccezione per Ripamonti, per il quale spende parole di lode nel *Fermo e Lucia* e nell'*Appendice su la colonna infame*, relativamente allo stile ricco di particolari, ma soprattutto per l'indipendenza di giudizio rispetto ai potenti e lo scetticismo nei confronti degli untori.⁴²

Per i personaggi della monaca di Monza e dell'innominato Ripamonti fornisce pochi dati storici, soprattutto in relazione all'influenza che il cardinale Borromeo ebbe sulle loro vite, per cui l'autore deve largamente ricorrere alla propria fantasia e capacità di introspezione psicologica. Anzi, talvolta si discosta dalla fonte, come nel caso del rapporto fra Gertrude e le educande, o la utilizza rielaborandola in modo funzionale alla storia, come nel caso del rapimento della sposa dell'innominato⁴³.

Per quanto riguarda la vita di Federico Borromeo, prosegue Girardi, l'abbondanza di notizie storiche, di tono per lo più apologetico ed edificante, fra cui la *Vita del card. Federico Borromeo* del Rivola, limita forzatamente l'inventiva manzoniana. Più interessante è la

⁴² ENZO NOÈ GIRARDI, *Giuseppe Ripamonti e «I promessi sposi»*, «Otto/Novecento», I, n. 3, 1977, p. 27.

⁴³ *Ivi*, p. 30.

circostanza in cui storia e rappresentazione sono in equilibrio, come nel caso delle vicende collettive: il tumulto di San Martino, la carestia, la peste, in cui entrambi gli scrittori riescono ad esprimere maggiormente sé stessi.

Emerge allora un comune interesse umano e cristiano, una *pietas* di fronte al dramma dei singoli e della società nel suo complesso, ma mentre Manzoni interpone necessariamente il distacco della distanza storica e la consapevolezza degli errori dovuti al ‘secolo’, Ripamonti vi partecipa come uomo e concittadino, nonostante lo stile liviano e la misura classica che riesce comunque a mantenere.

Secondo Girardi, Ripamonti ha un atteggiamento verso il popolo più vicino a quello che Gramsci considera proprio dell’intellettuale nazionale popolare, sottolineando la spontaneità del tumulto, a differenza dell’autore ottocentesco, propenso a vedere nella massa uno strumento nelle mani di pochi elementi senza scrupoli.⁴⁴ Ad esempio, la simpatia della folla manzoniana verso Ferrer è dovuta prosaicamente all’abbassamento del prezzo del pane, mentre dalla cronaca di Ripamonti si evince un’ autentica ammirazione del popolo per il coraggio del cancelliere. Nella descrizione della carestia e della peste, le distanze fra i due autori si accorciano, nonostante la narrazione manzoniana si caratterizzi soprattutto come storia dell’idea della peste e risenta del giudizio negativo nei confronti delle usanze e dei costumi secenteschi, particolarmente evidente nell’episodio della processione di San Carlo⁴⁵.

L’indagine sul Seicento lombardo si sofferma poi sui capitoli dei *Promessi sposi* dedicati all’epidemia,⁴⁶ straordinario esempio di «componimento misto di storia e d’invenzione», secondo la celebre definizione dal discorso *Del romanzo storico*. I capitoli XXXI e XXXII sono completamente dedicati alla storia dell’epidemia, desunta dal *Raguaglio dell’origine et giornali successi della gran peste contagiosa, venefica et malefica seguita nella città di Milano et suo Ducato dall’anno 1629 fino all’anno 1632* del medico Alessandro Tadino e dal *De peste quae fuit anno 1630* di Giuseppe Ripamonti. Nel capitolo XXXIII tornano in primo piano i personaggi, con la triste fine di don Rodrigo e il ritorno di Renzo al paese, nel XXXIV è protagonista la Milano appestata e in preda al delirio. In questo caso l’ottica non è più quella della cronaca storica dei capitoli XXXI e XXXII, ma quella, tipicamente manzoniana, religiosa e poetica: Renzo, attraverso questa ‘discesa agli Inferi’ conclude il suo romanzo di formazione e si

⁴⁴ *Ivi*, p. 33.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 36-37.

⁴⁶ ENZO NOÈ GIRARDI, *Renzo, la peste e i cronisti milanesi del Seicento*, in *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1986, pp. 299-316.

prepara alle responsabilità che lo attendono. Ancora una volta i passaggi più drammatici della storia cittadina sono raccontati attraverso gli occhi del protagonista, personaggio dinamico, schietto e pronto ad imparare dai propri errori. Infatti, il Renzo che entra nuovamente in Milano non è più quello sprovveduto e facile agli entusiasmi che era stato fagocitato dal tumulto di San Martino, paradossalmente non è più un oppresso in quanto l'immunità dalla peste gli conferisce un potere inatteso. Rimane però un fondo di ingenuità e un destino che lo porta ad essere sempre preso per chi non è (un bravo, un sobillatore, un untore, un monatto), sottolinea Girardi.

Rispetto alla prima entrata a Milano, il clima di tensione non è creato dal contrasto fra l'inconsapevolezza del giovane e l'eccezionalità dei fatti, ma dagli oggetti stessi (il casotto, la barella), che nella loro indifferenza ostile acquiscono la sensazione che il nostro sia nelle mani di Dio. Mentre nei capitoli XXXI e XXXII si ha solo storia, nel XXXVI si ha una riuscita combinazione di storia e invenzione, data dallo schema favolistico della vicenda di Renzo, e la peste diventa paradigma della realtà spirituale dell'esistenza.

Girardi polemizza a distanza con Moravia, che ritiene Manzoni «un grande scrittore, ma non un grande narratore»⁴⁷, probabilmente perché gran parte della materia narrata non è pura invenzione, ma scaturisce dalla lettura delle pagine dei cronisti milanesi del Seicento (Tadino, Ripamonti, Federigo Borromeo, ma anche i meno noti Agostino Lampugnani, Lorenzo Ghirardelli, Pio La Croce).

Lo studioso è convinto che Manzoni si serva dei cronisti del Seicento non solo per le parti storiche, ma anche per le parti narrative, essendo la grande poesia frutto non solo del genio individuale, ma anche di una tradizione che si rinnova. Le fonti lombarde sarebbero «elementi suggestivi di un certo modo nuovo di sentire e insieme di raccontare, realistico ma al tempo stesso partecipe, classicamente sostenuto e insieme cristianamente pervaso di pietà.»⁴⁸

Di questo tipo di narrazione, in cui lo sbigottimento di fronte alla drammaticità degli eventi non è mai disgiunto dalla pietà, non ci sono esempi né nel romanzo barocco, né in quelli di Voltaire e di Diderot e neanche in quelli 'neri' di Radcliffe e Walpole, ma solo nei cronisti di età federiciana. Girardi riporta brani dal *De pestilentia* di Federigo raffiguranti i cadaveri degli

⁴⁷ *Ivi*, p. 309.

⁴⁸ *Ivi*, p. 311.

appetati, le grida dei questuanti e la macchina della tortura presente in Lampugnani, che potrebbero essere scambiati per passi manzoniani⁴⁹.

Delle numerose suggestioni, Manzoni porta a esiti poetici il paesaggio uditivo, caratterizzato dall'inconsueto silenzio che aleggia sulla città deserta, interrotto solo dai rintocchi delle campane e dalle preghiere sussurrate dalle finestre. Si tratta di un elemento di intima e delicata religiosità, assente nei capitoli esclusivamente cronachistici, che l'autore potrebbe avere tratto dalla *Pestilenza* di Lampugnani e dall'*Alleggiamento dello Stato di Milano per le imposte e loro ripartimenti* di Carlo Girolamo Cavazzi.⁵⁰

L'episodio della madre di Cecilia, vertice del sublime cristiano in cui il 'cavaliere' Renzo si trova emotivamente coinvolto, ha anch'esso un precedente in Federigo⁵¹ – nota Girardi – in cui però la descrizione è essenziale ed asciutta, quanto nel romanzo è patetica e romantica. Nello scritto secentesco la descrizione della madre con la figlioletta cadavere è una notizia delle tante, inserita in un discorso storiografico che tiene assieme episodi singolari e dati meramente storici, mentre nel romanzo è la dimostrazione che il male non può prevalere, anche nelle situazioni più disperate e terribili, finché vi sarà chi ha fede in Dio.

A conclusione del lungo discorso sul Seicento, che ha decisamente appassionato il critico, egli osserva che nel capitolo XXXIII dei *Promessi sposi* Renzo constata quanto i sopravvissuti alla peste godano di una forma di immunità, paragonabile a quella dei cavalieri erranti medievali⁵². Il brano si chiude con un cenno all'economia politica, disciplina che Manzoni conosceva e apprezzava, attraverso le opere di Gioia, Carli, Mengotti, Vico, Say, Destutt de Tracy.

Girardi consulta numerosi trattati economici per trovare un riferimento ai cavalieri erranti e l'unico in cui vi si fa cenno è l'*Esame economico del sistema civile* del napoletano Filippo Briganti, in cui si fa risalire la nascita dello stato sociale al coalizzarsi dei più deboli con fini difensivi nei confronti dei più forti, ovvero della cavalleria⁵³. Ipotizza che il riferimento alla cavalleria in questo punto del romanzo sia giustificabile in relazione alla figura di Renzo, nella particolare circostanza in cui si trova: egli deve ritrovare la donna amata e – anche se non lo sa ancora – liberarla dal voto che la imprigiona, avventura tipicamente cavalleresca. I cavalieri avevano l'obbligo di soccorrere vedove e orfani, cosa che nel giro di qualche

⁴⁹ *Ivi*, pp. 311-312.

⁵⁰ *Ivi*, p. 313.

⁵¹ *Ivi*, pp. 314-315.

⁵² ENZO NOÈ GIRARDI, *Il cavaliere errante*, «Synesis», II; n. 4, 1985, pp. 32-36.

⁵³ *Ivi*, p. 33.

capoverso il nostro farà, così come si troverà ad affrontare ‘maghi e fattucchiere’, sottoforma della «strega bugiarda» che lo additerà come untore. Girardi osserva acutamente che Renzo non è più un oppresso, un ingenuo, che senza avvedersene sfida un’autorità pubblica ancora saldamente al potere, ma un potenziale oppressore, in virtù della sua immunità alla malattia, mentre le istituzioni sono ridotte all’impotenza.

Il giovane non è solo il prototipo del contadino-operaio secentesco, o del buon cristiano, ma è prima di tutto «il primo uomo della nostra storia», quindi l’ideale di uomo dell’autore calato nella realtà, «l’Ulisse del Manzoni», alla base di un nuovo tipo di epica, che prende le distanze da quella dell’Ariosto, senza mai polemizzare direttamente con un poeta che comunque ammirava⁵⁴.

§ 3.4 La lirica civile⁵⁵

Le poesie civili di Manzoni, dal *Trionfo della libertà* del 1801 al *Cinque Maggio* del 1821, oltre che come specchio della schietta partecipazione al movimento nazionale italiano, costituiscono anche tappe di avvicinamento alla visione cristianamente dialettica del rapporto tra politica e religione che si attua appieno nei *Promessi sposi*.

Secondo Girardi, la lirica civile non comprende solo *Del trionfo della libertà, Aprile 1814, Il proclama di Rimini, Marzo 1821* e *Cinque Maggio*, ma anche il coro del *Carmagnola* e quello dell’atto III dell’*Adelchi*. Tali componimenti sono accomunati dall’improvvisazione occasionale – ben tre hanno una data come titolo – fattore mancante in tutta la restante produzione letteraria manzoniana.

Diversamente dalla dimensione sovratemporale, oggetto della lirica sacra, la dimensione storica contemplata nelle liriche civili è caratterizzata da insicurezza e labilità, come denota il fatto che gli eventi narrati sono più sperati che reali.

Le prime tre composizioni, ancora di impianto neoclassico e tradizionale per struttura metrica e linguaggio, indulgono talvolta a un’enfasi retorica, che non scompare del tutto nelle ‘romantiche’ *Marzo 1821* e *Cinque Maggio* e che dispiace al critico.

Girardi trascorre quindi ad un *excursus* delle liriche civili, partendo dal *Trionfo della libertà*, che pur nascendo da un pretesto politico, mira ad una visione totale della realtà, unendo la dimensione storica a quella (laicamente) religiosa. Caratterizzato da entusiasmo sincero e

⁵⁴ *Ivi*, p. 36.

⁵⁵ ENZO NOÈ GIRARDI, *La lirica civile del Manzoni*, in *Manzoni e il suo impegno civile, Manifestazioni manzoniane a Brescia*, 4-6 ottobre 1985, Centro Nazionale Studi Manzoni, Università Cattolica del Sacro Cuore, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1986, pp. 5-21.

opinioni ideologiche diffuse nel ceto intellettuale del tempo, ha il suo perno non tanto nei valori di uguaglianza e tolleranza, quanto nel sentimento del ‘sacro tradito’ dalla Chiesa, che si oppone alla liberazione del popolo italiano, valore già percepito come inalienabile. «Lo sdegno anticlericale assume così la funzione di un assoluto negativo, in ordine al quale la sfera del civile e quella del religioso autentico, [...], si configurano in ciò che hanno di generico e comune.»⁵⁶ La conversione non è poi così lontana, chiosa lo studioso.

In *Aprile 1814*, dai risultati poeticamente non eccelsi, il linguaggio classicistico si contamina con espressioni realistiche, mentre il Dio che affianca gli italiani alla riscossa ha tratti biblici, petrarcheschi, tassiani.⁵⁷

Il Dio presente nel *Proclama di Rimini* ricorda quello che pose Mosè a capo del suo popolo e che può talora permettere che la sua gente sia soggetta a una dominazione iniqua come punizione dei peccati.

Marzo 1821, prima poesia civile degna del suo autore, esprime nel decasillabo, come già nella *Passione* e nel coro del *Carmagnola*, la connotazione marziale, cui non è estraneo un Dio, pur «Padre di tutte le genti», che non esita ad affogare nel Mar Rosso gli egiziani e armare le giovani israeliane. Quanto la visione di un Dio guerriero e patriota è conciliabile con il Dio universale degli *Inni sacri*? Girardi non si concentra tanto sulle aporie teologiche, come farà Annoni (cfr. par. 7.2), quanto sulle questioni di poetica, per cui

lasciando alla politica quel che è della politica e alla religione quel che è della religione, tuttavia le accorda e le fa interagire in quella finale conciliazione dialettica e trascendente dei diversi di cui è simbolo il matrimonio, difficile da fare, ma non facile neppure da vivere, tra il politico Renzo e la religiosa Lucia. Così, non c'è dubbio che nei *Promessi sposi* ci siano ambedue le provvidenze: quella spirituale e individuale [...] e quella eudemonologia, pubblica e predicabile.⁵⁸

Il critico mette in evidenza che nelle liriche è Manzoni a proclamare l'una o l'altra delle due provvidenze, mentre nel romanzo quella eudemonologia è lasciata all'anonimo, quale rappresentazione del Seicento e del suo sentimento religioso.

Girardi, pur ritenendo le liriche civili il settore più debole dell'opera poetica manzoniana, le giudica un importante documento di ricerca stilistica e letteraria, nonché testimonianza

⁵⁶ *Ivi*, p. 10.

⁵⁷ *Ivi*, p. 13.

⁵⁸ *Ivi*, p. 15.

dell'impegno civile del cittadino Manzoni, da considerarsi separatamente rispetto all'impegno nell'arte. Mette in guardia dal pericolo, in cui sono incappati numerosi critici, di addentrarsi in annose dispute sul Manzoni reazionario o progressista, populista o borghese, preferendo identificarlo con le aspirazioni alla giustizia, all'indipendenza e alla libertà del popolo italiano nei momenti cruciali del sec. XIX.

Tale solidarietà con il suo popolo non può avvenire però sul piano della contingenza, che si confà piuttosto ai giornalisti, quanto su quello più profondo dell'essere. Infatti, dal 1821 abbandona la contingenza storica in senso stretto per darsi alla storia nella sua accezione più ampia.

Il *Cinque Maggio* si distingue dalle altre liriche civili per l'assenza della tematica patriottica, ma ha in comune con esse l'occasionalità, l'oratoria e la popolarità, intesa come solidarietà con il sentire comune. La storia è trattata in prospettiva intima ed esistenziale, quale occasione di riflessione sul destino, la morte, la grandezza, condotta attraverso la figura dell'eroe, che compare qui per la prima volta nella lirica manzoniana.

Secondo Girardi, la provvidenza qui presente è assimilabile a quella degli *Inni* e del romanzo, il Dio biblico e politico è scomparso, lasciando il posto al Dio della pace interiore e della salvezza eterna⁵⁹; Napoleone, il cui genio è espressione dello Spirito creatore, non è oggetto di giudizio storico-morale, ma occasione di trionfo di Dio sull'orgoglio. Ultima delle liriche civili, «*Il Cinque Maggio* pone anche fine a quel dualismo artisticamente negativo, dei primi anni dopo la conversione, che nell'ordine del sentire si traduceva in enfasi oratoria e nell'ordine del meditare in un uso ideologico della religione, per dare luogo al dualismo di struttura, cioè a quella dialettica di rappresentazione e riflessione [...] che costituisce il respiro stesso della grande arte manzoniana.»⁶⁰

Il critico torna qui a un concetto che gli è caro, il dualismo che impronta gran parte delle opere di Manzoni, ovvero la costante dialettica sentire / meditare che trova una sintesi solo sul piano superiore della metafisica.⁶¹

⁵⁹ *Ivi*, p. 18.

⁶⁰ *Ivi*, p. 19.

⁶¹ La tematica è approfondita e ampliata in PIERANTONIO FRARE, *La scrittura dell'inquietudine: saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006.

§ 3.5 Gli *Inni sacri*⁶²

La critica ottocentesca e laica (De Sanctis, Carducci) ritiene che Manzoni abbia scritto gli *Inni sacri* per dare una veste religiosa a sentimenti di natura essenzialmente umana e civile, quella più recente dà invece maggior rilievo ai fondamenti teologici degli Inni. In realtà, chiosa Girardi, in tutte le opere dopo la conversione le ragioni della fede convivono con quelle umane e civili, infatti la conversione non mette in crisi solo le forme e i contenuti, ma il senso stesso del lavoro letterario, non più inteso in modo alfierianamente individualistico e arbitrariamente immaginativo.

Paradossalmente l'elemento di novità insito negli *Inni sacri* è la loro struttura arcaica e anacronistica, in relazione con gli antichi innografi cristiani più che con la società letteraria del tempo. Manzoni trascorre in un breve lasso di tempo dalla lirica di ispirazione neoclassica, individuale e personificata nel Genio, a quella corale, in cui il sentire del poeta si fonde con quello della comunità. Talvolta però questa supposta 'umiltà' – ammette lo studioso – ricorda troppo l'orgoglio e la 'chiesasticità' rimanda più alla negazione del mondo che all'amore per esso⁶³. Non a caso, i primi quattro inni sono quelli in cui più forte è il peso delle vicende autobiografiche.

Nonostante l'impianto oggettivo e parzialmente corale e nonostante l'indubbia sincerità della religione che in essi si esprime, i primi quattro inni non possono considerarsi come esempi positivi di un rinnovamento della poesia religiosa nell'età moderna [...], ma anche e soprattutto prima e imperfetta manifestazione di quel rapporto fra fantasia e pensiero, tra rappresentazione e giudizio che costituirà il fondamento costruttivo del romanzo.⁶⁴

Il primo e il quarto inno mettono l'accento rispettivamente sul gaudio e sul dolore, il secondo e il terzo sulle questioni dottrinali. Il tema dell'umiltà, presente nelle ultime strofe della *Risurrezione*, è fondamentale nel *Nome di Maria*, dove però il nome di Maria si limita a prendere il posto di quello che era il genio nelle poesie pre - conversione: pur rappresentando Maria tutti i valori che si contrappongono al mondo pagano, a partire dall'orgoglio, classicismo e soggettivismo persistono nel lessico aulico, nella sintassi latineggiante e nella forma aristocratica. Insomma, rileva Girardi, Manzoni cade nell'errore

62 ENZO NOÈ GIRARDI, *Gli Inni sacri del Manzoni*, in *Manzoni cent'anni dopo*, Milano, Provincia di Milano, 1974, pp. 133-155.

63 *Ivi*, p. 138.

64 *Ivi*, p. 139.

pariniano di scegliere un linguaggio comprensibile solo a coloro cui meno importa al poeta di farsi leggere.

Nel *Natale*, che ha ben altra densità di pensiero, l'autore affronta l'arduo concetto della nascita del Verbo, per la quale Gesù è prima di tutti i secoli, non circoscritto dal tempo, né dallo spazio, ma poi pecca di retorica nelle strofe successive.⁶⁵

Con la *Passione* apparentemente Manzoni torna all'originaria forma dell'inno come espressione di una comunità, ma di fatto si tratta di un passo avanti verso la fase storico-tragica, in senso romantico, che medita sulle vicende italiane e sulla radicale contrapposizione fra storia e religione. Non a caso il metro, ottave di decasillabi, è lo stesso del coro della battaglia di Maclodio. L'originale bellezza dello stile lo avvicina alla *Risurrezione*, gli elementi più esteriormente scenografici si alternano a note più riflessive. Di fronte alla delusione della Restaurazione, non resta che affidarsi alla luce del mistero divino. La *Pentecoste*, nella sua unicità, secondo Girardi è il punto di passaggio dal progetto di una poesia religiosa, ove il poeta si colloca all'interno della comunità dei fedeli, alla nuova poesia profana cattolicamente ispirata, quella delle tragedie e del romanzo, dove il poeta, pur appartenendo alla comunità orante, si inserisce nella società civile.

La scelta dell'argomento risente senza dubbio della riflessione dottrinale sottesa alla stesura della *Morale cattolica*, ma è anche un modo per cantare la Chiesa dimostrandone la vitalità nella prospettiva di un poeta-fedele: infatti non è solo la Chiesa del passato ad essere celebrata, ma anche quella del futuro, perennemente animata dallo Spirito Santo.⁶⁶ Il poeta non usa più le parole della tradizione e dei profeti, ma le sue parole, che sono poi espressione della sensibilità del suo tempo.

Così, se nei primi inni l'autore sembrava quasi chiosare un testo non suo, riservando le innovazioni all'ambito stilistico, nella *Pentecoste* la novità sta già nella concezione dell'inno, nel suo contenuto, ovvero la fondazione di una nuova società basata non più sulla legge, come quella mosaica, ma sullo Spirito.

Nella prima parte dell'inno si ritrovano le consuete interrogative retoriche e qualche citazione biblica, ma si avvertono meno, nel flusso dinamico dell'ispirazione. Il paragone della luce, rispetto al «pellegrino» della *Risurrezione* e al «masso» del *Natale*, è più appropriato per illustrare l'evento sacro, che trasforma, non sostituisce, le forze naturali.

⁶⁵ *Ivi*, p. 146.

⁶⁶ *Ivi*, p. 151.

L'invocazione finale allo Spirito Santo è un inno nell'inno, capolavoro del Manzoni lirico: dopo il preludio di un coro costituito da tutti i fedeli della terra, prendono forma le varie situazioni, morali e di età, in cui lo Spirito è invocato. Dal punto di vista letterario, la ricerca innografica non si concretizza nella fondazione di una nuova lirica religiosa, ma «nella scoperta di un'arte moderna, ove lo spirito opera dal di dentro, come animazione interiore della vita e della storia.»⁶⁷

§ 3.6 Manzoni critico letterario

Girardi ha il merito di addentrarsi in un aspetto poco frequentato dai colleghi: Manzoni critico della letteratura, dedicandovi due saggi.⁶⁸

L'attività di Manzoni critico, sia come teorico di questioni letterarie, sia come giudice e storico di letteratura, non si presenta in modo autonomo dall'attività creativa come in Foscolo e Leopardi, ma risulta inserita nelle valutazioni storico-morali disseminate nella sua opera e strettamente legata all'ispirazione poetica: basti pensare alla *Prefazione al Carmagnola*, la *Lettere à M. Chauvet*, la *Lettera sul Romanticismo*, il discorso *Del romanzo storico*. Non a caso, a parere di Girardi, il miglior Manzoni critico è coevo a quello delle tragedie e del romanzo, a riprova della inscindibilità di fantasia e riflessione. La sua critica, occasionale e indiretta, ha per scopo la dimostrazione di una determinata tesi e spesso lo fa al negativo: la *Lettere a M. Chauvet* nega le regole drammatiche, la lettera a D'Azeglio *Sul Romanticismo* svolge prevalentemente la parte *destruens* dell'estetica romantica, *Del romanzo storico* nega addirittura il genere. Tendenzialmente, nei confronti degli scrittori del passato e dei movimenti letterari, con l'eccezione di Virgilio e Shakespeare, sono più i giudizi negativi che quelli positivi, mentre verso grandi autori come Dante, Petrarca, Boccaccio e Goldoni prevale l'interesse linguistico su quello letterario, nota lo studioso.

I caratteri di «occasionalità, tendenziosità, negatività, eteronomia»⁶⁹ attribuiti alla critica manzoniana, oltre a testimoniare tendenze insite nel movimento romantico, anticipano sviluppi futuri della critica moderna, per cui la poesia non è più autonoma e orientata a un bello formale statico, ma diventa strumento del progresso morale della società, che si distingue da altri strumenti come la morale, la politica, la scienza, andando oltre i rispettivi campi d'interesse e influenzando direttamente sull'animo umano.

⁶⁷ *Ivi*, p. 155.

⁶⁸ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il Napoleone della letteratura italiana*, in *Atti del Convegno «Manzoni e l'idea di letteratura»* (Torino, 5-7 dicembre 1985), pp. 91-98; *Manzoni critico*, in *Manzoni, De Sanctis, Croce e altri studi di storia della critica italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 44-79

⁶⁹ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni critico*, in *Manzoni, De Sanctis, Croce e altri studi di storia della critica italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, p. 46.

Da un lato [la concezione manzoniana della poesia] anticipa il realismo e le posizioni di un De Sanctis e di un Gramsci, relativamente allo sviluppo di una letteratura antiformalistica, antiaristocratica, contenutistica, socialmente impegnata, e dall'altro supera lo stesso realismo e lo stesso sociologismo laico facendo della poesia lo strumento conoscitivo della trascendenza e del mistero.⁷⁰

In quest'ottica si spiega lo scarso interesse di Manzoni verso la tradizione letteraria e il sottolineare, più che gli aspetti estetici dei grandi scrittori del passato, il loro contributo alla scoperta di nuove prospettive della realtà.

A questa concezione Manzoni arriva per gradi: nei testi giovanili, figli della cultura neoclassica lombarda filtrata attraverso l'illuminismo, si mostra emulo e ammiratore dei grandi autori del passato, Dante, Parini, Monti, Alfieri, Tasso. I primi segnali di cambiamento si colgono nelle lettere da Parigi a partire dal 1806, ricorda Girardi. Nella famosa missiva a Fauriel del 9 febbraio 1806, dopo aver lodato il verso sciolto di Parini, si rammarica che l'abissale distanza fra lingua scritta e parlata impedisca ai più di apprezzarlo, concludendo che i buoni scrittori devono avere come obiettivo «erudire la moltitudine, facendola invaghiare del bello e dell'utile».

Il contatto con gli intellettuali francesi lo porta a riflettere sull'importanza di una cultura che non sia per pochi e abbia una ricaduta sociale, mentre vacilla l'ammirazione per Alfieri, di cui non condivide il misogallismo.

Come è noto, nella *Prefazione al «Carmagnola»* Manzoni, sulla scorta del *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, confuta la tesi che le unità di tempo e di luogo siano giustificate dal principio di verosimiglianza. Le unità di tempo e di luogo, scarsamente rispettate dai drammaturghi inglesi, spagnoli e tedeschi, ma seguite come un dogma in Italia, sono state inventate arbitrariamente dai critici e, fra le varie conseguenze, hanno quella di favorire un teatro immorale, che esalta le passioni. Manzoni però non afferma, a differenza di Nicole, Bossuet e Rousseau, che il teatro sia di per sé immorale, come, semmai lo è solo quello francese, anzi asserisce che il «sistema storico», rappresentato dal *Carmagnola*, ha scopi altamente morali.

La *Lettre à Chauvet* permette a Manzoni di approfondire la parte positiva della sua critica alle regole drammaturgiche, nella rappresentazione di un susseguirsi di fatti legati fra loro, e il

⁷⁰ *Ivi*, p. 48.

rapporto fra storia e poesia, questione cardine del pensiero manzoniano. Il poeta, partendo dai dati di fatto storici, li arricchisce e li fa rivivere con i pensieri e i sentimenti che hanno accompagnato quegli uomini con lo scopo di «commuovere educativamente gli spettatori»⁷¹. Secondo Girardi, l'unico limite della *Lettere* consiste nell'assunto per cui la poesia sarebbe ancella della storia.

Al contrario di molti colleghi, lo studioso ritiene che Manzoni nel *Discorso sul romanzo storico* non sconfessi *I promessi sposi*, ma soltanto la definizione che egli come critico aveva dato del romanzo storico nella *Lettere*, ovvero «componimento misto di storia e di invenzione». A tal proposito, l'affermazione relativa ai romanzi di Scott «che quei romanzi siano piaciuti ... è un fatto di quei romanzi, non il fatto del romanzo storico» (I, 84) potrebbe valere anche per il proprio, opera che fa genere a sé, come la *Commedia*, il *Furioso* e il *Paradiso perduto*.

Questa prospettiva sarebbe confermata da una lettera del 16 novembre 1827 a Diodata Saluzzo, quando, riprendendo argomenti già enunciati nella *Prefazione al «Carmagnola»* e nei *Materiali estetici*, afferma che il compito del critico consiste nello «spiegare le ragioni di quella bellezza colta intuitivamente dai semplici lettori»⁷², senza fraporsi fra il genio del poeta e la sensibilità del popolo.

Il periodo più fertile dell'attività critica di Manzoni si conclude con la *Lettera sul Romanticismo* e con il *Discorso sul romanzo storico*. La prima, cronologicamente vicina alla *Lettere* e ispirata come questa alla difesa del sistema romantico, non più limitatamente al teatro, ma nel suo complesso, rileva l'esigenza di superare la soggettività romantica in nome del vero, come nella lettera alla Saluzzo rivendica l'oggettività del metodo critico: una cosa è l'opera, una cosa è l'autore. Ad esempio, nella *Lettera sul Romanticismo* propone l'equazione fra mitologia e idolatria, senza però affermare che gli scrittori che usano la mitologia siano idolatri.

Anche nel *Romanzo storico* distingue fra opera e autore, sostenendo che lo storico e il poeta possono convivere nello stesso uomo, ma non nella stessa opera. Secondo Girardi, questa impostazione sfocerà da un lato nel filone verista, secondo cui l'opera non esprime romanticamente l'animo dell'autore, ma ha leggi sue proprie, dall'altro nella separazione crociana fra poesia e non-poesia.

Mentre nel primo Ottocento l'opera letteraria accoglieva in sé istanze filosofiche, morali e storiche, la tendenza per il futuro è la specializzazione dei generi, come preconizzato nel

⁷¹ *Ivi*, p. 61.

⁷² *Ivi*, p. 68.

Discorso sul romanzo storico, sulla scorta di esempi tratti dal mondo classico e rinascimentale, in cui il vero era assimilato al verosimile. A metà Ottocento invece lo sviluppo della storiografia implica necessariamente che la critica storica sia effettuata con gli strumenti della storia e non del romanzo, per cui il romanzo storico «appare al Manzoni come il frutto eccezionale e geniale di un certo momento della storia letteraria [...]; momento ormai finito, da che è apparso chiaro che il suo intento è meglio perseguibile con altri mezzi, mentre al mezzo della poesia resta aperta la possibilità [...] del romanzo di soggetto contemporaneo»⁷³.

Girardi, pur non persuaso dalle tesi enunciate nel *Romanzo storico*, riconosce la validità del tentativo di fondare storicamente il giudizio estetico, che non si basa su canoni estetici astratti, ma sul rispecchiamento del metodo immaginativo, proprio della poesia e non di altre discipline.

Da questo momento in poi la ricerca manzoniana si specializza in discorsi distinti: filosofico nel *Dialogo dell'invenzione*, linguistico negli *Scritti sulla lingua*, politico nel *Saggio comparativo* e in *Dell'indipendenza italiana*.

Precedente è invece la *Lettera a Marco Coen* (1832), in cui Manzoni svaluta l'attività del poeta a favore di quella del banchiere, convinzione che si trova riflessa in numerosi giudizi di questi anni, ove le opere letterarie del passato sono viste prevalentemente come fonti linguistiche. Girardi sottolinea che, mentre si dimostra fin troppo generoso ammiratore delle opere dei sodali Torti e Grossi, appare ben più distaccato nei confronti di Giusti, Prati, Zanella. Dante, Petrarca e Boccaccio hanno avuto, secondo Manzoni, il principale merito di sviluppare il patrimonio linguistico dell'italiano ispirandosi alla lingua del popolo, mentre su Machiavelli il discorso è più articolato: pur sostituendo la giustizia con l'utilità ed essendo carente di critica storica, dimostra intelligenza di giudizio e generosità di intenti.

Per Alfieri invece la condanna è senza appello, tanto che nel 1856 rifiuta di partecipare alla sottoscrizione per un monumento all'astigiano, fiero nemico della religione cattolica⁷⁴. Nel tragediografo egli ravvisa tutto ciò che di negativo la vecchia letteratura aveva ai suoi occhi: le regole, l'esaltazione di una morale superba e feroce, la retorica e il disprezzo per l'essere umano. Perfino sulle tesi politiche di Dante negli anni della maturità avanza riserve, pur continuando a considerarlo il padre intellettuale della patria. Insomma, Manzoni è coerente nel «preferire quegli scrittori che, senza enfatizzare la funzione poetica, hanno mirato diritto

⁷³ *Ivi*, p. 72.

⁷⁴ *Ivi*, p. 77.

alla sostanza delle cose, al reale, al vero»⁷⁵, tenendosi lontani dalla figura aristocratica e retorica del poeta-vate alla D'Annunzio.

Già nella lettera a Coen l'autore dei *Promessi sposi* perviene a una concezione di letteratura che evita l'elemento prelogico e premorale, ovvero lo specifico letterario, a favore dell'elemento comunicativo - strumentale, pur linguisticamente dignitoso e rispecchiante il 'vero', in linea con una cultura che sempre più premia l'utile economico piuttosto che l'alloro poetico. Ciò è paradossale in un intellettuale che condanna l'utilitarismo, affonda Girardi.

Secondo lo studioso, la letteratura italiana si caratterizza per la dimensione religiosa (da intendersi nell'accezione più ampia, che accoglie Boccaccio, Foscolo, Leopardi, D'Annunzio), le radici classiche e l'elevato livello artistico, tre elementi mirabilmente fusi nella *Commedia*. Tale equilibrio viene meno già dopo Boccaccio, con il prevalere dell'esigenza artistica, che traduce la classicità nelle diverse manifestazioni del classicismo, sia nel contenuto (naturalismo, mitologia, edonismo idillico), che nella forma (principio di imitazione, regole drammatiche), mentre la componente religiosa si riduce a ossequio esteriore alle istituzioni ecclesiastiche.

Fra Settecento e Ottocento, quando il confronto con le letterature straniere mette in luce la situazione di stallo in cui è precipitata la nostra cultura, Manzoni rinnova la tradizione rifacendosi alle tre prerogative originarie e orientandosi sulla prosa, correggendo il secolare sbilanciamento della letteratura italiana a favore della poesia.

Girardi conclude con un'affermazione che dovrebbe guidare ogni seria analisi: i limiti del Manzoni teorico appena messi in luce, lungi dallo sminuirne il valore, costituiscono un ulteriore motivo per rileggerlo con spirito critico, ovvero senza pretendere che tutto in lui sia bello e buono.

§ 3.7 Manzoni e il sacro

Girardi indaga il pensiero manzoniano – di tipo non logico e filosofico, ma analogico – in profondità, senza soffermarsi su un'opera teorica in particolare, ma deducendolo dall'insieme del *corpus* e arrivando a definire concetti innovativi come 'dislocazione del sacro' e 'reticenza religiosa'.⁷⁶

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni: ideologie e ispirazione*, «Archivio storico lodigiano», CII, 1983, pp. 3-17 e *Il sacro nell'opera di Manzoni*, «Testo», n. 9, 1985, pp. 5-18.

Lo studioso osserva come Manzoni sia critico verso alcuni aspetti della religiosità controriformistica e barocca e concepisca il sacro in modo non formalistico e formulistico, ma cattolico nel senso pentecostale e universale del termine. Ad esempio, la processione per la cessazione della peste (cap. XXXII) è narrata con accenti differenti dalla fonte seicentesca, Ripamonti, e da Manzoni: mentre lo storico milanese la descrive con toni caldi, poetici, che indulgono al gusto macabro del tempo, il romanziere rimane distaccato, manifestando riserve verso quel modo intendere la fede.

Ciononostante, nei *Promessi sposi* non mancano momenti di schietta apologetica, non del tutto efficaci e artisticamente riusciti, come l'elogio degli effetti del cristianesimo sull'animo umano (a proposito di Gertrude, che però non aveva gli strumenti per apprezzarla) e la descrizione della vita del cardinale. Nel romanzo l'autore non parla mai di Provvidenza in prima persona, lasciando che siano i personaggi ad invocarla in modo più o meno opportuno (si pensi alla concezione di Provvidenza di don Abbondio). L'autore interpreta la Provvidenza non in modo eudemonologico, ma spirituale, come presenza immanente che si concretizza nel rapporto fra uomini e cose – emblematico l'episodio di Renzo che ritrova l'Adda. Perciò, non ritiene che l'uomo possa individuarla in un evento singolo, ma nel corso di tutta la storia.

Il sacro per Manzoni non è quello esteriore, ma quello spirituale, creativo, coincidente con l'ispirazione. La differenza fondamentale fra i primi quattro *Inni sacri* e la *Pentecoste*, come detto precedentemente, sta in una concezione della Chiesa non più luogo dei credenti e per i credenti, ma realtà che abbraccia tutta l'umanità, nella prospettiva di una speranza veramente evangelica. Il poeta non è più traduttore delle Sacre Scritture, non appartiene più a un gruppo determinato e istituzionalizzato, ma canta ciò che unisce le genti, al di là delle fedi diverse: l'aspirazione al trascendente, le domande piuttosto che le risposte. A parere di Girardi, nella *Pentecoste* la voce dell'autore non proviene da una fazione privilegiata di 'spiriti eletti', ma fa parte della totalità – del resto, la letteratura «è sempre un discorso sulla totalità»⁷⁷ – di una Chiesa spirituale e fuori dalle categorie temporali, solidale con i poveri, i dubbiosi, i peccatori, gli infelici e i morenti. Nessuno aveva ancora portato nella cultura moderna una Chiesa del genere, lontana dalle rigidità dottrinarie, dalle chiusure verso il mondo e soffusa di quello spirito pentecostale che rende il Verbo intellegibile a tutti.

Secondo Girardi, è lo stesso spirito che anima i *Promessi sposi*, che pure alcuni critici, anche di parte cattolica, non hanno compreso. Tra questi, Petrocchi, nel saggio *Il romanzo cristiano*

⁷⁷ *Ivi*, p. 10.

*senza Cristo*⁷⁸, accusa Manzoni di avere scritto un romanzo cristiano senza mai citare Cristo, né rappresentare una messa o un sacramento; addirittura, l'unico rito rappresentato, la processione con la reliquia di San Carlo durante la peste, è descritto con distacco e senso critico.

In realtà, osserva Girardi, il poeta moderno non può rappresentare il sacro se non dislocandolo, trasferendone cioè il significato su persone, luoghi e oggetti estranei all'apparato religioso. Nel nostro caso, la figura di Cristo, innocente destinato a patire per la salvezza di tutti, si trova in Lucia che sacrifica ciò che ha di più caro, mentre i sacramenti della confessione (di Renzo) e del matrimonio sono 'celebrati' da padre Cristoforo nel lazzaretto, luogo di sofferenza e come tale 'tempio'. In questo modo l'autore realizza «artisticamente il significato teologico della messa, cioè quello più intimamente e primariamente sacro».⁷⁹ Non a caso qui si ha l'unica reale predica del romanzo, quella che padre Felice tiene ai sopravvissuti, in una cappella aperta sui lati, rappresentazione simbolica di una chiesa aperta al mondo. Al contrario, le altre chiese menzionate nel romanzo sono luoghi topografici o di passaggio.

Si dovrà quindi concludere che in realtà la religione è quale e quanta doveva essere in un romanzo che è sì una storia lombarda del sec. XVII, ma è anche e soprattutto una espressione della speranza: l'immagine aperta, allusiva, di un nuovo mondo, oltre i limiti di questo, di una vita migliore, non soltanto di là, ma anche di qua dalla morte, non soltanto oltre la storia, ma anche nella storia.⁸⁰

Anche il concetto di 'reticenza religiosa', messo in luce dall'acume interpretativo di Girardi, è utile per comprendere appieno il pensiero manzoniano, che si immerge nel senso di insondabile mistero e infinita trascendenza. È l'enigma della libertà dell'uomo nel disegno divino, di fronte al quale l'autore si pone in pensoso raccoglimento e tace con umiltà. Le tormentate vicende della monaca di Monza e la misteriosa fine di don Rodrigo ne offrono un esempio.

In questa prospettiva si spiegano non solo gli aspetti religiosi, ma anche quelli più terreni della politica e dell'economia nel romanzo. In realtà, il sistema di valori manzoniano non è

⁷⁸ GIORGIO PETROCCHI, *Il romanzo cristiano senza Cristo*, in IDEM, *Manzoni. Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 206-211.

⁷⁹ *Ivi*, p. 12.

⁸⁰ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni: ideologie e ispirazione*, in *Atti del convegno «Manzoni Il suo e il nostro tempo. Politica ed economia in Alessandro Manzoni»*, Bergamo, 22-24 febbraio 1985, p. 42.

di tipo filosofico, quindi logico, ma estetico, quindi analogico, in cui opera umana e divina, economia e fede non sono realtà antitetiche, ma parallele e mai contrapposte.

La dimensione storica, istintuale e orizzontale, cui si ricollega il personaggio di Renzo, trova un limite nella dimensione spirituale, interiore e verticale rappresentata da Lucia. Non si tratta però di un'opposizione ottimismo-pessimismo, o attivismo-rassegnazione, tanto che i due personaggi alla fine si uniscono in matrimonio, inteso non come punto di arrivo, ma come punto di partenza di un dialogo difficile, problematico, ma per questo fecondo e aperto alla speranza.

Girardi prende spunto dai saggi di Ragonese⁸¹ e di Trombatore⁸² (entrambi editi nel 1983), incentrati sull'illuminismo in Manzoni, per puntualizzare un assunto che gli sta a cuore: il rapporto fra Manzoni e filosofia del sec. XVIII. Ragonese, partendo da un approccio globale al *corpus* manzoniano, ma mettendo tutte le opere sullo stesso piano, vede una continuità fra i testi pre e post-conversione, mentre Trombatore, sulla scia degli studi di Bognetti⁸³, Chiari⁸⁴, Gallarati Scotti⁸⁵, si concentra sui testi giovanili, scandagliando le circostanze culturali e psicologiche della loro genesi.

Sia Ragonese che Trombatore – a parere di Girardi – però cadono nell'equivoco di ricollegare in modo univoco spirito critico, radicalismo e ironia, tratti tipici del Manzoni come di gran parte dell'arte moderna e contemporanea, a illuminismo, giacobinismo e volterrianesimo.

Per tracciare un itinerario completo dell'ideologia manzoniana Girardi non trascura la lirica, partendo da quella pre - conversione, ovvero dai versi *In morte di Carlo Imbonati*. Il celebre «sentire e meditare» non costituisce un'endiadi, ma rimanda a due disposizioni diverse e complementari, in cui la seconda, razionale e morale, si poggia sulle suggestioni fornite dalla prima e questa, istintiva e premorale, è nutrimento della seconda.

Secondo lo studioso, lo spirito antieroico dello scrittore lo porta a dare meno enfasi alle grandi personalità che si sono distinte per orgoglio e potere, a favore di quelle che si sono impegnate per il bene altrui, per la scienza e la letteratura. Emerge l'ammirazione per un genio letterario di stampo non egocentrico ed alfieriano, ma improntato alla semplicità e alla capacità di esplorare in profondità il cuore umano:

⁸¹ GAETANO RAGONESE, *Da Manzoni a Fogazzaro. Studi sull'Ottocento narrativo*, Palermo, Società Grafica Artigiana, 1983.

⁸² GAETANO TROMBATORE, *Saggio sul Manzoni. La giovinezza*, Vicenza, Neri Pozza, 1983.

⁸³ GIAN PIERO BOGNETTI, *Manzoni giovane*, Napoli, Guida, 1977.

⁸⁴ ALBERTO CHIARI, *Poesie prima della conversione*, Firenze, Le Monnier, 1942.

⁸⁵ TOMMASO GALLARATI SCOTTI, *La giovinezza del Manzoni*, Milano, Mondadori, 1969.

La poetica democratica, eteronoma e, finalmente, ontologica che il Manzoni professa e proclama con totale coerenza sul piano teorico, e attua con l'opera sua di romanziere e di riformatore della lingua, non si spiegherebbe, insomma, [...] se essa non fosse direttamente proporzionale a un forte e radicato, quanto inconfessabile sentimento di possederne in proprio tutti i termini e le condizioni; se cioè essa non fosse l'immagine [...] della sua stessa figura, del suo stesso modo di essere poeta.⁸⁶

Per avvalorare questa ipotesi, il critico ripercorre l'intera lirica manzoniana, soffermandosi poi sul *Cinque Maggio*, coronamento della sua esperienza poetica e salto qualitativo rispetto alle composizioni precedenti, tanto che Manzoni la definisce «un cantico /che forse non morrà». Nei testi giovanili compare la figura del genio, come si conviene alla poetica neoclassica del forte sentire individuale (addirittura nella *Vaccina* esso è personificato), dopo la conversione apparentemente scompare, alla ricerca di una rinnovata vocazione. L'io poetico si sdoppia ora in lirica sacra e lirica civile, tempo della storia e tempo della trascendenza, mentre l'uomo Manzoni, recalcitrante «non rinuncia a stare contemporaneamente in chiesa con i cattolici e in piazza con i liberali»⁸⁷. Questo dualismo troverà composizione nel *Cinque Maggio*, l'ultima delle liriche civili e la prima in cui un evento contemporaneo è riguardato in prospettiva storica, rivolgendosi non più soltanto ai fedeli o ai patrioti. La storia, unendo l'eterno ed il tempo, il sacro e il profano, il religioso e il civile, è infatti lo strumento che gli permette di interpretare la sensibilità e le aspirazioni di tutti, credenti e non, intellettuali e persone semplici, attraverso i temi del destino, della morte, del senso della storia e del mistero del trascendente.

Secondo Girardi, non è indifferente che questa svolta si verifichi per mezzo di un personaggio come Napoleone, di fronte alla cui grandezza l'autore manifesta un'ammirazione a lungo trattenuta nel silenzio. L'eroe della guerra e dell'orgoglio reca in sé un genio fuori misura, chiaro segno dell'impronta divina, la medesima che pervade il poeta, quando va oltre la mera funzione comunicativo - pedagogica grazie al suo genio e cerca l'assoluto. Nonostante il concetto di genio sia assente dalla teorica manzoniana, esso opera occultamente sia negli scritti creativi, che in quelli teorici, come la *Lettera a Marco Coen*, il discorso *Del romanzo storico* e il dialogo *Dell'invenzione*.

⁸⁶ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il Napoleone della letteratura italiana*, in *Atti del Convegno «Manzoni e l'idea di letteratura»* (Torino, 5-7 dicembre 1985), p. 93.

⁸⁷ *Ivi*, p. 95.

Nel romanzo, la figura dell'anonimo può essere interpretata come una forma di 'dissimulazione onesta' del «proprio potere di poeta, che fa silenzio e s'asside arbitro tra due secoli, due linguaggi, due culture, due modi di intendere e di praticare la religione, quali sono il Seicento barocco e l'Ottocento romantico».⁸⁸ Si tratta della medesima 'dissimulazione' che applica alla lettera a Coen, in cui separa fantasia da un lato, valori morali, civili, religiosi dall'altro.

Girardi scorge fra le righe la convinzione di Manzoni che «la vera letteratura è quella che consiste nel comporre questi due elementi che io qui separo [...], nel comporre cioè la forma, la fantasia creativa, con la materia, cioè il messaggio comunicativo»⁸⁹, talento che nessun maestro può insegnare.

Nel discorso *Sul romanzo storico* il concetto occulto di genio opera il rovesciamento della tesi sostenuta nella *Lettere*, che l'invenzione poetica sia sussidiaria alla storia. Se infatti esso, come già visto, condanna non i romanzi storici in sé stessi, ma la loro definizione teorica di componimenti misti di storia e invenzione, definizione erronea in quanto fondata sull'idea che l'invenzione debba commisurarsi alla storia, ne consegue che l'invenzione non viene dal basso, ma dall'alto, che è quindi la storia a doversi adeguare all'invenzione, idea alla base del dialogo *Dell'invenzione*. Neppure in quest'opera Manzoni dichiara apertamente che l'artista sia interprete di Dio, limitandosi ad affermare che l'artista rappresenta le idee di Dio, ma in concreto non definisce chi sia l'artista, il suo modo di operare e di rapportarsi a contemporanei e predecessori, essendo *Dell'invenzione* un testo gnoseologico e perciò generico.

Ciò non toglie che dal suo silenzio, dalla sua reticenza si evinca una concezione alta, eroica, 'napoleonica' della poesia, come dimostra, ad esempio, il suo disinteresse per la letteratura dopo di lui.

A proposito dell'idea di letteratura che informa Manzoni e che ne influenza profondamente i giudizi critici analizzati in precedenza, Girardi pone una doverosa premessa: il concetto di letteratura che guida lo scrittore è molto lontano da quella attuale, improntato alla suggestione estetica o alla pregnanza storico-documentaria, essendo una concezione fondata sulla generazione di bellezza mediante la scrittura che, nella ricerca della totalità dell'essere, fa costante riferimento all'eterno, all'infinito, al trascendente⁹⁰.

⁸⁸ *Ivi*, p. 97.

⁸⁹ *Ivi*, p. 97.

⁹⁰ ENZO NOÈ GIRARDI, *La ricerca dell'assoluto nella letteratura: Manzoni*, «Italianistica», XXXIII, n. 1, 2004, pp. 119-127.

L'assoluto è da intendersi in una duplice accezione: come assoluto della forma, estetico, asemantico e assoluto dei contenuti, di stampo filosofico - religioso. Diversamente da Dante, inserito in una cultura unitaria e teocentrica, in cui la specializzazione dei linguaggi era ancora di là da venire, Manzoni, come Leopardi, avverte acutamente il conflitto «fra parte ragionata e parte immaginata, fra storia e invenzione, filosofia e sentimento.»⁹¹

Infatti, entrambi si trovano a vivere in un'epoca che emargina la religione e i valori naturali, non razionalmente giustificabili: l'amore, la bellezza, l'immaginazione, il sentimento morale, insomma l'assoluto che si contrappone alla vita civile organizzata secondo scienza e ragione. Manzoni, il cui 'sentire' è sicuramente meno forte di quello del recanatese, tanto che a un certo punto viene surclassato dal 'meditare', cerca di trovare una conciliazione fra realtà fenomenica e realtà noumenica attraverso la 'poesia religiosa', «fattore unificante di tutti i diversi e contrastanti interessi di intellettuale e di scrittore, presenti in lui già prima della conversione».⁹²

Tale afflato è ben rappresentato dalla *Pentecoste*, punto di svolta nella ricerca di un assoluto estetico che si fonde con l'assoluto cristiano. Anche nei *Promessi sposi* si ha la stessa tensione unificante, che trova nella religione il perno dei diversi interessi morali, politici e sociali e riesce a farsi intendere da credenti e non, secondo l'autentico spirito pentecostale.

Secondo Girardi, nel romanzo il sacro è presente in due forme: una esplicita, come componente essenziale della realtà narrata, e una implicita, come ispirazione. Se in rapporto alla prima forma Manzoni si configura al tempo stesso come apologeta del cattolicesimo e come critico dei modi in cui esso è praticato, è però grazie alla seconda, ove il sacro è riproposto con un linguaggio nuovo, impersonato da gente nuova, che l'autore si realizza in qualità di poeta autenticamente religioso e innovatore.

Girardi conia a tal proposito due efficaci locuzioni per identificare l'atteggiamento di Manzoni: la 'dislocazione del sacro', già delineata, e la 'reticenza religiosa'. Quest'ultima si sostanzia nel modo con cui l'autore rende «in termini d'arte quel senso di insondabile mistero e di infinita trascendenza che caratterizza la religiosità moderna, indipendentemente dalla personale negazione o professione di fede.»⁹³

Nonostante la sua incrollabile fiducia in Dio, lo scrittore sente acutamente il dissidio fra libertà umana e disegno divino, l'angoscia di fronte alla sofferenza degli innocenti, il mistero della grazia e della salvezza.

⁹¹ *Ivi*, p. 120.

⁹² *Ivi*, p. 123.

⁹³ *Ivi*, p. 126.

Al cospetto di Gertrude e della sua tragica vicenda, non esprime un giudizio di assoluzione o di condanna, ma tace e il suo silenzio si fa parola, suscitando interrogativi nel lettore.

Lo stesso sentimento di raccoglimento pensoso e umile si prova di fronte alla morte di don Rodrigo, la cui salvezza rimane un mistero, o di fronte al 'sugo della storia', che evoca una 'vita migliore' che potrebbe collocarsi tanto nell'al di qua che nell'aldilà.

A completamento delle pregnanti considerazioni sul sacro nel pensiero manzoniano, Girardi si sofferma su un tema poco frequentato dalla maggior parte della critica: il sacro nella narrativa contemporanea, che può essere inteso sotto diverse accezioni: mitica, contenutistica, saggistica, formale⁹⁴.

La prima lo considera sinonimo di magico, irrazionale, mitico e si può ravvisare, ad esempio, in Pavese (*La luna e i falò, Paesi tuoi*) e in Lisi (*Diario di un parroco di campagna*). Una seconda modalità considera il sacro a livello contenutistico, in relazione al tempo e al luogo rappresentati, con un approccio di tipo documentario e naturalistico, non religiosamente ispirato. È il sacro della narrativa realistica in senso lato, che interessa una grande quantità di scrittori, fra cui si ricordano Deledda, Silone, Piovene, Sciascia, Arpino, Bacchelli, Eco.

Un terzo tipo di sacro è il sacro saggistico, tipico di scrittori dalla spiccata sensibilità religiosa, come Pomilio, in cui il racconto è strumento di una ricerca morale che approda a un tipo di narrativa saggistica che si può far risalire al Manzoni della *Colonna infame*. Il quarto e più impegnato significato del sacro, che contiene i tre precedenti, si configura a livello formale e intrinseco, come principio animatore della *fabula*, non più dato passivo, ma proposta originale: è il sacro dei *Promessi sposi*.

§ 3.8 Manzoni e la storia letteraria⁹⁵

Girardi risponde con la consueta schiettezza alla provocazione di Carlo Cassola, secondo il quale «la storia della letteratura è un'assurdità e ne dovrebbe essere abolito l'insegnamento»⁹⁶, ma proprio nello stesso articolo propone un nuovo schema di storia della narrativa moderna e contemporanea. Invece di considerare Verga, Fogazzaro, Svevo, Tozzi, Moravia e Gadda liberi interpreti di alcune linee di tendenza ravvisabili nei *Promessi sposi*, Cassola individua due gruppi: quello 'manzoniano', formato da Fogazzaro, Svevo, Pirandello, Moravia e Gadda, che, ciascuno a suo modo, tende a formulare un giudizio sui

⁹⁴ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il 'sacro' nel romanzo italiano contemporaneo*, «Vita e Pensiero», LXVII, n. 11, 1984, pp. 19-29.

⁹⁵ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni, Verga, Cassola e la storia letteraria*, «Italianistica», I, n. 2, 1972), pp. 426-431.

⁹⁶ CARLO CASSOLA, *Il mio Verga*, «Il Mondo», 10 marzo 1972.

fatti narrati, e quello di ascendenza verghiana, costituito da Tozzi e da Cassola stesso, che si limita a rappresentare l'esistenza così come essa appare.

La prima linea di tendenza, animata da curiosità intellettuale e desiderio di scavo psicologico, concentra il proprio interesse sul contesto socio-culturale, mentre la seconda si interessa al fatto in sé, considerandolo frutto del caso più che dall'ambiente. Per questa ragione, tali scrittori, meno amati dalla critica perché poco si prestano ad analisi che vadano oltre l'estetica, vengono definiti pessimisti; al contrario, secondo Cassola, credono nella vita e andrebbero piuttosto definiti 'semplici'.

Girardi obietta che il concetto di 'vita' adoperato da Cassola è ambiguo, potendo significare tanto la condizione morale dell'arte, cioè della narrativa contemporanea, quanto l'arte stessa. Nel capolavoro di Manzoni convivono dualisticamente la dimensione logico - estetica e quella saggistico - narrativa, definibile come 'commistione di storia e invenzione', per usare le parole dell'autore stesso, o come 'ideale calato nella realtà', per dirla con De Sanctis, o insieme di 'oratoria e poesia', secondo Croce. Tale dualismo, ravvisato da quasi tutti i critici a livello teorico, scolora poi a livello concreto, letterario, in quanto le due parti sono così felicemente fuse che «gli elementi poetici [...] costituiscono insieme come uno sfondo di trascendenza [...] entro il quale i singoli giudizi che il Manzoni formula [...] appaiono non già annullati, ma come ridimensionati.»⁹⁷

Con questo presupposto si può meglio intendere l'ironia manzoniana, che unisce l'ironia tradizionale, pariniana, retorica e moralistica, a quella romantica – secondo la definizione di Schlegel – e la provvidenzialità del romanzo, continua Girardi.

Proprio quella storia letteraria che Cassola vorrebbe abolire dimostra come, parallelamente all'evoluzione psicologica e filosofica del singolo scrittore, ci sia un'evoluzione storica delle forme, cioè delle strutture con cui si attua il bello poetico.

Di conseguenza, la diversità fra un autore e l'altro si misura non tanto in termini di retorica, bensì «di storia letteraria, come differenza fra un uso inventivo, o creativo, e dunque dinamico, storico, della parola poetica; e un uso, invece, critico, mimetico, epigonistico, e dunque statico, astorico.»⁹⁸

Così Manzoni e Leopardi, massimi interpreti letterari di un momento umanistico – nel senso di non specialistico – della cultura italiana, coniugano magistralmente arte e vita, poesia e cultura, idillio e storia, ideale e realtà, «creando strutture miste o inclusive, dove

⁹⁷ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni, Verga, Cassola e la storia letteraria*, in «Italianistica», anno I, n. 2, 1972, p. 429.

⁹⁸ *Ivi*, p. 430.

cioè la rappresentazione poetica appare legata in stretto rapporto dialettico con la riflessione filosofica e morale.»⁹⁹ Al contrario, per gli autori del secondo Ottocento e del Novecento, in cui si compie la separazione specialistica delle discipline, per cui la storia viene lasciata agli storici, la politica ai politici, la filosofia ai filosofi, la creazione artistica riguarda esclusivamente quella porzione di realtà ancora ignota e caratterizzata da essenzialità e purezza. In questo senso si può «parlare di progresso rispetto alle forme impure, mediate, contaminate di retorica, di Manzoni e Leopardi¹⁰⁰», ma tali caratteristiche della narrativa contemporanea sono ormai consolidate, non più nuove, e fanno parte esse stesse di una storia letteraria che continua.

Quella di Cassola e del superamento della storia della letteratura non è l'unica 'provocazione' cui Girardi risponde; egli, con il consueto spirito combattivo, si inserisce nel dibattito seguito alla proposta della Commissione ministeriale per la riforma dei programmi del primo biennio della scuola secondaria di secondo grado di togliere *I promessi sposi* (e *l'Eneide*) dalle letture obbligatorie. Lo fa partendo da una riflessione su cosa sia la letteratura e dal suo intrinseco rapporto con l'identità nazionale, di cui la lingua è specchio, e tornando quindi alla imprescindibile storia letteraria. Per lo studioso il testo non è documento ideologico - sociale o linguistico, ma 'monumento', espressione viva della storia e dello spirito di una nazione, fondamentale per lo sviluppo creativo, ben diverso dall'informazione e dall'addestramento professionale.

La proposta di sostituire Manzoni non proviene solo, come sarebbe lecito attendersi, da critici marxisti come Asor Rosa o laici come Binni, ma anche da parte cattolica, tanto che Girardi, con una certa audacia, fa risalire una certa deficienza della cultura cattolica moderna nei confronti della letteratura proprio

al Manzoni di dopo il romanzo, quando, venutogli meno l'estro creativo, tornano in lui a prevalere quell'ideologismo e quel moralismo della primitiva formazione giacobina e poi giansenistica, e che sono d'altra parte intrinseci alla mentalità praticistica e utilitaristica propria di tutto il secolo, che lo portano alla ben nota condanna della letteratura d'immaginazione.¹⁰¹

⁹⁹ *Ivi*, p. 430.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 431.

¹⁰¹ ENZO NOÈ GIRARDI, *Perché il Manzoni?*, «Testo», n. 17, 1989, p. 112.

§ 3.9 Manzoni e gli scrittori

Esperto di critica letteraria e di comparatistica, Girardi si muove agevolmente nella storia letteraria italiana, dalle origini alla modernità, nonché in quella europea, stabilendo connessioni e rapporti (con Cervantes, Collodi, Fogazzaro) che offrono ulteriori spunti di studio e approfondimento. Faccio qui riferimento a una serie di articoli e saggi usciti separatamente, ma aventi quale filo conduttore l'intertestualità e una storia della letteratura di ampio respiro, che approda a interessanti riflessioni sul romanzo contemporaneo e sullo spazio che in esso è riservato al sacro.

§ 3.9.1 Cervantes

Fra le numerose fonti ipotizzate per *I promessi sposi*, Getto¹⁰² fa il nome del secentista vicentino Pace Pasini, autore dell'*Historia del Cavalier Perduto*, spunto che Girardi accoglie favorevolmente, ma applicato alla struttura narrativa, intesa non solo come impianto formale, ma come forma connessa con una determinata tematica.

Egli va oltre, mettendo in relazione il nostro maggior romanzo addirittura con Cervantes, cui peraltro si può parzialmente ricondurre anche l'opera di Pasini.¹⁰³

Già Croce¹⁰⁴ e D'Ovidio¹⁰⁵ avevano individuato in *Don Chisciotte* una delle probabili fonti dei *Promessi sposi*, sia perché entrambi si fingono trascrittori di manoscritti altrui, sia per una serie di altre concordanze¹⁰⁶.

Girardi, oltre alle somiglianze tematiche già messe in luce dai critici sopra citati (duelli, rapimenti, nozze ostacolate, voti religiosi, osterie), individua un atteggiamento comune fra i due narratori nei confronti della loro materia, «improntato sia ad un umorismo più o meno ricco di sentimento morale [...], sia ad un manifesto gusto e piacere del raccontare.»¹⁰⁷ Bisogna però intendere le eventuali corrispondenze non come fonti certe, ma come somiglianze nell'ambito di una comune civiltà del narrare, che potrebbe definirsi romanza o classico-cristiana, di cui *Don Chisciotte* è il capostipite.¹⁰⁸

¹⁰² GIOVANNI GETTO, *Echi di un romanzo barocco nei «Promessi sposi»*, «Lettere italiane», XII, 1960, pp. 141-167.

¹⁰³ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni reazionario. Cinque saggi sui «Promessi sposi»*, Bologna, Cappelli, 1972, p. 91.

¹⁰⁴ BENEDETTO CROCE, *Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola*, «Letterature comparate», 1948.

¹⁰⁵ FRANCESCO D'OVIDIO, *Manzoni e Cervantes*, Memoria presentata alla Reale Accademia di Scienze Morali e Politiche, Napoli, 1885.

¹⁰⁶ ENZO NOÈ GIRARDI, *Manzoni reazionario. Cinque saggi sui «Promessi sposi»*, Bologna, Cappelli, 1972, p. 91.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 92.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 94.

Sappiamo da diverse testimonianze che Manzoni lesse il capolavoro spagnolo più volte, sia in traduzione che in lingua originale, con intenti anche di ricerca linguistica.¹⁰⁹

Girardi concorda con Getto nel ravvisare un'analogia fra i due scrittori nel ritratto dei bravi e nella scelta di nomi di tipo furbesco per personaggi di malaffare. Inoltre, la conversione dell'innominato può richiamare quella di Rocco Guinart, capobanda incontrato da Chisciotte sulla strada per Barcellona, e don Rodrigo il Rodolfo della *Forza del sangue*, che fa rapire una povera giovane di cui si è invaghito¹¹⁰. Nel *Chisciotte* c'è un rapimento che ricorda da vicino quello di Lucia (Lucinda, rifugiata in convento in campagna per non aver potuto sposare il suo promesso, viene sottratta con la forza alla custodia di una monaca). A parere di Girardi questo episodio è più simile al manzoniano di quello presente nel *Cavalier Perduto* ricordato da Getto.

L'episodio del voto è presente anche nella novella di Cervantes *La spagnola inglese*, in cui una fanciulla, creduto morto il proprio innamorato, si fa suora. La descrizione dell'abbigliamento, del corteo e dei festeggiamenti per l'ingresso in convento ricorda quelli di Gertrude.¹¹¹ In *Zingarella* un curato rifiuta con vari espedienti di sposare due zingari e il parallelo con don Abbondio nasce spontaneo.¹¹² Come già messo in luce da D'Ovidio, le osterie sono un *topos* in entrambi gli scrittori (ad esempio, nel *Chisciotte* Sancho ha le stesse perplessità nei confronti dell'oste che ha Renzo) senza che vi siano particolari somiglianze nelle avventure che vi si svolgono.¹¹³

Anche le strade e le relative soste, diurne e notturne, sottolinea Girardi, hanno rilievo in entrambi gli autori; in particolare vi è un notturno in Cervantes che ricorda quello di Renzo sull'Adda per la voce rassicurante dell'acqua e l'attraversamento di paesi immersi nel sonno, anche se nello spagnolo la connotazione è comico - realistica.¹¹⁴

Infine, lo studioso rileva l'analogia di alcune formule connettive della narrazione, le interruzioni scherzose per tenere i fili dell'intreccio, l'atteggiamento ora pessimista, ora ottimista, disincantato e sereno, che scaturisce dalla visione cristiana dell'esistenza.¹¹⁵

Le differenze fra i due scrittori sono così evidenti e profonde da dover essere appena accennate; del resto la sensibilità artistica e morale di Manzoni ha come presupposto l'esperienza illuministico - romantica che Cervantes e la narrativa romanza non possono

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 93.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 97.

¹¹¹ *Ivi*, p. 101.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ivi*, p. 103.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 103-104.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 105-106.

avere. Posto che *I promessi sposi* «non sono né progressivi, né reazionari, ma semplicemente vivi»¹¹⁶, la loro novità non è tanto negli istituti letterari, ma nel modo di pensare, sentire ed esprimersi, che il cristiano e democratico - liberale Manzoni persegue nel romanzo così come l'illuminista e aristocratico Alfieri lo perseguiva nelle tragedie.

La ricerca di nuove strutture letterarie sarà prerogativa degli scrittori di fine Ottocento, mentre Manzoni tende alla revisione delle strutture esistenti tramite l'interiorità e il recupero della migliore tradizione romanza.¹¹⁷

§ 3.9.2 Fogazzaro e il tema dell'amore

Attraverso l'indagine del tema dell'amore, lo studioso analizza il rapporto fra Manzoni e Fogazzaro, offrendo anche uno spaccato della fortuna manzoniana nel secondo Ottocento. Di contro alla scuola ufficiale, costituita dagli epigoni di Manzoni, Verga e Fogazzaro sono stati i suoi veri discepoli, poiché hanno reinterpretedo la lezione del maestro alla luce delle rispettive personalità e dei loro tempi. Entrambi accolgono l'indicazione, contenuta nel discorso *Del romanzo storico*, che il romanzo del futuro potrà essere solo il romanzo contemporaneo¹¹⁸. Entrambi interpretano in nuovi modi l'esigenza manzoniana del realismo, ovvero di una narrativa che rispecchi tanto gli aspetti sociali che quelli individuali e psicologici, ma, in consonanza con il sentire del secondo Ottocento, mettendo in primo piano le cose e non i giudizi dell'autore.

Verga, pessimista nei confronti del progresso, si concentra sulla rappresentazione degli umili della Sicilia del suo tempo, mentre Fogazzaro, cattolicamente fiducioso in un mondo migliore, da realizzarsi anche tramite la scienza e l'impegno civile, predilige borghesi e aristocratici settentrionali. Unito a Manzoni dalla fede, dal patriottismo e dall'ostilità al potere temporale della Chiesa, lo scrittore veneto se ne distacca per la concezione della letteratura, che ha in sé stessa l'unica guida e giustificazione, mentre per Manzoni essa è ancella del vero e dei valori morali.

L'autore di *Piccolo mondo antico* sa distinguere i valori veicolati dai capolavori del lombardo (ispirazione autenticamente evangelica, conoscenza profonda del cuore umano, umorismo, realismo sociale e psicologico, missione civile) dai principi teorici su cui si basano, intrisi di cultura romantica e di qualche residuo settecentesco, e quindi ormai superati all'altezza del

¹¹⁶ *Ivi*, p. 108.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ ENZO NOÈ GIRARDI, *Da Manzoni a Fogazzaro: il tema dell'amore*, in *Studi di letteratura italiana in memoria di Calogero Colicchi*, Messina, EDAS, 1983, p. 328.

1870. Perciò si fa portatore di un'arte non condizionata da preclusioni moralistiche, ove anche l'amore trovi adeguata rappresentazione. Anzi, per Fogazzaro l'amore, tema portante nelle sue opere, è in sé positivo, in quanto forza purificatrice e divina che eleva l'essere umano.

§ 3.9.3 Collodi: Renzo e Pinocchio

L'accostamento fra Pinocchio e Renzo¹¹⁹, chiarisce Girardi, non sottende un epigonismo manzoniano di Collodi, ma parte dalla constatazione che le vicende di entrambi ricalchino lo 'schema odissaeico' dell'uomo che impara dalla vita a proprie spese, diffuso in tutta la letteratura occidentale e particolarmente in quella italiana ottocentesca, in cui era particolarmente sentita l'esigenza di una conciliazione dialettica fra ideale e reale.¹²⁰ In ogni avventura, per Pinocchio come per Renzo, a un momento istintivo e irriflesso ne subentra uno riflessivo, fatto di monologhi interiori e ripensamenti., in cui viene accolto l'insegnamento offerto dall'esperienza vissuta.

Come Renzo ha a che fare da un lato con prepotenti, bravi e uomini di legge corrotti, rappresentanti del 'reale', dall'altro con l'ideale' di Lucia e fra Cristoforo; così Pinocchio è dimidiato fra il Gatto e la Volpe, Lucignolo, i birri da un lato e Geppetto, il grillo e la fatina dall'altro.

Ne deriva per entrambi i protagonisti un certo grado di ambiguità, che li porta ad essere associati a gruppi cui appartengono solo in apparenza: anche Pinocchio ha a che fare con un oste che sta dalla parte dei malandrini, mentre Renzo viene identificato prima come pericoloso sobillatore delle masse, poi come untore. Entrambi i personaggi sperimentano una forma di attrazione-repulsione per la cultura, rappresentata dai libri e dal latino, a dimostrazione dell'esigenza di conciliazione fra parlato e scritto, vita vissuta e vita insegnata.

Inoltre, sia per Collodi che per Manzoni, l'esperienza vitale ha un limite nell'ordine morale e, pur nell'atmosfera laica di *Pinocchio*, si può ravvisare un'interpretazione cristiana del male, da cui può anche scaturire il bene.¹²¹

Del resto, conclude il critico, entrambi gli autori subiscono l'influenza dei grandi modelli della narrativa classica e cristiana: Omero, Luciano, Ariosto, Cervantes, Perrault.

119 ENZO NOÈ GIRARDI, *Pinocchio come Renzo*, in *Studi collodiani. Atti del I Convegno Internazionale*, Pistoia e Pescia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 315-322.

¹²⁰ *Ivi*, p. 315.

¹²¹ *Ivi*, p. 321.

§ 3.9.4 Gadda e la crisi del romanzo italiano moderno

Nel saggio *Da Manzoni a Gadda. La crisi del romanzo italiano moderno*¹²² Girardi parte dall'assunto che la narrativa italiana contemporanea non possa prescindere da Manzoni, mentre il punto d'arrivo si presta a maggiori discussioni. Fra i vari autori sceglie Gadda perché la struttura dei suoi racconti mostra in modo palese la «crisi del romanzo», che pare essere elemento distintivo della narrativa di oggi. Ripercorrendo brevemente la storia di questa forma letteraria in Italia, occorre sottolineare che paradossalmente proprio colui che aveva portato il genere romanzo nel nostro paese, l'aveva poi demolito nel *Discorso del romanzo storico*. Dopo Manzoni, la narrativa tende a diversificarsi per ambiti geografici e sociali e per lo stile impiegato, separando i tre elementi, il vero, il bello e l'interessante, che nel maestro erano saldamente uniti. Già i due principali continuatori della lezione manzoniana nel secondo Ottocento, Verga e Fogazzaro tendono a concentrarsi il primo sugli aspetti economico - sociali, il secondo su quelli psicologico - religiosi. Qualche decennio dopo, Fogazzaro nel discorso *Dell'avvenire del romanzo in Italia* (1872) metteva in luce l'esigenza di un romanzo che fosse non solo intrattenimento, ma anche forma moderna della poesia e «strumento di autocoscienza degli italiani, sia dal punto di vista del carattere sociale e individuale, sia dal punto di vista filosofico - religioso»¹²³. Lo scrittore vicentino individua quindi una triplice funzione per la narrativa futura: critico - conoscitiva, estetica ed edonistica. Girardi ritiene che proprio la prevalenza di una o dell'altra delle tre componenti distingueranno i filoni narrativi del Novecento: dalla componente critica o saggistica, che Manzoni aveva concentrato nella *Storia della Colonna infame*, deriva la narrativa di impegno politico-sociale (romanzi a tesi, romanzi-inchiesta, cronache, favole esemplari) dove l'elemento letterario e quello edonistico sono subordinati alla dimostrazione di una tesi (Moravia, Sciascia, Silone). Dalla componente amena derivano i numerosi romanzi di intrattenimento, talvolta non privi di velleità estetiche, come i testi di Chiara e Malerba; dalla componente letteraria deriva il filone della narrativa d'arte, che a sua volta si divide nel filone favolistico (Palazzeschi, Buzzati, Calvino) e in quello dell'elocuzione (Dossi, Gadda, Pizzuto), che si concentra sul mezzo linguistico.

Tanta diversificazione specialistica è motivata non solo dal moltiplicarsi dei contenuti che si offrono a un autore contemporaneo, ma anche «dal naturale modificarsi e diversificarsi

¹²² ENZO NOÈ GIRARDI, *Da Manzoni a Gadda. La crisi del romanzo italiano moderno*, «Vita e Pensiero», LXV, n. 6, 1982, pp. 10-17. Si tratta della riproposta di alcuni passi della lezione tenuta il 23 febbraio 1982 in apertura del corso promosso dall'associazione «Ludovico Necchi» su *Come leggere i narratori italiani contemporanei*.

¹²³ *Ivi*, p. 11.

dello strumento narrativo nei suoi atteggiamenti spirituali e nelle sue strutture materiali, in virtù del quale esso si rende atto a sempre nuovi significati e impieghi, ma al tempo stesso si allontana sempre più dalla sua forma originaria.»¹²⁴

Mentre il modello manzoniano è solidale con il corso generale delle cose e le categorie del discorso comune (tempo, spazio, soggetto, oggetti, azioni), essendo espressione della fede e degli ideali civili liberali e borghesi, osserva lo studioso, la narrativa successiva tende a costituirsi come linguaggio autonomo, fino a diventare strumento di conoscenza di una realtà ignota al linguaggio comune. Ciò è espressione del pessimismo e del dissenso nei confronti della realtà che impronta la maggior parte di questi scrittori, al di là delle varie posizioni ideologiche e politiche, che li porta all'irrisione, all'eversione, all'evasione nell'utopia, nel soprannaturale e nel giocoso.¹²⁵ Né potrebbe essere altrimenti, in una realtà come quella contemporanea, dominata dall'utile e dalla strumentalizzazione dell'uomo e intrinsecamente avversa alla creatività libera e disinteressata, afferma Girardi.

Ciò non significa che il romanzo abbia abdicato alla sua funzione comunicativa ed estetica, che anzi rimane ben viva, nonostante «alla chiarezza subentri la confusione, alla misura la dismisura, alla ragionevolezza l'arbitrio e alla costruzione la distruzione.»¹²⁶ E così il pluralismo compositivo e stilistico manzoniano, caratterizzato da armonia e solidità, si trasforma in Gadda in nichilismo, frammento e nevrosi.

Conclusioni

Fra i docenti presi in esame, Girardi si distingue per la corposa mole di contributi, distribuiti nell'arco di sei decenni. Allievo di Chiari, ma distante dal suo stile critico pacato e descrittivo, è poco interessato alle questioni linguistiche e filologiche, preferendo indagare gli aspetti estetici e filosofici delle opere e del pensiero manzoniano. La sua prosa è ricca, complessa, ipotattica, eppure generalmente comprensibile, aliena dagli eccessivi tecnicismi largamente presenti nella critica coeva, e a tratti persino avvincente per il rigore logico e il coinvolgente argomentare che la caratterizzano.

La sua attenzione si è focalizzata a lungo sul romanzo, cui dedica parte di *Manzoni reazionario* e la monografia *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»*, oltre a un'edizione commentata al testo e ad una serie di articoli su rivista e di interventi a convegni.

¹²⁴ *Ivi*, p. 14.

¹²⁵ *Ivi*, p. 15.

¹²⁶ *Ivi*, p. 17.

Manzoni reazionario (1966-1972) è inevitabilmente coinvolto dalle polemiche roventi degli anni Sessanta - Settanta, avviate dall'introduzione di Moravia all'edizione Einaudi dei *Promessi sposi*, e particolarmente vivaci in occasione del centenario.

La seconda monografia risente invece della mutata *Weltanschauung*, in cui non è più importante stabilire se Manzoni avesse torto o ragione e a quale orientamento politico-ideologico appartenesse, ma comprendere la sua opera per quella che è.

Fra le principali acquisizioni critiche di Girardi si annoverano il concetto di 'dislocazione del sacro', che interpreta la spiritualità manzoniana in chiave contemporanea e svincolata dalla liturgia, e quello di dualismo applicato al romanzo, concetto non nuovo (si pensi a De Sanctis e Croce), ma applicato in maniera inedita alle strutture e ai personaggi.

La sua *vis* polemica, che non si tira indietro di fronte ai detrattori di Manzoni, particolarmente agguerriti negli anni della più dura contrapposizione ideologica marxisti (o laici) - cattolici, non è però cieca, né faziosa, tanto che non tace le aporie del pensiero manzoniano, *in primis* l'irrisolto rapporto fra storia e invenzione, né si fa scrupolo di rivelare il suo tiepido gradimento nei confronti dei primi *Inni sacri* (ben diverso sarà il giudizio sulla *Pentecoste*) e della lirica civile.

La critica di Girardi si addentra con maestria nello sfaccettato pensiero manzoniano, di cui traccia le linee evolutive, mettendone in evidenza l'*iter* dal soggettivo all'oggettivo, dal romanzo al saggio, con particolare riferimento alla *Lettere* e al dialogo *Dell'Invenzione*.

Infine, non trascura la lettera a Marco Coen, testo spesso non adeguatamente valorizzato, ma sorprendente nell'anticipare, in pieno Romanticismo, il rifiuto di una letteratura non ancorata alla realtà, all'utile sociale e all'etica. In tal modo, afferma il critico, Manzoni si fa antesignano di un tipo di letteratura oggi molto diffusa, più orientata alla saggistica e alla specializzazione disciplinare che al libero dispiegarsi dell'immaginazione.

Docente anche di Teoria della Letteratura e di Storia della Critica, lo studioso si sofferma sull'evoluzione della forma-romanzo e sul rapporto fra Manzoni e la narrativa del Novecento (Gadda, Pavese) individuando nessi originali e soffermandosi sul tema del sacro, inteso nella sua accezione più ampia.

CAP. 4 UMBERTO COLOMBO

Nel corso della sua carriera accademica, che si dipana dagli anni Sessanta agli anni Novanta presso la facoltà di Magistero come docente di letteratura italiana moderna e contemporanea, Colombo (1925-1995) dedica a Manzoni una vasta messe di opere critiche: saggi, monografie, articoli, curatele di opere, interventi a convegni. Forte della sua formazione di sacerdote, si sofferma sulle tematiche teologiche, approfondendo lo snodo fondamentale della conversione, il sodalizio con Rosmini e la questione del giansenismo. Cura l'edizione di diverse opere: *I promessi sposi*, gli scritti di estetica, le *Osservazioni sulla Morale cattolica*, *Fermo e Lucia* e l'inedita prima stesura della *Lettre a M. Chauvet*, che è probabilmente il suo apporto principale alla critica manzoniana. Appare invece meno interessato alle questioni filologiche, linguistiche e agli scritti storici.

Nel 1977 Colombo fonda (e dirige fino alla morte, avvenuta nel 1995¹) la rivista «Otto/Novecento», dedicata alla letteratura italiana dei secoli XIX e XX, ove trovano spazio numerosi saggi di argomento manzoniano e un'esaustiva rassegna bibliografica e critica. Nel 1983 viene nominato conservatore del Centro Studi Manzoni, per il quale organizza i Congressi nazionali dedicati allo scrittore.

§ 4.1 La vita e le opere

Con la monografia *Alessandro Manzoni*², in dodici capitoli, Colombo ripercorre la biografia, personale e artistica, di Manzoni, riportando documenti originali (ampi stralci di lettere, di opere e di giudizi critici) e corredando il tutto di una tavola cronologica e di un indice dei nomi. Il linguaggio è chiaro e scorrevole, il taglio più divulgativo che specialistico, tanto che mancano le note a piè di pagina e non sempre sono presenti i riferimenti ad autori ed opere citati. L'intento è di offrire un'immagine a tutto tondo, che compendi aspetto biografico e letterario, di un autore considerato erroneamente "semplice" («la difficile facilità del Manzoni» secondo la felice definizione di Carlo Dossi³), capace, in una stessa pagina, di toccare ambiti molto diversi fra loro come etica, diritto, storia, linguistica, filosofia, teologia, psicologia. Colombo cerca anche di mettere in luce gli aspetti più originali della personalità e dell'opera dello scrittore, ad esempio insistendo sulla portata innovativa del

¹ Vedi l'articolo di GIANCARLO VIGORELLI, pubblicato in occasione della morte del direttore e fondatore della rivista: *Il «manzoniano» don Umberto Colombo*, «Otto/Novecento», XIX, n. 6, 1995, pp. V-VII. Dal 1995 ad oggi la rivista è stata diretta da Giuseppe Farinelli.

² UMBERTO COLOMBO, *Alessandro Manzoni*, Milano, Fabbri, 1968. D'ora in avanti si farà riferimento ai numeri di pagina relativi nel corpo del testo.

³ CARLO ALBERTO PISANI DOSSI, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 2010, n. 4722.

trattato *Osservazioni sulla Morale cattolica* e sulla profondità, spesso non apprezzata appieno, della sua speculazione teologica.

Si sofferma anche sui 'silenzi' di Manzoni, ovvero la riservatezza che avvolge importanti snodi della sua esistenza, come il rapporto con il padre, con i potenti, la conversione, le opere incompiute, il silenzio creativo degli ultimi anni⁴. Traccia un vivace quadro del *milieu* in cui nasce Alessandro, partendo dal celebre nonno Cesare Beccaria e passando per l'infelice matrimonio dei genitori Giulia e Pietro (pp. 15-16).

Come racconta Antonio Stoppani in *I primi anni di Alessandro Manzoni*⁵, in seguito alle infelici esperienze nei collegi di Lugano e Castellazzo di Barzi, il giovane diventa fieramente anticlericale e avverso a tutto quanto richiamasse *l'ancien régime*, in armonia con lo spirito rivoluzionario del tempo. Tale atteggiamento, che è anche un'indiretta risposta alla carenze affettive di un'infanzia trascorsa senza il calore di una vera famiglia, si riverbera nei versi di *In morte di Carlo Imbonati*, in cui definisce i collegi religiosi «sozzo ovil di mercenario armento». In seguito si pentirà di tali intemperanze giovanili, su cui Colombo insiste per mettere in rilievo la radicalità del cambiamento apportato dalla conversione, ma non dimenticherà le carenze di quel genere di educazione, fredda e formalistica, di cui si coglie un riverbero nella tragica vicenda di Gertrude.

Già dalle prime prove Manzoni denota, al di là della forma neoclassica, un forte senso etico e di originalità personale («su l'orma propria ei giace»), da cui nascono i *Sermoni*: «sarcasmo scanzonato sulla commedia umana, contro l'amore commercio, contro il bravaccio, contro il parassitismo, contro la poesia mercanteggiata» (p. 28). Colombo, nella sua critica biografica, indugia sugli aspetti più privati del carattere dell'autore, come la propensione all'amore, già evidente nel sonetto *Alla sua donna* (1802), ispirato da Luigina Visconti, ma non trascura risvolti meno encomiabili, come la tendenza ad accompagnarsi a giovani libertini come Pagani e Calderari. Si sofferma sul soggiorno parigino iniziato nel 1805, che segna il riavvicinamento alla madre, ma anche l'ingresso nel vivace circolo intellettuale della *Maisonnette*, che vedeva riuniti brillanti ingegni come Fauriel, Sophie de Condorcet, Cabanis, Destutt, Tracy. Colombo assume un atteggiamento critico verso quell'ambiente, definito un deserto spirituale a causa dell'ateismo imperante⁶, ma non tace l'influenza che il

⁴ L'argomento è anche oggetto di un articolo: *I silenzi del Manzoni*, «Otto/Novecento», IX, 1 (gennaio-febbraio 1985), pp. 41-72.

⁵ ANTONIO STOPPANI, *I primi anni di Alessandro Manzoni. Spigolature*, Milano, Tipografia Bernardoni, 1874, ora *I primi anni di Alessandro Manzoni. Spigolature*, Lecco, Bartolozzi, 1981.

⁶ Cfr. GIULIO SALVADORI, *Enrichetta Manzoni-Blondel e il «Natale del '33»*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1929.

quinquennio francese ha avuto sul giovane scrittore, mettendolo a contatto con la più avanzata cultura europea.

Alternando vicende pubbliche e private, Colombo ricorda l'episodio della morte del padre Pietro, sulla cui tomba il figlio mai si recò: è uno dei tanti 'silenzi' del Manzoni, che il critico si limita a segnalare, rimanendo sulla soglia del mistero di un'anima. Altro 'silenzio' che cerca invece di colmare è quello su Enrichetta Blondel, cui dedicherà ben due testi e un intervento in un convegno⁷, ritenendola figura centrale e ingiustamente trascurata dai biografi e dai critici manzoniani. Il suo ingresso nella vita di Alessandro comporta non solo una 'conversione' all'amore coniugale, ma anche quella al cattolicesimo. La sua figura dolce e soave, cui è espressamente dedicato *Adelchi*, ha, per alcuni aspetti, ispirato figure immortali di eroine manzoniane come Ermengarda e Lucia. Colombo fa ampio ricorso al carteggio per tratteggiare il rapporto fra Alessandro, Giulia ed Enrichetta, iniziando dalla lettera del 27 gennaio 1808, in cui il futuro fidanzato descrive con trasporto la fanciulla appena sedicenne, che ai suoi occhi di ateo ha il 'pregio' di non essere cattolica, ma calvinista (e non nobile).

Ripercorre quindi i passi che porteranno Giulia, Alessandro ed Enrichetta alla conversione (battesimo cattolico della prima figlia, celebrazione del matrimonio con rito cattolico), o meglio al ritorno al cattolicesimo, ipotizzando che si sia trattato, oltre che del mistero della Grazia divina, anche di una decisione di famiglia, di un modo di sentirsi ancora più uniti nell'amore attraverso un'armonia trascendente. Colombo, diversamente da Chiari (cfr. par. 1.3) non ritiene appropriata l'interpretazione 'miracolistica' della conversione manzoniana, cui danno fede diversi biografi (Giulio Carcano, Giovanni Visconti Venosta, Cristoforo Fabris, Stefano Stampa, Giuseppe Giusti, Cesare Cantù, Giovanni Arrivabene, Angelo De Gubernatis) secondo i quali lo scrittore avrebbe ritrovato la fede in seguito al panico provato per lo smarrimento della moglie nella folla parigina, in festa per il matrimonio di Napoleone con Maria Luisa.

Sicuramente Enrichetta ha avuto un ruolo trascinate, attraverso i contatti con l'abate Degola e il suo candido entusiasmo, che le ha dato la forza di sopportare le accuse di spergiuro da parte della famiglia d'origine, ma Alessandro ha risposto con convinzione,

⁷ UMBERTO COLOMBO, «*Cara Enrichetta*», Cassa rurale e artigiana, Treviglio, 1985; IDEM, *Vita di Enrichetta Blondel*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1992; IDEM, *Manzoni e Brusuglio, Atti del Convegno su Enrichetta Blondel e del Congresso nazionale sul pensiero politico-sociale di Alessandro Manzoni*, tenutisi a Cormano nel bicentenario della nascita dello scrittore, in collaborazione con il Centro nazionale studi manzoniani, Cormano, Comune di Cormano, 1986.

senza soffocare la sua propensione al raziocinio e conquistando la verità gradualmente e con le proprie forze.

Il critico sottolinea come in Manzoni la morale rivelata perfezioni quella naturale, assecondando il bisogno di una verità assoluta dall'evidenza razionale e di un saldo sistema etico, che non aveva trovato in alcuna filosofia. Alessandro, con il suo carattere equilibrato e riflessivo, ascolta con rispetto i precetti di Degola, ma non rinuncia alla propria libertà interiore. Tornata a Milano nel 1810, la famiglia Manzoni si affida al canonico di Sant'Ambrogio Luigi Tosi, in contatto con l'abate Degola e da alcuni ritenuto vicino al giansenismo. Con il prelado si sviluppa presto un rapporto improntato alla reciproca stima e fiducia, attestata dalle numerose lettere, alcune delle quali perfino affettuosamente scherzose (lettera di Manzoni a Tosi del 10 luglio 1824, pp. 76-77). Colombo si sofferma su questa fase della vita di Manzoni, mettendo in luce i cambiamenti, anche a livello di poetica, che la conversione comporta.

Nascono in questi anni gli *Inni sacri*, in cui si riverbera la luce della fede da poco ritrovata, che però subisce una crisi già nel 1817, per il profondo dissidio che l'autore viveva a causa dell'atteggiamento della Chiesa, schierata con la Restaurazione. Attraverso le lettere a Degola di Enrichetta e di Tosi, Colombo indaga la dilaniante crisi di coscienza del Manzoni, che comunque viene superata abbastanza rapidamente, tanto che nel 1819 escono le *Osservazioni sulla Morale cattolica*, in risposta alle accuse alla Chiesa cattolica lanciate da Sismondi nella *Repubbliche italiane nel Medioevo*. Le insinuazioni secondo cui l'opera apologetica gli sarebbe stata imposta da Tosi sono smentite dalle numerose correzioni e rifacimenti, fino alla seconda edizione del 1855, che denotano un profondo interesse e coinvolgimento personale. Colombo osserva come dalle *Osservazioni* scaturiscano alcune immagini dei *Promessi sposi*, ad esempio «gli atti del penitente e la conversione dell'innominato, [...] la Messa e il pane e il vino nell'episodio del sarto, la carità come comandamento e i gesti d'amore diffusi nel romanzo» (pp. 110-111).

Rientrato a Milano, Alessandro si contorna degli amici di sempre, quasi tutti patrioti invisibili alle autorità: Giovanni Berchet, Tommaso Grossi, Giovanni Torti, Gaetano Cattaneo, Carlo Porta, Giandomenico Romagnosi, Federico Confalonieri, Luigi Porro Lambertenghi, Giuseppe Pecchio, Pietro Borsieri, Giovan Battista De Cristoforis. I moti del 1821 gli ispirano l'ode *Marzo 1821*, che la 'vulgata' vuole nascosta nella memoria fino al 1848. Difficilmente però le cose andarono così, dato che Berchet nel *Giuramento di Pontida* mostra un chiaro influsso di *Marzo 1821*, che evidentemente aveva avuto circolazione scritta,

seppur in ambito ristretto⁸. Il 1821 è anche l'anno del *Cinque Maggio*, cui è legata l'altra 'leggenda' qui confutata, quella della composizione sul ritmo del pianoforte suonato dalla moglie. Il successo è enorme e immediato, come la risonanza europea (una copia arriva a Pietro Soletti a Lugano, una a Giampietro Vieusseux a Firenze, una ad Alphonse Lamartine in Francia, una a Goethe in Germania) favorita dal fatto di essere stata rifiutata dalla censura.

Colombo, alternando taglio biografico e critico, si compiace di mostrare un Manzoni innamorato felice, di contro alla tradizione che lo ritrae come un vecchio saggio in odore di santità. Lo testimonia una figura come Ermengarda, che proferisce le parole «amor tremendo», rivelando una profonda conoscenza dei sentimenti, mai disgiunti dalla fede, che anzi ne corrobora la pregnanza. Ogni termine del secondo coro ha una «mirabile intensità di vita interiore, un qualcosa di delicato e di indomabile, che fa ricca tutta la similitudine di pietà solenne e di passione. [...] Il coro, da canto d'amore, diventa canto dell'umano dolore» (p. 166).

Implacabile con sé stesso, Manzoni non si accontenta della celebre «risciacquatura in Arno» del 1827 e di revisione in revisione arriva al 1840.

Colombo fa spesso riferimento alla *Morale cattolica* per spiegare alcuni aspetti del romanzo, come il rifiuto dell'idillio, l'opposizione fra come dovrebbe essere il mondo e come realmente è, fra la finitezza umana e il mistero divino. L'approdo è sempre il *Vangelo*, nel cui nome tutto si spiega, anche se la soluzione definitiva si avrà solo nel mondo ultraterreno.

«Manzoni proclama un Vangelo incarnazionistico ed escatologico, storico ed eterno, diveniente e immutabile, di questo mondo e dell'altro» (p. 192), non riducendolo né a fatto sociale, né a speranza per l'aldilà, ma mettendo al centro l'uomo in tutte le sue sfaccettature e contraddizioni, sulle orme di Pascal e S. Agostino. Negli *Inni sacri* il tema della famiglia è portante, addirittura «nella *Risurrezione* la liturgia si fa festa di famiglia», il desco festivo si apre alla carità e alla gioia autentica. Il richiamo alla povertà presente nella *Pentecoste* è calato nella realtà storica della famiglia del sarto, che con semplicità e autentico spirito cristiano lo mette quotidianamente in opera.

La predica del cardinale, con il suo invito al bene, riprende il passo della *Morale cattolica* dedicato alla benefattrice milanese Teresa Trotti Bentivogli Arconati, che porta alle estreme

⁸ Cfr. GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, «L'han giurato». *Fra Manzoni e Berchet: citazioni e questioni di cronologia*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 85, 2012, pp. 173-184.

conseguenze il principio della fratellanza universale. I riferimenti biblici ricorrono anche nel romanzo: alla parabola del figliuol prodigo si richiamano infatti l'innominato, Federigo, don Abbondio (pp. 198-199): quest'ultimo ricorda il fratello maggiore, che non partecipa alla festa per il ritorno della 'pecorella smarrita' e si pone fuori dalla grazia di Dio, rappresentata da Federigo. Lucia, apparentemente passiva «madonnina infilzata» secondo la definizione di don Abbondio, con il suo affidarsi a Dio diventa protagonista e tramite attraverso cui la grazia tocca il cuore indurito del grande peccatore. Colombo dissente da quei critici che distinguono i personaggi in ideali e reali, confinando Lucia fra i primi. Tornando alle vicende biografiche, Colombo si sofferma sul dolore indicibile di Manzoni per la prematura morte di Enrichetta, testimoniato dall'incompiuto *Natale del 1833*, che pur non gli impedisce, quattro anni dopo, di risposarsi con Teresa Borri vedova Stampa. La decisione suscita qualche commento malevolo nei salotti milanesi, del tutto fuori luogo secondo il biografo, che, addentrandosi ancora una volta nei risvolti più intimi dell'autore, lo definisce 'uomo coniugale', non solo nel romanzo, ma anche nella vita.

Colombo, basandosi sui fatti, ovvero le numerose lettere che attestano un sentimento vivo e intenso per Teresa, smentisce la *vox populi* secondo cui Alessandro non amò la seconda moglie con la stessa profondità della prima. La Stampa, amica di Tommaso Grossi e Luigi Rossari, era appassionata di letteratura e da tempo ammiratrice del Manzoni, con cui condivideva la riservatezza, le opinioni politiche e linguistiche e le preoccupazioni per la salute, che presto diventarono in lei ossessive, fin a rendere difficile la vita in famiglia, come ricorda la figlia Vittoria (p. 237). Comunque, Manzoni dichiarerà di aver vissuto ventiquattro anni sereni con Teresa, che ha contribuito alla ripresa dell'attività letteraria e all'impresa dell'edizione illustrata del romanzo. Intanto la nuova situazione politica creatasi nel 1848 permette la stampa di *Marzo 1821* in quattromila esemplari, il cui ricavato sarebbe stato devoluto ai rifugiati veneti. Eletto deputato del Parlamento Subalpino nel collegio di Arona, rifiuta sentendosi come «uno zoppo a una festa da ballo» (da una lettera alla figlia Vittoria del 21 ottobre 1848, p. 256), con chiaro riferimento alla propria balbuzie.

Colombo fa una digressione sui cattolici liberali del Risorgimento, distinguendo coloro che, pur accettando i principi di libertà e di diritto naturale, rimanevano nell'alveo della Chiesa, da coloro che invece relegavano la fede a mero fatto di coscienza, attuando un compromesso con il pensiero illuminista (Cavour, Minghetti, Ricasoli). Manzoni non si colloca né fra gli uni, né fra gli altri, professando fedeltà alla patria e alla fede inscindibilmente unite: è la «solitudine della grandezza» (p. 266). La sua ostilità al potere

temporale del papato è motivata dall'auspicio di una Chiesa dedita esclusivamente alle questioni spirituali e perciò più forte e autorevole. Colombo conclude la sua monografia con un cenno al carattere dello scrittore, che di fronte agli attacchi degli avversari, come Settembrini, riusciva non solo a mantenere un signorile distacco, ma anche a non provare quel sentimento di ostilità che sarebbe stato naturale. Anzi, prendeva spunto dalle critiche per farsi un esame di coscienza e cercare di esprimere più chiaramente il proprio pensiero, atteggiamento sicuramente inconsueto nell'ambiente letterario, come mette in luce Ruggero Bonghi: «un letterato che non ingiuria, che non intinge la penna nel fiele per amareggiare di più quello che vorrebbe ferire, se potesse, a morte, non s'era ancora, quasi si può dire, visto in Italia» (p. 301).

Nella postfazione Colombo ammette con umiltà: «Non abbiamo detto cose nuove. [...] E forse quando si sarà creduto di aver detto tutto, sarà il momento di ricominciare da capo. Come con Dante» (p. 306).

§ 4.2 Il pensiero di Manzoni

Da sacerdote, Colombo ha le competenze e gli strumenti per confutare la tesi del supposto giansenismo manzoniano, sostenuta soprattutto dal testo di Ruffini, *La vita religiosa di Alessandro Manzoni*⁹, e poi condivisa da numerosi studiosi.

In *Manzoni e il giansenismo*¹⁰ il critico affronta la questione con spirito pugnace, facendo puntuale riferimento alle Sacre Scritture, al magistero della Chiesa e ai testi – soprattutto agli *Inni sacri* e alla *Morale cattolica*. Mostra come molti studiosi abbiano dedotto il giansenismo sulla semplice base delle frequentazioni manzoniane: ad esempio Ruffini, uno dei più convinti assertori della tesi giansenista, scrive il corposo volume *La vita religiosa di Alessandro Manzoni* sulla base della lettera del 23 settembre 1819 di Giulia Beccaria a Tosi, in cui, da Chambéry, racconta della disputa fra Alessandro e l'ecclesiastico Billiet, ospite di Somis, relativamente al problema della Grazia. Essendo il Billiet antigiansenista, è stato facile saltare a conclusioni affrettate.

Il cattolicesimo ritiene che il peccato originale abbia sì infiacchito l'inclinazione al bene, ma non l'abbia completamente cancellata: permangono infatti la dignità e la razionalità umana,

⁹ FRANCESCO RUFFINI, *La vita religiosa di Alessandro Manzoni*, Bari, Laterza, 1931.

¹⁰ UMBERTO COLOMBO, *Manzoni e il giansenismo*, in *Atti del V Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, 1961. D'ora in poi si farà riferimento al numero di pagina nel corpo del testo.

non sminuite dalla rivelazione, che anzi ne aumenta la pienezza e ne completa il significato (p. 13).

In una lettera al Tosi del 7 aprile 1820, dimenticata da Ruffini, lo scrittore sconfessa il giansenismo, confrontando la situazione religiosa francese con quella italiana e rallegrandosi della mancanza, nel nostro paese, di «altre teorie», con chiara allusione al giansenismo stesso (p. 16). Manzoni, del resto, non si è mai professato giansenista, mentre ha sempre sottolineato la sua appartenenza alla Chiesa di Roma. Fra i tanti esempi possibili tratti dai suoi testi, ricordiamo il *Natale*, in cui il poeta parte dal presupposto che l'uomo, libero di scegliere il bene o il male, si è posto deliberatamente contro il disegno divino, precipitando in un abisso di disperazione, fino a quando la nascita di un 'Pargolo' gli restituisce la speranza. Nella *Pentecoste* la luce illumina il cammino di tutta l'umanità, senza distinzione fra uomo e uomo, essendo Gesù morto per tutti, senza alcuna eccezione. «Dio vuole non con una volontà assoluta di comando al quale non è possibile resistere, ma con una volontà di desiderio, sincera, condizionata dal libero arbitrio umano» (p. 22), fino al punto da rispettare e accettare la scelta del male compiuta dall'uomo.

Nella *Morale cattolica* Manzoni ricorda che Dio ama tutte le creature perché fatte a sua immagine e capaci di conoscerlo e di redimersi in suo nome. Il tema della speranza e della fratellanza universale è già presente nel coro del *Conte di Carmagnola*, in cui tutte le creature sono figlie di Dio e possono guadagnarsi la salvezza a patto di camminare nel Suo solco (p. 29).

Per avvalorare la propria tesi Ruffini cita, dalle *Stresiane* del Bonghi, il passaggio in cui Manzoni dice che «gli eletti di Dio sono i predestinati», non prendendo però in considerazione l'affermazione successiva, secondo cui «non possiamo sapere il modo con cui Iddio predestinò, se non sappiamo ancora il modo con cui crea»¹¹. Un giansenista avrebbe invece asserito che in Dio esiste una riprovazione positiva antecedente alla previsione della colpa. Manzoni al contrario, ponendosi nell'ortodossia, afferma che se Dio ci dà quella speranza che trova coronamento nella Risurrezione – intesa sia come evento della storia sacra, che come inno sacro – è perché ognuno può salvarsi: Dio non crea per dannare, nonostante gli errori umani. In un altro inno, la *Passione*, accomuna tutti gli uomini nell'errore («tutti errammo»), senza distinzione fra predestinati e no.

¹¹ RUGGIERO BONGHI, *Le Stresiane*, annotate da Giuseppe Morando, Milano, Tipografia Cogliati, 1897, p. 25.

Altro testo in cui Colombo si occupa, più o meno con gli stessi assunti, del giansenismo è *Itinerario manzoniano*¹², la cui prima parte è dedicata al rapporto fra Manzoni e Rosmini, sodalizio fondamentale per lo sviluppo del pensiero manzoniano, culminato nel dialogo *Dell'Immenzione*. L'amicizia fra due uomini che tanto diedero al Risorgimento italiano si nutre di fecondi scambi di idee, affetto sincero e diversità che trovano una composizione nella stima vicendevole e nella comune ricerca del vero.

«L'influsso fu reciproco, e per così dire risolutivo per entrambi; per mezzo di Rosmini, il Manzoni ebbe quella filosofia di cui aveva bisogno, e Rosmini dal Manzoni quella lingua e quel volo poetico» (p. 12). Il rapporto inizia ancor prima della conoscenza diretta, grazie a una serie di scambi epistolari e di letture; mentre il primo incontro avviene a Milano nel 1826, quando lo scrittore, già celebre, dà da leggere il manoscritto del romanzo al giovane e sconosciuto sacerdote, che apprezza il contenuto, ma individua subito come nodo da risolvere il problema della lingua. Sulla questione si arrovella anche Tommaseo, autore nel 1830 di un dizionario dei sinonimi ispirato al toscano parlato, scelto in quanto esteticamente superiore agli altri dialetti della penisola, motivazione piuttosto debole agli occhi di Rosmini e di Manzoni. Quest'ultimo infatti giustifica la preferenza accordata al toscano con l'uso, cui Rosmini riconduce anche l'etimologia, in quanto non crede a un nesso naturale fra parola e idea (p. 31).

Non mancano però le divergenze: commentando il trattato *Della lingua italiana*, il filosofo coglie la difficoltà pratica di uniformare la parlata di tutti gli italiani a quella dei fiorentini, perché per la maggior parte della popolazione sarebbe come imparare un idioma straniero. A distanza di parecchi anni, Manzoni avrà meditato l'opinione dell'amico, se nella lettera al marchese Casanova del 1871 affermerà che la lingua fiorentina è 'mezzo' e non 'fine' per l'unità linguistica (p. 33), cioè strumento adeguato in una determinata contingenza storico-politica e non valido in assoluto. Colombo rinomina il dialogo fra i due «trialogo», essendo sempre presente la figura di Dio (p. 16), nel cui segno avviene la 'conversione filosofica' del Manzoni. Mentre per Rosmini la filosofia è la «cognizione dei primi veri», Manzoni la definisce la «cognizione dei sottintesi»¹³, ma in fondo i due assunti vengono a coincidere, perché quando si afferma una verità, se ne sottintende un'altra, via via fino alla verità che sottende tutte le altre (p. 50).

¹² UMBERTO COLOMBO, *Itinerario manzoniano*, Milano, Edizione Paoline, 1965. D'ora in poi si farà riferimento al numero di pagina nel corpo del testo.

¹³ NICCOLÒ TOMMASEO, *Colloqui col Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1929, p. 292.

Lo scrittore ritiene il maggior limite della ricerca filosofica la tendenza ad appiattare tutta l'impalcatura concettuale su una parte unilaterale di verità, ma con ciò non nega il valore della speculazione, anzi sottolinea ciò che di valido le varie dottrine hanno messo in luce (p. 51). Diversamente da Croce e da altri commentatori, Colombo ritiene che Manzoni abbia una mente filosofica, seppur da collocarsi più nella storia della cultura che in quella della filosofia. Lo documentano *in primis* le *Osservazioni sulla morale cattolica* e il dialogo *Dell'invenzione*, ma anche una messe di postille, conversazioni e opere incompiute. Manzoni non nasconde l'iniziale difficoltà ad accettare l'idea rosminiana dell'ente indeterminato, la cui conoscenza è innata nell'uomo, trattandosi di un concetto «così diverso da quello che, pur nella critica, gli era familiare» (p. 84).

Da ciò discendono divergenze anche per quanto riguarda il pensiero linguistico: per Manzoni la parola 'suscita' il pensiero, mentre secondo Rosmini essa ha un ruolo strumentale rispetto all'idea. Per alcuni anni cala il silenzio fra i due amici, fino a quando lo scrittore non riesce a far proprio il sistema filosofico dell'altro, non solo con la mente, ma anche con il cuore. Sicuramente ha inciso il rapporto di affetto reciproco e la constatazione di quanto un sistema astratto fosse riuscito a plasmare un'esistenza venerabile come quella di Rosmini, ma non vanno tralasciati i punti di convergenza a livello filosofico, inerenti l'ordine dell'essere: Dio è il fine ultimo, gli uomini sono fini relativi, le cose sono mezzi. La teologia, secondo Manzoni, non implica il tradimento della ragione: quest'ultima anzi compie un atto che le è proprio, riconoscendo di avere bisogno di essere completata dall'ordine superiore della religione, che rivela all'uomo ciò che realmente è.

Nel 1836 riprendono la frequentazione e gli scambi epistolari, di cui Colombo riporta numerosi brani. I soggiorni sul Lago Maggiore costituiscono, soprattutto nei periodi più turbolenti del Risorgimento, occasione propizia per lunghe discussioni filosofiche e letterarie, di cui Bonghi e Tommaseo sono i testimoni più celebri e il dialogo *Dell'invenzione* il frutto più prezioso. La vena letteraria di Manzoni viene rinverdata dai fecondi dialoghi che si alternano fra Stresa e Lesa, come testimoniano le lettere di Teresa e Stefano (pp. 96-97). L'apporto di Rosmini non è solo teorico, ma anche pratico, ad esempio nella correzione delle bozze del dialogo. Il filosofo, in segno di gratitudine per il vivace scambio intellettuale, dedica all'amico la prefazione dello studio *Del divino della natura*, definendo Poesia e Filosofia «due nobilissime figlie del pensiero umano»¹⁴, che si occupano entrambe del mistero divino (p. 99). Il dialogo *Dell'invenzione* – si rammarica Colombo – non ha

¹⁴ ANTONIO ROSMINI, *Del divino nella natura*, in *Teosofia*, Intra, Bertolotti, 1869, p. 3.

suscitato nella critica l'attenzione che meritava, forse perché non lo si è inteso «come termine di un cammino che, dalla poetica della *Lettre a M. Chauvet*, giunge, attraverso il *Discorso sul Romanzo Storico*, all'estetica» (p. 105), ma come mero corollario della filosofia rosminiana.

Inoltre, alcune interpretazioni riduttive lo relegano ai margini della storia del pensiero: l'antimetafisicità del positivismo e dell'idealismo rigettano la «proposta manzoniana dei diritti dell'essere morale, alla qual trinità e alla cui unità Rosmini, che rimane comunque una figura controversa, aveva dato valore ontologico, rivelandone la strutturale allusione divina.» (p. 103).

§ 4.3 L'estetica manzoniana

Nel volume *Scritti di estetica*¹⁵, Colombo si occupa di due fondamentali scritti teorici di Manzoni: la *Lettre à M. Chauvet* e la *Lettera sul Romanticismo*.

Grande merito di Colombo è l'aver ritrovato e dato alle stampe l'inedita prima stesura della *Lettre a M. Chauvet*¹⁶, in lingua originale e in traduzione, preceduta da una guida alla lettura che ne ripercorre le diverse stesure e i tratti salienti. Della *Lettera sul Romanticismo* mette a confronto la versione del 1823 con quella, tagliata per ragioni editoriali, del 1870.

Il critico approfitta dell'occasione per mettere in risalto le differenze fra lo sbozzo e la versione definitiva della *Lettre*, frutto del percorso di maturazione interiore dell'artista e dell'uomo. La prima stesura segue passo passo la recensione dello Chauvet al *Conte di Carmagnola*, senza digressioni di ampio respiro: ne deriva un argomentare chiaro e puntuale, ma poco coinvolgente. È pertanto lontana dalla seconda stesura, che avrebbe offerto pagine persino commosse, ad esempio nella rappresentazione del male e della lotta interiore, delle differenze fra lo storico e il poeta, del ruolo dell'amore, dei doveri dello scrittore, dove, dentro gli spazi letterari stanno chiari motivi filosofici e si mescolano travagli personali. Inoltre, sono indicate linee di poetica che trascenderanno il genere 'tragedia' per trasferirsi nella composizione del genere 'romanzo'. (p. 12)

Nel passaggio dallo sbozzo alla versione definitiva scompaiono i riferimenti a Sismondi, Torti, Chenier, Cartesio, Pascal, Montesquieu, Galileo, Vico, mentre si ampliano i commenti alle tragedie di Racine, Corneille, Shakespeare, al teatro francese, inglese,

¹⁵ ALESSANDRO MANZONI, *Scritti di estetica*, a cura di Umberto Colombo, I parte, Milano, Ed. Paoline, 1967.

¹⁶ ALESSANDRO MANZONI, *La Prima stesura inedita della 'Lettre à M. Chauvet'*, a cura di Umberto Colombo e Aldo Rosellini, Milano, Casa del Manzoni, Centro nazionale studi manzoniani, 1988. D'ora in poi si farà riferimento al numero di pagina nel corpo del testo.

spagnolo, al rapporto comico-tragico. Nella prima stesura sono assenti l'idea di Provvidenza nella storia, la difesa di Shakespeare dalle accuse di 'barbarie', le osservazioni sul suicidio e il sistema è definito «libero» e non ancora «storico» (p. 14), passaggio che segnerà una svolta costruttiva, superando la mera opposizione al classicismo. Colombo ricostruisce con rigore filologico le varie fasi con cui si arriva alla redazione definitiva attraverso un'analisi del carteggio con Fauriel.

La collocazione della seconda stesura entro il luglio 1820 (pp. 22-26), data del rientro di Manzoni da Parigi a Milano, lascia insoluti non pochi problemi, che Colombo evidenzia: se il Manzoni ha lasciato la sua 'incompiuta' al Fauriel, come mai è trascorso così tanto tempo (dal luglio 1820 al novembre 1821) prima che ne potesse avere una copia? Quali ragioni si sono alternate in Manzoni che è passato dall'impazienza per la tardata pubblicazione (ottobre 1820) ai ripetuti dinieghi (gennaio e febbraio 1821), alla speranza che la pubblicazione, nel novembre 1821, fosse già avvenuta? E perché non si era preoccupato prima della censura, di cui temeva gli interventi? (p. 26)¹⁷

Le centinaia di varianti fra la copia presentata alla censura e l'edizione del febbraio 1823, di cui Colombo riporta alcuni esempi (pp. 27-32), sono probabilmente frutto dello scambio di idee con Fauriel. La polemica contro le unità di tempo e luogo, iniziata con la lettera a Fauriel del 20 aprile 1812 e centrale nella *Lettre*, contribuisce a delineare la poetica manzoniana *tout court* e il suo pensiero sull'arte e sulla letteratura, incentrato sul vero come unica fonte di poesia.

A completamento della panoramica degli studi sull'estetica manzoniana, occorre ricordare un originale contributo sul francese di Manzoni: il critico è infatti curatore di *La parola ritrovata: Foscolo, Leopardi, Manzoni, D'Annunzio e la lingua francese*¹⁸, in cui si conduce un'interessante analisi sull'uso della lingua francese da parte di alcuni grandi autori italiani. Manzoni, com'è noto, ha un'abbondante produzione epistolare in francese, fra cui le fondamentali lettere a Fauriel, essendo il francese lingua di cultura per gli intellettuali europei e difettando il nostro paese di un idioma unitario. Il suo francese subisce un'evoluzione: in età giovanile la padronanza non è ancora completa, si evidenziano fluttuazioni grafiche ed errori morfologici, confusione nell'uso della punteggiatura e sintassi approssimativa, ripetizioni e stilemi influenzati dall'italiano; il lessico è perlopiù di uso

¹⁷ Sui rapporti fra Manzoni e censura si veda il contributo di ISABELLA BECHERUCCI, *Il testo ingabbiato (nota sulle vicende censorie di alcune opere manzoniane)*, «Testo», XXXI, n. 2, 2010, pp. 29-48.

¹⁸ ALDO ROSELLINI, *La parola ritrovata: Foscolo, Leopardi, Manzoni, D'Annunzio e la lingua francese*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1993.

quotidiano e non molto esteso. Durante il primo soggiorno parigino, ha modo di colmare gran parte delle lacune linguistiche, e, anche grazie alla moglie, madrelingua francese, il suo stile si fa più chiaro e preciso, morfologia e sintassi sono rispettate, aumenta la varietà lessicale, le inesattezze si circoscrivono a qualche accento, fino ad arrivare al francese impeccabile della *Lettre*, in cui denota piena padronanza e proprietà di espressione.¹⁹

§ 4.4 Il romanzo

Colombo affronta le tematiche inerenti il romanzo in diversi scritti: l'introduzione ai *Promessi sposi*²⁰ per le Edizioni Paoline, *Manzoni e gli umili*²¹, *Appunti sulla vocazione del Manzoni al romanzo*²², «*Fermo e Lucia*» il primo romanzo del Manzoni²³, *La Gertrude manzoniana*²⁴, *Il primo capitolo dei Promessi sposi*²⁵ e diversi articoli su «Otto/Novecento» che riprendono i contributi appena menzionati (vedi bibliografia).

La monografia in tre capitoli *Manzoni e gli umili* esplora il tema dell'umiltà dedicando l'intero terzo capitolo al romanzo. Il sentimento religioso avvicina Manzoni agli ultimi e lo allontana dalla letteratura fine a sé stessa, come espone con chiarezza nella *Lettera a Marco Coen*. Come sottolinea Colombo, nella teoresi manzoniana la letteratura appartiene alle 'scienze morali' e il suo valore dipende anche dalla verità ed eticità dei messaggi che veicola. L'umiltà di Manzoni, riconosciuta dagli stessi contemporanei (Fabris²⁶, Tommaseo²⁷, p. 60), si manifesta prima di tutto nella condotta di vita, nella noncuranza per gli onori e nel «riconoscere tutta la limitatezza del nostro agire sulle cose del mondo e guardare e amar queste in Dio» (p. 62).

Nonostante il romanzo sia stato variamente definito, la sua essenza rimane inafferrabile, per la molteplicità di temi e di verità che esso racchiude. Sapegno insiste sulla novità del

¹⁹ Sul 'Manzoni francese' e sull'influsso di Fauriel cfr. MARIO SANSONE, *Manzoni francese (1805-10). Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bari, Leterza&figli, 1993.

²⁰ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, introduzione di Umberto Colombo, Milano, Ed. Paoline, 1967; IDEM, *I promessi sposi: storia milanese del secolo XVII*, introduzione di Umberto Colombo, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1986.

²¹ UMBERTO COLOMBO, *Manzoni e gli 'umili': storia interna e fortuna critica*, Milano, Edizioni Paoline, 1972. D'ora in poi si farà riferimento al numero di pagina nel corpo del testo.

²² UMBERTO COLOMBO, *Appunti sulla vocazione del Manzoni al romanzo*, Milano, Vita e pensiero, 1972.

²³ UMBERTO COLOMBO, «*Fermo e Lucia*» il primo romanzo del Manzoni, in *Atti XIII Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, 11-15 settembre 1985, a cura di Umberto Colombo, Milano, Centro nazionale studi manzoniani Lecco, Comune di Lecco Azzate, Varese, Otto/Novecento, 1986.

²⁴ In *Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva, monaca di Monza*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Garzanti, 1989.

²⁵ UMBERTO COLOMBO, *Il primo capitolo dei «Promessi sposi»*, Azzate, Otto/Novecento, 1992.

²⁶ CRISTOFORO FABRIS, *Memorie manzoniane*, Milano, Cogliati, 1901, pp. 40-41.

²⁷ NICCOLÒ TOMMASEO, *Colloqui col Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1929, p. 170.

porre «genti meccaniche» al centro della scena e si sofferma su Renzo, che sembra racchiudere in sé il meglio del mondo contadino, mentre in Lucia queste doti sono come affinate dalla sensibilità e dalla fede. Colombo, come è aduso fare, riporta pagine critiche di alcuni noti studiosi manzoniani: Angelini²⁸ (pp. 149-152), Zajotti²⁹ (pp. 157-159), Scalvini³⁰ (pp. 164-165); 167-168), De Sanctis³¹ (pp. 170-172), Gramsci³² (pp. 173-179). Quest'ultimo mette a confronto il cristianesimo di Manzoni con quello di Tolstoj, giudicato più 'democratico', paragone «anacronistico» secondo Colombo (p. 189), in quanto i tempi in cui i due scrittori operano sono profondamente diversi: durante il Risorgimento la penisola versa ancora in un'arretratezza sociale ed economica che non lascia spazio al problema del quarto stato, ridotto a vaghe rivendicazioni sociali.

Al contrario, «Manzoni ai suoi tempi appariva perfino rivoluzionario, proprio mentre proponeva principi di sempre, in cui l'aspetto sociale era la conseguenza d'un principio rivelato» (pp. 184-185) e la giustizia non era rimandata alla dimensione oltremondana, ma doveva realizzarsi già su questa terra. Supera le teorie di Thierry «in una visione degli umili che non appartengono più ad una comunità materiale-biologica come quella delle razze, bensì a categorie etico - religiose» (p. 185). Posto che nella visione cristiana del mondo ricchi e poveri, potenti e sudditi, sono uguali di fronte a Dio, Sapegno³³ sottolinea la vicinanza umana di Manzoni agli oppressi, di solito ignorati dagli storici, ben rappresentata dall'ansia di giustizia di Renzo, fino a definire *I promessi sposi* «l'epopea degli umili» (p. 200), in cui i valori positivi sono per lo più appannaggio di chi sta in fondo alla piramide sociale. Interessante è anche la trattazione del tema del paesaggio nel romanzo³⁴, che da geografico trascolora spesso in umano. Anzi, alcuni critici sostengono che tutti i paesaggi manzoniani, anche quelli più dettagliatamente tratteggiati, siano in realtà paesaggi interiori (p. 126), perché visti attraverso gli occhi di un personaggio.

Il romanzo si apre con una lunga e dettagliata descrizione paesaggistica, in cui appare evidente il rifiuto dell'idillio e dello stato di quiete: nel panorama iniziale si avverte una velata incrinatura, quasi a suggerire che «la storia non ha un raggiungibile paradiso qui» (p.

²⁸ CESARE ANGELINI, *Manzoni*, Torino, UTET, 1942, pp. 103-106.

²⁹ PARIDE ZAJOTTI, *Del romanzo storico in generale, ed anche dei «Promessi sposi»*, «Biblioteca italiana», settembre 1827, t. XLVII.

³⁰ GIOVITA SCALVINI, *Foscolo Manzoni Goethe*, a cura di Mario Marcuzzan, Torino, Einaudi, 1948, pp. 233-234.

³¹ FRANCESCO DE SANCTIS, *La letteratura italiana nel sec. XIX*, vol. I, *Alessandro Manzoni*, a cura di Luigi Blasucci, Bari, Laterza, 1953, pp. 10-12.

³² ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 72-77.

³³ NATALINO SAPEGNO, *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1948, pp. 608-610.

³⁴ UMBERTO COLOMBO, *Rassegna di studi manzoniani. Dal paesaggio alla "caduta"*, «Otto/Novecento», n. 1, 1977, pp. 125-177.

137). Il fatto letterario non è mai disgiunto da quello religioso: Barberi Squarotti si sofferma sulla vigna di Renzo, nel cui disordine ravvisa il sovvertimento di un ordine metafisico; Baldi³⁵ nota come nel cap. VIII dei *Promessi sposi* si verifichi una sorta di «cacciata dall'Eden» (p. 141), con il passaggio dal rassicurante mondo paesano al più vasto e periglioso mondo della storia. Secondo Sertoli, il brano del «ramo del lago di Como» è contraddistinto dalla mancanza di unità a favore di visioni parziali e frammentarie del panorama, come se la natura, ancor prima dell'uomo, fosse caduta nella perdita della totalità che caratterizzerà poi le vicende narrate. Alla fine dell'opera, la ritrovata unità non sarà merito delle azioni umane e della volontà, ma della grazia elargita dall'alto (pp. 142-143). Colombo non concorda con questa visione pessimistica che toglie ogni possibilità di riscatto all'uomo: basti pensare al ruolo di Lucia nella conversione dell'Innominato, ovvero nel contrasto del male attraverso l'esercizio del bene. Molti sono i «paesaggi umani» nel romanzo, dall'«addio monti» al castello dell'innominato, che per ultimare la sua conversione deve passare tra la gente riunita per l'arrivo del Cardinale, facendosi uno della folla.

La monografia *Il primo capitolo dei «Promessi sposi»*³⁶ raccoglie quanto scritto in precedenza da Colombo sull'argomento e in particolare su don Abbondio, offrendo anche una rassegna critica in merito. In appendice riporta le tre edizioni del primo capitolo (*Fermo e Lucia*, Ventiseptana, Quarantana), corredate di note, e le gride, dal 1583 al 1632, cui si fa riferimento nel romanzo.

Lo scorcio paesaggistico con cui si apre il primo capitolo del *Fermo e Lucia* è stato oggetto di sterminati interventi critici, che per lo più hanno messo in rilievo «la povertà linguistica e sintattica, la pesante e noiosa ripetitività di vocaboli e di motivi senza svolgimento, la difficoltà [...] a districarsi in grovigli di erbe» (p. 8), ma anche i larvati richiami autobiografici verso i luoghi della sua infanzia, che scompariranno quasi interamente nel passaggio ai *Promessi sposi*. Già dalla entrata in scena del curato, appaiono evidenti la sua pavidità e la scarsa cura pastorale, accentuata nella versione definitiva rispetto al *Fermo* (p. 37). La commistione di comico e tragico, sulla quale Manzoni mantiene alcune riserve nella *Lettere*, fa invece parte del realismo che impronta il romanzo, inteso come 'verità dell'umano'. Tale commistione si trova spesso in don Abbondio, per il quale non cooperare al male sembra il massimo della virtù. Schiavo della propria paura e restio ad assumersi

³⁵ GUIDO BALDI, *La ribellione di Renzo tra eden e storia*, in *Da Dante al Novecento*, Milano, Mursia, 1970, pp. 489-512.

³⁶ UMBERTO COLOMBO, *Il primo capitolo dei «Promessi sposi»*, Azzate, Otto/Novecento, 1992. D'ora in poi si farà riferimento al numero di pagina nel corpo del testo.

responsabilità, nel colloquio con i bravi non ha alcun rispetto per l'amore coniugale, soprattutto nei *Promessi sposi*, in cui usa l'ambiguo «pasticci» invece del neutro «aggiustamenti» del *Fermo* (p. 57) in riferimento al fidanzamento di Renzo e Lucia. L'amore è degradato a «bruciore», cui il prete contrappone un poco nobile «io penso alla pelle»; l'«amorosa» della Ventisettana si trasforma nel più popolare «morosa». Diversamente da fra Cristoforo, don Abbondio non concepisce l'amore, né umano, né trascendente, tanto che del sacramento del matrimonio sembra ricordare solo gli 'impedimenti dirimenti' del *Sacramentale ambrosianum* (p. 58).

A questo punto Colombo si sposta sull'onomastica, ipotizzando le ragioni del cambiamento di nome di alcuni personaggi dal *Fermo* ai *Promessi sposi*.

Nel *Fermo e Lucia* il protagonista si chiama per l'appunto Fermo (nome di un santo bergamasco) e non ancora Renzo: su questa variazione sono numerose le interpretazioni, dal possibile bisticcio di suoni con il verbo 'fermare' all'assonanza di Renzo con 'Porta Renza' (storpiatura di Porta Argentea o Porta Orientale), crocevia di tante avventure milanesi. Casualmente o no, S. Renzo segue S. Fermo nel calendario. Il cognome di Fermo, Spolino, rimandava (troppo) direttamente al mestiere di filatore, mentre il cognome di Renzo, Tramaglino, allude in modo più larvato alle travagliate vicende che il nostro dovrà affrontare. Su Lucia le possibili fonti spaziano dalla derivazione dantesca, alla martire siracusana, al sermone *Sur les afflictions* di Massilon («des Agnes, les Lucés, les Ceciles»), mentre il cognome Mondella (Zarella nella prima versione) rimanda all'operazione di ripulitura della seta.

Dopo la descrizione paesaggistica, il primo capitolo si focalizza sulla storia e sulla società, in cui don Abbondio è sicuramente parte debole («vaso di coccio», immagine presente nella Bibbia, in Esopo e in La Fontaine), motivo per cui i timori del curato sono in qualche modo giustificati. Manzoni però non scusa mai chi non opera per il bene, a prescindere dalla attenuanti: il carattere di una persona è frutto sì di condizionamenti storici, sociali e familiari, ma la responsabilità etica rimane individuale e nulla è pre - determinato. Ciò vale tanto per Gertrude, che per i giudici del processo agli untori, che per don Abbondio: «accogliere la violenza come norma è portare acqua al mulino di quel mondo» (p. 62). Nonostante l'apparentemente garbata ironia con cui lo bersaglia, l'autore non è tenero con il curato che, come ricordano Momigliano e De Sanctis (p. 63), rappresenta una parte di tutti noi. Don Abbondio non ha una vera vocazione nella vita, sicuramente non al sacerdozio, tutto ciò a cui anela è una neutralità disarmata che si traduce in meschinità

spirituale. Giudica aspramente chi non condivide la sua visione dell'esistenza e, al contrario, si mette in guerra in nome del prossimo e della carità. Perpetua è stata definita dalla critica in modo spesso poco lusinghiero: «plebea, prepotentona, spaziosa brianzola, grossolana, zitellona, sguaiata, brutale, volgare, rozza *et alia similia*. Capolista De Sanctis» (p. 78). Diversamente dal cauto padrone, la donna non si fa problemi a dichiarare ad alta voce ciò che pensa, incarnando un sano spirito popolare ed usando spesso termini tipicamente lombardi, che permangono nella Quarantana. Del resto, non sarebbe stata plausibile una serva brianzola del Seicento che si esprimesse in fiorentino colto. Un po' 'contraltare' di don Abbondio, che ne fa risaltare la meschinità, un po' 'spalla', come si conviene ai ruoli comici, Perpetua domina la scena a prescindere dalla sua condizione sociale. Nel *Fermo* si chiamava Vittoria, nome forse troppo altisonante per una serva e imbarazzante da usare al vocativo; Perpetua è nome compreso nell'elenco dei santi dell'antica messa latina, insieme ad altri del romanzo. Per ironia della sorte (e dell'autore) è anche il nome della santa protettrice delle donne sposate (p. 80).

Colombo dedica la sua attenzione a Gertrude nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi sposi*³⁷ e si sofferma sulla sua tragica figura nel saggio, *La Gertrude manzoniana*³⁸. Nella prima stesura la vicenda di Gertrude occupa uno spazio ben maggiore, conferendo al romanzo una connotazione *noir* di cui la versione definitiva conserverà solo una pallida traccia: abbondano descrizioni e dettagli morbosi, come quelli riguardanti l'uccisione e la sepoltura della conversa. I critici individuano le cause del taglio in ragioni moralistiche o estetiche, o come Barbi, «nell'armonia tra arte e morale» (p. 187); è indubbio però che la poesia ci abbia guadagnato. Sapegno e Momigliano concordano su un Manzoni non grettamente moralista, ma avente un alto concetto della morale nell'arte, riassumibile nella triade vero, bene, bello (p. 191). La stesura del *Fermo* – chiosa Colombo – è contemporanea a quella della *Lettere*, per cui è probabile che sui tagli abbia inciso la volontà di far convergere nel romanzo bello poetico e bello morale. Manzoni giustifica le descrizioni particolareggiate di episodi poco edificanti con la 'positiva repulsione' che essi suscitano nel lettore, senza però indulgervi, in linea con quanto espresso nella digressione sull'amore nel *Fermo*.

Colombo osserva che «il dramma di Gertrude non è nei delitti, bensì nell'eterna lotta da cui esce sconfitta: e dal Manzoni è data questa trista contesa, da cui apprendere non come si

³⁷ UMBERTO COLOMBO, «*Fermo e Lucia*» il primo romanzo del Manzoni, in *Atti XIII Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, 11-15 settembre 1985, a cura di Umberto Colombo, Milano, Centro nazionale studi manzoniani Lecco, Comune di Lecco Azzate, Varese, Otto/Novecento, 1986.

³⁸ UMBERTO COLOMBO, *La Gertrude manzoniana*, in *Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva, monaca di Monza*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Garzanti, 1989, pp. 771-869.

confeziona un peccato, bensì come si potrebbe dir di no» (p. 191). Altra caratteristica della prima stesura è la frequenza di digressioni storiche e di costume, su spunti molto vari: dal brano sul delitto d'onore di Sismondi (p. 195) al poema *Cicerone* di Gian Carlo Passeroni (pp. 196-197) sulle monacazioni e i matrimoni forzati nel sec. XVII. Le fonti storiche per la vicenda della monaca di Monza annoverano anche la relazione sull'argomento di Pietro Antonio Prandoni (pp. 198-202). Lo stesso cardinale Federico Borromeo aveva manifestato l'intenzione di scrivere sulla vicenda della suora, ancora vivente, dando rilievo al pentimento e al profondo mutamento avvenuto nel cuore della peccatrice illuminato dalla grazia divina, le cui toccanti lettere dal carcere, riportate da Colombo (p. 203), testimoniano la trasformazione dell'orgoglio in evangelica umiltà.

Ancora una volta si torna al tema dell'umiltà, che sottende in Manzoni «una cultura scritturistico - dogmatico - teologica che pone a fondamento della storia di ogni persona il peccato originale e il peccato personale» (p. 204).

§ 4.5 Manzoni e la critica

Uno dei più interessanti scritti dedicato da Colombo alla critica è *Manzoni sotto tiro*³⁹, per lo spirito battagliero con cui polemizza contro chi non apprezza l'autore dei *Promessi sposi*, offrendo nel contempo una panoramica della bibliografia 'avversaria', particolarmente vivace in occasione del centenario. (Su questo tema, si veda anche Enzo Noé Girardi, par. 3.1.4)

Ad esempio, Maria Luisa Astaldi⁴⁰ ritiene poeticamente «puerili» (p. 263) i versi della *Risurrezione* e «bizzarra» l'immagine che si trova in apertura al *Natale*. Colombo le rimprovera di ignorare non solo gli opportuni riferimenti biblici, ma anche classici come Virgilio, Tasso, Metastasio e di rifarsi esclusivamente al Ruffini (p. 263). Astaldi ritiene che Manzoni abbia una vocazione storica «antiquaria» (p. 264) e, sulla scorta di Croce, che non abbia una mente filosofica; accusa poi una certa borghesia conservatrice di negare la balbuzie, le nevrosi e la nascita illegittima dello scrittore. Su questi argomenti Colombo ha buon gioco nel ribattere che tali 'segreti' in realtà non sono mai stati tali, fin dai tempi di Tommaseo. Per dare un'idea della pungente ironia di cui Colombo è capace, basti annotare che, riprendendo un'affermazione di Indro Montanelli secondo cui i figli illegittimi hanno spesso più ingegno degli altri, Colombo deduce che Astaldi sia una figlia legittima (p. 265).

³⁹ UMBERTO COLOMBO, *Manzoni sotto tiro*, «Otto/Novecento», n. 3, 1977, pp. 263-276.

⁴⁰ MARIA LUISA ASTALDI, *Manzoni ieri e oggi*, Milano, Rizzoli, 1971.

Bersaglio più impegnativo è Moravia, che ha espresso i suoi giudizi su Manzoni in più occasioni, dalla prefazione all'edizione Einaudi dei *Promessi sposi*⁴¹, all'articolo *Manzoni l'impegnato* apparso sul «Corriere della Sera» il 27 maggio 1973. Qui Moravia giunge a dire che «Manzoni ha sacrificato metà della sua poesia e due terzi della sua vita per persuaderci a diventare bigotti e a scrivere in vernacolo fiorentino», condannando in una sola frase la fede e il patriottismo del lombardo. Anche in questo caso non è arduo per Colombo smontare accuse tanto generiche e basate più su un preconcetto ideologico, peraltro diffuso in quegli anni, che su un'attenta analisi letteraria. Moravia si rifà a Gramsci anche nel ribadire lo scarso impatto dei *Promessi sposi* sulla cultura europea e la maggior 'modernità' dei romanzi realisti dell'Ottocento europeo (Balzac, Tolstoj, Flaubert), salvo poi affermare una grande verità: «la letteratura, il pensiero di Manzoni sono domestici»⁴², ovvero incentrati sulla casa, sulla nostalgia di essa e sul desiderio di costruirla.

Alberto Giordano si inserisce nello stesso filone gramsciano, rammaricandosi della «coltre cattolica - apostolica - romana»⁴³ che soffocherebbe l'afflato poetico di Manzoni e giudicando le *Osservazioni sulla Morale cattolica* una giustificazione degli abusi perpetuati dalla Chiesa nei secoli (p. 269).

Anche Guido Baldi⁴⁴ non si sottrae a questo «festival del populismo d'accatto» (p. 269) innescato dalle celebrazioni per il centenario della morte di Manzoni, ripetendo le accuse di matrice marxista secondo cui i *Promessi sposi* inviterebbero le classi subalterne a una placida rassegnazione di fronte alle ingiustizie terrene, rinunciando alla rivendicazione dei propri diritti (p. 270).

Queste affermazioni naturalmente non tengono conto della lettera al Cesari, del rifiuto del potere temporale del papato, dell'amicizia con il 'dissidente' Rosmini e dell'amore per giustizia e libertà ravvisabile in tutte le sue opere.

Tutto ciò fornisce un'idea di quanto l'inflammato dibattito degli anni Settanta si basasse su presupposti politici e ideologici che poco avevano a che fare con la critica letteraria in senso proprio.

⁴¹ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, introduzione di Alberto Moravia, Torino, Einaudi, 1960.

⁴² ALBERTO MORAVIA, «Italianistica», n. 1, 1973, p. 209.

⁴³ ALBERTO GIORDANO, *Manzoni*, Milano, Edizioni Accademia, 1973, p. 11.

⁴⁴ GUIDO BALDI, *Manzoni cattolicesimo e ragione borghese*, Torino, Paravia, 1975.

Conclusioni

Gli studi di Colombo si concentrano sull'uomo, la biografia e la travagliata interiorità dello scrittore, cui si lega l'attenzione riservata alle vicende familiari e alla figura di Enrichetta Blondel, che ha rivestito un ruolo-chiave nella conversione di Manzoni e in tutta la sua vicenda umana. Proprio la conversione è indagata quale snodo fondamentale della vita interiore e poetica dell'autore, segnata da molti silenzi (la conversione stessa, il rapporto con il padre, il dolore per la scomparsa della moglie), che il critico doverosamente segnala, ma di fronte ai quali pudicamente si arresta. Indaga invece a fondo la giovinezza di Manzoni, soffermandosi sul fondamentale soggiorno parigino, in cui si accosta agli intellettuali della *Maisonnette* che, nonostante il loro ateismo, segneranno profondamente la teoresi e la prassi poetica manzoniana.

Colombo ha il grande merito di avere ritrovato e dato alle stampe la prima minuta della *Lettre a M. C****, corredata di traduzione e ampio commento, teso ad evidenziare le differenze con la versione definitiva. Pur non trattandosi di un lavoro strettamente filologico, apporta un significativo contributo all'avanzare degli studi di ecdotica sull'argomento. Insieme alla prima stesura della *Lettre*, il critico pubblica anche la *Lettera sul Romanticismo*, nelle due versioni del 1823 e del 1870.

Il metodo critico di Colombo si avvale di ampie citazioni dai principali studiosi, sia da quelli con cui per lo più concorda, come Sapegno e Momigliano, che da quelli da cui dissente; in questo modo i suoi saggi offrono anche una piccola antologia critica, con cui si può ripercorrere i principali orientamenti della teoria letteraria otto - novecentesca, nonostante qualche imprecisione bibliografica. L'attitudine battagliera gli fa assumere posizioni esplicite e immediatamente identificabili, spesso impopolari, espresse in uno stile scorrevole e privo di asperità.

La critica 'apologetica' di Umberto Colombo si pone a strenua difesa di Manzoni, anche di fronte alle opinioni contrarie di grandi intellettuali del suo tempo (uno su tutti: Moravia, che a sua volta si rifà a Gramsci), che avanzano riserve sul 'conservatorismo cattolico' e sull'invito alla rassegnazione sociale. Parimenti, riporta le parole di Sapegno nella monografia *Manzoni e gli umili* per dimostrare come la comprensione dell'autentico messaggio dei *Promessi sposi* possa essere riconosciuto anche da studiosi non di parte cattolica.

CAP. 5 RENZO NEGRI

Allievo di Chiari, Renzo Negri (1933-1978), docente di Letteratura italiana alla Facoltà di Magistero dal 1968 alla prematura scomparsa, è ricordato prima di tutto come autore dell'edizione delle due redazioni della *Colonna infame* (1974), cui attribuisce la felice definizione di romanzo-inchiesta. Importante per la critica manzoniana è anche la raccolta di saggi *Manzoni diverso* (1976), che riunisce i suoi principali contributi alla critica manzoniana: *Manzoni nell'epistolario*, *Natura e struttura dei «Promessi sposi»*, *Il romanzo - inchiesta del Manzoni*, *Manzoni e la rivoluzione*, *Un nodo critico: le poesie giovanili*, *Martino, il sublime, il brulichio*, *manzoni e l'idea della folla*, *Manzoni e Dante di fronte al lettore*, *Manzoni e Ariosto*, *Manzoni e gli scrittori d'oggi*. Le sue ricerche sono tese a dimostrare la prevalenza, nelle opere manzoniane, della funzione comunicativa, storica e sociale della letteratura, rispetto a quella estetica. Nel 1972 fonda e dirige fino alla morte la rivista «Italianistica», ove sono pubblicati diversi contributi di argomento manzoniano. In particolare, in occasione del centenario della morte, offre una serie di interventi tesi a ricostruire, in prospettiva diacronica e sincronica, lo *status quo* della critica manzoniana¹.

§ 5.1 *I promessi sposi*

§ 5.1.1 Il romanzo-inchiesta

La curatela dell'edizione della *Storia della Colonna infame*², completa di prima stesura (*Appendice storica sulla Colonna infame*) costituisce l'apporto principale di Negri alla critica manzoniana. In precedenza aveva dedicato allo stesso argomento un saggio di minore estensione, *Il romanzo - inchiesta del Manzoni*³, che pure aveva dato avvio a un serrato dibattito. La *Colonna infame*, il testo forse meno compreso e più trascurato di Manzoni, è stata considerata fin dall'inizio appendice necessaria e superflua allo stesso tempo, tanto da essere assente nella Ventisettesima. Nonostante il suo destino di 'aggiunta', l'opera è stata meditata a lungo, come testimoniano le due stesure, quella ritenuta da Negri coeva al *Fermo* e quella definitiva del 1840-42.

¹ Su «Italianistica», II, n.1, 1973 compaiono: MARIO SANSONE, *La critica estetica e il Manzoni*, pp. 5-20 e GIANNI SCALIA, *Manzoni a sinistra*, pp. 21-42; sul n. 3 l'indagine *Gli scrittori e il Manzoni*, pp. 569-589.

² ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna infame*, introduzione e note di Renzo Negri, Milano, Marzorati, 1974. D'ora in poi si farà riferimento al numero di pagina nel corpo del testo.

³ RENZO NEGRI, *Il romanzo - inchiesta del Manzoni*, «Italianistica», I, n. 1, 1972.

Inclusa nella Quarantana, suscita delusione tanto nella critica che nel pubblico, che forse si aspettava un capolavoro di invenzione. Manzoni, consapevole del rischio, si cautela con un'autodifesa scherzosa nell'Introduzione, spiegando le proprie ragioni, soprattutto in rapporto alle *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri. Il confronto fra le due stesure offre diversi spunti di riflessione. Rispetto alla prima versione – chiosa Negri – in quella definitiva diminuiscono gli elogi a Verri, parallelamente alla valutazione dei limiti etici di quell'impostazione: Manzoni ha il coraggio di addebitare le responsabilità al singolo, non limitandosi a una elusiva denuncia delle istituzioni, non nega la Provvidenza, né l'accusa, perché la carneficina non è stata conseguenza inevitabile del sistema, ma frutto dell'iniquità personale. L'autore però riconosce a Verri di avere coniugato nella sua opera commovente e razionamento, obiettivo che si prefigge egli stesso, insieme alla ricerca della giustizia.

Negri trascorre quindi ad una disamina della *Colonna infame*, che tiene conto anche della prima versione. La riporto a grandi linee, trattandosi di un testo non sempre conosciuto quanto meriterebbe. Nel primo capitolo, di taglio narrativo, convergono racconto e commento, secondo la tecnica della citazione intercalata del linguaggio seicentesco, già utilizzata nei *Promessi sposi*. Pur nella fedeltà alla documentazione storica, si ha la stessa attenzione al montaggio dei dialoghi e alla creazione di un'atmosfera.

A titolo di paragone, si ricorda che Verri, da autentico saggista, svolge il medesimo materiale in due sole pagine, come nudo resoconto, mentre Manzoni, da narratore qual è, da un arido resoconto giudiziario imbastisce un racconto appassionante e denso di *suspense* (p. 53). Nel secondo capitolo, viene ricostruita la procedura penale del tempo, soffermandosi sulla disciplina della tortura, su cui la legge forniva indicazioni generali, lasciando ampia discrezionalità ai giudici in caso di delitti gravi e pubblica reità. Diversamente, Verri attribuiva la responsabilità della larga applicazione della tortura ai giuristi, scagionando i giudici.

Manzoni, sulla base delle fonti storiche, dimostra l'infondatezza dell'assunto con una pregnante prosa storico-giuridica. Accerta i dati in modo imparziale, ma allo stesso tempo fa filologia morale e va alla ricerca della verità, che nella sua concezione coincide con la giustizia. Nella prima stesura questa parte manca, sostituita da un veloce resoconto. Nel terzo capitolo il grande rilievo drammatico dato alle atroci vicende di Piazza e Mora si coniuga con la pietà e la meditazione morale. Il narratore assume la parte del coro, difensore della causa dell'umanità e voce della coscienza offesa e, come già nei *Promessi sposi*, smaschera la seduzione del male, la forza dei pregiudizi, la pressione psicologica dal basso,

L'opportunismo dei potenti: Piazza, l'«infelice», poi lo «sventurato», poi «disgraziato», cede al ricatto, come Gertrude al cospetto di Egidio (p. 58). Nel quarto capitolo si ha la *via crucis* di Mora, vittima principale, che l'autore rappresenta inginocchiato davanti al Crocefisso: ancora una volta, la persecuzione degli innocenti è figura di quella che ha dovuto subire Cristo⁴. Nel romanzo - inchiesta Dio non è più colui che affanna e consola, ma il giudice ultimo, di fronte a cui tutti devono chinare il capo.

Non a caso, commenta Negri, questo è il capitolo in cui più frequenti sono le intromissioni dell'autore. L'analisi interiore scava nei motivi e negli impulsi che stanno dietro alla parola, mentre la poesia penetra i movimenti occulti della storia (p. 62). A differenza di Verri, Manzoni fa una scelta di esemplarità morale e di concentrazione tragica, soffermandosi su due soli imputati, Piazza e Mora.

Significativamente, i giudici non vengono mai chiamati per nome, di loro rimangono solo le anafore burocratiche («che dica ...», «non è verisimile»), in stridente contrasto con ogni logica. Il quinto capitolo, che porta al sacrificio dei due innocenti, esaurisce i principali spunti narrativi con rapidi scorci della vita in carcere. Negri richiama spesso per analogia il Carmagnola, che, pur torturato prima della condanna capitale, dimostra una fede che gli dona la forza di resistere al supplizio, proprio come i due poveri 'untori'.

Nel sesto capitolo, Padilla viene assolto, a conferma dell'iniquità dei giudici e della possibilità da parte della corte, pur in tempi oscuri, di credere alle parole di un imputato. Verri asserisce che Piazza venne spinto alla menzogna dalla tortura, Manzoni dalla lusinga dell'impunità.

L'autore dà rilievo alla figura di Gaspare Migliavacca, l'unico a non soggiacere alla menzogna, espressione di una fierezza popolare impavida anche di fronte al dolore fisico, che porta l'autore (e il lettore) a domandarsi cosa sarebbe successo se tutti gli imputati fossero stati così tetragoni. Da un insignificante principio (Caterina Rosa alla finestra del cavalcavia sulla Vetra) e da una coincidenza fortuita, è scaturita una reazione a catena di furore e distruzione. (p. 68) Di tutto questo, non rimane quasi nulla: la famosa colonna è stata distrutta nel 1778 e il cavalcavia sulla Vetra non esiste più; solo la via intitolata a Mora ricorda quei terribili fatti, quale sentimento di espiazione civica mosso proprio dall'opera di Manzoni, che ci partecipa il brivido del tempo che tutto cancella.

⁴ Sul parallelismo, anche lessicale, tra il giudizio manzoniano su Piazza e Mora e la Passione di Cristo si veda ERMANNINO PACCAGNINI, *Commento a «Appendice storica su la Colonna infame»*, in ALESSANDRO MANZONI, *I Romanzi*, I. *Fermo e Lucia*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1231-1232.

Nel settimo capitolo l'autore chiosa i giudizi storici di Ripamonti, Muratori, Giannone, Parini, Verri, che a suo parere si sono limitati a ripetere supinamente quanto riportato dai predecessori. Solo Verri – sottolinea Manzoni – accusò i veri carnefici, ma lasciò lo scritto nel cassetto per riguardo al padre, presidente di quel Senato che aveva ratificato l'infamia. Manzoni tratta gli storici come personaggi, discutendo e mettendoli a confronto fra loro, sempre sulla base di dati oggettivi, in nome di una filologia morale lontana da ogni compiacimento erudito, che non dà nulla per scontato. Ripamonti, storiografo ufficiale del Ducato di Milano, non sempre può dire la verità, a differenza del veneziano Battista Nani, che è però soggiogato dall'autorità di un'iscrizione; Giannone si adegua agli altri storici, perfino Parini non leva la sua voce contro l'ingiustizia (sull'ingiusta condanna manzoniana di Parini, su cui Negri non si dilunga, si veda il saggio di Annoni *Le passioni fanno traviare: Parini, Manzoni e la «Colonna infame»*, par. 7.4).

Fino a qualche decennio fa la critica (Croce, Sansone, Nicolini) discuteva se la *Colonna infame* fosse 'storia' e in quale misura, all'altezza cronologica di Negri è invece più interessante chiedersi quale valore l'opera abbia nella vita creativa di Manzoni e per il pubblico contemporaneo. La *Lettera a Marco Coen* e il saggio *Del romanzo storico* indirizzano verso un diverso tipo di narrativa, che accolga il bisogno di storia del pubblico. Nonostante le lodi di Lamartine⁵, l'apprezzamento per la *Colonna infame* rimane basso fra gli scrittori: solo Rovani, trent'anni dopo, applica il nuovo metodo narrativo nei *Cento anni*.

La *Colonna infame* prefigura l'odierno racconto-inchiesta giudiziario, che ha i suoi capostipiti in Gide, Capote, Sciascia, fino al Solzenicyn di *Arcipelago Gulag*. D'Ovidio la considera una miscela di monografia storica, studio psicologico, filosofico e giuridico. Negri prosegue con la disamina della prima redazione, in rapporto a quella definitiva: l'*Appendice* si caratterizza per una narrazione continua, non ancora articolata in capitoli, mentre la *Storia* ha una distribuzione più equilibrata di parte documentaria e narrativa, che si concentra sui due protagonisti in alternanza.⁶ La stesura del 1840 ha una lunghezza superiore di un terzo circa, anche se sacrifica due momenti di isolata grandezza: il patetico interrogarsi sulla sorte del Mora da parte dei suoi familiari e la grottesca vicenda di don Pietro di Saragozza.

Negri accosta la *Colonna infame* ai capitoli XXXI-XXXII del romanzo, dedicati alla peste, riscontrando da un lato continuità artistica, dall'altro autonomia di intenti: nei *Promessi sposi* c'è un aspro giudizio contro la *vox populi*, le parole dei medici e le prime allucinazioni

⁵ Lettera del 29 ottobre 1827, Ivi, p. 71.

⁶ ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna infame*, introduzioni e noti a cura di Renzo Negri, Milano, Marzorati, 1974, p. 72.

collettive, mentre nella *Colonna infame* si distinguono le responsabilità individuali, al di là del transeunte.

Particolarmente interessante è la digressione, nella *Postilla*, sulle tre nuove edizioni della *Colonna infame*, a cura rispettivamente di Paredi, Caretti, Scalia - Risi - Pratolini, uscite in concomitanza del centenario del 1973, a dimostrazione di un inedito interesse, tutto novecentesco, per la bistrattata appendice dei *Promessi sposi*. L'edizione a cura di Paredi (Milano, Ceschina, 1973) con rassegna critica e scrupolosa ricostruzione dei fatti milanesi, dimostra, contro la tesi di Nicolini, la veridicità della narrazione manzoniana. Quella curata da Caretti (Milano, Mursia, 1973) pone in rilievo il nodo morale e ideologico e l'ulteriore, spietata critica alla società del Seicento, non più dissimulata dall'ironia. L'orrore rende ancor più lucida e veemente la requisitoria manzoniana, che smonta il movente torbido dei giudici. Ma l'opera più interessante è la *Colonna infame* a cura di Scalia, Risi e Pratolini, con introduzione di Sciascia (Bologna, Cappelli, 1973), per i convergenti apporti di critica e sceneggiatura cinematografica. Sciascia, autore egli stesso di romanzi - inchiesta di elevato valore artistico, come *Il giorno della civetta* (1961) e *La scomparsa di Majorana* (1975), nonché del racconto *La strega e il capitano* (1986), 'omaggio' alla *Colonna infame*, confuta il giudizio di Nicolini a proposito dell'attitudine storiografica di Manzoni. La ragione per cui l'autore espunge dal romanzo la vicenda degli untori - secondo lo scrittore siciliano - non sarebbe solo tecnica, ma riguarderebbe la crisi stessa del romanzo storico come commistione di storia e invenzione. Scalia si pone il problema dell'attualità della *Colonna infame*, negandola, in quanto Manzoni puntava sulla colpevolezza personale dei giudici, senza indagare le ragioni del meccanismo di proiezione sociale della caccia agli untori e senza collegare coscienza individuale e istituzioni.

A tale affermazione Negri replica che Manzoni, non essendo un sociologo né un antropologo, identifica l'origine della violenza dell'uomo contro l'uomo nella coscienza, come già aveva mostrato nella *Morale cattolica*. L'attualità del testo sta, a suo parere, nella critica all'uomo - massa, plasmato dal fanatismo e dalle ideologie, e al potere che non sia servizio. In questo frangente Negri si trova d'accordo con Lukacs: artisticamente, il principio della responsabilità individuale giova alla rappresentazione della folla, quando spiega il fallimento delle moderne messe in scena delle masse con lo smarrimento del senso di individualità (p. 77). In questo modo Manzoni assolve a un primario dovere sociale dell'uomo di cultura: dare voce alla *petite historie*, ovvero alle masse di uomini comuni spesso dimenticate dalla storiografia ufficiale e schiacciate dagli eventi. Il messaggio della *Colonna*

infame è stato raccolto da Nelo Risi nella versione cinematografica e da Ciro Fontana nel testo teatrale *La Sentenza*, ispirato al dramma di Dino Buzzati *La Colonna infame*, incentrato sulla morte come presenza allegorica.

§ 5.1.2 Natura e struttura nei *Promessi sposi*

Negri si dedica maggiormente alla *Colonna infame* che al romanzo vero e proprio, ma anche di quest'ultimo non rinuncia a delineare una propria prospettiva di lettura, influenzata dal particolare momento storico, in cui scrittori e intellettuali, da angolazioni diverse, si rapportano al Gran Lombardo e ne offrono nuove chiavi interpretative.

Manzoni giunge alla scelta del 'genere proscritto' per logica interna al suo itinerario di scrittore alla ricerca del vero: il dramma delle moltitudini che passano sulla terra senza lasciare traccia, gli interrogativi esistenziali, la condizione degli umili non potevano trovare adeguata espressione nella lirica e nella tragedia. Le figure che popolano il finale della *Pentecoste*, vertice e conclusione al tempo stesso della poesia manzoniana, terminata quando la stesura del romanzo era nel vivo, anticipano per certi versi i personaggi dei *Promessi sposi*. Alle spalle del romanzo, sta tutta la vita interiore dell'autore: la conversione e le gioie familiari, la partecipazione intellettuale alle vicende del proprio tempo, nonché una solida conoscenza dei classici latini unita all'influenza della cultura francese e tedesca. Predomina l'interesse morale e sociale per l'individuo, nel quadro di una letteratura responsabilmente fondata sulla verità di affetti ed eventi. Dal confluire di forze ideali, religiose, etiche, politiche, artistiche e dal bisogno di storia e di bellezza scaturisce il libro più ambizioso e completo sulla realtà italiana dopo la *Commedia*.

Negri nota come Manzoni esprima un senso classico dell'architettura narrativa, che si regge su rispondenze interne e gradualità di passaggi, da cui l'impressione di (apparente) facilità. L'ironia funge da tessuto connettivo del racconto, mentre le dissonanze della vita reale sono ricondotte all'unità di una visione complessiva. Operazione simile è condotta sulla lingua, che diventa il modello per la prosa italiana moderna: la ricerca del parlato non significa rinuncia alla concentrazione drammatica, anzi talvolta si ha l'impressione di essere davanti a un poema più che a un romanzo⁷. Il critico osserva come *I promessi sposi* si differenzino dal romanzo di pieno Ottocento, che trasporta lettore e personaggi nella corrente delle vicende narrate, perché l'autore regge da lontano tutte le fila del racconto e

⁷ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, pp. 36-37.

ogni azione è finalizzata a una risposta trascendente. Perciò si collocano nella ben più ampia categoria dell'arte narrativa, accanto all'*Odissea*, all'*Eneide*, alla *Commedia*, al *Faust*. Ciò che li rende la «pietra d'inciampo nella letteratura mondiale», secondo la definizione di Bacchelli, è il punto di vista religioso dell'autore, che guarda l'uomo nella prospettiva eterna.

Lucia nel «sugo della storia» enuncia l'eterno mistero del male, su cui Manzoni aveva tormentosamente meditato per decenni. Difensore della giustizia e dell'umanità, lo scrittore ancora una volta non fa distinzione di classe sociale e se la violenza proviene dai religiosi, non si fa scrupolo a denunciarla, così come quando proviene dalla plebe milanese.

La distinzione fra umili e potenti nei *Promessi sposi* ha significato anzitutto etico, pur tenendosi lontano da ogni manicheismo. Nell'inflessibile giudizio contro i reprobri, condannati subito o sottoforma di predizione, non manca mai la *pietas*. Negri sostiene la tesi, comune a quell'altezza, del narratore onnisciente, che si ritaglia dei 'cantucci' per esprimere il proprio giudizio con confidenziale distacco e il cui unico limite è l'imperscrutabilità divina. Oggi prevale invece l'opinione che Manzoni sia uno scrittore che rifugge le formule pre - confezionate, un uomo dalle molte inquietudini, che la fede non placa del tutto: pur credendo nella vita eterna, cerca in ogni modo di analizzare e capire il mondo e i suoi enigmi. Paradossalmente, nel romanzo fa il panegirico della Provvidenza, intesa in modo del tutto personale, proprio chi non aveva mostrato di crederci, cioè don Abbondio.⁸

Insomma, *I promessi sposi* sono un libro 'difficile', in cui la naturalezza dell'espressione, duramente conquistata, non svela alla prima lettura la complessità del pensiero sottostante.

§ 5.2 Le poesie giovanili

Nel saggio *Un nodo critico: le poesie del Manzoni*⁹ Negri traccia un *excursus* della critica sulla lirica giovanile, per poi offrire una propria visione del rapporto fra produzione poetica pre e post conversione, improntata a una sostanziale continuità tematica, scaturente da una immutata tensione etica ed ideale. Pur essendo la critica ottocentesca già consapevole dell'importanza delle poesie pre - conversione, solo nel 1939 se ne ha un'edizione completa, a cura di Alberto Chiari (crf. par. 1.1). I contributi di Sanesi (1954) e Ghisalberti

⁸ *Ivi*, p. 45.

⁹ RENZO NEGRI, *Un nodo critico: le poesie giovanili del Manzoni*, «Cultura e scuola», XIV, n. 49-50, 1974, pp. 17-26.

(1957) hanno appianato le questioni filologiche e di datazione, soprattutto dei *Sermoni*. L'importanza capitale che la conversione riveste nella poetica manzoniana ha spinto la critica a indagare con particolare attenzione le ultime composizioni del periodo giovanile, *Urania* in particolare.

Secondo Negri, il discorso sui versi giovanili deve essere affrontato in modo unitario: la precoce coscienza critica e la continuità di un'idea perenne di giustizia danno risposte che attraversano i decenni e le forme esteriori. Fra il *Trionfo della Libertà* e il saggio comparativo sulla Rivoluzione francese trascorrono settant'anni, ma i temi della libertà calpestata e dell'oppressione mascherata sono gli stessi. Similmente, dal *Trionfo* a *Marzo 1821* trasmigra il tema del giuramento tradito e da *Urania* al coro del *Carmagnola* quello della vendetta - Nemesi. Perfino la crisi che emerge dalla lettera a Marco Coen ha un lontano antecedente nel *Sermone Contro i poetastri*, in cui il giovane Alessandro, ancora imbevuto di neoclassicismo, afferma: «io non dirò, come vantar da molti / con riso udii, che l'arte del poeta / sia necessaria e sacra».

È un caso di interferenza fra le poetiche del bello e del vero, tipica dell'universo manzoniano, che troverà soluzione solo nell'arte della maturità. La poesia giovanile, che oscilla fra questi due poli, denota una costanza di orientamenti etici e civili, attraverso cui Manzoni propone fin dall'inizio un nuovo modello di intellettuale, che non avrà molti epigoni nella nostra letteratura. Negri conclude con l'accostamento inusuale di due giganti della nostra letteratura, Manzoni e Leopardi, il Leopardi della *Palinodia* e del *Pepoli*, che ha meditato l'*Imbonati* e che si sarebbe riconosciuto nel «puro e virile animo» del giovane lombardo autore del *Trionfo della Libertà*.

§ 5.3 *Adelchi*: L'episodio di Martino

Anche Negri, come Travi (cfr. par. 2.8), pur non occupandosi estesamente delle tragedie, si sofferma sull'episodio di Martino, non per cercarne corrispondenze intertestuali, ma per riflettere sul particolare concetto di 'sublime' in Manzoni. Appena appare sulla scena il giovane diacono, il tono della vicenda cambia: le sue parole riecheggiano quelle immaginose degli oracoli, considerando i fatti non per sé stessi, come fa Carlo, ma come soggiacenti a una misteriosa ineluttabilità. Ai dubbi realistici del re oppone un ottimismo raro nel mondo manzoniano; una fede così impetuosa, tipica di un giovane, è molto diversa da quella saggia e pensosa di fra Cristoforo, di padre Felice e del Cardinale. Anche Adelchi è giovane, ma, avvolto nella solitudine e nel pessimismo, fatica a trovare la propria strada. Soprattutto

nella prima stesura, Martino, con la sua fede ingenua e il suo patriottismo *ante - litteram*, che lo porta a progettare la liberazione dell'intera penisola, rappresenta le sognanti «giornate del nostro riscatto»¹⁰.

Nel racconto della traversata delle Alpi, fra l'epico e il lirico, Negri rileva l'eco dei canti ossianici, da cui trae il motivo dell'esplorazione e della solitudine eroica fra i monti. Non regge invece il raffronto con la notte di Renzo sull'Adda, che è una fuga e non una conquista, come è invece quella di Martino, la cui sicurezza trionfa sull'ostilità del contesto naturale. Ma ciò non significa che il diacono, che pure capovolge le sorti della guerra con un gesto istintivo, fuori dalla logica guerresca, abbia alcunché di titanico in senso romantico. Il critico mette a confronto questo particolare aspetto della personalità manzoniana con Petrarca: Manzoni non fu alpinista, come il poeta medievale, eppure la sua montagna è più concreta, ha la ruvidezza della realtà, salvo per quella che Negri ritiene una piccola incongruenza geografica, non notata dai critici: una montagna «coronata di piante», che s'innalza sopra i ghiacciai.¹¹ Scendendo, Martino avverte i primi segni della presenza umana sottoforma di 'ronzio' e 'brulicare': una determinazione auditiva e una visiva, che, accostate, rendono la complessità del reale. Queste due parole diventeranno una costante nel romanzo per identificare la folla, uno dei temi dell'universo manzoniano cui Negri dedicherà maggior approfondimento.

§ 5.4 L'epistolario

Negri prende spunto dalla nuova edizione dell'epistolario manzoniano a cura di Cesare Arieti, (*Lettere*, Milano, Mondadori, 1970) che raccoglie più di milleottocento lettere, scritte in un arco di settant'anni, per discutere argomenti assai dibattuti, come la supposta reticenza sulla vita privata e il silenzio su determinate questioni letterarie, su cui anche Colombo si pronuncerà (cfr. par. 4.1)¹². I commenti all'edizione Arieti, perlopiù positivi, danno modo alla critica di perpetuare il mito del 'silenzio' manzoniano successivo alla Quarantana e del riserbo sulla vita personale. Già D'Ovidio parlava di un silenzio manzoniano, identificandolo con la modestia e l'umiltà, ma anche con uno schermo verso curiosità indiscrete¹³. Momigliano attribuisce la freddezza dell'epistolario¹⁴ al rispetto per gli

¹⁰ RENZO NEGRI, *Lettura manzoniana: Martino, il sublime, il brulichio*, «Vita e Pensiero», n.7-8, 1965, p. 557.

¹¹ *Ivi*, p. 559.

¹² RENZO NEGRI, *Manzoni nell'epistolario*, «Italianistica», II, n. 1, 1973, pp. 188-204.

¹³ Cfr. FRANCESCO D'OVIDIO, *Studi manzoniani*, in IDEM, *Opere complete*, Caserta, s.e., 1928, pp. 225-260.

altri, ma nota come il non detto sia significativo almeno quanto il detto: la mancanza di espansione svelerebbe il lato 'negativo' dell'anima dell'autore.

Riccardo Bacchelli significativamente intitola la sua recensione alla nuova edizione dell'epistolario *I silenzi del Manzoni*¹⁵, alludendo alla reticenza dell'autore sulla sua autobiografia letteraria. Geno Pampaloni¹⁶ ritiene che la religione sia per Manzoni uno schermo difensivo dal dramma dell'esistenza, che ovatta di silenzio le esperienze più intense della vita. Dopo l'uscita dei testi di Petrocchi¹⁷ e Ulivi¹⁸, Negri ritiene che la questione vada rivista, chiedendosi prima di tutto cosa ci si attende dalle lettere di uno scrittore e se il modello possa essere solo quello 'titanico' o sofferente di Tasso, Alfieri, Foscolo, Leopardi. Quindi osserva acutamente:

Chiedersi con quale animo il Manzoni accolga il rapporto epistolare è dunque come risalire al rapporto autore - lettore istituito nell'intera sua opera sulla base del 'vero e del 'rispetto', dal momento che «tutto ciò che ha relazione con l'arti della parola, e coi diversi modi d'influire sulle idee e sugli affetti degli uomini, è legato di sua natura con oggetti gravissimi» (*Prefazione al Conte di Carmagnola*). Le lettere manzoniane sono in larga misura responsive, e dice qualcosa sulla loro particolare struttura. [...] Quando la questione posta dall'interlocutore supera il caso personale per diventare questione di principio [...] allora vedi il Manzoni uscire, con perfetto tempismo, dal suo cantuccio, rompere il silenzio, e mostrare di non voler perdere quegli appuntamenti della coscienza dove si prendono le reali misure dell'uomo.¹⁹

Nelle lettere a Fauriel degli anni poeticamente decisivi 1807-1809 e 1821-1822, Manzoni si apre alle confidenze di lavoro, che mostrano tutto il suo rovello compositivo. L'argomento del teatro è trattato a fondo anche nelle missive a Gaetano Cattaneo – intermediario fra Manzoni e Goethe – e all'abate Gaetano Giudici, a cui espone la genesi del personaggio del Carmagnola²⁰. Tace sulle opere altrui per concentrarsi sul problema generale: la poetica tragica, il romanticismo, il romanzo storico, la lingua. Affida a un'epistola veri e propri trattati come la *Lettera a M. Chauvet*, la *Lettera sul Romanticismo* e la *Lettera a Marco Coen*.

¹⁴ Si riferisce all'edizione precedente dell'epistolario: *Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, Hoepli, 1912-21.

¹⁵ «Corriere della Sera» del 10 dicembre 1970.

¹⁶ «Il Mondo» del 10 gennaio 1971.

¹⁷ GIORGIO PETROCCHI, *Il tono delle lettere manzoniane*, in IDEM, *Manzoni letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971.

¹⁸ FERRUCCIO ULIVI, *L'epistolario del Manzoni*, «Nuova Antologia», agosto 1971.

¹⁹ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 19.

²⁰ RENZO NEGRI, *Manzoni nell'epistolario*, «Italianistica», II, n. 1, 1973, p. 193.

partendo da una sollecitazione altrui, supera il caso personale e lo trasforma in una questione di principio, che può interessare tutti. Allora Manzoni abbandona la consueta, garbata evasività e la cerimoniosità difensiva per scrivere lettere 'necessarie', come quella bellissima a Coen, sconosciuto impiegato che gli offre l'occasione per dare una significativa testimonianza di vita e di stile, sorretta da un'altissima tensione morale.

Capitolo importante è quello del rapporto lettere - opere: attraverso le liste dei testi richiesti agli amici o alle biblioteche si possono ricostruire le fasi di preparazione delle opere. Sulla scia di Petrocchi, l'epistolario si può leggere anche come opera a sé, che tratteggia in primo luogo l'autoritratto dello scrittore, oggi difficile da apprezzare per la sua lontananza dagli attuali modelli di vita, per la compostezza, l'equilibrio spirituale e il dominio di sé, ardua conquista per un soggetto labile di nervi e colpito da tanti lutti come Manzoni, raccolto nella sfera familiare (purtroppo sono andate perdute le lettere a Enrichetta) e amicale.

Non mancano però lettere allegre e scherzose, soprattutto alla ristretta cerchia degli amici (Fauriel, Grossi, Torti, Rossari, Rosmini), di cui Negri riporta alcuni esempi²¹. Raggiunta una fama senza confronti in Italia, mantiene un grande pudore a parlare di sé, esorcizzando con l'autoironia i demoni della gloria, parlando delle sue opere come «corbellerie varie», «scarabocchi», «quattro sgorbi». Il *Carmagnola*, lodato da Goethe, è un «aborto tragico», *Adelchi* è così annunciato: «andrà fra due o tre giorni all'ultima copia, quindi alla censura, quindi alla stampa, quindi alla berlina, quindi all'oblio».²²

Emerge la figura di un antieroe, che demitizza l'immagine romantico-decadente del poeta e si tiene deliberatamente lontano dall'azione, conscio di quelli che secondo lui sono i propri limiti, fisici e caratteriali. Negri ricorda i condizionamenti esterni di cui occorre tenere conto, come la censura, che ha pesantemente influenzato temi e toni delle missive e conclude augurandosi studi approfonditi sui vari registri stilistici, gli esordi, i congedi e le evoluzioni nel tempo della lettera manzoniana come genere letterario, sull'esempio di quanto iniziato da Nencioni e Bonora²³.

²¹ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, pp. 25-26.

²² *Ibidem*.

²³ GIOVANNI NENCIONI, *Forme e formule nelle lettere del Manzoni*, «Paragone letteratura», dicembre 1973; ETTORE BONORA, *In margine all'epistolario*, in *Manzoni conclusioni e proposte*, Torino, Einaudi, 1976.

§ 5.5 Manzoni e la Scapigliatura

Negri cura e scrive l'introduzione al volume *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi»*²⁴, in cui un gruppo di studiosi (Antonia Mazza, Giuseppe Farinelli, Fiorenza Vittori, Laura Granatella, Anna Pavarani, Giovanna Scarsi) indagano i rapporti fra due realtà apparentemente molto distanti fra loro: la Scapigliatura e l'anziano 'maestro'. Epicentro del movimento è Milano, in cui è più stridente il contrasto fra plebi affamate e brillante vita culturale aperta all'Europa. La Scapigliatura si caratterizza per l'ingenua commistione di vita e di arte, in un quadro di contestazione sociale e artistica.

Manzoni rimane comunque un punto di riferimento imprescindibile, in positivo o in negativo, nell'Italia post-unitaria, etichettata a seconda dei punti di vista come 'massonica' o 'salesiana'. Contro i manzonisti cattolico-liberali Grossi, Cantù, Carcano, D'Azeglio e il mito idillico-religioso di un Manzoni modello di ogni virtù, si sviluppa da un lato l'opposizione laica di Salfi e Scalvini e dall'altro quella democratica dei mazziniani.

Lo scrittore milanese diventa sinonimo di reazione e rassegnazione e così sarà per gran parte degli intellettuali positivisti, decadenti, idealisti, marxisti e fascisti, a causa della difficoltà ad accettare il suo duplice credo, in Dio e nel vero.

È opinione diffusa che si debba alla Scapigliatura la più massiccia demolizione della figura del grande maestro, ma con il progredire degli studi si è scoperto un più variegato ventaglio di posizioni al suo interno. La *Colonna infame* offre il primo esempio di una letteratura-verità di cui Rovani intuisce la portata; il saggio *Del romanzo storico* apre la strada a nuove forme narrative, dal rifiuto del racconto al *romance* macabro, al 'giallo'. Invece, nel rapporto autore-lettore, ora improntato alla seduzione e mistificazione, e nella polemica linguistica si misura il maggiore iato rispetto alla posizione manzoniana. Quasi tutti gli scapigliati preferiscono la Ventisettana alla Quarantana. Al 'satanico' decennio Sessanta ne segue uno di riflusso e nostalgia, soprattutto in Praga e Cavallotti. Anche nei più radicali si riscontra l'impronta del «libro universale», secondo la nota definizione di Dossi, e del Manzoni conciliatore del dualismo ideale-reale.

I libretti d'opera ricalcano ritmi, metri e immagini della lirica manzoniana, mentre i romanzi si confrontano con le tematiche manzoniane del conflitto umili-potenti, del matrimonio contrastato, dell'ironia, della Provvidenza, dei labirinti della psiche e della folla.

²⁴ RENZO NEGRI (a cura di), *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi». Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Milano, Vita e Pensiero, 1978.

§ 5.6 Manzoni, la politica, la Rivoluzione

Negri non si esime dall'addentrarsi in un campo sdruciolevole quale il rapporto di Manzoni con la politica, che da un lato contribuisce a renderlo attuale, ma dall'altro si presta facilmente a strumentalizzazioni di parte. Una vita di ottantotto anni, di cui sessantatre consacrati alle lettere, da un uomo mai distratto o indifferente ai grandi avvenimenti storici, complicano ulteriormente il quadro. Negri ripercorre brevemente le tappe essenziali dell'evoluzione del pensiero manzoniano, in rapporto agli eventi che hanno cambiato l'Italia e l'Europa nel volgere di pochi decenni. Il primo 'maestro' di politica è stato Vincenzo Cuoco, autore del *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799*, che, mediando sul terreno pratico la filosofia vichiana della storia, esercita su di lui un durevole influsso. Poi, il soggiorno in Francia è formativo anche dal punto di vista politico, trovandosi il giovane Alessandro a frequentare alcuni illustri sopravvissuti al Terrore e assistendo da vicino all'involuzione tirannica di Napoleone²⁵.

Tornato a Milano, si schiera fra quelli, capeggiati da Confalonieri, che chiedono agli alleati vincitori la convocazione dei collegi elettorali per dar vita a un libero stato italiano. In questo particolare frangente compone le strofe esultanti di *Aprile 1814*, dove per la prima volta si affaccia l'idea, confortata dall'*exemplum* biblico, di un possibile accordo fra religione e politica, entrambe fondate sul principio di giustizia. Il concetto di 'guerra santa' contro l'invasore del suolo altrui ispira l'altra canzone interrotta dal corso negativo degli eventi: *Il Proclama di Rimini*, in cui *in nuce* è presente la posizione manzoniana sul problema risorgimentale.

Negri osserva come a questa altezza cronologica lo spirito razionalista e critico dell'illuminismo si coniughi con l'esigenza di verità e di affetti del romanticismo, come l'afflato di libertà, fratellanza e uguaglianza affermato dal Vangelo e poi dalla Rivoluzione francese si accordi con lo spirito nazionale, che non rifiuta il conflitto quando si tratti di difendere i diritti inalienabili. La delusione del Congresso di Vienna lo porta a una crisi personale e alla meditazione sul dilemma, di ascendenza rinascimentale, fra virtù e fortuna. Il pessimismo di quel momento si riverbera nello sgomento di fronte alla morte che pervade *La Passione* e il *Carmagnola* – prosegue Negri – in cui contrappone rigidamente, e anche un po' alfierianamente, il mondo ideale della coscienza retta del condottiero e dell'amico Marco alla ragion di stato incarnata dal Senato veneziano. Carmagnola muore

²⁵ Cfr. RENZO NEGRI, *Manzoni e la rivoluzione*, «Italianistica», II, n. 3, 1973, pp. 435-454.

come Adelchi, la cui tragedia omonima è stata composta in concomitanza con la repressione austriaca del 1820-21, durante la quale gli amici del «Conciliatore» (Pellico, Maroncelli, Confalonieri) vengono imprigionati.

Dopo aver toccato l'apice del pessimismo con le due tragedie, nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica* la requisitoria contro il machiavellismo sfocia nella proclamazione della dignità dell'uomo, non sacrificabile al potere e all'utilità pubblica. Poi – prosegue Negri – nello scrittore torna uno slancio di speranza con *Marzo 1821*, terza delle odi politiche non pubblicate (*Marzo 1821* sarà data alle stampe solo nel 1848) a causa dell'evolversi sfavorevole degli eventi²⁶. Qui sono ribadite, in forme più mature, la concezione della guerra giusta e dell'unità nazionale, nel ricordo delle vicende del popolo ebraico narrate dalla *Bibbia*.

Nel romanzo confluiscono l'intera concezione politica manzoniana e l'esperienza diretta di anni storicamente intensi, vissuti con vibrante partecipazione, come denota la citazione: «Ma cos'è mai la storia, diceva spesso don Ferrante, senza la politica? Una guida che cammina, cammina, con nessuno dietro che impari la strada [...]; come la politica senza la storia è uno che cammina senza guida» (*I promessi sposi*, cap. XXVII). La subordinazione della politica alla morale è l'approdo finale, in quanto l'autorità è da intendersi, secondo Manzoni, come servizio agli uomini, non come potere fine a sé stesso. Negri ricorda come, di fronte agli eventi risorgimentali, lo scrittore, da repubblicano qual era, si converta alla causa sabauda, come del resto Garibaldi e Crispi, convinto che sia l'unica strada per ottenere l'unità del paese.

Il presunto silenzio della maturità è in realtà popolato di discussioni politiche con eminenti statisti e intellettuali francesi (Lamartine, Thiers, Guizot), mentre dal suo studio milanese passano Garibaldi, Mazzini, Cavour, Gioberti, l'imperatore del Brasile e Gladstone. Un anno prima di morire, accetta la cittadinanza onoraria di Roma, nonostante gli strali del Vaticano. Ancora una volta, come espresso nel *Saggio comparativo* e come sottolineato dal critico, Manzoni rifiuta la demagogia in nome del personalismo cristiano, della difesa e irriducibilità dell'individuo di fronte alla massa, alla razza, al partito. Con un salto nella contemporaneità, il critico ravvisa proprio in tale peculiare forma di 'individualismo' la ragione dell'ostilità del fascismo e del marxismo nei confronti del pensiero manzoniano,

²⁶ Sulla data di stesura dell'ode si vedano le ipotesi avanzate da GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI in «*L'han giurato*». *Fra Manzoni e Berchet: citazioni e questioni di cronologia*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 85, 2012, pp. 173-184.

diffidente verso l'entità statale di tipo hegeliano tanto quanto verso il misogallismo alfieriano e l'utopia del primato italico.

Negri continua a sviscerare la questione del Manzoni uomo politico attraverso la lente della folla (vedi l'articolo *Manzoni e l'idea della folla*, 1973), che nel romanzo costituisce un personaggio vero e proprio. La scena di piazza più significativa dei *Promessi sposi* è quella del tumulto di San Martino²⁷, ripartito fra i capp. XII e XIII, nei due quadri dell'assalto al forno delle grucce e alla casa del Vicario di Provvisione, ma rappresentazioni della folla sono anche il perdono di Ludovico, le fughe di fronte ai Lanzichenecci e la carestia. La maggior parte degli studiosi ha visto in Manzoni un aristocratico che ha dipinto il popolo con animo paternalistico, a difesa dello *status quo*, poco sensibile alle ragioni di un furore che nasceva dalla fame, peraltro senza tenere conto del fatto che le sue condizioni economiche fossero tutt'altro che floride, dopo l'avventura editoriale della Quarantana. Il parere di Negri è opposto: per il momento storico in cui vive, Manzoni è, pur con i suoi limiti di temperamento, una delle coscienze più aperte e progressive²⁸. È 'popolare' nel senso di 'essere ciò che serve a perfezionare il popolo', non a fomentarne passioni e pregiudizi, come si vede nella *Colonna infame* e nel saggio sulla Rivoluzione francese. Il cosiddetto moderatismo manzoniano non è altro che un senso vivo di equilibrio e giustizia evangelica.

Punto nodale è la disquisizione sulla folla al momento dell'arrivo di Ferrer in soccorso al Vicario. Anticipo ne è la lettera a Fauriel del 24 aprile 1814, in cui racconta l'assalto alla dimora di Prina – eccesso deprecato anche dal capitano Ugo Foscolo – in cui compie una fine analisi di psicologia collettiva «sulla pericolosa disponibilità della massa a farsi trascinare ciecamente alla violenza dagli istrioni e agitatori di professione; cosa in sé tanto più grave e sconcertante quanto più nobili e giuste sono le ragioni della sommossa.»²⁹

Nel *Saggio comparativo* il potere mistificante della retorica demagogica altera il genuino significato delle parole 'popolo' e 'maggioranza', portando il paese alla guerra civile. A differenza di scrittori naturalisti come Zola o socialmente impegnati come Valera, Manzoni non si confonde con la folla, ma la scruta e ne ricorda i limiti, anche a costo di non essere 'popolare'.

Inoltre – ricorda Negri – i noti disturbi nervosi (agorafobia, attacchi di panico) di Manzoni, che lo spingono a rifiutare la candidatura al parlamento subalpino nel 1848, non hanno

²⁷ Sul tumulto di San Martino può essere utile un confronto con Girardi (vedi par. 3.1.1). Sulla folla come personaggio cfr. RETO ROEDEL, *Note manzoniane*, Torino, Chiantore, 1934; MARCELLA GORRA, *Monodia e coro nei «Promessi sposi»*, Milano, Ceschina, 1964.

²⁸ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 137.

²⁹ *Ivi*, p. 139.

certo favorito una visione positiva delle presenze collettive, che in lui suscitano un brivido d'angoscia, fin dai remoti tempi della folla parigina festante per le nozze di Napoleone con Maria Luisa.

Iniziato probabilmente nel 1862, il *Saggio comparativo* comporta un notevole impegno intellettuale, a cominciare dall'imponente ricerca documentaria. Nel corso della sua carriera artistica, l'autore fa riferimento, in maniera più o meno scoperta, a fatti e personaggi della Rivoluzione francese, dal *Trionfo della Libertà*, alle canzoni politiche, dalla *Morale cattolica* al dialogo *Dell'invenzione*. Come attestano Stefano Stampa³⁰ e Bonghi³¹, che pubblicò postumo il saggio comparativo nel 1889, conosceva la Rivoluzione fin nei più minuti dettagli, fino a ricordare a memoria i nomi di tutti i membri della Convenzione.³²

La parte, incompiuta, riguardante l'Italia non avrebbe dovuto approdare a un confronto puntuale con quella francese, ma a una comparazione fra due diversi modi e avvisi di rivoluzione, che portarono a esiti opposti. La tesi svalutativa della Rivoluzione francese ha sollevato molte critiche: non si tratterebbe di un'opera storica, la concezione della storiografia si baserebbe sulla ricerca non delle responsabilità politiche, ma di quelle morali, la caparbia difesa della legalità, violata dai rappresentanti del Terzo Stato, sarebbe frutto di una senile involuzione reazionaria.

Di fronte agli Anni Settanta, segnati da violenti contrasti ideologici e da scontri di piazza, Negri sente l'esigenza, prima di tutto etica, di approfondire lo studio del *Saggio comparativo*, a quell'altezza cronologica ancora poco studiata, chiarendone fin dall'inizio gli assunti fondamentali:

è un'analisi disillusa e spietata della rivoluzione in universale e del regime di assemblea, una fenomenologia dei meccanismi di potere e della violenza dei singoli e delle masse, infine una difesa dell'uomo e della libertà, condotte con tratti di antica energia narrativa e di acre risentimento morale.³³

Manzoni parte dalla convinzione – opinabile – che la Francia si trovasse già avviata sulla strada delle necessarie riforme, soprattutto per la buona volontà del sovrano. Quindi,

³⁰ STEFANO STAMPA, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici. Appunti e memorie*, Milano, Hoepli, 1885-1889, vol. II, p. 408.

³¹ ALESSANDRO MANZONI, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Saggio comparativo*, a cura di Ruggero Bonghi, Milano, Rechiedei, 1889.

³² RENZO NEGRI, *Manzoni e la rivoluzione*, «Italianistica», II, n. 3, 1973, pp. 437.

³³ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 82.

attraverso il resoconto delle sedute, mette in scena personaggi ‘da manuale di storia’ come Mirabeau, Desmoulins, l’abate Sieyes, ma in una diversa luce, sottraendoli a ogni retorica e sottoponendoli al filtro dell’ironia.

Lo smontaggio del regime di assemblea, messo bene in rilievo da Negri, è tra i passaggi più attuali e inquietanti: da un lato la perdita di autorità del re, dall’altro il condizionamento esercitato dalle fazioni più accese, portano all’esautorazione di ogni forma di governo e al prevalere di minoranze pronte a tutto. Queste ultime fasi, in cui la Rivoluzione sfugge al controllo di quelli che l’avevano suscitata, sono riguardate con la moderna tecnica dello ‘sguardo in avanti’. Peso considerevole nel processo di destituzione dell’autorità ha avuto la ‘turba’ (Manzoni non usa la parola ‘popolo’, ormai usurpata dai più violenti), che agisce come forza di pressione sull’Assemblea, pur non essendo legalmente riconosciuta.

La mistificazione della retorica e la critica alla demagogia dei populistici, già presenti nel cap. XIII dei *Promessi sposi*, si collocano alla base della sua visione della società, osserva Negri. Nella *Colonna infame* sono sotto accusa i potenti, nel *Saggio comparativo* i borghesi e il popolo, ma nel primo testo non si scagiona del tutto il popolo e nel secondo i potenti: in conclusione, sotto processo in tutte le opere manzoniane è sempre l’uomo in sé, spogliato delle sue prerogative esteriori. Fino a pochi anni fa – riflette lo studioso – non si accettava questa storiografia etica e individualizzante, definendola legalistica, oggi, caduti molti miti, si è forse più disposti ad assumersi le proprie responsabilità. In ogni caso, Manzoni è ancora una volta all’opposizione.

§ 5.7 Manzoni e gli scrittori

§ 5.7.1 Dante e Ariosto

La vasta e capillare conoscenza della letteratura italiana consente a Negri letture intertestuali di grande interesse; in particolare si sofferma su Dante e Ariosto, in rapporto a Manzoni. Per quanto riguarda Dante, indugia su un aspetto solo apparentemente secondario: in che modo i due autori si rivolgono al lettore nelle rispettive opere, argomento del saggio *Dante e Manzoni di fronte al lettore* (1965), in cui Negri indaga come e con quale significato psicologico e artistico la figura del lettore sia chiamata in causa. Il critico contempera le opposte tesi di Auerbach e di Spitzer, basate la prima sul carattere autoritario degli appelli al lettore nella *Commedia*, la seconda sul loro tono confidenziale.

Auerbach, interpretando il poema come realtà figurale, accosta la relazione autore - lettore a quella profeta - discepolo; Spitzer invece ravvisa nell'io pronunciato da Dante quello di un cristiano qualsiasi, i cui appelli accrescono l'evidenza di ciò che afferma di avere visto.

Negri invece non ritiene così drammatica l'urgenza degli appelli, né che essi siano mero espediente per visualizzare quanto narrato. Non sposa quindi né la tesi profetica, né quella mimetica, giudicando l'atteggiamento di Dante pedagogico: c'è un maestro che comunica e un discepolo che riceve un Verbo trascendente, sinonimo di verità e amore senza confini; la didattica è di tipo tomistico, ma condita con un tono di intima cordialità³⁴. Pur nel permanere della sollecitudine apostolica, il nesso lettore - autore in Manzoni è influenzato da una diversa civiltà e da un diversa poetica.

Prendendo in esame sia *I promessi sposi* che le opere teoriche, appare evidente la costante propensione dialogica verso il lettore, che del resto era la stessa nei confronti della ristretta cerchia di amici che si raccoglievano nello studio di via del Morone. Manzoni cerca di comprendere il punto di vista del proprio pubblico, sapendolo «svogliato, schizzinoso e impaziente», mentre Dante non si pone il problema della ricezione, come era naturale in una società gerarchica quale quella medievale. Nel romanziere la coscienza della responsabilità morale e il dovere di testimoniare non sono mai disgiunti da una signorile modestia e da urbanità nei modi: lo 'scrivere bene' è considerato un dovere sociale.³⁵ Dante e Manzoni condividono un altissimo senso dell'impegno verso il pubblico, ma è il pubblico ad essere mutato nei cinque secoli che li separano – osserva Negri. Il rinato cristianesimo evangelico ha smussato le punte oratorie e l'ostentazione del vaticinio a favore di un confidenziale distacco con cui lo scrittore lombardo si rivolge al lettore.

Il critico individua cinque tipologie di appelli al lettore, ovvero di modi diversi di usare la retorica, e indica quali siano stati utilizzati da Dante e quali da Manzoni.

Un primo tipo di richiamo si ha quando Manzoni cerca di ingraziarsi il lettore, spesso in modo autoironico, giustificando la propria opera o anticipando eventuali obiezioni, tramite interrogazioni, reticenze, prolessi, fra *captatio benevolentiae* e finto contraddittorio (parlate suasorie).

Un secondo tipo, artisticamente assai importante, invita il lettore a immaginare le emozioni e il contegno di un personaggio in qualche circostanza, avvalendosi della forma esortativa

³⁴ RENZO NEGRI, *Dante e Manzoni di fronte al lettore*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Studi Manzoniani* (1965), Lecco, 1967, p. 5.

³⁵ *Ivi*, p. 8.

del verbo ‘pensare o ‘immaginare’³⁶. Questo tipo di appello è usato da Dante non in rapporto ai personaggi, ma alla propria eccezionale avventura oltremontana. Un terzo gruppo riunisce le sollecitazioni a ricordare qualcosa, spesso connesso con le parti storiche o topografiche, in tal modo alleggerite della loro estraneità documentaria e ricondotte nell’alveo di uno scambio di confidenze. Non ci sono esempi affini nella *Commedia*.

Il quarto gruppo concerne le esortazioni a considerare l’aspetto morale di una vicenda: sono veri e propri ‘cantucci’ in cui l’autore esprime la propria disposizione giudicante – stimata da alcuni una remora per il libero espandersi dell’attività fantastica – con allocuzioni al lettore affinché prenda una posizione o si soffermi a riflettere.³⁷ Neanche di questo tipo di appello si ha traccia in Dante.

L’ultimo tipo di richiamo è quello che fornisce antefatti, sviluppi, conclusioni delle vicende narrate (integrazione di linee narrative). Anche di questa tipologia non si ha traccia nella *Commedia*.

Tenendo conto che le categorie di appelli danteschi individuate da Spitzer sono: richiamo di attenzione, inviti alla corretta interpretazione artistica e dogmatica, inviti a sentire ciò che il poeta ha sentito e a vedere ciò che il poeta ha visto, si può concludere che presentano affinità la seconda categoria dantesca con la prima manzoniana e la seconda manzoniana con la quarta e quinta dantesca. Le altre divergono nei contenuti e tutte nel tono, risentito e grave in Dante, affabile e ironico in Manzoni.³⁸

Negri, studioso di lungo corso del poema ariostesco, di cui propone una lettura per ‘campate’ narrative, nel saggio *Manzoni e Ariosto*³⁹ evidenzia alcune affinità non immediatamente percepibili fra *Orlando furioso* e *I promessi sposi*.

Il tono ‘medio’ dei *Promessi sposi* – secondo la nota definizione di De Sanctis – scaturisce dalla fusione dell’ideale con il reale e attribuisce importanza determinante all’ironia, insieme ai modi naturali e semplici dello stile: tale definizione ha parecchi punti di contatto con quanto Croce dice dell’*Orlando furioso*, frutto della sintesi armonica fra meraviglioso e reale.⁴⁰

Raimondi nei «*Promessi sposi*» e la ricerca della giustizia⁴¹ afferma che quando «si crede di aver toccato un epilogo pacifico ... il discorso segreto di tutto il romanzo si rimette in moto» e Caretti si riferisce al *Furioso* «come opera aperta, libro perenne il cui impeto narrativo non

³⁶ *Ivi*, p. 11.

³⁷ *Ivi*, p. 12.

³⁸ *Ivi*, p. 13.

³⁹ RENZO NEGRI, *Manzoni e Ariosto*, «Italianistica», I, n. 2, 1972, pp. 299-304.

⁴⁰ *Ivi*, p. 299.

⁴¹ EZIO RAIMONDI, «*I promessi sposi*» e la ricerca della giustizia, «Modern Language Notes», LXXXIII, 1968, n. 1, pp. 14-15.

appare mai definitivamente esaurito»⁴². Insomma, le due opere, la cui *fabula* è incentrata su un matrimonio contrastato, nascondono, secondo Negri, insospettite analogie: ironia, aria confidenziale, tono medio, interruzioni e riprese, cantucci per l'autore, diaframmi di trascrizione (Anonimo, Turpino), ritmo inesausto.⁴³ Del resto, *Orlando furioso* è uno dei grandi romanzi (in versi) che la nostra letteratura abbia espresso prima dei *Promessi sposi*. Sul piano strutturale, spicca la posizione mediatrice del narratore tra la sua fonte e il pubblico e il ricorso a Turpino, ereditato dalla tradizione popolare, più discreto di quello all'Anonimo, ma che egualmente contribuisce alla connotazione di un'atmosfera familiare e confidenziale che incanta in entrambi.

Ariosto intrattiene con il pubblico un rapporto paritetico e un gioco di sottintesi che fa bersaglio polemico delle convenzioni autoritarie medievali e della retorica petrarchistica, similmente a quanto Manzoni fa coi suoi lettori, in contrasto con la retorica classicistica e l'idea corrente di letterarietà.

«L'esigenza di una lingua parlata, estensibile all'intera società ... portò all'altra singolare comunanza di destini di quei due libri, libri unici nella carriera dei rispettivi autori: la triplice redazione e l'analoga 'risciacquatura'».⁴⁴

Negri porta alla luce ulteriori elementi di vicinanza fra i due capolavori: formule connettive, riassuntive e confidenziali, pause gnomiche, modalità di dialogo narrativo (battibecchi, resoconti, parlottii) e di commento - monologo, frutto della comune esperienza drammaturgica. Ariosto e Manzoni, i maggiori umoristi della nostra letteratura, dal carattere schivo e a loro agio solo in una ristretta cerchia di amici, insistono sulla smitizzazione dell'eroe e colgono con sguardo pungente le assurdità dell'esistenza.

§ 5.7.2 I contemporanei

Il difficile rapporto intrattenuto dagli scrittori, stranieri e non solo, con Manzoni è ben riassunto da D. H. Lawrence nella prefazione alla sua traduzione di *Mastro - don Gesualdo* in due parole: oblio e noia.⁴⁵ In Italia l'atteggiamento nei suoi confronti segue diverse fasi. Nella seconda metà dell'Ottocento la scuola cattolico-liberale (Grossi, Cantù, Carcano,

⁴² LANFRANCO CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi, 1970, p. 36.

⁴³ RENZO NEGRI, *Manzoni e Ariosto*, «Italianistica», I, n. 2, 1972, p. 300.

⁴⁴ *Ivi*, p. 301.

⁴⁵ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 171.

D'Azeglio), si distingue per l'adesione entusiastica e l'ammirazione viscerale nei confronti del maestro, ben rappresentata dall'orazione funebre tenuta da Carcano.⁴⁶

Al contrario, gli intellettuali che si riconoscono della Scapigliatura denotano insofferenza per il mito idillico - religioso - patriottico e soprattutto per gli imitatori di Manzoni, anche se all'interno del movimento si riconoscono posizioni diverse, dalla vena dissacratoria del primo Praga, alla diffidenza di Tarchetti, all'ammirazione di Rovani e Dossi, come emerge dalla monografia curata dallo stesso Negri, *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi»*. Decisamente anti-manzoniani sono invece Carducci e Settembrini. Intanto si registra un decisivo progresso critico con De Sanctis, mentre Graf approfondisce l'aspetto linguistico.

Nonostante l'ambiguo manzonismo di Fogazzaro e l'ossequio di Verga, nei primi due decenni del sec. XX prevalgono indifferenza e oblio: i futuristi e le avanguardie in generale ambiscono a fare piazza pulita del passato, così come D'Annunzio e i 'vociani'. Eccezioni sono Pascoli, che in *Eco di una notte mitica* (1895)⁴⁷ elogia *I promessi sposi* come fonte di ispirazione per qualunque tipo di romanzo e Saba, che contrappone la poesia 'onesta' di Manzoni a quella insincera e tutta esteriore di D'Annunzio⁴⁸. La critica del primo Novecento batte la strada della biografia o del purismo estetico crociano, irrigidendosi nella dicotomia poesia - oratoria, che soggiace alle mistiche ragioni dei 'vociani'. I 'rondisti' Cardarelli, Cecchi, Bacchelli si riallacciano alla tradizione più alta del secolo precedente, mentre risorgeva, contro il frammentismo lirico, il senso sintattico-discorsivo nei romanzi di Tozzi e nella scoperta di Verga e Svevo. Bacchelli in *Leopardi e Manzoni*⁴⁹ e nei discorsi tenuti al teatro alla Scala e in Campidoglio in occasione del centenario⁵⁰, rivendica la poeticità dei *Promessi sposi*, che si alimenta di molteplici esperienze spirituali e nel sentimento doloroso della condizione umana. Cecchi arriva a paragonare la Quarantana alle vette di poesia di Virgilio⁵¹.

La critica, da Momigliano a Zottoli, da Russo a De Robertis, si contrappone al riflusso degli ermetici e dei dannunziani di regime, impostando, grazie alla filologia di Barbi e alla

⁴⁶ *Ivi*, p. 172.

⁴⁷ GIOVANNI PASCOLI, *Prose*, con una premessa di A. Vicinelli, vol. I, Milano, Mondadori, 1952.

⁴⁸ UMBERTO SABA, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1964, p. 133: «Da un manzoniano, anche di non altissimo ingegno, si poteva sempre attendersi qualcosa di buono, perché aveva appreso dal maestro non la necessità di essere un grand'uomo, né uno scrittore originale ad ogni costo, ma quella di essere, nella vita come nella letteratura, un uomo onesto.»

⁴⁹ RICCARDO BACCHELLI, *Leopardi e Manzoni*, Milano, Mondadori, 1960.

⁵⁰ Pubblicati, con un terzo discorso (*Manzoni e Verga commemorati insieme*) e altri brevi scritti, nell'«Approdo letterario», XIX, n. 63-64, 1973. Si ricordi infine la breve premessa all'edizione di *Tutte le opere* di Manzoni, Firenze, Sansoni, 1973.

⁵¹ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 177.

fondazione del Centro Nazionale Manzoni (favorita da Gentile) l'edizione completa dell'opera manzoniana.

Croce⁵² negli anni Cinquanta ritrae il suo giudizio sui *Promessi sposi*, affermando che quel sentimento cattolico risponde a una concezione della vita che anche un non credente può far propria. Nonostante il filosofo continui a identificare il cattolicesimo con un confessionarismo politicante e bigotto, mettendo in ombra l'immedesimazione manzoniana con il sentimento popolare e con la più alta tradizione della nostra letteratura, la sua palinodia, insieme all'edizione critica del romanzo, segna il culmine del moto di risalita iniziato con la restaurazione rondista.

Negri dà giustamente rilievo all'introduzione di Moravia⁵³ all'edizione Einaudi del 1960 dei *Promessi sposi*, che apre un nuovo fronte di discussione per la critica e impronta per diversi anni il rapporto fra Manzoni e gli scrittori. Lo stesso Moravia avvertiva onestamente di «non voler fare una prefazione ai *Promessi sposi*, ma solo una riflessione su un aspetto particolare dell'opera manzoniana».⁵⁴ Tale aspetto è il «realismo cattolico, prospettiva ideologica non meno vincolante del realismo sovietico». La scelta del Seicento sarebbe dovuta al cattolicesimo imperante in quel secolo, ma al di sotto dell'importanza quasi ossessiva della religione, c'è la sensibilità politica e sociale di Manzoni, unica in tutta la letteratura italiana. Nell'introduzione ai *Promessi sposi* Moravia, accanto alla nota definizione di 'realismo cattolico' che ha suscitato tante polemiche⁵⁵, afferma anche che Manzoni non è giansenista, perlomeno non è di tipo giansenista la fede espressa nel romanzo. Mentre la religione nella *Commedia* è dappertutto, nel romanzo quella autentica è prerogativa del popolo; è quindi una religione che ha rotto i rapporti con la cultura (rappresentata dal patetico personaggio di don Ferrante) e con la storia (ad esempio, della Guerra dei Trent'anni l'autore pare non comprenda a fondo le cause e le conseguenze). Manzoni rappresenta con maestria impareggiabile la corruzione, il percorso di discesa verso il male (Gertrude), ma non altrettanto fa con il processo inverso, ovvero con la conversione

⁵² BENEDETTO CROCE, *Alessandro Manzoni*, Bari, Laterza, 1957, pp. 125-128. Sulla posizione di Croce e sulla critica desantisciana cfr. MARIO SANSONE, *La critica estetica e il Manzoni*, «Italianistica», II, n. 1, 1973.

⁵³ All'argomento è dedicato il saggio *Situazione manzoniana*, «Italia», n. 46, 1969.

⁵⁴ ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi sposi*, introduzione di Alberto Moravia, illustrazioni di Renato Guttuso, Torino, Einaudi, 1960.

⁵⁵ Il dibattito acceso dalla nota introduzione di Moravia all'edizione Einaudi dei *Promessi sposi* non ha ancora esaurito la sua eco, se recentemente Nigro ha sentito l'esigenza di intervenire a tal proposito, rilevando che le illustrazioni di Guttuso sembrano contraddire quanto asseverato dallo scrittore romano. Cfr. SALVATORE SILVANO NIGRO, *Manzoni, Guttuso e il 'braccio della morte'*, in *La critica come critica della vita. La letteratura e il resto*, a cura di Silvia Lutzoni, Roma, Donzelli, 2015, pp. 21-29.

(dell'innominato, di fra Cristoforo), trattata in modo frettoloso e senza approfondirne la cause.

Secondo Moravia, l'autore, pur riconoscendo a Renzo e Lucia purezza ed elevato senso morale, li guarderebbe dall'alto, con l'affetto di un padrone verso i suoi servi, mentre indulgerebbe con spirito 'decadente' sugli aspetti negati della società e della psicologia umana. L'"oscuro disagio" che Moravia asserisce di provare di fronte ad alcune pagine del romanzo si riferisce quindi al sospetto di una sopraffazione, in linea con una determinata impostazione ideologica, che si rifà da un lato a Croce e dall'altro a Gramsci, senza però la rielaborazione di Lukacs e Sapegno⁵⁶. Inoltre, forte della sua abilità di romanziere, mette in atto un nuovo tipo di lettura, imperniata sulla funzionalità della trama, il gioco dei personaggi e il punto di vista del narratore. Qui sta, secondo Negri, il maggior apporto critico dello scrittore romano, che abbandona l'ormai logoro storicismo nostrano per aprirsi allo strutturalismo di matrice europea. Riconosciuta la 'mente universale' di Manzoni, che ha spinto l'analisi dell'animo umano a profondità straordinarie, sposta l'attenzione su intrecci e congegni narrativi, ma anche su quei settori del romanzo che indagano la corruzione pubblica e privata, restituendoci un'immagine dell'autore che non è solo virtù cristiane e borghesi.⁵⁷

Moravia tratteggia un Manzoni 'impegnato', seppur in una dimensione a suo avviso sterile, perché 'domestica', a differenza dei 'selvaggi' Boccaccio e Machiavelli. Appare in filigrana la difficoltà dello scrittore romano ad ammettere l'atto di fede come anima della poesia moderna, diversamente dal pur marxista Sapegno e dal laico Momigliano, che sono invece riusciti a immedesimarsi in una personalità pur tanto diversa dalla loro.⁵⁸ Nonostante sia conscio dell'uso arbitrario da parte di Moravia di categorie come 'realismo' e 'decadentismo', Negri ne apprezza la decisa svolta impressa alla critica dei *Promessi sposi*: è sufficiente mettere a confronto il saggio del romanziere con quello di Luigi Russo⁵⁹ per rendersi conto del progresso innescato.⁶⁰

In occasione del centenario della morte, Guido Piovene⁶¹, con una serie di articoli su «La Stampa», insiste sulla difficoltà di intendere Manzoni, sul *Fermo e Lucia* come romanzo

⁵⁶ Sulla critica marxista a Manzoni cfr. il saggio di GIANNI SCALIA, *Manzoni a sinistra*, «Italianistica», II, n. 2, 1973.

⁵⁷ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 181.

⁵⁸ RENZO NEGRI, *Situazione manzoniana*, «Italice», 46, 1969, p. 380.

⁵⁹ LUIGI RUSSO, *Personaggi dei «Promessi sposi»*, Bari, Universale Laterza, 1965.

⁶⁰ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976., p. 179.

⁶¹ GUIDO PIOVENE, *Manzoni narratore, Capire Manzoni, I personaggi di Manzoni*, «La Stampa» rispettivamente 8 aprile, 2 settembre, 4 ottobre 1973.

autonomo e sullo scandaglio del meccanismo narrativo avviato da Moravia. Ne emerge un Manzoni che, sotto l'apparenza rassicurante, mostra un volto intricato e drammatico, in cui il non detto ha la stessa importanza di ciò che viene detto: ecco una delle cause della sua sfortuna all'estero.⁶²

Negri insiste sul concetto che *I promessi sposi* costituiscano un *unicum* in Europa, lontano dalla spregiudicatezza dei romanzieri francesi e prodigo di piaceri mentali, più difficili da apprezzare, perché non mirano al coinvolgimento emotivo e al rispecchiamento del lettore, ma espongono le questioni di sbieco, con sottigliezza, senza esporsi alla facile (auto)biografia⁶³. Paradossalmente, il *Fermo*, pur essendo anteriore cronologicamente invece è più vicino al romanzo moderno, recando il coraggio dell'infrazione, del morboso, della crudeltà mentale.

Proseguendo la carrellata sugli scrittori contemporanei - critici, Negri passa a Calvino, che nel saggio «*I promessi sposi*» *romanzo dei rapporti di forza*⁶⁴, sulla scia di Moravia, dopo aver rimarcato le zone 'oscuere' del testo (natura abbandonata da Dio, peste, carestia, vanità del volontarismo umano), procede allo smontaggio narrativo per poi arrivare a considerazioni più generali: il romanzo ha un'intrinseca politicità, data dai condizionamenti e contrasti in atto nella società, ma allo stesso tempo è anti-politico, in quanto pessimista nei confronti della capacità di cambiamento della politica.

Il centenario della morte ha favorito un dibattito vivace e problematico, che ha coinvolto teatro, cinema, televisione e musica. Il «Corriere della Sera» pubblica in questa circostanza un'intervista a Montale, che nonostante la superficialità di alcuni passaggi, riconosce a Manzoni un'attenzione alla «lingua nazionale ed unitaria» che ormai nessuno scrittore ha più.⁶⁵

Carlo Betocchi, Mario Luzi e Geno Pampaloni hanno dato vita, prima in radio, poi sull'«Approdo letterario» (XIX, 1973, fasc. 62) a un dibattito sulla religiosità manzoniana come chiave di comprensione della sua opera. Luzi riconosce una certa 'unzione' cattolica nell'enfasi dell'umiltà, come una certa sublimazione nei drammi interiori, che rendono il cristianesimo manzoniano preoccupato e perplesso, soprattutto se raffrontato al messianismo di Dostoevskij e all'evangelismo vitale di Tolstoj.⁶⁶ Agli aspetti inattuali rilevati

⁶² RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 184.

⁶³ *Ivi*, p. 185.

⁶⁴ ITALO CALVINO, «*I Promessi sposi*» *romanzo dei rapporti di forza*, in IDEM, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.

⁶⁵ RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 190.

⁶⁶ *Ivi*, p. 191.

da Luzi, si accostano ipotesi tuttora valide, messe in rilievo da Bertocchi e Pampaloni, come l'antirazzismo, frutto del pensiero universale manzoniano.

La discussione sotto forma di *referendum* promossa da «Italianistica», avvenuta in occasione del centenario, fa *emergere*, attraverso la posizione di intellettuali come Sciascia, Chiara, Moravia, Castellaneta, Bacchelli, Piovene, Tobino, Soldini, il rapporto variegato fra contemporaneità e tradizione. Della ventina di scrittori interpellati, la maggioranza ammette l'importanza di Manzoni nella propria formazione, soprattutto una volta smaltita l'antipatia scaturita dalla lettura obbligatoria a scuola, problema già messo in luce da Pascoli. La letteratura odierna riconosce quindi la presenza di Manzoni, magari sottotraccia e inconsapevole, se non esplicitamente rifiutata⁶⁷.

La domanda più complessa riguarda il paragone con i grandi romanzieri francesi e russi dell'Ottocento, in cui il Nostro appare generalmente perdente. La ragione viene ricercata in due direzioni: da un lato i 'complessi' di cui soffrono gli intellettuali contemporanei e l'unicità della struttura del romanzo. L'emarginazione dei *Promessi sposi* dalle letterature straniere è anche dovuta all'inabilità a fondare una tradizione o a inserirvisi, nonostante autori come Nievo, Fogazzaro e Verga abbiano a loro volta scritto romanzi storici facendo inevitabilmente i conti con Manzoni⁶⁸.

La solitudine manzoniana risulta ancor più accentuata per la poesia. Luzi⁶⁹ e Zanzotto escludono che oggi vi siano le condizioni per una simile lirica oggettiva e corale; Giudici e Fortini si spingono oltre, sostenendo l'attualità di quella scelta. Fortini difende, contro Zanzotto, l'autonomia della lirica dal romanzo e la scelta rivoluzionaria di una parola non prosastica, che si fa comunicazione pubblica, azzardando un paragone con Brecht, che viene accolto favorevolmente da Testori, Risi e Scalia (e più avanti da Lonardi e Annoni, cfr. par. 7.1)⁷⁰. Proprio l'artista di Novate così si esprime:

credo che le cose più vicine al teatro di Manzoni non siano le opere scritte direttamente per la scena, bensì gli *Inni*. Negli *Inni* la capacità che Manzoni ha avuto di chiamare a raccolta tutto un popolo e di fargli pronunciare, che dico, di fargli 'cantare' certe cose, è di tipo, di qualità, io direi addirittura d'"intrinseco" totalmente teatrale. [...]

⁶⁷ *Ivi*, p. 193.

⁶⁸ Una vasta panoramica sul tema è offerta da GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo italiano del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, dove si definisce quello manzoniano «un romanzo che fa eccezione nella storia del romanzo.» (p. 291).

⁶⁹ A margine della questione cfr. MARIO LUZI - CARLO CASSOLA, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973.

⁷⁰ FRANCO FORTINI, *Due note per gli «Inni»*, «Paragone - letteratura», XXIV, n. 286, 1973.

Manzoni precede Brecht più di quanto non s'usi sospettare. In fondo tanto l'uno quanto l'altro (attesa l'enorme diversità delle grandezze oltre che dei tempi e la totale opposizione delle idee che li sostennero) furono due uomini al riparo; furono, ecco, due grandi catechisti.⁷¹

Concludendo la panoramica sul dibattito, Negri osserva come, rispetto al passato, si assista a un tramonto delle ideologie e a una caduta di molti pregiudizi che permettono anche ad autori laici e 'arrabbiati' di apprezzare Manzoni, soprattutto quello del *Fermo e Lucia* e della *Colonna infame*. Nella contemporaneità, le tre principali prospettive di fruizione – quella religiosa, con rammarico di Negri, è esclusa – sono: il reinserimento dei *Promessi sposi* nel quadro europeo; la valorizzazione delle 'zone d'ombra' (Gertrude, carestia, peste) a discapito di quelli bonari e 'parrocchiali'; l'analisi strutturalista e la superfetazione della problematica narrativa.⁷² Insomma, il Manzoni di moda nel 1973 è un Manzoni nevrologizzato, strutturalizzato, sociologizzato come Brecht e Solzenicyn, chiosa Negri.

§ 5.8 Manzoni nella critica

A completamento di quanto esposto nel saggio appena analizzato, Negri in *Situazione manzoniana* fa il punto della situazione critica al 1969. Apprezza la biografia manzoniana di Sansone⁷³, tanto più che si tratta di un genere rischioso, dovendo coniugare l'uomo e il poeta. Appena uscita è la biografia del Gallarati Scotti⁷⁴, che, pur essendo dedicata alla giovinezza dallo scrittore, non impedisce un ritratto a tutto tondo di una personalità inquieta e costantemente tesa al proprio perfezionamento di uomo e di artista. Punto focale della biografia è la conversione, anche se già nel periodo precedente erano emerse la sua intransigenza morale come aspirazione al vero e all'essenzialità. Rimane il dualismo fra Cristo e il secolo, fra mondo della grazia e mondo della filosofia, immagine che ritorna nel testo di Marcella Gorra⁷⁵. La poesia come responsabilità umana e storica, contro il purismo estetico crociano, è alla base della *Vergine e il drago*, in cui Eurialo De Michelis⁷⁶ afferma la

⁷¹ GIOVANNI TESTORI, *Manzoni precede Brecht?*, «Sipario», maggio 1973.

⁷² RENZO NEGRI, *Manzoni diverso*, Milano, Marzorati, 1976, p. 203.

⁷³ MARIO SANSONE, *Alessandro Manzoni*, in IDEM, *Letteratura italiana. I Maggiori*, Milano, Marzorati, 1956, vol. II.

⁷⁴ TOMMASO GALLARATI SCOTTI, *La giovinezza del Manzoni*, Milano, Mondadori, 1969.

⁷⁵ MARCELLA GORRA, *Manzoni, un discorso che continua*, Milano, Ceschina, 1964.

⁷⁶ EURIALO DE MICHELIS, *La vergine e il drago*, Padova, Marsilio, 1968.

coesistenza dialettica di pessimismo mondano e ottimismo provvidenziale, nonché la conciliazione che risolve la tradizionale opposizione umili - potenti.⁷⁷

Dopo aver citato i saggi del collega Girardi *Manzoni e l'economia* e *Renzo agli Inferi*, Negri si sofferma sul fondamentale apporto di Ezio Raimondi. Nel suo «*I promessi sposi*» e la ricerca della giustizia⁷⁸ si focalizza sul dinamismo di Renzo e sul «sugo della storia», che non suggella la fine della ricerca, rimasta aperta per tutta la vita del Manzoni. Raimondi, operando collegamenti in contesti culturali vasti e complessi, lo mette in relazione con i romantici europei (Staël, Schlegel, Chateaubriand, Fauriel), che come lui sentivano l'esigenza di una nuova mitologia fondata sulla Bibbia. In tal senso il capolavoro manzoniano non mette in discussione solo il passato, ma anche il futuro della letteratura italiana.⁷⁹

Gli studi di comparatistica, in cui si distingue il contributo della Gabbuti⁸⁰ sull'eredità illuministica, sono stati in seguito ripresi da Bacchelli, Trombatore e Ragonese⁸¹. Negri guarda con un certo sospetto alla critica strutturalistica, definita «ibrida tecnologia umanistica»⁸², mentre apprezza gli ultimi lavori linguistico - stilistici di Accame Bobbio⁸³, di Barberi Squarotti⁸⁴, di Lonardi⁸⁵. Accame Bobbio individua una continuità fra neoclassicismo e *Inni sacri*, basata sui moduli danteschi e virgiliani, integrati dal testo biblico. Lonardi esplora gli aspetti metrici, stilistici e linguistici delle tragedie, giudicate l'una, il *Carmagnola*, tesa alla confutazione polemica delle unità aristoteliche, l'altra, *Adelchi*, ormai assestata nel nuovo sistema drammatico e al di fuori di ogni polemica letteraria. I saggi di Barberi Squarotti sui *Promessi sposi* si impostano sulla chiave esegetica della 'natura lapsa', specchio del male nel mondo, di cui la vigna di Renzo è fulgido esempio.⁸⁶ La rassegna di studi manzoniani di Negri si chiude con i cenni a Getto e alla individuazione dell'anonimo in Pace Pasini⁸⁷, a Varese⁸⁸ e Petrocchi⁸⁹ per la visione autonoma del *Fermo e Lucia* e a Caretti⁹⁰ per l'esauriente retrospettiva critica.

⁷⁷ RENZO NEGRI, *Situazione manzoniana*, «Italice», 46, 1969, pp. 382-3.

⁷⁸ EZIO RAIMONDI, *I «Promessi sposi» e la ricerca della giustizia*, «Modern Language Notes», 1968, n.1.

⁷⁹ RENZO NEGRI, *Situazione manzoniana*, «Italice», 46, 1969, pp. 385.

⁸⁰ ELENA GABBUTI, *Il Manzoni e gli ideologi francesi*, Firenze, Sansoni, 1936.

⁸¹ GAETANO RAGONESE, *Illuminismo manzoniano*, Palermo, Manfredi, 1967.

⁸² RENZO NEGRI, *Situazione manzoniana*, «Italice», 46, 1969, pp. 385.

⁸³ AURELIA ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

⁸⁴ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, Genova, Silva, 1965.

⁸⁵ GILBERTO LONARDI, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, Olschki, 1965.

⁸⁶ RENZO NEGRI, *Situazione manzoniana*, «Italice», n. 46, 1969, p. 387.

⁸⁷ GIOVANNI GETTO, *Echi di un romanzo barocco nei «Promessi Sposi»*, «Lettere italiane», XII, 1960, n. 2.

⁸⁸ CLAUDIO VARESE, «*Fermo e Lucia* un'esperienza manzoniana interrotta», Firenze, La Nuova Italia, 1964.

⁸⁹ GIORGIO PETROCCHI, *Diario manzoniano*, «Lettere italiane», XX, 1968, n.1.

⁹⁰ LANFRANCO CARETTI, *Manzoni e la critica*, Bari, Laterza, 1969.

Conclusioni

Negri mostra una sicura conoscenza della letteratura italiana, soprattutto di quella fra Settecento e Ottocento di area lombarda (Parini, Verri, Monti, Porta, Rovani, Dossi, oltre a Manzoni, naturalmente), connotata da una forte tensione morale e civile. Ha precisa contezza anche di buona parte della letteratura europea, particolarmente di quella inglese e del periodo preromantico e, pur non essendo filologo di formazione, denota nei suoi testi una profonda sensibilità filologica, peraltro comune negli allievi di Chiari. Nel saggio scritto in occasione del venticinquesimo anniversario della morte⁹¹, Girardi mette in rilievo il metodo di Negri, in equilibrio fra filologia e critica e lontano tanto dall'orientamento simbolico - psicanalitico, che da quello sociologico, prevalenti in quegli anni. Infatti, per lui oggetto di studio non è tanto la personalità dell'autore, né la sua posizione politica e ideologica, ma la sua poesia, in costante rapporto con la storia letteraria, come esprime nel volume *Italianistica. Lo studio e la ricerca*⁹², dedicato a una rassegna della storiografia letteraria fra Otto e Novecento. L'omonima rivista da lui fondata nel 1972 si propone di riaffermare il principio dell'autonomia dell'arte e della critica, come indicato nei *Propositi* inaugurali⁹³, aprendosi nel contempo alla promozione eclettica della letteratura, di contro al settarismo di tanti periodici di settore. L'umanesimo di orientamento spiritualista del critico è in sintonia ideale con il Grande Lombardo, cui si dedica soprattutto in occasione del centenario della morte, per sottolinearne l'esempio morale e culturale in un momento politico e sociale particolarmente difficile per l'Italia. Non si sofferma tanto sull'analisi formale dei singoli testi, quanto sul loro rapporto reciproco, come dimostra nell'originale *Manzoni diverso*, occupandosi del Manzoni posteriore al romanzo e presentando la *Colonna infame* e il *Saggio comparativo su la rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859* non come saggi scritti bene, opere 'letterarie' nel senso crociano del termine, ma come racconti di inchiesta rispettivamente giudiziaria e politica condotti secondo un metodo che il Manzoni stesso avrebbe delineato nel *Discorso del romanzo storico*, e che precorrerebbe le moderne tecniche del *reportage* letterario.⁹⁴

Senza arrivare a mettere sullo stesso piano opere 'maggiori' e 'minori', lo studioso valorizza queste ultime, in cui si esprime forse più che nelle altre la funzione civile della letteratura

⁹¹ ENZO NOÈ GIRARDI, *Renzo Negri tra Settecento e Ottocento*, «Italianistica», XXXIII, n. 1, 2004, pp. 17-20. Precedentemente Girardi aveva dedicato al collega un ricordo, umano e professionale al tempo stesso, sull'«Annuario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore a.a. 1977-78».

⁹² RENZO NEGRI, *Italianistica. Lo studio e la ricerca*, Milano, Marzorati, 1971.

⁹³ RENZO NEGRI, «Italianistica», I, n. 1, 1972.

⁹⁴ ENZO NOÈ GIRARDI, *Renzo Negri tra Settecento e Ottocento*, «Italianistica», XXXIII, n. 1, 2004, p. 19.

manzoniana, connotata da chiarezza mentale, tensione morale e verità eterne. La stessa funzione civile che Negri cerca di fare propria nel suo lavoro.

CAP. 6 ANTONIA MAZZA

Antonina Mazza (1934-2005) si laurea in Università Cattolica con Mario Apollonio e dedica i primi anni a ricerche in campo filologico, sotto la supervisione di Giuseppe Billanovich, e alla letteratura del Trecento, dove si distingue per i suoi studi boccacciani. Negli anni successivi rivolge l'attenzione alla letteratura italiana dal Settecento al Novecento in ottica comparatistica, avvalendosi delle sue vaste conoscenze delle letterature straniere e artistiche. Dal 1971 al 2004 è docente di letteratura italiana e letterature comparate nella Facoltà di Magistero (poi Scienze della Formazione) dell'Università Cattolica.

Nonostante i multiformi interessi, al centro delle sue riflessioni rimane Alessandro Manzoni, cui dedica numerosi contributi e l'importante *Studi sulle redazioni dei «Promessi sposi»* (1968), testo innovativo e fondamentale per la critica manzoniana: partendo da una base filologica, amplia le osservazioni allo stile e al contenuto, per mettere in rilievo la specificità del *Fermo* rispetto ai *Promessi sposi* da un lato e il legame, finora trascurato, con le *Osservazioni sulla morale cattolica* dall'altro (*Le «Osservazioni sulla morale cattolica e «I promessi sposi»: dall'apologia alla poesia*, 1987). Il saggio *Manzoni scrittore europeo* (1985) è uno dei pochi esempi, a quell'altezza cronologica, di studi comparatistici dopo il *Manzoni europeo* di Getto (1971), ma il Grande Lombardo ritorna anche negli studi novecentisti, sottoforma di reminiscenze in scrittori come Dossi, Sciascia, Pomilio.¹

§ 6.1 Il romanzo e le sue redazioni

A cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta iniziava a porsi il problema del rapporto fra le diverse redazioni del romanzo, favorito dalla pubblicazione dell'edizione Chiari - Ghisalberti (1954), grazie alla quale sono finalmente disponibili in forma integrale e filologicamente accurata le tre versioni.² Uno dei più significativi contributi è quello di Nencioni, le *Conversioni dei «Promessi sposi»*³, in cui afferma le peculiarità di ciascuno dei tre stadi di maturazione dell'opera. Si sofferma particolarmente sul *Fermo*, corredato di tutte le varianti e delle postille di Visconti e Fauriel, mettendone in evidenza i tratti distintivi non

¹ Per quanto riguarda le note biografiche e bibliografiche, si veda ANTONIA MAZZA, *Scritti di storia letteraria dal Preromanticismo al Novecento*, a cura di Antonio Padoa - Schioppa, Milano, Vita e Pensiero, 2015, pp. IX-XXII.

² Prima di questa data del *Fermo e Lucia* erano disponibili l'edizione antologica di Giovanni Sforza (*Brani inediti dei «Promessi sposi»*, Milano, Hoepli, 1905) e quella integrale, ma acritica, di Giuseppe Lesca (*Gli Sposi promessi*, Napoli, Perrella, 1916), mentre la Ventisettana non era più stata stampata come opera a sé stante dopo la sentenza della Corte di Cassazione in merito alla causa Manzoni - Le Monnier che sancì il diritto dell'autore a disconoscere le versioni precedenti del romanzo.

³ GIOVANNI NENCIONI, *Conversioni dei «Promessi sposi»*, «La rassegna della letteratura italiana», LX, serie VII, 1956, pp. 53-68.

solo rispetto alla Quarantana, ma anche alla Ventisettana. L'analisi, sia diacronica che sincronica, comprende tanto il livello stilistico («forma esterna»), che quello contenutistico («forma interna»), in realtà strettamente legati. Nel passaggio dalla prima alla seconda redazione, e in misura maggiore a quella definitiva, la presenza dell'autore si fa più rarefatta e celata dietro i fatti narrati, l'ironia sottile, i mezzi sapientemente graduati dalla giusta distanza. Ciò non toglie che vi sia un elemento di continuità non certo secondario: la faticosa ricerca di una «lingua letteraria che, sincronizzata direttamente o indirettamente con la norma istituzionale contemporanea e, per lo più, sovramunicipale, feconda l'attualità di questa con la tradizione e l'invenzione dell'autore.»⁴

la vera conversione è una: da *Fermo e Lucia* ai primi *Promessi sposi* [...] Si direbbe che *Fermo e Lucia*, oltre che un abbozzo, costituiscono anche il *journal* dei *Promessi sposi* [...]: brani di crudo magari sguaiato realismo [...]; atmosfere da romanzo nero, talvolta trasposto in chiave di compiaciuto tecnicismo [...]; psicologismo aggressivo; velati approcci con la passione e con la cattiveria [...]; umorismo facile [...]; confessioni autobiografiche [...]; gusto insistente della notazione di costume, del ritratto, del colore.⁵

Insomma, ce n'è abbastanza per considerare il *Fermo* come opera a sé e non come antecedente difettoso di un capolavoro, concetto che la pur doverosa e necessaria comparazione non deve far dimenticare.

L'articolo di Nencioni si chiude con l'auspicio di uno studio più approfondito, che vada oltre i pochi, ma significativi *loci* esaminati (il ritrovamento di Lucia e i ritratti di don Ferrante e donna Prassede) tramite una analisi stilistica integrale delle tre stesure, in ottica sia diacronica che sincronica. L'invito si può considerare raccolto da Mazza, che dedica la sua principale monografia manzoniana, *Studi sulle redazioni dei «Promessi sposi»* (1968), alla *vexata quaestio* del rapporto fra le varie redazioni: *Fermo e Lucia* (chiamato abbozzo o prima stesura) è messo a confronto con la seconda minuta (versione intermedia fra *Fermo* e Ventisettana) e con la Ventisettana (prima edizione).

La monografia, basata sull'edizione Chiari - Ghisalberty, va oltre la tanta critica che riconosce nel *Fermo e Lucia* semplicemente la prima stesura del romanzo che diventerà, attraverso uno sfrondamento, il più artisticamente riuscito *I promessi sposi*. Il Manzoni

⁴ *Ivi*, p. 68.

⁵ *Ivi*, p. 63.

‘intellettualistico’ del *Fermo e Lucia* è contrapposto al Manzoni ‘romanziero puro’ della versione definitiva, come se la fantasia dell’autore non fosse fin dall’inizio pervasa da una forte coscienza etica, basata su un sincero interesse umano. Da un lato si accusa la prima stesura di sovrabbondanza di elementi passionali, dall’altra di appesantimenti dottrinali e moralistici.

In realtà, sottolinea Mazza, «somme e sottrazioni non danno mai come risultato immediato la seconda, o le corrispondenti parti della seconda (stesura)»⁶.

La storia del romanzo va da una dispersione a una concentrazione, ma la dispersione non è giustapposizione e la concentrazione non è mero sfrondamento. Il Manzoni del *Fermo* è un narratore straripante, che non sa, o non vuole dominarsi e sperimenta diverse possibilità, conscio della difficoltà e della novità del compito cui si appresta. Si allontana dalla lirica per dar corso a una vena narrativa ormai matura e trasferisce nella prosa l’afflato poetico, svincolato dalla gabbia della metrica e dello stile ‘alto’ della tradizione letteraria.

Da *Adelchi* a *Fermo e Lucia* il salto sembra considerevole, ma, analizzato in profondità, non riguarda le convinzioni morali o la visione storica, bensì il genere e il linguaggio. Infatti, umili possono essere tutti gli uomini, ridotti alla loro essenza, Napoleone ed Ermengarda compresi.

Fermo e Lucia è «una raccolta di novelle, o di romanzi, in potenza»⁷, in cui gli spunti vengono abbandonati e ripresi, tradendo una immaturità di rappresentazione e una provvisorietà che fa sembrare i personaggi a tratti ‘burattini’ che agiscono meccanicamente, per rapporti di causa-effetto. La vicenda della monaca di Monza, quasi un romanzo nel romanzo, ben rappresenta l’autonomia di cui godono le vicissitudini dei personaggi, che vivono quasi di vita propria. L’attitudine narrativa dello scrittore si diffonde in una serie di particolari, ad esempio nella vita di convento e nei famigliari di Geltrude, che restituiscono con vivezza il costume e la cultura del Seicento lombardo.

Lo stacco più netto fra abbozzo e prima edizione è il taglio della tormentata relazione fra Geltrude (non ancora Gertrude) ed Egidio, pagine artisticamente non eccelse, ma non morbose, né dalle tinte *noir*, come spesso è stato affermato. Subisce un netto ridimensionamento anche la storia del Conte del Sagrato, che nella prima versione è avvolta in un’atmosfera astratta, angosciata, quasi ‘kafkiana’: la descrizione dell’assassinio da cui il

⁶ ANTONIA MAZZA, *Studi sulle redazioni dei «Promessi sposi»*, Milano, Edizioni Paoline, 1968, p. 19.

⁷ *Ivi*, p. 35.

conte prenderà il nome è condotta con uno stile potente e secco, verista *ante litteram*⁸, mentre nella Ventisettana, soppressa la descrizione dei delitti, la solitudine dell'innominato emerge in modo più drammatico. Scompare la figura storica del curato di Chiuso, che entrava in scena al momento del rilascio di Lucia dopo il rapimento.⁹

Lucia nell'abbozzo si apre a maggiori squarci narrativi e di animazione fantastica, pur avendo già i caratteri di riservatezza e mitezza che le sono propri. Manzoni, fedele alla propria poetica meditativa, nel passaggio dall'abbozzo alla Ventisettana lavora sullo slancio creativo e si interroga più a fondo, concentrandosi su un minor numero di oggetti e rendendo i passaggi narrativi meno meccanici, come Mazza descrive efficacemente in queste righe:

Seguace scrupoloso della fonte quando si tratti di dato puramente materiale, appena si profila il caso umano, la minima possibilità di racconto, il Manzoni reinserisce immaginosamente la notizia, dandole corpo e personalità: il biografo elenca piuttosto meccanicamente, nei primi capitoli, studi e pedagoghi di Federigo; il narratore li fa vivere. [...] Il Manzoni prima versione non è narratore sprovvisto o sopraffatto da interessi estranei, ma narratore che matura tutto in blocco, acquistando coscienza di sé e vigore stilistico.¹⁰

Ponendo a confronto con rigore filologico numerosi passi tratti dalle tre redazioni (fra questi l'«addio monti»¹¹, gli episodi dell'innominato¹² e della madre di Cecilia¹³), con le rispettive varianti, l'autrice giunge alle conclusioni che

Il rapporto fra le due stesure è più stretto e al tempo stesso più lontano di quanto si voglia considerare generalmente. Più stretto, per la loro strettissima interdipendenza, perché la prima è il piedestallo della seconda. Più lontano perché la seconda, senza rinnegare l'altra, anzi servendosi appunto di essa, offre un risultato che con il precedente non ha più niente in comune.¹⁴

⁸ *Ivi*, p. 75.

⁹ Sulla figura del curato di Chiuso e sui suoi rapporti con la famiglia Manzoni si veda ANTONIA MAZZA, *Il curato di Chiuso, problemi agiografici e poetici*, in «Fermo e Lucia». *Il primo romanzo del Manzoni*, Atti del XIII Congresso Nazionale di Studi manzoniani, Lecco, Otto/Novecento, 1986, pp. 75-89

¹⁰ ANTONIA MAZZA, *Studi sulle redazioni dei «Promessi sposi»*, Milano, Edizioni Paoline, 1968, pp.90-92.

¹¹ *Ivi*, pp.96-97.

¹² *Ivi*, pp.112-113.

¹³ *Ivi*, pp.97-98.

¹⁴ *Ivi*, pp.117-118.

La disamina delle redazioni del romanzo si sofferma anche sulle modalità del racconto e in particolare sull'uso del discorso diretto e indiretto, che costituisce una delle maggiori conquiste della narrativa manzoniana dalla Ventisettana in poi¹⁵. La forte impronta narrativa del *Fermo* non è smentita dall'affiorare, in alcuni punti, di reminiscenze teatrali, ad esempio quando un personaggio cerca di 'rubare la scena' al suo interlocutore, come nel dialogo fra don Rodrigo e fra Cristoforo.¹⁶ La secca e talvolta didascalica alternanza dei verbi 'dire' e 'rispondere' nell'introduzione al discorso indiretto, tipica dell'abbozzo, si trasforma in una più consapevole circolazione della parola nei *Promessi sposi*, ove è maggiormente presente il discorso diretto, come se il narratore intendesse annullarsi per lasciare spazio ai personaggi, a vantaggio di un'immediatezza e una spontaneità che deriva da lunga riflessione. Ad esempio, nella prima stesura è lo scrittore stesso che spiega chi sia Geltrude, mentre nella Ventisettana, per soddisfare la stessa curiosità del lettore, fa nascere un dialogo fra le donne e il frate, sulla via del monastero.¹⁷ Analogamente, nei *Promessi sposi* è l'innominato in prima persona a parlare ai bravi dopo la conversione, con un effetto più convincente rispetto al discorso indiretto del *Fermo*¹⁸.

Il monologo interiore al posto del dialogo ingenuo del personaggio con sé stesso è una delle conquiste della seconda stesura; ne è un esempio il brano della notte dell'innominato, in cui battute di discorso diretto, che fanno affiorare i sentimenti più intimi, vengono inserite in un contesto di discorso indiretto. Nel *Fermo* invece permane una fattura 'teatrale' del discorso diretto o una sua violenta soppressione, mentre è più raro l'equilibrio fra le due modalità.

Il confronto fra le diverse redazioni prende in considerazione anche la *Colonna infame*¹⁹, pubblicata per prima volta con la Quarantana, ma già presente nell'abbozzo. La *Colonna infame* prima maniera – mai pubblicata – predilige i particolari che danno colore, le scene di vita di quartiere, le digressioni fantastiche e commosse (vedi i pensieri delle figlie di Mora di fronte alla condanna a morte del padre), mentre la versione definitiva, a parità di contenuto, assume un tono più impersonale e coniuga il serio studio storico con la riflessione giuridico - morale.

¹⁵ ANTONIA MAZZA, *Discorso diretto e 'oratio obliqua' nella stesura del romanzo manzoniano*, «Aevum», XXXVII, fasc. I-II, 1963, pp. 154-169.

¹⁶ *Ivi*, p. 141.

¹⁷ *Ivi*, p. 145.

¹⁸ *Ivi*, p. 153.

¹⁹ ANTONIA MAZZA, *La prima «Colonna infame»*, «Cenobio», XI, n.1, 1962, pp. 3-9.

Come si è detto a inizio paragrafo, in questo torno di anni la questione del rapporto fra *Fermo* e successive stesure è molto dibattuta dalla critica: a tal proposito, è interessante ricordare sull'argomento il saggio di Claudio Varese²⁰, uno fra i primi a rivendicare l'abbozzo come una diversa soluzione dal punto di vista narrativo e culturale. Egli riconosce la validità di alcune affermazioni della Mazza in proposito, come la messe di possibilità narrative implicite nell'abbozzo, ma si concentra meno sulle questioni filologiche per porre l'accento sul diverso modo di porsi dell'autore di fronte all'opera. A parere del critico, nel *Fermo* si avvertirebbero le inquietudini di un cattolico democratico, erede dell'illuminismo, con uno spiccato interesse per il problema del potere e una concezione non idillica della storia, tematiche presenti anche nella *Morale cattolica* e nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica*, con cui i legami sono profondi. Il *Fermo* è influenzato dalle dotte conversazioni sulla storia del circolo di Fauriel, che contrappone i tempi moderni al Seicento, ancora intriso di residui feudali. Secondo Varese, nell'abbozzo si percepiscono alcune contraddizioni interiori all'autore, come l'oscillazione fra un cattolicesimo paternalistico e la visione positiva del cambiamento, che si coagulano attorno a idee apertamente democratiche e a forme apologetiche più scoperte²¹.

A questa altezza Manzoni è alla ricerca di un nuovo metodo storico, che guarda a Vico, Thierry e Fauriel più che a Muratori e ha per baricentro la storia vista 'dal basso', come tenterà di fare nel *Discorso*, in cui il problema degli oppressi è presente in tutta la sua drammaticità, non ancora alleggerito dalla catarsi che investirà *I promessi sposi*.

Quindi, mentre Mazza rivendica una relativa autonomia del *Fermo* sulla base di un afflato narrativo 'torrentizio' e non ancora incanalato nelle equilibrate strutture dei *Promessi sposi*, Varese pone l'accento su una diversa disposizione ideologica e spirituale dell'autore, che coinvolge anche l'atteggiamento verso gli oppressi ingiustamente vessati e le rivolte. La versione definitiva – secondo Varese – accoglie tutte le esperienze precedenti dell'autore, idillio compreso, che lo pongono in stretto rapporto con la cultura europea.

§ 6.2 Le Osservazioni sulla *Morale cattolica* e il romanzo

Il trattato apologetico *Osservazioni sulla Morale cattolica* è stato oggetto di scarsa attenzione critica, paradossalmente anche da parte di studiosi di orientamento cattolico. Fra le motivazioni, c'è anche l'errata convinzione che l'opera sia stata scritta su impulso – per non

²⁰ CLAUDIO VARESE, «*Fermo e Lucia*»: un'esperienza manzoniana interrotta, Firenze, La Nuova Italia, 1964.

²¹ *Ivi*, pp. 8-13.

dire coercizione – del direttore spirituale Tosi, affermazione che non rende giustizia alla libertà di pensiero e all'indipendenza critica che ha contraddistinto Manzoni per tutta la vita. Fra gli studiosi dell'Università Cattolica che si sono soffermati su quest'opera, ricordiamo Amerio²², Colombo²³, Mattesini²⁴; fra gli studiosi 'esterni', Piemontese²⁵, De Robertis²⁶ e Momigliano²⁷ si sono distinti per le loro acute osservazioni sull'opera.

A Mazza si deve una lettura approfondita della *Morale cattolica*, proprio in relazione al romanzo che in quegli anni cruciali stava per venire alla luce, di cui il trattato sarebbe l'antecedente narrativo.

Primo approccio con la prosa e primo testo teorico di Manzoni, la *Morale cattolica* nasce dal desiderio sincero di difendere la fede cattolica dalle accuse contenute nel cap. 127 della *Storia delle Repubbliche italiane nel Medioevo* dello storico ginevrino Sismondi, secondo il quale il credo romano sarebbe sbilanciato sugli aspetti esteriori, trascurando l'interiorità, e il Papato costituirebbe una delle ragioni della corruzione e della crisi del nostro paese.

La risposta manzoniana è perentoria: la decadenza italiana deriva solo ad un esame superficiale dalle istituzioni religiose, la sua causa va ricercata piuttosto nell'applicazione arbitraria dei principi del cattolicesimo effettuata dai governanti, ovvero, ancora una volta nelle passioni che fanno traviare. La seconda parte, elaborata fra il 1819 e il '20, rimasta incompiuta, riprende in modo più approfondito e meno legato al testo di Sismondi, alcuni concetti già affrontati nella prima. La lentezza di elaborazione dell'opera nel suo complesso è da attribuirsi probabilmente alla nota ritrosia manzoniana ad esporsi e a entrare in contrasto con chi non la pensa come lui, nonché a un perfezionismo che spesso ostacolava il suo lavoro – chiosa Mazza. A dimostrazione della dedizione dell'autore per questo testo, c'è l'accurata revisione in vista della pubblicazione nelle *Opere varie* del 1855. La studiosa ripercorre il contenuto del trattato, alla luce delle fonti (il Vangelo, S. Agostino, Pascal e i moralisti francesi) e lo mette in rapporto con alcune parti del romanzo, soprattutto del *Fermo*.

²² ALESSANDRO MANZONI, *Osservazioni sulla Morale cattolica*, a cura di Romano Amerio, Milano - Napoli, Ricciardi, 1953, 3 voll.

²³ ALESSANDRO MANZONI, *Osservazioni sulla Morale cattolica*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Edizioni Paoline, 1986.

²⁴ FRANCESCO MATTESINI, *Dalla «Morale cattolica» ai «Promessi sposi»*, in *Manzoni fra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1995. Lo studioso francescano ravvisa nel Vangelo il testo alla base tanto delle *Osservazioni*, che dei *Promessi sposi*; in particolare, ritiene che i capp. VIII e IX del trattato apologetico costituiscano il canovaccio per la vicenda dell'innominato.

²⁵ FILIPPO PIEMONTESE, *Il pensiero filosofico di Alessandro Manzoni*, «Aquinas», 1973, pp. 349-368.

²⁶ GIUSEPPE DE ROBERTIS, *La «Morale cattolica»*, in IDEM, *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 3-51.

²⁷ ATTILIO MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni*, Milano, Principato, 1948, pp. 87-101.

In apertura Manzoni pone una frase di Tertulliano che suona come affermazione di principio: «La religione cerca una sola cosa, di non essere condannata da coloro che non la conoscono». Nella concezione manzoniana la morale si fonda sulla fede, mai scissa dalla ragione, e impronta anche la riflessione estetica. Manzoni non ha fiducia nella politica, se non ha saldi fondamenti morali e non si identifica con la spirito di servizio verso il prossimo: la città terrena rischia sempre di rimanere in balia dell'*amor sui*, se non si rispecchia nella città celeste fondata sull'*amor Dei*.

Mazza rileva come i lampi lirici degli *Inni sacri* diventino confessione, ricordo, racconto, tanto che l'artista si fa indistinguibile dal credente. Opera di alta oratoria, al confine fra apologia e confessione e lontano dal lirismo del *Genio del cristianesimo* di Chateaubriand, la *Morale cattolica* è espressione di una fede vissuta, imperniata sull'amore per il prossimo e la carità. Il sincero entusiasmo che anima l'autore è denunciato dalla prosa animata e articolata, ricca di slancio e di esempi tratti dalla Sacre Scritture.

I grandi temi religiosi ed etici che impronteranno il capolavoro sono già presenti in questo trattato filosofico - teologico. In particolare, De Robertis mette in relazione la *Morale cattolica* con il personaggio di Federigo, soprattutto nel colloquio con don Abbondio, in cui emergono le virtù dell'umiltà cristiana e dell'amore per il prossimo fino al sacrificio della propria vita. Qui si può cogliere l'eco del famoso ritratto, sempre nell'opera apologetica, della nobildonna Teresa Trotti Arconati, la cui carità non si ferma neppure di fronte ai compiti più ingrati e ributtanti. Ma De Robertis coglie un legame anche fra *Morale cattolica* e quelle parti del *Fermo*, poi espunte nei *Promessi sposi*, in cui Manzoni assume le vesti del moralista, dello storico, del ritrattista e del saggista. Sulle tracce di De Robertis, Mazza mette in luce alcune situazioni e personaggi che sono stati poi sviluppati compiutamente nel romanzo, soprattutto nel *Fermo*. Sottolinea quanto la difesa della fede cattolica sia anche difesa dell'umile, che grazie alla sapienza del Vangelo può assurgere alle più alte vette di saggezza, pur senza conoscere la filosofia, proprio come fa Lucia, cui ben si attaglia la frase «quella sapienza che ha rese tanto superiori le donnicciuole cristiane ai savi del gentilesimo». La preponderante vocazione narrativa si fa strada anche fra le argomentazioni teologiche, tanto che dietro ad alcune descrizioni non è difficile intravedere i lineamenti dei futuri personaggi del romanzo. Già nella prefazione *Al lettore* si profila un'anticipazione dei *Promessi sposi*:

Ciò che è, e ciò che dovrebb'essere; la miseria e la concupiscenza, [...] il bene e il male, le parole della sapienza divina, e i vani discorsi degli uomini; la gioia vigilante del giusto, i dolori e le consolazioni del pentito, e lo spavento o l'imperturbabilità del malvagio; i trionfi della giustizia, e quelli dell'iniquità; i disegni degli uomini condotti a termine tra mille ostacoli, o fatti andare a voto da un ostacolo impreveduto; la fede che aspetta la promessa, e che sente la vanità di ciò che passa, l'incredulità stessa; tutto si spiega col Vangelo.²⁸

Lo stesso dicasi per il seguente passo, tratto dal cap. VI, *Sulla distinzione de' peccati in mortali e veniali*, in cui si ha un ampio affresco dell'umanità nelle sue varie sfaccettature:

Il povero, curvato verso la terra, depresso dalla fatica, e incerto se questa gli produrrà il sostentamento, costretto non di rado a misurare il suo lavoro con il tempo che gli manca; il ricco, [...], circondato da quelle cose in cui il mondo predica essere la felicità, e stupito ogni momento di non trovarsi felice, [...] l'uomo prostrato dalla sventura, e l'uomo inebbrato da un prospero successo; l'uomo ingolfato negli affari, e l'uomo assorto nelle astrazioni delle scienze...²⁹

Il tema della conversione, centrale nel romanzo, riguardando tanto l'innominato, che Gertrude, che fra Cristoforo e in un certo senso Renzo, trova il suo avamposto teorico nei capitoli VIII (*Sulla dottrina della penitenza*) e IX (*Sul ritardo della conversione*) della *Morale cattolica*: essa è sempre possibile grazie al concorso della Grazia divina e della disponibilità umana, ma più difficile man mano che il tempo passa e i peccati si accumulano, mettendo a tacere il rimorso: «È una cosa riconosciuta, che il reo aggiunge spesso colpa a colpa, per estinguere il rimorso; simile a coloro che, nella perturbazione e nel terrore dell'incendio, buttano nelle fiamme ciò che viene loro alle mani»³⁰. Quando riesce a farsi strada il pentimento, all'improvviso tutto cambia:

(il convertito) principia di nuovo a battere la strada (delle virtù) con alacrità, con tanto più di fervore quanto più si rammenta che frutti amari ha colti in quella del vizio, quanto più sente che gli atti e i sentimenti virtuosi sono i mezzi che la religione gli presenta per crescere nella fiducia che le sue tracce su la triste strada (del vizio) siano

²⁸ ALESSANDRO MANZONI, *Osservazioni sulla Morale cattolica*, a cura di Romano Amerio, Milano - Napoli, Ricciardi, 1953, p. 36.

²⁹ *Ivi*, p. 101.

³⁰ *Ivi*, p. 138.

cancellate. [...] Il peccatore pentito si trova come ristabilito nel retaggio dell'innocenza.³¹

Il pensiero corre all'innominato, che dopo la conversione si adopera per il bene e la protezione dei deboli con tutte le forze e con la stessa volontà imperiosa prima volta al delitto. E prega con il candore di un bambino, tornando, in quanto uomo nuovo, all'innocenza infantile: «A tutte le vittorie morali succede una calma consolatrice; e amare in Dio quelli che si odierrebbero secondo il mondo, è, nell'anima umana, nata ad amare, un sentimento d'inesprimibile giocondità.»³² (cap. VII, *Degli odi religiosi*). Nel capitolo XIV del trattato (*Della maldicenza*), sulla scia di San Paolo nella prima lettera ai Corinzi, Manzoni mette in rilievo gli effetti nefasti del dir male del prossimo sulla verità, la carità e l'umana convivenza. Nel romanzo non mancano esempi che corroborino questo assunto: Gertrude che parla alle spalle delle consorelle e il dialogo fra il conte zio e il nipote Attilio, di cui fa le spese l'innocente padre Cristoforo.

Il capitolo XV tratta dell'elemosina, gesto di carità sociale e religioso che condensa il significato del Vangelo. E qui Mazza pensa al curato di Chiuso e al Cardinale, anche se nel romanzo l'elemosina viene elargita anche dagli umili: Lucia si dimostra generosa con fra Galdino, così come Renzo durante la fuga verso Bergamo con una famiglia indigente e il sarto con la vedova Maria.

Il capitolo XVII si diffonde sul legame fra modestia e umiltà, che non è abbassamento, ma presa di coscienza dei propri limiti, assunta a virtù metafisica. La studiosa rimarca come l'umile Lucia si affidi a Dio nelle sue traversie, mentre l'orgogliosa Gertrude rimane chiusa alla Grazia e quindi sprovvista di sostegno e consolazione durante le avversità, come il naufrago che sta per affogare, ma si rifiuta di lasciare le alghe per afferrare la ben più solida tavoletta di legno che gli si offre.

Nella seconda parte della *Morale cattolica* (cap. I *Della opposizione della religione allo spirito del secolo*) risuonano parole che ricordano quelle del Cardinale a don Abbondio, ma che chiamano in causa anche il Seicento lombardo in generale.

Una accusa che si fa comunemente ai nostri giorni alla Religione cattolica è ch'ella sia in opposizione allo spirito del secolo. Questa accusa può in un senso essere dalla religione ricevuta come un elogio: se per spirito del secolo s'intende la tendenza

³¹ *Ivi*, p. 141.

³² *Ivi*, p. 109.

violenta ad alcune cose transitorie come beni da ricercarsi per sé. [...] Guai alla Chiesa, se essa facesse un giorno pace col mondo!³³

Ancora, Mazza riporta uno stralcio dal cap. II, *Se la religione conduca alla servilità*, che coinvolge la società nel suo complesso:

ogni potere ingiusto per far male agli uomini, ha bisogno di cooperatori che rinuncino ad obbedire alla legge divina, e quindi l'inesecuzione di essa è la condizione più essenziale perché esso possa agire. E se la legge divina predica a tutti gli uomini la giustizia, e se a quelli che la vogliono seguire non propone in molti casi che la pazienza, propone il solo mezzo ch'essi abbiano per la loro felicità, perché tutti gli altri, facendoli rei, li fanno per conseguenza abietti ed infelici.³⁴

Infine, nel cap. III, *Se il clero abbia perduta la superiorità di lumi nella morale*, ove si legge:

Il prete interrompe il rito e si volge alla turba, che aspetta il pane della parola. Sia egli un nobile ingegno ridotto ad esercitare le più nobili funzioni lontano dagli sguardi del mondo, [...] o sia rozzo egli pure, sia divorato dallo zelo della salute de' suoi fratelli, pieno della sublimità della legge che insegna, e esempio di fedeltà ad essa, o eserciti purtroppo con animo mercenario, e impaziente, il più alto dei ministeri; sia egli un vecchio disingannato dalle speranze del secolo, e desideroso dei riposi immortali, o un giovane che soffoca sotto alla croce le passioni, e che passa, nell'insegnare e nel predicare la sapienza e la moderazione, gli anni dell'impeto e dei desideri.³⁵

Mazza non ha dubbi nel vedere *in nuce* la figura ideale del curato di Chiuso o dell'ipotetico prete della digressione sull'amore nel *Fermo*. Bastino questi pochi esempi a dare un saggio del rigoroso metodo critico della docente, che, sempre appellandosi al testo e leggendo Manzoni con Manzoni, riesce a trarre verità spesso trascurate o neglette.

§ 6.3 Le fonti

L'approfondimento originale delle questioni inerenti il romanzo non si ferma agli aspetti filologici, ma concerne anche tematiche letterarie di più ampio respiro, come la ricerca delle

³³ *Ivi*, p. 299.

³⁴ *Ivi*, p. 329.

³⁵ *Ivi*, p. 340.

possibili fonti. Sull'argomento si sono già esercitati molti critici, ma pochi si sono soffermati sulle commedie di Goldoni, nonostante la risaputa ammirazione che Manzoni nutriva per il drammaturgo veneziano. In particolare, la figura di don Ferrante presenta, secondo Mazza, analogie con il protagonista della *Famiglia dell'antiquario*, don Anselmo³⁶, nobile spiantato che si rovina acquistando cianfrusaglie a caro prezzo. Come don Ferrante, si disinteressa delle questioni pratiche e delle beghe familiari, lasciate alle moglie, per concentrare tutta la propria ostinazione su 'fossili' e relitti. Entrambi non si arrendono all'evidenza e credono ad assurdit  contrarie al buon senso, vittime di un sapere raccogliuccio e mummificato, che segna il malinconico crepuscolo di una cultura.

Rispetto alla Ventisettana, il *Fermo e Lucia* mostra con maggior evidenza le fonti e le reminiscenze classiche, soprattutto virgiliane, come se l'autore avesse ancora bisogno di *auctoritates* cui fare affidamento, in negativo o in positivo.³⁷

Spesso la funzione del dato culturale di puntellare un concetto che l'autore intende esprimere sfocia nella similitudine, figura fondamentale nello stile manzoniano, che con il suo valore di osservazione realistica ha un importante precedente in Dante. A tal proposito occorre distinguere fra citazione, pi  frequente nell'abbozzo, e similitudine dantesca vera e propria. Le citazioni dantesche, dirette o indirette, abbondano ad esempio nell'episodio di Geltrude (si veda a tal proposito l'uso della parola «becco»³⁸) che nella seconda minuta, ove invece sono pi  frequenti le similitudini dantesche, testimonianza di una profonda conoscenza dei passi della *Commedia*, seguita da una rielaborazione personale.

Non si vuol dire, con ci , che le citazioni da Dante, quasi tutte implicite, dell'abbozzo abbiano poi dato origine nella seconda redazione a similitudini. [...] Si intende dire che l'*habitus* della similitudine pu  essere stato molto incoraggiato nel Manzoni dalla scoperta di una vera congenialit ; scoperta che non poteva venire se non da una lettura approfondita.³⁹

Nella Ventisettana le reminiscenze si riducono – rimangono il viaggio di don Abbondio verso il castello dell'innominato, in cui il nome di Dante viene fatto espressamente: «Dante

³⁶ ANTONIA MAZZA, *Un altro antiquario*, «Aevum», XXXVI, 1962, pp. 541-44.

³⁷ ANTONIA MAZZA, *Reminiscenze culturali e similitudini manzoniane*, «Aevum», XXXVIII, fasc. I-II, 1964, pp. 202-214.

³⁸ *Ivi*, pp. 170-171.

³⁹ *Ivi*, p. 206.

non istava peggio nel mezzo delle Malebolge» e i cenni nei capp. XXVII e XXXVIII⁴⁰ – a testimonianza di un maggiore sicurezza nello scrivere e di una aderenza a una realtà non dotta. Dalla citazione si passa alla frase da essa suggerita, espressione autentica indotta però dal senso di quella reminiscenza.

Forse Manzoni, che da illuminista con equilibrio era diventato romantico con pudore, non riuscì mai ad accettare pienamente certa scomposta e corposa goticità dantesca, lui così poco “barbaro” e così poco “plebeo”.

§ 6.4 Manzoni europeo⁴¹

Mazza, molto attenta agli aspetti comparatistici e intertestuali, dedica diversi saggi ai rapporti dello scrittore, appartenente per metà all'area linguistica e culturale francese, con le letterature europee. Figlio dell'illuminismo e attento lettore dei moralisti francesi, vive la stagione del romanticismo da protagonista, ma mantenendo la propria individualità nei confronti di quello tedesco, da cui pure trae le suggestioni della poesia ‘popolare’ e di un teatro svincolato dalle regole classicistiche. Capostipite del romanzo storico in Italia, lo interpreta in maniera diversa da Scott, che predilige gli aspetti pittoreschi, trascurando l'analisi sociale, morale e religiosa.

Mazza, andando oltre le circostanziate analisi di Getto in *Manzoni europeo*⁴², ipotizza un legame fra don Rodrigo e il Nerone del *Britannicus* (1669) di Racine: entrambi sono tiranni sconfitti in amore, nonostante la debolezza delle loro vittime⁴³. Sempre nell'ambito della letteratura francese e del noto rapporto Manzoni - Stendhal, l'autrice si focalizza su un aspetto abbastanza trascurato dalla critica: nelle *Promenades dans Rome* (1828) non solo l'autore francese cita don Abbondio, ma nel capitolo *Un couvent* racconta una storia di amori conventuali che riecheggia quella di Gertrude⁴⁴. Del resto, anche in questo caso Manzoni si inserisce nel più ampio panorama europeo, che fra Settecento e Ottocento frequenta sovente il tema conventuale (basti pensare a *La religieuse* di Diderot).

Passando alla letteratura inglese, oltre ai consueti accostamenti con Shakespeare e Scott, Mazza individua possibili punti di contatto con Fielding: la saggezza indulgente che nasce dall'apertura umana, la citazione ‘amichevole’ e maliziosa, la corrosiva ironia nei confronti

⁴⁰ *Ivi*, pp. 172.

⁴¹ Per uno sguardo d'insieme aggiornato sulla fortuna di Manzoni all'estero, cfr. PIERANTONIO FRARE, *Manzoni europeo?*, «Nuovi quaderni del C.R.I.E.R.», IX, 2012, pp. 199-220.

⁴² GIOVANNI GETTO, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1971.

⁴³ ANTONIA MAZZA, *Manzoni scrittore europeo*, «Testo», 1985, X, pp. 5-14.

⁴⁴ *Ivi*, p. 10

dell'epica tradizionale⁴⁵. È possibile che Manzoni abbia letto Fielding, più noto allora di oggi⁴⁶, anche se mancano riscontri certi, non avendo informazioni sulle letture 'amene' di Alessandro giovinetto. Sicuramente gli è più affine Fielding che Richardson, incline al patetico e ai facili effetti.

Come *I promessi sposi*, anche *Tom Jones*,⁴⁷ in fondo, è la storia di un amore ostacolato ed entrambi gli autori mostrano una predilezione per le protagoniste femminili: Lucia e Sophia denotano saggezza ed elevate doti spirituali, di contro all'ingenua avventatezza di Renzo e Tom, che diventano migliori accanto all'amata.⁴⁸ Le analogie comprendono osti sagaci, ecclesiastici inadeguati, gentiluomini altezzosi e un congedo dal lettore, a fine romanzo, bonario e confidenziale⁴⁹.

Rispetto al romanzo inglese, in quello italiano la materia picaresca è parecchio smorzata, pur essendo presente sotto forma di duelli, rapimenti, osterie, prigioni, avventure di viaggio⁵⁰ e la morale naturale, tutta settecentesca, di Fielding, è completata da quella cattolica.

Mazza dedica un breve testo ai rapporti fra Manzoni e letteratura russa, concentrandosi sulla tematica degli umili in Tolstoj, Dostoevskij, Gogol, Turgenev.⁵¹ Prendendo le mosse dal noto giudizio gramsciano in *Letteratura e vita nazionale* e *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, l'autrice si sofferma sul rapporto Manzoni - Tolstoj: entrambi perennemente insoddisfatti delle mete raggiunte e sospinti da una fede profonda e vissuta con coerenza, cercano una verità assoluta che armonizzi fra loro l'uomo, il cristiano, il poeta. Il passaggio dal bello al vero li porta al romanzo storico, in cui trovano posto la critica all'autorità, alla politica, alla guerra e un forte senso di responsabilità etica di fronte al lettore.

Il romanziere russo ritrae la saggezza ingenua e istintiva del popolo che fa luce nell'uomo colto: in *Guerra e Pace* il semplice soldato Platon fa scoprire al ricco Pierre Bezuchov un modo diverso di concepire la vita, basato sull'accettazione della volontà di Dio, la fede e l'amore per tutte le creature, al di là di ogni ragionamento. Anche Lucia, nella sua

⁴⁵ ANTONIA MAZZA, *Studi sulle redazioni dei «Promessi sposi»*, Milano, Edizioni Paoline, 1968, p. 186.

⁴⁶ Nel clima anglofilo del secondo Settecento italiano, Antonio Simeone Sografi trae una commedia da *Tom Jones* e Piero Chiari vi si ispira per i suoi romanzi.

⁴⁷ Sul rapporto fra i due romanzi, e particolarmente sul raffronto fra i due protagonisti maschili, si è espresso anche EZIO RAIMONDI in *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1975. In tale sede Raimondi accosta la figura di Renzo a quella dell'eroe 'cercatore', giovane perseguitato e assetato di giustizia, comune nella letteratura picaresca dei sec. XVIII-XIX.

⁴⁸ ANTONIA MAZZA, *Studi sulle redazioni dei «Promessi sposi»*, Milano, Edizioni Paoline, 1968, p. 191.

⁴⁹ *Ivi*, p. 193.

⁵⁰ *Ivi*, p. 190.

⁵¹ ANTONIA MAZZA, *Gli 'umili' nei «Promessi sposi» e nella letteratura russa del secondo Ottocento*, Milano, CELUC, 1972.

semplicità, innesca in un certo modo la conversione dell'innominato, ma, secondo Gramsci, in modo meccanico e sillogistico. In realtà, l'effetto sortito dalla disarmata fanciulla è ancor più dirompente: Lucia, pur in una posizione di maggior debolezza rispetto a Platon, si muove con una misteriosa sicurezza, che diventa ingiustificabile autorità dell'oppresso sull'oppressore. Secondo Mazza, esiste una dipendenza ideale Manzoni - Tolstoj, posti agli estremi cronologici del realismo romantico⁵², come del resto afferma Luckacs, giungendo però a conclusioni opposte a quelle gramsciane, peraltro già sconfessate dal pur marxista Sapegno⁵³. Addirittura l'autrice vede in Manzoni il capostipite del romanzo storico e, più in generale, del realismo europeo, da Stendhal del *Rosso e il Nero* a Tolstoj di *Guerra e pace*, fino a Ivo Andric del *Ponte sulla Drina* (1945). Non si tratta di filiazioni dirette, ma di sensibilità comune in merito ai grandi nodi della cultura europea, come quello di Napoleone, trattato anche da Stendhal e Tolstoj nel momento della sconfitta e non dell'apoteosi.⁵⁴

Aspetto apparentemente 'minore', ma suggestivo del Manzoni europeo, è la presenza del 'sublime' del paesaggio montano, orrido ed entusiasmante allo stesso tempo, *topos* della letteratura pre - romantica, da Rousseau a Shelley. Nell'*Adelchi*, l'episodio del diacono Martino che valica le Alpi offre l'occasione per raffigurare l'alta montagna come selvaggia e arcana, ma non priva di un magico afflato poetico. Anche in questo caso, Manzoni è sensibile agli stimoli della cultura del suo tempo, ma li reinterpreta in chiave personale: non si tratta della natura buona in sé di Rousseau, ma di una natura potenzialmente pericolosa, che solo la costante presenza di Dio rende affascinante e persino poetica⁵⁵.

⁵² ANTONIA MAZZA, *Manzoni scrittore europeo*, «Testo», 1985, X, pp. 5-14.

⁵³ GYÖRGY LUKÁCS, *Il romanzo storico*, trad. E. Arnaud, Torino, Einaudi, 1963. In estrema sintesi, il filosofo ungherese riconnette l'unicità dei *Promessi sposi* non a condizioni soggettive dell'autore, ma alla scelta del contenuto, l'unica possibile per un romanzo che volesse essere effettivamente storico. La storia italiana non presenta infatti i processi di crescita, con le relative «crisi», che invece in Inghilterra avevano fornito una «base reale» al romanzo storico, ma «una situazione di perenne crisi», dovuta alla divisione del paese, al carattere feudale - reazionario, alla soggezione a potenze straniere. Scegliendo di rappresentare questa unica permanente crisi in un episodio concreto, Manzoni faceva sì che il destino dei due protagonisti diventasse la tragedia del popolo italiano, rendendo allo stesso tempo unico ed irripetibile questo romanzo. È evidente la distanza dal giudizio di Gramsci, che in *Letteratura e vita nazionale* accusava Manzoni di paternalismo e 'condiscendente benevolenza' nei confronti degli umili. In quegli stessi anni, a testimonianza dell'interesse da parte della critica marxista per il tema sociologico calato nella letteratura, escono anche *Scrittori e popolo* (Roma, Samonà e Savelli, 1965) di ALBERTO ASOR ROSA; *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie* (Milano, Il Saggiatore, 1969) di FRANCO FORTINI; *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano* (Pisa, Nistri - Lischi, 1969) di SEBASTIANO TIMPANARO.

⁵⁴ *Ivi*, p. 10.

⁵⁵ ANTONIA MAZZA, *Il senso del sublime e la scoperta della montagna nella cultura europea, da Rousseau al Manzoni*, in «Otto/Novecento», XI, 1987, pp. 5-23. Sul tema della montagna nell'opera di Manzoni cfr. GIUSEPPE LANGELLA, *Montagne senza idillio. Manzoni tra natura e storia*, in *Ascensioni umane. La montagna nella cultura occidentale*, a cura di Giuseppe Langella, Brescia, Grafo, 2002, pp. 138-150.

A proposito della fortuna manzoniana nel continente americano, Mazza riporta il fatto, all'epoca largamente accettato, che Poe fosse l'autore della recensione anonima – e fondamentalmente positiva nei confronti del romanzo, soprattutto delle pagine 'nere' inerenti la peste – della traduzione *The Betrothed Lovers*, pubblicata nel maggio 1835 sul «Southern Literary Messenger» di Richmond⁵⁶. In realtà, studi più recenti hanno dimostrato che tale articolo non è attribuibile all'illustre scrittore.⁵⁷

§ 6.5 La fortuna di Manzoni nel secondo Ottocento italiano

Un capitolo poco noto della fortuna manzoniana è quello riguardante Emilio De Marchi⁵⁸, autore spesso accostato al Grande Lombardo per la visione morale – ma non religiosa – dell'esistenza e per la simpatia verso gli umili, figure emblematiche della condizione umana. Debole strutturalmente e non meritevole di rivalutazione, il romanzo *Giacomo l'idealista* (1897) richiama *I promessi sposi* nella trama, nei personaggi, nell'ambientazione lombarda e in alcuni specifici episodi⁵⁹, anche se i dettagli compaiono in un tono più realistico e involgarito. La vicenda si svolge dopo il 1866 e dal linguaggio e dalle più disparate suggestioni si percepisce quanto l'opera di Manzoni fosse, nella seconda metà dell'Ottocento, patrimonio comune, nonostante gli attacchi della Scapigliatura.

Proprio al rapporto controverso con la Scapigliatura Mazza dedica due interventi critici⁶⁰. Il primo, dedicato alla “Scapigliatura democratica”, prende in considerazione i casi di Tronconi e Valera. Negli anni dell'entusiasmo per il naturalismo e per Zola, del rifiuto della tradizione e di un ribellismo più esibito che messo in atto, Tronconi fa di Manzoni un parafulmine per le tensioni ideali e i risentimenti personali e sociali⁶¹. Additato come reazionario in modo grossolano, lo accusa di mancanza di realismo, coraggio e sincerità per aver celato determinate realtà sociali invece di denunciarle. È egli stesso ad istituire un parallelismo, seppur di segno opposto, con il suo bersaglio polemico: Manzoni mistificatore, Tronconi sincero, Manzoni compreso nel canone scolastico, Tronconi escluso perfino dalle biblioteche. La violenza degli attacchi cela un complesso di inferiorità

⁵⁶ ANTONIA MAZZA, *Manzoni scrittore europeo*, «Testo», 1985, X, p. 13.

⁵⁷ Sulla questione si veda ALICE CROSTA, *La questione Manzoni Poe*, in *Alessandro Manzoni nei paesi anglosassoni*, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 177-180.

⁵⁸ ANTONIA MAZZA, *Un caso particolare della fortuna dei «Promessi sposi»: il romanzo «Giacomo l'idealista» di Emilio de Marchi*, «Otto/Novocento», I, 3, 1977, pp. 67-78.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 69-72.

⁶⁰ ANTONIA MAZZA, *La 'Scapigliatura democratica' contro Manzoni*, in *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi»*, a cura di Renzo Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 243-269.

⁶¹ *Ivi*, p. 248.

e una generale polemica contro la religione come strumento di oppressione. Ciò non toglie che vi siano delle convergenze, nel tono confidenziale con cui entrambi si rivolgono al lettore, nella propensione allo studio dell'animo femminile e in un'idea non edonistica della letteratura.

Se Tronconi è attratto dagli aspetti psicologici, Valera, giornalista politico e socialista, predilige i risvolti sociali. Meno caustico nei confronti del modello, pur criticandone la prudenza e il rifiuto di 'scendere in piazza', è più capace di addentrarsi nella sua lezione etico - sociale. Il mondo morale di Valera è dominato dagli umili e le pagine manzoniane sulla peste e sulla carestia hanno lasciato profonde tracce, seppur rielaborate in chiave verista e con un linguaggio giornalistico, che mira più all'effetto immediato che alla meditazione. Pur essendo anticlericale, riconosce il valore della carità, tanto che nei suoi scritti trovano posto religiosi che si adoperano per alleviare le sofferenze dei bisognosi; inoltre molti personaggi si ribellano a Dio perché non sopportano più di vedere la sofferenza dei loro simili: è quindi un problema di giustizia a mettere in crisi la fede⁶².

I diseredati non sono descritti con freddezza naturalistica, ma con coinvolgimento romantico, ricollegabile alla pietà manzoniana.

Su tutt'altro versante della Scapigliatura si colloca Dossi, che assorbe dal più anziano Rovani l'amore per Manzoni. Apparentemente Dossi e Manzoni non hanno nulla in comune, eppure i contemporanei, come Gian Pietro Lucini (curatore della raccolta di scritti dossiani per Treves fra il 1910 e il 1927) stabiliscono una connessione fra i due lombardi. Dossi, conscio della propria inferiorità rispetto ai maestri, cerca perlomeno l'originalità⁶³. Ancor più significativa è dunque la ricorrenza del nome di Manzoni nelle opere di Dossi, in particolare nelle *Note azzurre*, in cui le citazioni sembrano essere fatte a memoria, a testimonianza di una assidua frequentazione dei testi manzoniani. Alcuni aneddoti riportati, per tramite di Rovani e Perrelli, correggono le deformazioni moralistiche e lasciano trasparire un Manzoni fuori dall'agiografia, grande anche perché riportato alla misura umana e spogliato delle caratteristiche che lo rendevano invisibile alla Scapigliatura⁶⁴.

Quando esce dai parallelismi forzati Manzoni - Rovani - Dossi, Dossi coglie la 'difficile facilità' di Manzoni e apprezza l'umorismo di cui è pervaso il romanzo. La comune appartenenza all'area linguistica lombarda è testimoniata dalla ricorrenza di determinati

⁶² *Ivi*, p. 267.

⁶³ ANTONIA MAZZA, *Dossi e il 'libro universale'*, in *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi»*, a cura di Renzo Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978, p. 199.

⁶⁴ *Ivi*, p. 205.

termini; inoltre entrambi, pur nutriti di cultura classica, rifiutano l'imitazione e cercano un percorso originale. Più di tutto opera però il fascino umano, prima che letterario, del grande maestro, che Dossi, poco interessato alla storia e alle ideologie, fa rivivere con spirito critico e libertà.

Conclusioni

Il metodo critico di Mazza, partendo da robuste basi filologiche, è rigoroso, imparziale, libero da gabbie ideologiche e rispettoso del testo e dell'autore, così come delle opinioni degli altri critici, anche in caso di dissenso; mentre lo stile chiaro e scorrevole invoglia la lettura. Aggiornata sulle tendenze più recenti della critica, che tende ad usare sempre più gli strumenti tipici di altre discipline, come la linguistica, la psicoanalisi e la semiologia, ne trae quanto basta per arrivare a una migliore comprensione del testo, senza indulgere ad eccessivi tecnicismi. L'attenzione allo stile e alla lingua è costante, ma mai fine a sé stesso.

Come già sottolineato, il suo apporto alla critica manzoniana è di rilievo e forse ancora non adeguatamente valorizzato, basti menzionare il fondamentale *Studi sulle redazioni de «I promessi sposi»*, ma anche la rigorosa lettura della *Morale cattolica* contenuta nel saggio *Le «Osservazioni sulla Morale cattolica» e «I promessi sposi»: dall'apologia alla poesia*. È perciò auspicabile che la recente pubblicazione della raccolta di saggi *Scritti di storia letteraria* (2015) favorisca la ripresa e l'approfondimento delle tematiche da lei valorizzate a livello critico.

La sua vasta e approfondita conoscenza delle lingue e letterature straniere, così come della letteratura italiana contemporanea, le consente di individuare legami ed ipotizzare influenze reciproche fra Manzoni e i maggiori rappresentanti della cultura italiana ed europea. La fede cattolica non le impedisce di dialogare serenamente e senza pregiudizi con critici di diverso orientamento, con cui i punti di contatto sono spesso più numerosi di quelli di disaccordo.

CAP. 7 CARLO ANNONI

La maggior parte degli studi manzoniani di Carlo Annoni (1940-2014), allievo di Mario Apollonio, si concentrano nell'ultimo decennio della sua carriera e della sua vita e, pur già editi singolarmente, escono postumi nella raccolta «*Ogni speme deserta non è*». *Studi manzoniani* (2016), che annovera contributi che spaziano dal romanzo alla *Morale cattolica*, ma i cui fuochi sono la *vexata quaestio* della «guerra giusta» da un lato e la drammaturgia dall'altro.

Esce postuma, nel 2015, anche l'edizione commentata dell'*Adelchi* per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, punto culminante del suo diuturno studio della drammaturgia manzoniana, che affonda le radici nel lontano 1997, con la monografia *Lo spettacolo dell'uomo interiore*. Da sempre sensibile al tema della violenza e della sua giustificazione, affrontato già nella tesi di laurea sulla letteratura della Resistenza, discussa nel 1965 con la supervisione di Apollonio, Annoni riflette sul rapporto, ritenuto aporetico, di Manzoni con la guerra, da un lato esecrata in quanto incompatibile con il Vangelo, dall'altro esaltata, in modo più o meno esplicito, in odi come *Marzo 1821*, *Il Cinque maggio* e in alcuni studi storici. L'indagine gli offre l'occasione per approfondire testi teorici, come le *Osservazioni sulla Morale cattolica*, il *Saggio comparativo* e *Dell'Indipendenza dell'Italia*: parecchie di queste suggestioni troveranno spazio nell'introduzione e commento all'*Adelchi*.

7.1 La drammaturgia manzoniana

Il questo lungo capitolo si dà conto di uno degli aspetti dell'opera manzoniana che più a lungo ha occupato la mente e le giornate di Annoni, culminando con l'edizione dell'*Adelchi*: il teatro e la drammaturgia. I vari paragrafi in cui il capitolo si articola espongono le principali aree d'indagine: il rapporto con la drammaturgia europea, la minuta della *Lettre*, il percorso dalla tragedia alla poesia, le varianti delle tragedie, seguendo parzialmente l'indice della monografia *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, ma includendo la trattazione di altri saggi dedicati al teatro: *Un'interpretazione dell'«Adelchi»* (1986), *Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea* (2009), *Manzoni e la critica della ragion teatrale* (2012).

Suddiviso in cinque parti, *Lo spettacolo dell'uomo interiore* (1997) deriva il suggestivo titolo da un passo del primo sbozzo della *Lettre*: «Le poète après avoir reçu de l'histoire une conception unique, dramatique s'efforcera de la rendre avec la même évidence et le même

interêt ajoutant ce que l'histoire ne donne pas, l'histoire de l'âme, et *le spectacle de l'homme intérieur.*»¹

Il primo capitolo, dedicato alla ricezione della *Drammaturgia di Amburgo* di Lessing, ribadisce la prospettiva europea in cui si colloca Manzoni e la profondità e complessità della sua riflessione attorno alla forma tragedia, fra i due fuochi rappresentati dalla *Poetica* di Aristotele da un lato e la prassi del teatro shakespeariano dall'altro. Il secondo capitolo costituisce uno studio del primo sbozzo della lettera allo Chauvet, che, attraverso l'analisi delle tragedie di Alfieri e Racine, mostra le ragioni del nuovo sistema 'storico' o romantico. Il terzo capitolo è dedicato all'esame di *Adelchi* in rapporto al *Natale del 1833*; il quarto allo studio di alcune varianti del Manzoni tragico; il quinto, *La cultura di Manzoni: nuove ipotesi su fonti medioevali e fonti classiche*, illustra inedite fonti per svariati testi manzoniani, ma esulando dalla tematica teatrale, sarà oggetto di trattazione a sé stante.

7.1.1 Il contesto europeo

Annoni inserisce le riflessioni manzoniane sul teatro nel vivace contesto della cultura europea coeva, fra le idee illuministiche ancora *in auge* e la progressiva affermazione del Romanticismo. A tal proposito merita attenzione la ricezione da parte di Manzoni del massimo esponente dell'Illuminismo teatrale tedesco, Lessing, con il quale condivide le critiche a Corneille e Voltaire e la predilezione per Shakespeare e Moliere, ma anche la lettura critica della *Poetica* di Aristotele, soprattutto per quanto riguarda i concetti di catarsi e di unità di azione.

Lo scrittore italiano legge l'opera più celebre di Lessing, la *Drammaturgia di Amburgo*, nell'adattamento francese dovuto a Georges - Adam Junker (1785). Si tratta di una serie di recensioni, apparse con cadenza irregolare, fra il 1° maggio 1767 e il 19 aprile 1768 sul giornale del *Nationaltheater* di Amburgo, di cui Lessing è *Dramaturg*. In realtà, il critico tedesco stempera la cronaca in una serie di brevi saggi di storia e teoria del teatro, affrontando anche argomenti come la scenotecnica, la formazione dell'attore, le musiche di scena. Di fatto la *Drammaturgia di Amburgo* può essere considerata un'enciclopedia del teatro, in cui l'autore si spinge fino allo studio filosofico sulla natura umana. Infatti Lessing cerca di rivestire il ruolo che era stato di Socrate nei confronti di Euripide, ovvero del

¹ ALESSANDRO MANZONI, *Lettre a Mr. Chauvet (Primo Sbozzo)*, in *Tutte le opere* di Alessandro Manzoni, a cura di A. Chiani e F. Ghisalberti, vol. V, *Scritti linguistici e letterari*, t. III, *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 208.

maestro di etica, materia prima della tragedia. La traduzione francese però, già dal titolo, *Dramaturgie, ou Observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes*, rinuncia all'aspetto cronachistico e di prassi teatrale, concentrandosi su quegli spettacoli che offrono le più importanti riflessioni storico-teoriche.

Uno dei primi capitoli, *Sophronime et Olinde*, è dedicato al problema della tragedia cristiana. La fiaba², tratta dalla *Gerusalemme liberata*, rielaborata per l'inaugurazione del teatro di Amburgo, denota la considerazione tributata a Tasso ancora alla fine del Settecento nel mondo tedesco e offre all'autore l'occasione di discutere della possibilità di una scena 'cristiana'. Critico verso il teatro confessionale di età barocca, Lessing tende a confondere l'eccessivo ricorso al soprannaturale, sottoforma di miracolo (una riedizione del *deus ex machina* pagano), con ogni forma di Provvidenza nella storia. Inoltre, identifica il carattere del credente con l'inerzia morale e la rassegnazione, che lo rendono privo di *enérgeia* tragica³. Manzoni e Lessing concordano sulla condanna del ricorso al miracolo come facile *escamotage* per risolvere la trama e in generale sul ripudio della cultura barocca. Lo iato è invece evidente per quanto riguarda l'orizzonte teologico e la tragediabilità del personaggio cristiano.

L'autore tedesco, che per alcuni aspetti può essere paragonato a Parini, poeta laico delle virtù cardinali, ammette la religiosità solo se rischiarata dalla ragione e riassorbita nei valori etici alla base della società 'civile': il cristiano adulto viene quindi a sovrapporsi alla figura del borghese illuminato, erede di quell'Umanesimo che ha improntato la sua pedagogia alla *sociabilitas*.⁴ Va tenuto presente che Lessing scrive in un'epoca in cui gli echi delle guerre di religione che hanno infiammato l'Europa sono ancora ben vivi.

Inoltre il teatro barocco, identificato riduttivamente con quello ormai declinante dei Gesuiti, dei miracoli e dei santi, è rifiutato in quanto l'eroe cristiano sarebbe rassegnato e votato a un inutile martirio. Annoni, ancora una volta attento ai riferimenti musicologici, nota come Lessing trascuri il grande elemento di novità apportato nel poema liturgico dal conterraneo J. S. Bach.

Manzoni accetta il principio della libertà di pensiero e critica gli spargimenti di sangue compiuti in nome della fede, ma respinge l'irreligiosità preconcepita degli illuministi. Anzi, è

² Siamo nel Canto II: Sofronia, per evitare rappresaglie sulla comunità cristiana, si autoaccusa del furto di un'icona, che il re di Gerusalemme aveva fatto sottrarre al tempio dei cristiani e collocare in una moschea, e viene condannata al rogo. Olindo, segretamente innamorato di lei, si autoaccusa a sua volta per salvarla, ma invano. La guerriera pagana Clorinda, commossa dalla vicenda, ottiene dal re la loro liberazione.

³ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 15.

⁴ *Ivi*, p. 17.

autore di un capovolgimento della mitopoiesi tragica, ovvero del rifiuto del modello classico e aristotelico a favore di una drammaturgia autenticamente cristiana.

Arriva alla tragedia dopo la liturgia corale degli *Inni sacri* e lo studio dei caratteri e dei costumi compiuto con la *Morale cattolica*. E riconduce la scena al grande codice biblico, in totale opposizione a quanto propugnato dalla filosofia dei Lumi. Il cristianesimo manzoniano è intimamente drammatico: nelle sue tragedie non opera una consolatoria Provvidenza, ma un insondabile mistero divino, che fa da sfondo a tutta la fenomenologia del terreno.

Lessing, ligio ai precetti della *Poetica* di Aristotele, individua il personaggio più tragediabile in quello «eticamente mezzano, il *mediocris* del latino oraziano e cinquecentesco, né interamente colpevole né interamente innocente, il quale passa, contro ogni aspettativa, dalla buona alla cattiva sorte, per qualche colpa o sbaglio.»⁵ Parallelamente, il personaggio in assoluto meno tragico è quello dell'uomo virtuoso precipitato nella sventura senza aver commesso colpa alcuna.

A differenza di Lessing, Manzoni pone al centro delle sue tragedie (e non solo) l'uomo virtuoso ingiustamente colpito dalla sventura, ovvero il tema paolino dell'*improperium crucis*, fino al rovesciamento paradossale del «disonor del Golgota» del *Cinque maggio*. Per questa ragione costituisce un tassello importante nell'interpretazione del dettato aristotelico in epoca romantica, così come Lessing lo era stato per l'Illuminismo.

il nostro autore, invece di compierne un riuso dogmatico e accademico, assume nella *Poetica* tutti, o quasi, i temi di definizione del tragico, ma risignificandoli; questo perché, in sostanza, la teoria antica, sia dove viene imitata, sia dove viene respinta, entra in un processo di risemantizzazione, mediante il dialogo con il deposito della rivelazione.⁶

Il tragico in Manzoni non concerne solo il teatro⁷, ma si estende anche agli altri generi, come il romanzo, basti pensare all'agonia di don Rodrigo al lazzeretto. C'è però un punto su cui Lessing e Manzoni concordano fra loro e con il dettato aristotelico: la *pietas* nei confronti di chi, pur iniquo, viene colpito dalla sventura. A tal proposito, nei *Materiali estetici* Manzoni dissente da Schiller, quando nel *Guglielmo Tell* il figlio dell'eroe eponimo prega solo per la salvezza del proprio padre e non anche per quella del tiranno. Diversamente

⁵ *Ivi*, p. 24.

⁶ *Ivi*, p. 35.

⁷ Qui Annoni riprende alcuni concetti espressi da CLAUDIO SCARPATI in *Manzoni tragico*, «Alma Mater», luglio-dicembre 1985, pp. 34-39.

dall'autore dei *Masnadieri*, il poeta italiano innalza al sublime il motivo del *philanthropon*, facendo prevalere la carità cristiana sull'ira apparentemente giustificata.

Lessing fa un uso strumentale della storia nei confronti della letteratura, prelevando temi funzionali alla propria visione del mondo, che è poi quella dell'illuminismo. La sua drammaturgia a tesi, che ricerca la verità dei tipi psicologici, privilegia soggetti legati all'attualità, come la tolleranza religiosa (*Nathan der Weise*), l'emancipazione femminile (*Emilia Galotti*), la parodia del militarismo (*Minna von Barnheim*). È fedele al dettato aristotelico, che stabilisce una netta cesura fra storia e poesia; diversamente Manzoni, pienamente romantico, restituisce alla storia tutto il suo valore anche nella poesia. Entrambi però sono estranei alla visione umanistico-museale della storia, che la riduce a rassegna di grandi uomini.

Erede dei moralisti del Seicento e di S. Agostino, Manzoni va oltre il collega tedesco, facendosi storico dell'interiorità dell'uomo e usando la storia per dare voce a coloro che, calpestati dai grandi eventi, mai le ebbero.

La lettura manzoniana della *Poetica* di Aristotele fa rivivere il testo in un'accezione originale, consona all'età romantica, tale per cui il poeta compie un passo ulteriore rispetto allo storico, integrando il dato empirico con uno scavo umano che ne arricchisce il senso.

Lessing, similmente a Diderot, si fa portatore dell'idea tradizionale, aristotelica, di teatro, per cui lo spettatore si immedesima nelle vicende rappresentate ed è coinvolto dall'illusione scenica fino al punto di sospendere la ragione (*illusion comique e spectateur trompé*). I due teorici dell'Illuminismo postulano «l'autonomia chiusa ed autosufficiente del mondo teatrale, l'illusione di una realtà interamente auto - referenziale non ottenute dalle meraviglie del macchinismo scenico, ma pretese in nome di un criterio di rigida verosimiglianza, orientata ad una pedagogia razionalistica.»⁸ Manzoni, al contrario, vuole un pubblico 'straniato' (per usare il lessico brechtiano), critico e raziocinante nei confronti della messa in scena («mente estrinseca che contempla»⁹ e teoria dello «spettatore critico»). Annoni istituisce un parallelismo non scontato – anche se già messo in luce da Lonardi – fra Manzoni e il regista novecentesco, basato su un'idea di teatro antiaristotelico e pedagogico.

L'intercambiabilità dei lessemi 'spettatore' e 'lettore' hanno suscitato nella critica il dibattito se le tragedie manzoniane fossero pensate per la sola lettura o anche per la scena. Annoni predilige la soluzione intermedia, per cui il poeta avrebbe rinunciato momentaneamente alla

⁸ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 52.

⁹ Vedi la *Prefazione al Conte di Carmagnola*, in *Poesie e tragedie*, Milano, Mondadori, vol. I, 1957, pp. 281-290.

rappresentazione per non lasciarsi invischiare nella accesa diatriba classici-romantici che infiamma l'Italia dei primi decenni dell'Ottocento.¹⁰ Nella *Moralità delle opere tragiche* ribadisce il divario fra coinvolgimento emotivo e «riflessione sentita», postulando uno spettatore giudicante¹¹: il coro esprime sì il pensiero dell'autore, ma anche quello dello 'spettatore trascendentale', per usare la terminologia kantiana.

L'ammirazione per Shakespeare, polifonico e pluristilistico, unisce Lessing – autore di un *revival* shakespeariano in Germania – e Manzoni, favorevole, seppur con qualche cautela in più, alla mescolanza di stile alto-mimetico e basso-mimetico, cui dà corso più nel *Fermo e Lucia* che nelle tragedie. Oltre all'amore per il Bardo, i due autori sono accomunati dalla freddezza verso Voltaire, erede della forma-tragedia ereditata dal Seicento francese e ostile alle innovazioni. Come è noto, Manzoni nella *Lettere* istituisce un confronto fra la *Zaira* di Voltaire e l'*Otello* di Shakespeare, dimostrando la superiorità morale e artistica dell'originale rispetto alla ripresa francese. Sia Manzoni che Lessing giudicano Voltaire superficiale, anzi l'intellettuale tedesco arriva ad accusarlo di plagio nei confronti di opere altrui¹², mentre l'italiano vi contrappone ancora una volta Shakespeare, che esprime la gran varietà del mondo morale con un linguaggio rivoluzionario, basato «su una mimesi non arbitraria, ma realistica, di rispecchiamento 'forte' della realtà»¹³.

7.1.2 La minuta della *Lettere à M. C****

A conferma del suo profondo e duraturo interesse per il teatro, Manzoni dedica alle riflessioni di drammaturgia almeno tre testi: la *Prefazione al Carmagnola*, che ripropone ed integra fogli sparsi sull'argomento, pubblicati a fine Ottocento da Bonghi con il titolo *Materiali estetici*, la *Lettere à M. C**** e la parte del *Discorso sul romanzo storico* che riguarda la tragedia di argomento storico.

¹⁰ A proposito della 'teatrabilità' di Manzoni cfr. PAOLO BOSISIO, «*Il Conte di Carmagnola*» e la tecnica teatrale; *Il Manzoni drammaturgo dal «Carmagnola» all'«Adelchi»* in *La parola e la scena*, Bulzoni, Roma, 1997 e ANNAMARIA CASSETTA, *La tragedia alla prova. Manzoni riletto da G. Testori e da C. Bene*, in *La tragedia inattuale*, «Comunicazioni sociali», n. 1-2, 1986.

¹¹ Vedi ALESSANDRO MANZONI, *Della moralità delle opere tragiche*, in IDEM, *Scritti linguistici e letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, vol. V, t. III, Milano, Mondadori, 1991, pp. 55-57.

¹² CARLO ANNONI, *Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea*, in IDEM, «*Ogni speme deserta non è*» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 76.

¹³ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 58.

Il pensiero sul teatro non è mai disgiunto da quello sul romanzo, a conferma dell'unitarietà della mente manzoniana e della presenza costante del «concetto ordinatore della parola responsabile»¹⁴.

Rifiutando la mimesi, Manzoni riafferma il valore della «riflessione sentita», che trova un suo spazio scenico nel coro, riproposto in forma attualizzata rispetto all'antichità, ma destinato – nelle intenzioni dell'autore – più alla lettura che alla recita.

Annoni propone di far risalire agli anni giovanili in collegio presso i Somaschi e i Barnabiti l'ossessione per le 'gabbie' e le norme che affiora spesso nella *Lettere*, che si configura addirittura come un «dolore/rancore non placato, in cerca di voci e di immagini che lo dicano»¹⁵. Consapevole del rischio di cadere in un eccesso di biografismo, il critico suggerisce una nuova chiave di lettura della rivoluzione teatrale romantica, che sarebbe anche un'inconsapevole prosecuzione degli entusiasmi libertari di tanti anni addietro.

Shakespeare è il modello dello *Sbozzò*, in quanto mette in scena la gran varietà del mondo morale, di contro alla fredda e scarsamente verosimile tragedia classicista. Proprio in contrapposizione alla 'antropologia raciniana' Manzoni si fa latore di una 'antropologia pentecostale', che si riflette anche nel *Fermo* e nella *Morale cattolica*.¹⁶ Il teatro non è un divertimento per privilegiati, così come la storia non è una parata di uomini illustri.

La polemica contro le unità ha perso oggi il valore dirompente che ebbe in piena *querelle* classici - romantici, mentre sempre attuale è la dicotomia fra un tipo di rappresentazione che mira ad 'incantare' lo spettatore e a favorirne l'identificazione con ciò che vede sulle scene ed una che invece postuli la distanza e l'estraneità del pubblico.

In questo saggio - recensione del *Primo sbozzò* Annoni cerca di individuare ciò che cade e ciò che rimane nella *ne varietur* della prima stesura. Come sempre nei suoi scritti, il lavoro filologico non è fine a sé stesso, ma fornisce l'occasione per sottolineare gli aspetti peculiari della teoria estetica manzoniana: il rapporto fra poesia e storia, i rilievi mossi ad Alfieri e Racine, gli influssi non scontati di intellettuali francesi e italiani, come il poeta dialettale Porta. La prima minuta, a differenza della maggior parte delle carte manzoniane, rimasta per lungo tempo manoscritta¹⁷ e trascurata dalla critica, è stata pubblicata per la prima volta da Umberto Colombo nel 1988 (cfr. par. 4.3). Documenta una condizione redazionale

¹⁴ CARLO ANNONI, *Manzoni e la critica della ragion teatrale*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 130.

¹⁵ *Ivi*, p. 141.

¹⁶ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 97.

¹⁷ Il manoscritto, composto da 27 carte, è conservato alla Biblioteca Braidense e reca per titolo *Primo Sbozzò della Lettere à Mr. Chauvet*, seguito dall'avvertenza, *La copia che deve servire alla stampa è presso Fauriel*.

aperta, intermedia fra la versione definitiva e le prime riflessioni sul tragico, costituite dai *Materiali estetici*, dalla *Moralità delle opere tragiche* e dalla *Prefazione* del *Carmagnola*.

Lo studioso osserva come anche in questo caso le immagini cadute nel passaggio fra le diverse stesure costituiscano tasselli significativi e di grande valore, a conferma di quanto le opere incompiute e le annotazioni di lavoro siano essenziali per scandagliare il pensiero manzoniano; infatti in questi anni cruciali Manzoni lavora su problemi di grande complessità, che attraversano tutte le opere cui si dedica.

Come nella *Morale cattolica*, lo spunto è rappresentato dalla controversia con un avversario, ma presto il discorso si sgancia dalla dinamica accusa-difesa di una determinata tesi per svolgersi più libero e autonomo, teso a «leggere nelle testimonianze letterarie lo stato etico-religioso della società.»¹⁸

La lettera a Chauvet si apre con una scherzosa e cordiale chiamata in campo dell'avversario, che però non scalfisce minimamente la forza delle argomentazioni a difesa del proprio sistema drammaturgico. Abbandonato ben presto il fatto contingente della polemica sul *Carmagnola*, affronta la questione generale della forma-tragedia, prendendo come spunto le osservazioni del critico francese. Il *fil rouge* è rappresentato dalla contrapposizione fra il sistema classicistico, imperniato sulla mitologia, e quello storico, modellato sull'esempio shakespeariano. La profondità delle tematiche trattate non gli impedisce di far emergere una ironia non estranea al magistero di Porta, autore spesso trascurato nel Pantheon manzoniano.¹⁹ Annoni mette bene in luce come i due autori, apparentemente piuttosto distanti, condividano, oltre al gusto per l'ironia, il rifiuto di una malintesa lezione umanistica, ridotta a poesia vuota ed edonistica e la scelta della linea 'pratica', tipicamente lombarda, del *Giorno*, del *Caffè* e del *Conciliatore*. «Evidentemente l'alleanza di etica e di poetica, la concezione alta della poesia, e la sua difesa, incontravano un terreno di crescita assai fertile nella Milano di quegli anni, se ci riesce agevole ricollegare Manzoni non solo al *Romanticismo*, ma anche alle *Sestinn per el matrimoni del sur cont don Gabriell Vern*».²⁰ Il trattato manzoniano, scritto in francese, lingua di comunicazione fra gli intellettuali europei, si pone

¹⁸ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 105.

¹⁹ Principale studioso degli influssi di Porta su Manzoni è DANTE ISELLA: *La moralità del comico; Tecnica portiana; Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in IDEM, *I lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984.

²⁰ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 85.

come opera di respiro sovranazionale, motivo per cui le pur importanti suggestioni del poeta dialettale Porta non possono trovare adeguato spazio.²¹

Altro influsso comico da non sottovalutare è quello del Moliere di *Monsieur de Pourceaugnac*, farsa in cui il protagonista si vede attribuiti figli non suoi, così come Aristotele si vede attribuite regole non sue.

La versione definitiva della *Lettre* non perde in brio e allegria, strumenti utili a far emergere l'assurdità del sistema teatrale classicistico, vero e proprio giogo sulle spalle del poeta. Il trattatello va inteso in un'accezione più ampia della mera polemica contro le regole, come espressione «di un pensiero complessivamente anti-autoritario e come consapevolezza di una nuova gnoseologia e di una teoresi del reale radicalmente mutata, non certo come volontà di sostituire un protocollo con un altro.»²² Manzoni, rifiutando a teatro il *topos* delle passioni estreme dei potenti, polemizza implicitamente contro una rigida gerarchia sociale dominata dal privilegio.

All'inizio della minuta, l'autore cita come riferimenti autorevoli a livello europeo *De l'Allemagne* (1813) della Staël, *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813) di Sismondi e il *Cours de littérature dramatique* di Schlegel (1814, traduzione francese dell'originale tedesco) e in ambito italiano *Della poesia. Sermone* (1818) di Torti e *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* (1819) di Ermes Visconti.

In quegli anni il panorama nostrano non offriva contributi di primo piano per quanto riguarda la scena; perfino il *Conciliatore*, cui Torti e Visconti sono vicini, non si distingue per l'elaborazione autonoma di contenuti, ma per il tentativo di educazione civile, di cui il teatro è strumento non secondario. Non compare fra le referenze critiche la prolusione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809) di Foscolo, anche se alcune idee-chiave in essa contenute, come l'esortazione alla storia e i richiami a Vico non sono estranei a Manzoni²³. Secondo Annoni, appaiono oggi sopravvalutati i contributi dei sodali Torti e Visconti, il primo interessante nell'ottica del costume letterario, il secondo come primo lettore e correttore di Manzoni, soprattutto del *Fermo e Lucia*, ma ormai usciti dal canone e ricordati quasi esclusivamente nelle cronache di via del Morone.²⁴

²¹ Manzoni esprime il suo rammarico per il limite intrinseco a tale scelta linguistica nella lettera a Fauriel del 29 gennaio 1821, in *Tutte le lettere di Alessandro Manzoni*, a cura di Dante Isella (ristampa dell'Arieti), Milano, Casa del Manzoni, 1988, vol. I, p. 228.

²² CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 89.

²³ *Ivi*, p. 91.

²⁴ Il nome di Visconti è presente, come autore di un'importante opere teorica, tanto nello *Sbozzò* che nella versione a stampa, Torti invece scomparirà nella *ne varietur*, ma sarà presente nel cap. XXIX dei *Promessi sposi* e

La polemica contro il teatro mitologico di Racine, monocentrico e monotematico fino all'ossessione, come ben esemplifica l'*Andromaca*, è presente sia nello *Sbozzò* che nella stampa, ma assume toni più duri nella versione definitiva: qui la regina troiana appare chiaramente complice di un infanticidio e quindi oggetto di orrore, non solo di pietà. Andromaca compie in un certo senso un cammino inverso rispetto ad Ermengarda, passando da innocente a nocente.

Lo *Sbozzò* pone il problema del realismo, opponendo al vero della natura umana il falso delle nature convenzionali, estranee alla realtà. Il sistema delle regole spinge anche la tragedia verso il 'romanzesco', parodiato nell'avvio dei *Promessi sposi* e ancor più del *Fermo*.

Manzoni respinge la metafora tragica barocca, per cui il mondo è un teatro in cui i personaggi, delegati dagli uomini reali, sono preda di forze negative che li trascendono. A differenza dei personaggi di Racine, eroi ripudiati dagli dei, quelli di Manzoni non smettono di sperare, nonostante il ripiegamento dolente. Terminata la *pars destruens* dello *Sbozzò*, Annoni trascorre a quella positiva, incentrata su tre temi: il rapporto fra poesia e storia, la critica della ragion teatrale e il rapporto con la Francia.

La storia è considerata da Manzoni più 'superficiale' della letteratura, che la completa, poiché vede ciò che la prima trascura. A partire dagli anni Trenta ci sarà però un capovolgimento nella teoresi manzoniana, per cui la storia diventa miglior interprete del vero. Probabilmente il cambiamento di prospettiva è dovuto anche alla piena comprensione della profondità e novità del suo lavoro di storico.

Per quanto riguarda la teoria teatrale, va ricordato che i frequenti riferimenti alla *Poetica* di Aristotele non sono tanto al testo antico in sé, ben conosciuto e rispettato da Manzoni, quanto alla lettura operata dal classicismo francese. Egli conserva solo l'unità di azione, data non dall'evento singolo, ma da una serie di avvenimenti concatenati. È un 'punto di vista unico' che compendia tempo e luogo (ad esempio, i luoghi evocati nel coro di Ermengarda sono presenti tutti contemporaneamente nel delirio), qualcosa di simile all'*eusynopton* (buona vista d'insieme) menzionata da Aristotele.²⁵ Manzoni non acconsente alla norma secondo la quale i personaggi e i loro progetti debbano essere ben delineati già dalla prima entrata in scena; del resto Sofocle in *Antigone* fa apparire Emone nel corso della tragedia e non nell'*incipit*. I personaggi devono entrare in scena man mano che lo richiede l'azione, in base al principio della coerenza interna al testo, che deve rispecchiare l'esistenza nella sua varietà.

nella *Lettera sul Romanticismo*, come traduttore di Omero. Cfr. CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 91-94.

²⁵ *Ivi*, p. 114.

Annoni evidenzia il debito con Shakespeare, per il suo tendere alla totalità della fenomenologia dell'umano, che abbraccia tanto le stanze del potere che le ridotte dei soldati, riecheggiando favole nazional-popolari in cui l'intera collettività può rispecchiarsi. Inoltre, il drammaturgo inglese condivide con quello lombardo l'uso anti - naturalistico del coro e la concezione del teatro come memoria collettiva e scuola di etica.²⁶

La parte finale dello *Sbozzò* reca spunti originali che non saranno ripresi nella *Lettre*: infatti la minuta è un po' il manifesto dell'avanguardia romantica milanese aperta all'Europa e ostile all'uso dogmatico della tradizione e al conservatorismo nazionalistico, mentre la *Lettre* ha una coloritura meno locale e più 'parigina'. Pur non condividendo la rappresentazione paganeggiante del mondo tipica del Secolo dei Lumi, Manzoni non si attesta su posizioni medievalescenti o reazionarie, piuttosto diffuse nel Nord Europa, conciliando invece cattolicesimo e pensiero moderno.

Lo scrittore si congeda dalla *querelle* con modi pacati e affettuosi, distaccandosi dalle accese polemiche coeve fra intellettuali francesi e italiani. Anzi, indica nel proprio personale Pantheon grandi uomini di entrambi i paesi, in una rinnovata volontà di concordia: Cartesio, Pascal, Montesquieu, Galileo, Vico, Beccaria.²⁷ Significativamente mancano letterati puri, probabilmente nell'intento di tagliare i ponti con la formazione linguistico - formale tipica dello scrittore settecentesco, a favore di una maggior responsabilità intellettuale.

La minuta è ancor più esplicita in tal senso rispetto alla stesura definitiva, assegnando al letterato il compito di dare voce con una certa libertà mitopoietica allo «spettacolo dell'uomo interiore», ovvero alla sua anima, compito che va ben al di là della retorica. Tale galleria di grandi uomini non sopravviverà nella *ne varietur*, trattandosi per lo più di personalità che suscitavano divisioni in ambito cattolico o i cui scritti erano addirittura all'Indice. L'autore preferisce «sciogliere attivamente le lezioni delle sue guide culturali nei testi di invenzione e di riflessione e renderle così visibili nelle idee, piuttosto che esibirne i nomi.»²⁸

In chiusura, Manzoni definisce Alfieri «poeta dell'odio» e mira anche a quella parte del canone foscoliano riguardante l'astigiano, tanto che il poeta di Zacinto reagirà a tali accuse

²⁶ Esempi dell'uso del coro in Shakespeare si trovano in CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 118.

²⁷ *Ivi*, p. 125.

²⁸ *Ivi*, p. 127.

nel saggio *Della nuova scuola drammatica italiana*²⁹. Fra i capi d'imputazione, il ricorso troppo frequente al suicidio, conseguenza della rigida osservanza delle regole pseudo - aristoteliche. Eppure, Annoni segnala che in Manzoni si rinvergono parte dei «caldi e ferocissimi spiriti» e degli «enormi e sublimi delitti che tutto ciò vi [in Italia] si van compiendo»³⁰ senza il compiacimento esaltato di fronte alla forza. Del maggior tragediografo italiano Manzoni accetta la rottura con il melodramma settecentesco di impronta metastasiana e il parziale svincolarsi dall'accademia. Il modello dell'eroe alfieriano si mostra cresciuto e arricchito di modulazioni interiori, come mostrano gli esempi del Conte del Sagrato e di Ludovico, che respingono il solipsismo proto - romantico e finalizzano la propria energia verso il bene. Annoni così sintetizza il concetto: «la rivoluzione francese, la scienza sociale copernicana e l'etica democratica di Manzoni raccolgono eroi ed eroine del teatro alfieriano sul limite estremo di una scienza sociale ancora tolemaica e di un'etica aristocratica in via di dissoluzione.»³¹

7.1.3 Dal testo drammatico a quello poetico

Sia nello *Spettacolo dell'uomo interiore*, che nel saggio *Un'interpretazione dell'«Adelchi»*, Annoni raccoglie una serie di spunti e suggestioni che collegano idealmente la seconda tragedia all'incompiuto e struggente *Natale del 1833*, attraverso le figure femminili che li caratterizzano: Ermengarda ed Enrichetta.

La bionda principessa barbara richiama inevitabilmente quella «diletta e venerata» della prima consorte: la dedica ad Enrichetta, apposta sull'edizione dell'*Adelchi* del 1845 (la *ne varietur*)³², riecheggia la splendida preghiera alla Vergine del *Paradiso dantesco* (canto XXXIII) e un'autocitazione del *Nome di Maria*³³: in tal modo Manzoni inserisce Enrichetta ed Ermengarda nella comune valenza del femminile salvifico, costruito sul modello mariano, quindi sull'alto - mimetico.

²⁹ UGO FOSCOLO, *Della nuova scuola drammatica italiana*, «Edizione Nazionale», XII, II, Le Monnier, Firenze, 1958, p. 584.

³⁰ VITTORIO ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, a cura di Giorgio Barberi-Squarotti, Serra, p. 89.

³¹ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 136.

³² «Alla diletta e venerata sua moglie / Enrichetta Luigia Blondel / la quale insieme con le affezioni coniugali / e con la sapienza materna / poté serbare un animo verginale / consacra questo Adelchi / l'autore / dolente di non potere a più splendido / e a più durevole monumento / raccomandare il caro nome / e la memoria di tante virtù.»

³³Per il raffronto dettagliato dei testi, cfr. CARLO ANNONI, *Un'interpretazione dell'«Adelchi»*, in *Manzoni fra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, p. 50.

Come hanno notato molti studiosi, la fine di Ermengarda richiama quella di Didone, una delle scene maggiormente riscritte nella letteratura italiana, tanto da configurarsi come iconografia tipica della morte di madonna.³⁴ Le reminiscenze sono però numerose: dalla Fedra di Racine, a Laura di Petrarca, a Clorinda di Tasso. Annoni vi aggiunge un originale accostamento alla forma-sonata, costituita dai due poli opposti, il *widerstrebendes Prinzip*, il principio maschile, fortemente scandito, e il *bittendes Prinzip*, lirico - patetico, melodico, femminile.³⁵

La coppia di sorelle Ermengarda - Ansberga ha illustri antecedenti nella classicità: Didone - Anna e Antigone - Ismene. Il parallelismo con l'antichità prosegue nella constatazione che Enea, fondatore di quello che sarà l'impero romano, come Carlo, primo re del Sacro Romano Impero, eludono le loro responsabilità coniugali, ferendo a morte le loro compagne. Diverso è però l'atteggiamento dei rispettivi autori nei confronti del personaggio maschile: agiografico Virgilio, fortemente critico Manzoni.

Ciò non toglie che la principessa longobarda si iscriva anche nell'area del basso - mimetico: il delirio – comune alle eroine del melodramma donizettiano – le permette di esprimere l'intensità dei suoi sentimenti, con un registro legato al quotidiano del corpo, al creaturale, per dirla con Auerbach³⁶, riconnettendosi alla scoperta del domestico come luogo poetico, tipico del romanzo settecentesco borghese. Altro momento creaturale è, nel coro, il ricordo della caccia di Carlo (IV 55-60). L'ebbrezza del delirio rimanda alla pienezza vitale («Ebbra spirò le vivide/ aure del Franco lido») (coro, vv. 33-34) e all'isotopia dell'altezza, presente anche nella scena della caccia regale («poggio aereo»). Le «vivide / aure del Franco lido» citano a loro volta le «*aurae vitales*» di Virgilio, ma anche le «*felici / aure pregne di vita*» di Foscolo, modellate, a loro volta, sulle lucreziane «*aetheriae vitales aerae*», a dimostrazione della ricca stratificazione di questo testo.

Il Coro, con l'opposizione luce-tenebre, è un esempio di poesia dell'angoscia: le « insonni tenebre » ricorrono nel *corpus* manzoniano («veglia bruna» nel *Nome di Maria*, v. 45 e nei *Promessi sposi*, cap. VIII, riferito alla pudica paura di Lucia).

Del resto, tutta l'opera è costruita sull'opposizione basso (chiuso, oscuro) - alto (aperto, luminoso); nella tragedia, che la tradizione vorrebbe riservata ai personaggi alti, compaiono un personaggio mezzano e uno basso-mimetico: il diacono Martino e il «pio colono». Quest'ultimo «va pensato non fuori campo, ma come personaggio interno allo spazio

³⁴ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 147.

³⁵ *Ivi*, p. 149.

³⁶ CARLO ANNONI, *Un'interpretazione dell'«Adelchi»*, in *Manzoni fra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, p. 49.

drammaturgico, quasi spettatore silenzioso della sacra rappresentazione che il Coro racconta, passandone in rassegna i *loci deputati*, le *stationes* principali.»³⁷ Nella medesima area semantica si colloca l'aggettivo contemporaneamente atmosferico e spirituale «trepido» tipicamente manzoniano, che rafforza il proprio significato con la vicinanza a «pio colono». Sono qualificati come «più» diversi personaggi della prima scena dell'atto IV: Bertrada, Ansberga, le suore, Adelchi, perfino Desiderio, in quanto accoglie la figlia ripudiata.

«Segnare l'evento tragico col correlativo oggettivo della tempesta (e, del resto, leggere la vita attraverso forme di natura è tipico della civiltà biblico - contadina e perciò del tutto pertinente a questa Lombardia alto-medievale) lega in isotopia Ermengarda, Adelchi [...], la Matilde del *Carmagnola*»³⁸.

Tornando al personaggio principale dell'atto IV, Annoni osserva come nella scena I, in cui si alternano lucidità e delirio, il linguaggio sia sospeso fra realtà e desiderio, il desiderio di Ermengarda di rendere presente Carlo attraverso l'evocazione della loro passata vicinanza coniugale. Il perdono da lei accordato permette alle due figure di rimanere idealmente unite, pur nella distanza temporale. Manzoni istituisce un legame fra Carlo, marito cinico e campione della ragion di stato, e Pilato, di cui vengono riprese le parole («Oh del tuo sangue/ mondo son io»)³⁹.

Nel delirio di Ermengarda viene richiamata anche la figura di Bertrada: si tratta di una «sostituzione metonimica»⁴⁰ (la madre per il figlio), non diversamente da come fa Renzo quando va a trovare al paese Agnese, sostitutiva di Lucia. Ermengarda e Adelchi, *figurae Christi*, vittime innocenti e testimoni del mistero del dolore, connotano la tragedia quale riscrittura romantica di un dramma liturgico. Adelchi è il puro di cuore, l'agnello sacrificale, ma anche il *miles* feudale, il santo-eroe altomedievale: in questo contesto, il sodalizio Adelchi - Anfrido richiama più la coppia Cristo - Giovanni, che quelle attinte alla tradizione classica, come Ulisse - Diomede, Oreste e Pilade, Eurialo e Niso, pur non mancando, accanto al modello evangelico, quello dell'amicizia fra compagni d'armi tipico dell'Europa barbarica e affine alla sensibilità romantica.

La «provvida sventura» di Ermengarda rappresenta il paradosso del cristianesimo, che rende possibile, anche nella tragedia, la riconciliazione fra destino umano e ingiustizia della storia.

³⁷ *Ivi*, p. 57.

³⁸ *Ivi*, pp. 58-59.

³⁹ *Ivi*, pp. 62-63.

⁴⁰ *Ivi*, p. 60.

Anche il viaggio di Martino, uomo mandato da Dio, è completamente immerso nella storia sacra e in un clima da alba della creazione, pervaso da un realismo lirico che anticipa tante scene dei *Promessi sposi*. Lo spazio geografico, disabitato e remoto, non è mai ostile, anzi la natura selvaggia accoglie benigna il viandante e gli offre riparo: vengono in mente da un lato le Alpi lombarde, ben note all'autore, e dall'altro l'idea romantica del rispecchiamento dell'uomo nel paesaggio. Annoni ricorda le origini del nome Martino (da una scrittura ravennate del sec. IX), corredate da una serie di note epico - agiografiche⁴¹ che contribuiscono a delineare una biografia immaginaria del personaggio, come suggeriva Stanislavslj. Più difficile ricostruire l'episodio militare di cui il diacono si è reso inconsapevolmente protagonista: le fonti alto medievali si riducono al *Liber pontificalis* di Agnello ravennate, di poco posteriore agli avvenimenti, e al *Cronicon novalicense*, datato da Muratori intorno alla metà del sec. XI. In base a quest'ultimo documento, sarebbe stato un giullare e non un diacono a mostrare ai Franchi il passaggio, ma, essendo il *Cronicon* posteriore di tre secoli ai fatti, Manzoni opta per la versione di Agnello. In tal modo, evita la mescolanza degli stili, cui avrebbe condotto l'inserimento di un *fool*, personaggio caro a Shakespeare, nel contesto tragico. È evidente lo stacco non solo con la drammaturgia elisabettiana, ma anche con testi di teoria teatrale come la *Drammaturgia di Amburgo* di Lessing e il *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel. Anche in questo caso Annoni, con un lavoro intertestuale che tiene conto delle diverse stesure, ricollega la scelta della figura mezzana di Martino alla riflessione teorica espressa nella *Lettere*.

Svarto, come Martino personaggio mezzano, trattandosi di un semplice soldato («guerrier senza nome, un fuggitivo» II 56-57), è una figura nodale per lo svolgimento della tragedia: egli ordisce le fila del tradimento dei duchi longobardi a favore di Carlo e porta a compimento l'opera iniziata dal diacono. Può essere considerato l'immagine capovolta di Adelchi: è l'eroe del reale, il gregario del male, che fin dal monologo dell'Atto I si pone «all'interno di una rete di emblemi di riferimento machiavelliani»⁴² e, grazie al suo tradimento, ottiene dai Franchi una posizione di potere. Attraverso un *excursus* dei dialoghi in cui Svarto è protagonista, Annoni mette in evidenza quanto la sua parlata riveli il politico scaltro e ambizioso che alberga nel semplice soldato.⁴³ Manzoni però non lo connota come vile, in quanto incarna il destino: paradossalmente è l'unico che riesce ad adempiere il sogno

⁴¹ *Ivi*, p. 65.

⁴² *Ivi*, p. 69.

⁴³ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 174-175.

di rivolgimento delle sorti e a rappresentare «il polo positivo dei due che reggono l'architema spaziale dell'*Adelchi*, raggiungendo l'alto - luminoso - aperto ed uscendo dal basso - oscuro - chiuso.»⁴⁴

Per scrivere le tragedie, Manzoni ha studiato non solo documenti altomedievali e quattrocenteschi, ma anche la storiografia successiva, in cui Machiavelli occupa un posto di primo piano, tanto che non sono pochi i riferimenti al *Principe* non solo nell'*Adelchi*, ma anche nel *Carmagnola*.⁴⁵

Annoni ha il merito di tener sempre presente, nel commento della tragedia, la prima stesura dell'*Adelchi*, mai andata in stampa durante la vita dell'autore. Parzialmente diversa, ma di qualità non inferiore alla *ne varietur*, è dal critico ribattezzata 'tragedia del sogno di Adelchi'⁴⁶, ovvero tragedia militante, politica, quasi testo - manifesto. Protagonista è un «principe del Risorgimento pensato da un intellettuale del Risorgimento»⁴⁷ che vuole fare di Latini e Longobardi un popolo solo, in lotta contro i Franchi invasori: è un appoggio al progetto federalista che aspirava a una lega di stati italiani capeggiata da un principe, al fine di cacciare l'Austria oltreconfine.

Il primo *Adelchi* è un'autentica tragedia della libertà, che cala nella storia le ossessioni di Alfieri e prosegue la poesia della guerra del *Carmagnola*, fatta di armi, cavalli e campi aperti. La versione definitiva, oltre a introdurre il personaggio di Svarto, oggetto di studio morale, porta in primo piano un principe disincantato e tentato dal suicidio, simile a un rivoluzionario deluso o a un intellettuale in crisi. Del resto, sono gli anni in cui molti amici della cerchia romantica finiscono imprigionati e la censura austriaca pone fine al glorioso «Conciliatore». Secondo la maggior parte dei critici, questo secondo *Adelchi* rappresenterebbe l'apice del pessimismo storico del pensiero manzoniano, strettamente legato al credo giansenista. L'intrinseca negatività del tempo umano e l'idea della *natura lapsa* culminano nel monologo dell'atto IV, in cui il protagonista afferma «Un nobil consiglio/ per me non c'è; qualunque io scelga è colpa.» In realtà, la critica più recente, e Annoni con essa, tende a circoscrivere la negatività a quel determinato contesto storico e a uno

⁴⁴ *Ivi*, p.175.

⁴⁵ Ad esempio, nell'Atto I, vv. 327-335, una metafora lega virtù e fortuna; nell'Atto II, vv. 38-40, tornano le immagini della volpe e del leone. Cfr. CARLO ANNONI, *Un'interpretazione dell'«Adelchi»*, in *Manzoni fra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, p. 70.

⁴⁶ Adelchi ha uno splendido sogno: «...Togliamo i ceppi / da quelle mani, e rendiam loro i brandi. / Siamo i loro capi, o padre. Ardua è l'impresa, / sì ma d'onor, ma di salute è piena, / e di pietà. Dell'itala fortuna / le sparse verghe raccogliamo da terra, / e stringiam nelle mani il fascio antico. / Dei vincitori e dei soggetti un solo / popol facciamo, una la legge, ed una / sia la patria per tutti, uno il desio / l'obbedienza, ed il periglio.» (Atto I, vv. 320-331)

⁴⁷ CARLO ANNONI, *Un'interpretazione dell'«Adelchi»*, in *Manzoni fra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, p. 71.

specifico modo di gestire il potere. *Adelchi* va letta unitamente al *Discorso sui Longobardi*, così come *I promessi sposi* alla *Colonna infame*, in tal modo si vedrà come alcuni passaggi della tragedia, quali la richiesta di aiuto del papa Stefano II a Carlo, vengano riguardati in modo diverso nel trattato storico. Insomma, non è corretto attribuire a un generico 'male del mondo' qualunque atto di offesa, come vorrebbe il facile accomodamento illuministico.

Per definire *Adelchi* si è spesso ricorsi alla forma della sacra rappresentazione, anche se paradossalmente la tragedia è bloccata nella visione di una realtà non ancora redenta, in cui gli eroi sono destinati allo scacco e la cinica ragion di stato trionfa.

L'incompiuto *Natale del 1833*, che accoglie suggestioni iconografiche dalla storia sacra, come il Presepe e il trono della Vergine con il Bambino, ha nella forma aperta il suo tratto distintivo e il suo patto comunicativo con il lettore.⁴⁸ L'alternanza di pochi versi e molti spazi bianchi esprime graficamente la difficoltà a padroneggiare la parola in seguito al lutto, tanto che il silenzio diventa il modo più convincente per esprimere un dolore inestinguibile: nel giro di pochi mesi muoiono Enrichetta e la primogenita. E non saranno i primi, né gli ultimi lutti che funesteranno la lunga esistenza dell'autore: pur non volendo appiattire tutto sull'argomento biografico, è innegabile che una simile catena di decessi ne abbia influenzato la vena poetica, riducendola al lumicino.

Nel primo manoscritto del *Natale del 1833*, stentato fino al limite della leggibilità nella grafia, il «sentire» sovrasta il «meditare»; la seconda stesura, pur lasciando trapelare una sofferenza che non sarà mai lenita del tutto, appare più continua, anche se alla fine si interrompe anch'essa in un miscuglio di tormento e rivolta.

Sulle soglie si trovano due frasi latine: in apertura un versetto dal Vangelo di Luca (dal futuro voltata in passato: *Tuam ipsius animam pertransivit gladius*) e in *explicit* la virgiliana *cecidere manus*. Il commento al testo continua in un serrato confronto fra le varianti, per soffermarsi poi sull'abbozzo finale. Il «Sì» che costituisce la prima sillaba dell'inno ha – ipotizza Annoni – un valore fono - simbolico non infrequente nella lirica manzoniana e sembra uscire da un colloquio mentale con la moglie. Il testo, fra continue cadute e riprese del discorso, pone l'accento sulle domande senza risposta dell'innocente provato dal dolore, novello Giobbe, («Ti vorrei dir: che festi?/ Ti vorrei dir: perché?»), mentre le interiezioni straziate «Carà!» sono le uniche a interrompere il bianco delle strofe vuote. «Manzoni sovrappone il Calvario del dolore di Maria Vergine ed il letto di agonia di Enrichetta [...]: Enrichetta ed Alessandro,

⁴⁸ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p.190.

il Cristo e la Vergine partecipano infatti di un vortice allusivo, il quale mette in circolo ed unisce amore sponsale ed amore genitoriale, in una sintesi di audacia assoluta, con un linguaggio altrimenti concesso solo ai mistici.»⁴⁹ La dedica dell'*Adelchi* trova qui una diversa risonanza, franta e appassionata, in linea con il Coro di Ermengarda, ma anche con il tono mistico del *Cinque maggio*. Decisamente originale è l'immagine del Bambin Gesù in braccio alla madre che scaglia folgori, indifferente alle lacrime e ai lamenti che essi provocano. Il tradizionale apparato iconografico della Natività è sovvertito dalla mitopoiesi manzoniana, che mescola il Giove pagano con il Jahvè veterotestamentario. Del resto, già nel *Natale*, anteriore di vent'anni, gli stilemi della pastorale natalizia si alternano ad immagini tempestose ed apocalittiche.⁵⁰

Annoni mette in rilievo l'originalità figurativa dell'inno, che rinnova *topoi* notissimi: il *dies natalis* anticipa il *dies irae*, Gesù Bambino trattiene le folgori dal cielo nero e adombra il Cristo giudice: Manzoni immette nella rassicurante iconografia natalizia un che di inquietante ed indefinibile. I riferimenti biblici, scrupolosamente riportati da Annoni⁵¹, sono numerosi.

Il critico approfondisce lo studio dell'inno incompiuto accostandovi una serie di testi coevi, fra cui un gruppo di lettere incentrate sul dolore, in rapporto dialettico con la fede, che Pomilio ha posto al centro del suo romanzo *Il Natale del 1833*.⁵² Non può mancare il raffronto con i versi della *Pentecoste* e con il finale del *Carmagnola* con la meditazione cristiana sul patire, tenendo però presente che nell'inno non si tratta più di finzione, ma della vita di un uomo che perde la compagna «diletta e venerata». La teodicea manzoniana e un equilibrio interiore raggiunto con difficoltà si scontrano con una Divinità indifferente e dai disegni imperscrutabili, mentre la crisi lacerante spinge il poeta a parlare di un fato arcano di pagana memoria. Un uomo che piange la propria donna si trasforma nel coro di tutti i tribolati, dell'umanità intera che chiede, si lamenta, prega, si dispera.

Annoni concentra la propria analisi su una serie di lettere pertinenti il tema del dolore e della morte: la supplica di Teresa Confalonieri all'imperatore d'Austria, stesa da Manzoni

⁴⁹ *Ivi*, p.194.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 199-200.

⁵¹ *Ivi*, pp. 196-197.

⁵² MARIO POMILIO, *Il Natale del 1833*, Milano, Rusconi, 1983. Componimento misto di storia e invenzione, il romanzo ripercorre lo strazio di Alessandro per la morte di Enrichetta, fino alla stesura dell'inno, mai completato. La lettura del carteggio manzoniano ispira all'autore l'idea di uno scambio di lettere immaginario fra Giulia Beccaria e Mary Clarke, attraverso cui viene indagato il mistero del dolore umano in rapporto alla fede.

stesso⁵³, la missiva di condoglianze del marzo 1833 a Leopoldo II di Toscana in occasione della morte della moglie,⁵⁴ cui seguirà qualche mese dopo la risposta accorata e sincera alle condoglianze del Granduca⁵⁵, ove si colgono echi della liturgia della Passione.⁵⁶

Se nella dedica dell'*Adelchi* Enrichetta era assimilata alla Vergine per il tramite della preghiera di san Bernardo, nel *Natale del 1833* l'assimilazione si capovolge nel mistero doloroso della moglie-madonna morta. Annoni si sofferma sull'ossimoro «bel passo», riferito al trapasso, contenuto nella seconda lettera a Leopoldo II, per il quale ipotizza influssi petrarcheschi⁵⁷ e sulla divaricazione fra 'sentire' e 'dover sentire', che ripropone il dilemma pascaliano fra ragioni del cuore e della ragione. Anche in questo caso non si tratta più di poesia, ma di esperienza reale, da cui l'oscillazione pendolare fra «cuore che mormora» e «ragione che adora».

La lettera a Pietro Borsieri,⁵⁸ al di là dell'esposizione di un dolore incommensurabile, è modellata su una grande pagina della *Morale cattolica*, cui è sotteso il libro di Giobbe: Manzoni, sull'esempio di Cristo, rifiuta il ripiegamento nell'amarezza, riconduce entro categorie in qualche modo razionali l'immagine di Dio, chiede l'accettazione ed accetta l'espiazione, in linea con l'ascesi alla perfezione cristiana. L'umano smarrimento di Manzoni, il suo conflitto interiore di fronte al dolore senza un perché, già al centro di *Adelchi*, è evidente nella lettera all'abate Manera⁵⁹. Annoni anche in questo caso si spinge fra le pieghe più oscure dell'animo manzoniano, dimidiato fra la preghiera a un Dio «che suscita» e «che consola» e la paura per Colui «che affanna» e «che atterra», concludendo che l'elaborazione del lutto vedovile fa emergere «insieme un dolore assoluto con una complessità perfino torturante di sentire e di meditare».⁶⁰ Eppure l'apologista e filosofo Manzoni chiede a sé stesso e ad ogni cristiano di adorare Colui attorno al quale le Scritture raccolgono l'esempio del patimento innocente e la sorgente del conforto, con uno sforzo di una complessità talvolta ossessiva.

⁵³ ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, Adelphi, 1986, t. I, pp. 589-590.

⁵⁴ *Ivi*, t. II, pp. 3-5.

⁵⁵ *Ivi*, t. II, pp. 24-26.

⁵⁶ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 207.

⁵⁷ *Ivi*, p. 208.

⁵⁸ ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, Adelphi, 1986, t. II, p. 64.

⁵⁹ *Ivi*, t. II, pp. 42-43.

⁶⁰ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 214.

7.1.4 Le varianti del Manzoni tragico

Il saggio indaga le varianti manoscritte (prima della edizione *princeps* del 1822) e a stampa (ovvero le lezioni introdotte dall'autore per la pubblicazione delle *Opere varie* del 1845-55), per dimostrare come gli «scartafacci» manzoniani non siano materiali di scarto, ma scelte ormai superate dal progredire della poetica dell'autore.

Esempio ne è l'episodio della caccia nel coro dell'atto IV dell'*Adelchi*, in cui vengono accostati l'immagine cruda del cinghiale ucciso e quella tenera del tremore di Ermengarda, in una probabile allusione al triste destino della regina longobarda, a sua volta ferita mortalmente da Carlo. Tanto nella *Pentecoste*, che nella *Morale cattolica* e nel *Fermo e Lucia*, testi su cui lavora quasi contemporaneamente all'*Adelchi*, la caccia assume la valenza simbolica di violenza sull'innocente. Nel *Fermo* sono diverse le similitudini animali, spesso di ascendenza evangelica, come il Cardinale e l'Innominato paragonati all'agnello e al lupo (dalle pagine del profeta Isaia)⁶¹. I bravi vengono accostati ai segugi e Lucia alla lepre, due specie che in natura sono antagoniste: in questi casi il romanzo fa emergere istanze che verranno pienamente a galla nella tragedia. La simbologia cruenta della caccia è presente anche nella seconda stesura della *Pentecoste*, «luogo centrale della maggior sperimentazione poetica manzoniana»⁶², ove si trova la similitudine della tortora, di ascendenza virgiliana e scritturale e destinata a una lunga fortuna letteraria, fino alla ripresa sotto forma di rondine nel *X Agosto* di Pascoli.⁶³

Nel manoscritto di *Adelchi*, l'identificazione di Ermengarda con l'animale - vittima è più evidente. Si legge infatti nel coro del IV atto: «E dai tentati triboli / L'irto cinghiale uscir / Pavidò il daino uscir». Nella versione definitiva il mite daino, che poteva essere più facilmente accostato alla regina longobarda, lascerà il posto al più combattivo cinghiale. La scelta fra il «cinghiale irto» e il «daino pavidò» adombra quella fra spartito epico-tragico e pastorale-cavalleresco, genere ripudiato da Manzoni nei *Materiali estetici*. La variante caduta del daino suggerisce non solo l'accostamento alla sfortunata Ermengarda, ma alle sorti dei Longobardi tutti. Del resto, nel coro dell'atto III anche la lotta fra i due popoli è rappresentata con l'immagine di una muta di cani che insegue la preda («Quai cani discolti correndo, frugando...»). Nella stesura definitiva l'autore rinuncia a una corrispondenza, che, con la sua rigidità, ne avrebbe accresciuto lo statuto di onniscienza, sovraccaricando il testo

⁶¹ CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Le varianti del Manzoni tragico*, in *Ottocento romantico e civile. Studi in memoria di Ettore Passerin d'Entreves*, a cura di Nicola Raponi, Milano, Vita e Pensiero, 1993, p. 122.

⁶² *Ivi*, p. 130.

⁶³ *Ivi*, p. 132.

di intenzionalità. Annoni sintetizza il concetto con un pregnante riferimento all'arte medievale:

la naïveté contadina del *Fermo*, la tortora della *Pentecoste* e il daino dell'*Adelchi* uniscono in dittico [...] un mosaico sacro, da parete o da pavimento basilicale, con la miniatura del manoscritto laico, uscito dallo *scriptorium* carolingio: il cacciatore, l'animale ucciso, il sangue, il tremore, l'imbelle stuolo passano puntualmente dalle minute dell'inno alle minute della tragedia. [...] Il ricco bestiario che abbiamo raccolto richiama facilmente la figurazione romanica e [...] autorizza anche l'idea complessiva della tragedia - cattedrale.⁶⁴

Passando all'analisi delle varianti a stampa, Annoni propone che l'edizione critica di *Carmagnola* e *Adelchi* si basi sulla volontà ultima dell'autore, ovvero sulle *Opere varie* del 1845 - 55, con in apparato le lezioni cadute della *princeps*.

Lo studioso motiva la sua scelta analizzando alcuni esempi, in cui i brevi ritocchi dell'autore lasciano intravedere l'intera storia del testo. Ad esempio, rispetto all'edizione Ferrario del 1820, nella Redaelli del 1845, ai vv. 132-134 nell'atto V del *Carmagnola*, Manzoni aggiunge «Tu mi rendi a me stesso. Tu credesti / ch'io chiedessi pietà, ch'io ti pregassi», a suggello della trasformazione del protagonista da capitano virtuoso in eroe, la cui spia linguistica sono le parole-tema pietà e preghiera, centrali nelle ultime scene della tragedia. Sempre nell'atto V, ai vv. 257-260 della Ferrario si trova per due volte la parola «sciagura», mutata nella Redaelli in «sventura», in assonanza con la «provida sventura» di *Adelchi*, fondamentale acquisizione del Manzoni tragico, che connota in senso cristiano il tema dell'innocente colpito dalla sorte avversa. A proposito del legame fra le due tragedie, occorre ricordare che nelle *Opere varie* l'autore fa precedere *Adelchi* a *Carmagnola*, invertendo l'ordine cronologico di composizione e riconoscendo implicitamente nella seconda tragedia il testo in cui si era meglio realizzato come drammaturgo. In calce, Annoni ricorda che la prima occorrenza della parola «sventura» in Manzoni è nella *Passione*, riferita alla morte di Cristo innocente.⁶⁵

Ancora, il confronto fra le due versioni a stampa, relativamente alla scena ottava dell'atto I di *Adelchi*, porta la poesia a un livello più narrativo, di più immediata comprensione, mentre la lingua guadagna in snellezza.⁶⁶ Significativa, al v. 29 dell'atto III di *Adelchi*, la sostituzione

⁶⁴ *Ivi*, pp. 133-134.

⁶⁵ *Ivi*, p. 140.

⁶⁶ *Ivi*, p. 141.

dell'alfieriano «Oh, rabbial!» con l'ossimoro «Oh vil trionfol!», che denota il processo di maturazione e autocoscienza avvenuto nel protagonista.

Nell'atto V, ai vv. 100-102 della Ferrario, l'autore aggiunge al monologo di Adelchi «il tempo toglie / e dà: gli amici, il successor li crea.», «incrementando le sentenze proverbiali, che dichiarano la situazione aperta e passibile di capovolgimenti»⁶⁷.

Bastano questi pochi esempi, a dimostrare come le correzioni manzoniane non siano frutto di una sterile ossessione, ma di una coerente evoluzione del sistema poetico, nella direzione di un'espressività più perspicua e di una maggior teatralità. Annoni si muove con sicurezza fra manoscritti e versioni a stampa, facendo frequenti riferimenti intertestuali, soprattutto danteschi e virgiliani. Il critico trascorre quindi alla disamina dei tre diversi *incipit* del *Conte di Carmagnola*, individuandone uno teorico, uno storico e uno poetico. Il primo è costituito dalla *Prefazione*, che istituisce un patto drammaturgico con il lettore, dichiarando l'abbandono delle unità di spazio e di tempo, la rinuncia alla spettacolarizzazione e la necessaria estraneità dello spettatore a quanto rappresentato in scena.

Il secondo *incipit*, ovvero le *Notizie storiche* e la *Tavola dei personaggi*, con la distinzione fra personaggi storici e d'invenzione, contestualizza le vicende e configura il protagonista quale *figura Christi*⁶⁸, poiché condannato per un misfatto mai commesso. Il terzo *incipit* rappresenta l'inizio della tragedia vera e propria, che si apre con il lungo discorso del Doge al Senato veneziano, avente la funzione tradizionale di portare il pubblico a conoscenza degli antefatti. Il confronto con il manoscritto fornisce un'interessante chiave di lettura: parte dei 162 versi della prima versione potrebbero essere letti come didascalie dei 43 passati nella *ne varietur*.

7.2 Adelchi e l'aporia della violenza

Nel 2015 esce per l'Edizione Nazionale ed Europea *Adelchi*, con introduzione e commento di Annoni, a completare la precedente pubblicazione, sempre nella stessa collana, del *Dialogo sui Longobardi* a cura di Isabella Becherucci. In ottemperanza all'attenzione filologica, mai disgiunta da una lettura profonda e problematica dei testi, la stesura definitiva del 1845 viene accostata a quella precedente del 1822, nonché alla versione francese di Fauriel del 1823. Inoltre, sono presenti una tavola bibliografica e alcune note alle *Notizie storiche*. Per

⁶⁷ *Ivi*, p. 147.

⁶⁸ Cfr. *Mt* 26,3-5, in CARLO ANNONI, *Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 78.

completare il quadro del Manzoni tragico, insieme alla seconda tragedia viene pubblicata anche la terza, *Spartaco*, a cura di Angelo Stella. Rimasta allo stadio di raccolta dei dati storici e di abbozzo dell'intreccio, è incentrata sulla rivolta antischiavista nell'antica Roma, che suggestionerà le leghe contadine e operaie di fine Ottocento, fino alla lega spartachista tedesca cui prende parte anche Brecht.

La questione sociale è stata sempre presente nel pensiero manzoniano, del resto nel cap. XVI della *Morale cattolica* si legge: «[Bisogna] fare scomparire dalle società cristiane quei due tristi opposti, di profusione a cui manca la fame, e di fame a cui manca il pane». L'autore abbandona presto il progetto, assorbito dal *Fermo*, nel cui protagonista trasfonde qualche tratto, senz'altro attenuato, degli istinti ribellistici di Spartaco. Annoni riporta a tal proposito un rilievo di Lonardi, secondo il quale la lunga fila di crocifissioni sulla strada per Capua che pone fine alla rivolta servile sarebbe un'anticipazione dei tanti calvari dell'universo manzoniano.⁶⁹

L'introduzione all'edizione dell'*Adelchi*, dal titolo eloquente *Il mondo è della spada*, reca in epigrafe un brano dell'articolo *War and Commerce*, tratto dal «The Observer» del 18 novembre 1822, in cui si dà conto del fiorente commercio di resti umani seguito alle guerre napoleoniche. Già questi pochi dati forniscono un'idea di quale sia il filo conduttore scelto per la lettura della principale tragedia manzoniana. Prendendo le mosse dagli *Inni sacri*, *Natale e Il Nome di Maria* soprattutto, Annoni delinea l'interesse dell'autore per le «masse mute» al centro del *Discorso sui Longobardi*, con i consueti riferimenti iconografici all'arte sacra (Foppa, Caravaggio). Negli stessi anni in cui si fa cantore corale di un'umanità che si raccoglie «sotto la cupola che copre i fedeli e l'altare», Manzoni diventa anche 'poeta dell'idea di nazione'. È il periodo cruciale che vede la fine della potenza napoleonica, il Congresso di Vienna e la Restaurazione, il tramonto del sogno di Murat e la sconfitta dei moti del 1821.

Il codice classico della virtù eroica cerca di coniugarsi con quello biblico, ma il percorso non è lineare: se l'ode *Marzo 1821* segna la punta massima degli scritti a favore del Risorgimento, alcuni passi del *Carmagnola* e soprattutto di *Adelchi* inclinano al pessimismo di fronte alla morte di un innocente. *Adelchi* è attraversato da due opposti e simmetrici desideri di procurare la morte: di Adelchi stesso verso Carlo, reo di aver ripudiato la sorella, e del re franco verso il principe longobardo. Annoni intravede nel protagonista «un figlio

⁶⁹ ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi tragedia*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, Milano, Edizione Nazionale ed Europea, 2015, p. LXXX.

del secolo diciannovesimo, in sintonia con uno dei monumenti intellettuali che lo ispiravano, la *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, dove era siglata [...] proprio la *Pathosform* del duello con in palio la vita, un confronto sanguinoso che avvia la storia sociale dell'uomo»⁷⁰, decidendo chi sarà signore e chi servo (o cadavere).

Manzoni, che aveva imputato a Schiller il consenso alla violenza 'giusta', sembra qui contraddirsi, connotando spesso Adelchi con gli attributi della violenza tipica dell'eroe *Sturm und Drang*, quale il leone e lo sparviero.⁷¹ Nel corso dello svolgimento testuale, gradualmente e con fatica il giovane guerriero prenderà le distanze dal mondo valoriale incarnato dal padre e solo alla fine il suo istinto alla sopraffazione agonistica sarà domato, in un percorso ideale di conversione.

Il rapporto non sempre lineare di Manzoni con la guerra, dimidiato fra la condanna cristiana per qualunque spargimento di sangue, senza se e senza ma, e l'entusiasmo patriottico che lo porta ad esaltare la battaglia per la libertà e l'indipendenza d'Italia, era già stato affrontato da Jacomuzzi⁷², Dionisotti⁷³ e Girardi⁷⁴. Annoni si distingue per la logica implacabile con cui analizza le variazioni di tono e di giudizio dell'autore di fronte al tema, sviscerato in diversi saggi⁷⁵, i cui concetti portanti sono poi confluiti nell'introduzione all'*Adelchi*. Con gli *Inni sacri* Manzoni intende porre nuovamente al centro della vita civile, ormai secolarizzata, il calendario liturgico, ma anche fondare un'"arte semplice" che troverà massima espressione nel romanzo. Annoni, ancora una volta sulle tracce di Roberto Longhi, istituisce a tal proposito un parallelismo con la pittura lombarda del Seicento, interessata anch'essa alle «genti vili e meccaniche», alla religiosità popolare e agli interni domestici, ritratti con suggestivi effetti di chiaroscuro. L'idea di «attrarre il codice classico entro il codice biblico»⁷⁶ continua nel mondo eroico delle odi e delle tragedie, dando luogo a due differenti mitopoiesi: quella della «Madre dei santi» e quella della nazione.

⁷⁰ *Ivi*, p. LXXXIX.

⁷¹ *Ivi*, pp. CIV-CVI.

⁷² STEFANO JACMUZZI, *Le insegne della poesia. Studi su Dante e sul Manzoni*, SEI, Torino, 1996.

⁷³ CARLO DIONISOTTI, *Manzoni fra Italia e Francia*, in *Forme e vicende: per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1988, pp. 497-511.

⁷⁴ ENZO NOÈ GIRARDI, *Il sacro nell'opera di Manzoni*, «Testo», 9, 1985, pp. 5-18.

⁷⁵ CARLO ANNONI, *Tempo della Chiesa e tempo della guerra: appunti su un'aporia manzoniana*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, pp. 113-127; *La superbia e l'altrezza. Saggio critico sul «Cinque maggio»*, in *Ivi*, pp. 83-112; *Manzoni e la liceità della guerra*, in *Ivi*, pp. 143-156; *Un fucile sull'altare di Natale. Guerra e pace nell'ultimo Manzoni*, in *Ivi*, pp. 157-175.

⁷⁶ CARLO ANNONI, *Tempo della Chiesa e tempo della guerra*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 115.

Apollonio afferma che «il nazionalismo biblico ebbe la sua parte nella storia del nazionalismo italiano»⁷⁷, come è evidente già nella *Risurrezione* («È risorto./ Ecco tutta di Sionne/ si commosse la pendice,/ e la scolta insultatrice/ di spavento tramortì»). È «risorta» anche l'Italia del *Marzo 1821*, mediante la ripetizione di un analogo fenomeno tellurico, a sua volta debitore a *Mt 28*, 2-6.

L'ode ha anche qualcosa di schilleriano, nell'episodio truce della «maschia Giaele», tratto dal *Libro dei Giudici*, cui si era ispirato già per la *Passione*.⁷⁸ È Dio stesso che arma la donna, facendosi 'partigiano' di un popolo contro un altro, invece che Padre di tutte le genti. Annoni definisce «feroce tripudio» l'atto commesso da Giaele, che prima offre cibo e ospitalità a Sisara e dopo lo assassina senza pietà, seppur per mettere in salvo il suo popolo oppresso.

È il combattivo «Dio degli eserciti» veterotestamentario, presente in *Aprile 1814*, nel *Proclama di Rimini* e nella stesura intermedia della *Pentecoste*, ma non più in quella definitiva. Annoni ricollega i versi 89-92 di *Marzo 1821* «Oggi, o forti, sui volti baleni / il furor delle menti segrete: / per l'Italia si pugna, vincete! / Il suo fato sui brandi vi sta» a un passo di *Adelchi* incentrato sul furore (IV 214-216): «Alzata / sul tuo capo la scure, un furibondo / già la calava», che mostra «la verità ultima che sta al fondo di tutte le scene di guerra [...], nella loro intrinseca terribilità, quale che sia il modo in cui ciascuna venga poi effettivamente prospettata, a suo luogo, dal poeta.»⁷⁹

Il critico mette in relazione i toni di accesa passione civile dell'ode con *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* di Petrarca, ma anche con due componimenti novecenteschi che possono essere definiti in qualche misura 'inni sacri': *Non sa più nulla, è alto sulle ali* di Vittorio Sereni e *La primavera hitleriana* di Montale. La prima è una singolare poesia di Natale in cui gli angeli si trasfigurano nel primo caduto dello sbarco in Normandia, la seconda rievoca l'incontro fiorentino fra Hitler e Mussolini nella primavera del 1939, assimilando la Pasqua di quell'anno fatale non alla Risurrezione, ma a un inverno di morte.

Marzo 1821 è attraversato dalla contraddizione della spada per abbattere il regno della spada, come è evidente nel celebre distico «Una d'arme, di lingua, d'altare,/ di memorie, di sangue, di cor», in cui «arme» ed «altare» vengono posti sul medesimo piano, con lo stesso entusiasmo guerresco e lo stesso ritmo metrico dell'«onda dei cavalli» del coevo *Cinque*

⁷⁷ MARIO APOLLONIO, *Antologia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola Editrice, 1995, vol. III, p. 182.

⁷⁸ CARLO ANNONI, *Tempo della Chiesa e tempo della guerra*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 119.

⁷⁹ ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi tragedia*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, Milano, Edizione Nazionale ed Europea, 2015, p. XLVII.

maggio, tanto da far pensare a un momentaneo abbandono della consueta «riflessione sentita». Ben lontano, sottolinea il critico, dall'atteggiamento di Fabrizio del Dongo nella *Certosa di Parma*, che nel mezzo della battaglia di Waterloo prova compassione per un cavallo morente, simbolo della sofferenza di tutte le creature innocenti.⁸⁰

Lontano anche da quanto sostenuto nella *Morale cattolica*, in cui si trova una distinzione fra il «decito» e il «santo»: il modello proposto è quello di Cristo, con conseguente invito alla misericordia al posto della forza.

Quella Chiesa che manifesta il suo orrore pel sangue, fino a dichiarare che anche quello che si sparge per la difesa della patria contamina le mani dei suoi ministri, e le rende indegne di offrire l'Ostia di pace. Tanto ella vuole che si veggia che il suo è ministero di perfezione; che se vi ha delle circostanze orribili nelle quali può essere lecito all'uomo combattere l'uomo, essa non ha istituiti dei ministri per fare ciò che è lecito, ma ciò che è santo.⁸¹

Annoni prosegue il suo ponderato *j'accuse* addentrandosi nelle opere teoriche *Dell'invenzione*, *Saggio comparativo* e *Dell'Indipendenza dell'Italia*. I memorabili ritratti in chiaro - scuro di Robespierre, in *Dell'Invenzione*, e di Desmoulins, nelle *Osservazioni comparative*, rimandano alla «grande trattatistica italiana *de moribus* da Dante al Rinascimento e al meglio delle sue prosecuzioni barocche [...] dall'*essayisme* francese, fra Montaigne e Pascal, aggiuntovi gli straordinari memorialisti dell'età del Re-sole e i grandi intellettuali dell'Illuminismo»⁸².

Robespierre giunge ai sanguinosi eccessi del Terrore non per perversione personale, ma per l'applicazione cieca delle teorie di Rousseau dell'uomo 'buono per natura', in base alle quali la carneficina di oggi sarebbe giustificata dalla felicità futura di un infinito numero di uomini, liberati una volta per tutte dal giogo di istituzioni ingiuste. È evidente il divario con l'antropologia cristiana, poggiante sul dogma del peccato originale e della *natura lapsa*, per cui l'uomo si salva solo se confida nella grazia divina e nell'intermediazione della Chiesa.

Annoni considera Manzoni un «volonteroso metafisico» e un «grande filosofo [...] su temi etici»⁸³, ad esempio quando confuta la distinzione fra 'piccola morale' e 'grande morale'. Nel *Saggio comparativo* Manzoni evidenzia come in rappresentanti del popolo quali Mirabeau e

⁸⁰ CARLO ANNONI, *Tempo della Chiesa e tempo della guerra*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, pp. 126-127.

⁸¹ Cap. V, p. 308.

⁸² CARLO ANNONI, *Manzoni e la liceità della guerra*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 145.

⁸³ *Ivi*, p. 147.

Vergniaud la «grande morale» abbia surclassato la «piccola morale», contravvenendo al quinto comandamento e non distinguendo fra nocente e innocente. La perentoria condanna di Robespierre non può non chiamare in causa Napoleone – deduce lucidamente Annoni – trattato però in modo ben diverso. Nel capitolo III dell'*Appendice alla Morale cattolica* ricusa il sistema che fonda la morale sull'utilità, alle radici del pensiero di Machiavelli, noto per la probità di costumi in ambito privato e per una pratica politica subordinata alla teoria, proprio come Robespierre. Anche in questo caso però Annoni va oltre le evidenze e ipotizza un parallelismo fra Machiavelli e Manzoni: l'idea del condottiero capace di mettersi alla testa di un popolo disperso e umiliato per guidarne la riscossa, motivo centrale nel *Carmagnola* e nel primo *Adelchi*, era già presente nel *Principe*⁸⁴.

Se nei *Promessi sposi* la *pietas* cristiana non viene meno neppure di fronte all'ingiustizia e l'innominato dopo la conversione si rifiuta di utilizzare ancora le armi, seppur per la legittima difesa dei deboli, da lui sostenuta e organizzata (cap. XXIX), nel finale del coro del *Carmagnola* il sentimento di fratellanza si appanna al cospetto degli eserciti stranieri. Si tratta della già osservata oscillazione pendolare che caratterizza il pensiero manzoniano. Anche in questo caso, come già nel *Cinque maggio*, si cercherebbe invano la riprovazione per lo spargimento di tanto sangue innocente. Napoleone – si potrebbe dire – non legge la *Pentecoste*, fermandosi al *Carmagnola*⁸⁵: l'imperatore esule che guarda con distacco la propria storia richiama più l'innominato che Adelchi, con cui condivide anche le tentazioni suicide⁸⁶. Manzoni in questo caso aderisce all'etica umanistica, e non cristiana, dell'eroe, la stessa che viene derisa nell'*Introduzione* del romanzo. Ancora nel tardivo *Dell'indipendenza dell'Italia* celebra la dinastia sabauda con toni agiografici ben lontani dal composto equilibrio che anima il romanzo. Lo storicismo teleologico che lo impronta fa sì che Vittorio Emanuele II sia il sovrano mandato dalla Provvidenza, non diversamente, seppur in scala minore, dall'«uom fatale» dell'ode.

Dell'incompiuto *Saggio comparativo* rimane l'imponente documentazione relativa alla Rivoluzione francese, mentre quasi nulla riguarda i fatti d'Italia, che infatti non vengono

⁸⁴ Sui rapporti fra Manzoni e Machiavelli si vedano FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Le letture machiavelliane di Manzoni e la nascita dell'«Adelchi»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M. Girardi, U. Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 715-751.

⁸⁵ Per un confronto testuale fra le due figure di condottiero, cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi tragedia*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, Milano, Edizione Nazionale ed Europea, 2015, p. XLIX.

⁸⁶ Parte consistente della critica interpreta invece il *Cinque maggio* come un inno sacro e vede la figura di Napoleone in un'accezione cristiana. Cfr. PIERANTONIO FRARE, *Il Natale di Napoleone*, «Versants», n. 57, 2, 2010, pp. 9-32.

trattati in tale sede. Forse si rende conto di quanto la sua posizione sia difficilmente difendibile, essendo attraversata da un'aporia insanabile fra il poeta della Chiesa che ripudia ogni tipo di guerra, anche quella 'giusta' e «l'intellettuale organico al progetto di nazione: il secondo è a-cattolico [...] e in esatta opposizione al Vangelo».⁸⁷

Si potrebbe concludere, usando parole manzoniane, che «le passioni fanno traviare» al punto da anteporre la «grande morale alla piccola». Ciò non toglie che, quando l'atteggiamento legalistico non prende il sopravvento, Manzoni offra pagine di grande bellezza e profondità anche nel *Saggio comparativo*, ad esempio i ritratti dei personaggi e l'analisi della psicologia della folla. La figura di Luigi XVI, in cui è adombrata quella di Gesù⁸⁸, richiama Carmagnola, Adelchi, Piazza e Mora, essendo l'ultimo di una serie di 'incolpati' che affrontano con dignità e cristiana sopportazione la loro personale *via crucis*.

Manzoni dedica gli ultimi decenni di vita a scritti storiografici imperniati sull'idea di nazione⁸⁹, anche se l'afflato patriottico era evidentemente presente fin dai tempi del *Trionfo della Libertà*. Tutti abbiamo ben presente il distico di *Marzo 1821* che recita «Una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor» che, sicuramente andando oltre le intenzioni dell'autore, ben si presta alla propaganda nazionalista e militarista, di qualsivoglia origine e ideologia. Purtroppo, osserva Annoni, memore dei ricordi scolastici, «il sacrificio cruento per la nazione è tra quelli meglio nascosti dalla sublimazione elusiva e da un compatto inganno culturale»⁹⁰. Egli avanza la suggestiva ipotesi che «una di sangue» indichi, oltre all'unità razziale degli italiani, la fine della distinzione fra sangue patrizio e sangue plebeo, quando è versato in nome dell'indipendenza dallo straniero. Oggi appaiono concetti discutibili e lontani dal sentire comune, ma occorre contestualizzare e pensare a un'epoca in cui al nostro paese da secoli era concessa solo un'«unità di servitù», mentre il territorio era spezzettato fra i rami cadetti delle dinastie straniere.

Diverso è l'atteggiamento di Foscolo, contemporaneo di Manzoni e ufficiale napoleonico, che non indulge al mito della guerra, anzi ne prende le distanze sia nei *Sepolcri*, che nell'*Ortis* (si veda la rievocazione della battaglia di Montaperti). Addirittura nell'Inno primo delle

⁸⁷ CARLO ANNONI, *Manzoni e la liceità della guerra*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 155.

⁸⁸ A tal proposito di immagini cristologiche, Angelo Stella vede nelle parole di Vergniaud la ripresa di quelle di Caifa: ANGELO STELLA, *Alessandro Manzoni*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. III, *Il primo Ottocento*, Salerno, Roma, 1992, p. 706.

⁸⁹ Si ricorda che *Marzo 1821* e il *Cinque maggio* possono venire stampati ufficialmente solo dopo il 1859. Il saggio comparativo, incompiuto, viene stampato postumo da Bonghi nel 1896.

⁹⁰ CARLO ANNONI, *Un fucile sull'altare di Natale. Guerra e pace nell'ultimo Manzoni*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 160.

Grazie depreca l'istinto belluino insito nell'uomo, sempre sul punto di esplodere, se non intervengono gli dei a placarlo e a riportare l'armonia sulla terra.⁹¹

Insomma – conclude lo studioso – Manzoni, che pure assiste all'immensa carneficina delle guerre napoleoniche, pare indulgere in alcuni testi al fascino delle Furie, nonostante nella *Morale cattolica* avesse affermato perentoriamente che «il sangue d'un uomo solo, sparso per mano del suo fratello, è troppo per tutti i secoli e per tutta la terra» (1855 VII 8) e, in un foglio poi scartato, che i nazionalismi provocano aggressioni reciproche in cui è quasi impossibile distinguere chi è nel giusto e chi no (MC 1819 III 35, 37-38).

Annoni conclude la propria introduzione all'*Adelchi* riaffermando l'originalità dell'opera, che rimane non scevra di elementi di perplessità e di problematicità, dati dalla «divaricazione fra la predicazione e l'azione della «Madre di tutti santi» con la poetica corrispondente, devoluta alla lingua del 'libro per tutti', e, a confronto, l'etica aristocratica e guerriera dell'eroe, ordinata soprattutto dall'idea di nazione e promossa dall'*elocutio* della tradizione alta italiana.»⁹²

7.3 Il Cinque maggio

Prendendo in esame la celeberrima ode dedicata all'imperatore francese, Annoni pone l'accento sul concetto di superbia, che rimanda direttamente al *Purgatorio* dantesco, nella cui prima cornice si espia questo peccato, tanto che il *Cinque Maggio* può essere letto come «meditazione romantica sopra la *Commedia*»⁹³. Ugualmente presente, fin dalla prima strofa, è il tema della Passione di Cristo, ma le tracce d'aura sacra non escludono l'area semantica dell'eroe, caratterizzata dai riferimenti a fenomeni celesti come il tuono o il terremoto. Infatti, da sempre la critica oscilla fra il considerarlo un inno sacro o, al contrario, un'oscura celebrazione della forza guerresca.

Oggetto di discussione⁹⁴ è invece l'ipotesi che la parola «strazio» alluda a un rimorso del condottiero al pensiero delle migliaia di giovani vite sacrificate in nome della (sua) gloria. Annoni non ha invece dubbi nel mettere in relazione «E disperò» con il sentire del

⁹¹ CARLO ANNONI, *Un fucile sull'altare di Natale. Guerra e pace nell'ultimo Manzoni*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 166.

⁹² ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi tragedia*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, Edizione Nazionale ed Europea, Milano, 2015, p.CXLIII.

⁹³ CARLO ANNONI, *Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 85.

⁹⁴ Si veda, ad esempio, CLAUDIO SCARPATI, *Note sull'elaborazione del «Cinque maggio»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di E. Elli e G. Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

Carmagnola imprigionato al ricordo dei campi di battaglia: identica nostalgia della battaglia e dolore per non potere più prendervi parte. Tale nostalgia non esclude però la possibilità che in qualche modo Napoleone rinneghi il suo passato: «nell'un caso l'esule guarda con occhi lucidi di impotenza a ciò che non torna, nell'altro ne fa giudizio e se ne stacca»⁹⁵, come l'innominato nella notte del rapimento di Lucia è schiacciato dal peso delle proprie memorie fino alla tentazione del suicidio. Del resto, nel 1821, anno di composizione dell'ode, Manzoni stava lavorando al *Fermo* e aveva da poco dato alle stampe le *Osservazioni sulla morale cattolica*, nel cui cap. VIII si parla di conversione dopo una vita spesa al servizio del male. Interessante è la suggestione che l'*incipit* «Ei fu» richiami le parole rivolte a Enea dal sacerdote troiano Panto nel libro II dell'*Eneide*.⁹⁶

Non bisogna però perdere di vista il testo, che non riesce a celare la contraddizione di fondo dell'autore, che, come già notato da De Lollis⁹⁷, metterebbe fra parentesi l'etica cristiana di fronte allo scintillio della gloria napoleonica. Significativo e appropriato è il parallelismo con l'episodio della battaglia di Borodino in *Guerra e pace*, dove Tolstoj non cela le atrocità e gli orrori della guerra.

Manzoni invece, almeno a tratti sembra celebrare o quantomeno subire il fascino del «dampo de' manipoli» e dell'«onda dei cavalli», spettacolo pirotecnico che riproduce nel ritmo e nella sonorità gli scoppi e i bagliori dei cannoni: siamo lontani dall'ironia con cui la guerra è trattata nel romanzo, basti pensare ai «tegoli di Casale», ma anche dai toni della quasi coeva *Pentecoste*. L'idea che il *Cinque maggio* sia un inno sacro è poligenetica, risalendo a De Sanctis ed essendo condivisa, fra gli altri, da Momigliano e Contini, mentre Dionisotti la completa ritenendo che il precipuo messaggio cristiano sia inscindibilmente legato a quello nazionale.⁹⁸

Annoni condivide Dionisotti e corrobora la sua tesi con una lettera poco nota di Manzoni a Gerolamo Bonaparte⁹⁹, nipote di Napoleone I e cugino di Napoleone III, in cui l'anziano

⁹⁵ CARLO ANNONI, *Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 88.

⁹⁶ CARLO ANNONI, *La superbia e l'altezza. Saggio critico sul «Cinque maggio»*, in IDEM, *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M. Girardi, U. Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 709-713.

⁹⁷ CESARE DE LOLLIS, *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione*, in *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1968, p. 328.

⁹⁸ CARLO ANNONI, *Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 96.

⁹⁹ La lettera, del marzo 1866, è citata in LUIGI SALVATORELLI, *Leggenda e realtà di Napoleone*, Torino, UTET, 2007, p. 18.

scrittore rinnova, anche nel lessico, «il mito barocco del re-sole»¹⁰⁰, offrendo un'interpretazione dell'ode per cui l'imperatore avrebbe traghettato nel secolo successivo la migliore eredità dell'Età dei Lumi. Naturalmente la missiva va contestualizzata, tenendo conto del mai spento amore per la Francia – di cui la chiusa della *Lettere* ci dà un saggio – e del fatto che Gerolamo Bonaparte era convinto assertore dell'alleanza italo-francese che portò alla sospirata unità. Il culto dell'eroe, seppur dal sapore più dimesso e austero, ritorna nel saggio *Dell'indipendenza dell'Italia*, a proposito di Carlo Alberto, costretto a spegnersi in esilio, non avendo trovato la «bella morte» sul campo di battaglia invece ottenuta da Adelchi. Torna in mente il monito a non versare il sangue dei fratelli, presente nel *Carmagnola*, cui fanno eco diversi richiami nella *Morale cattolica*, ove si spiega come la religione cristiana, consapevole degli istinti ferini dell'uomo, comandi l'amore incondizionato per il prossimo.

A questo punto del ragionamento, Annoni inserisce un sorprendente parallelismo con Brecht, in cui «si incontra una dimensione messianica, se pur priva di trascendenza»¹⁰¹, a ulteriore conferma della capacità dello studioso di instaurare un dialogo a più voci attraverso il tempo e lo spazio. La lettura di Goethe del *Cinque maggio* – cui si deve anche una pregevole traduzione – si basa sull'idea classica del 'demonico', inteso come genio, forza e potenza creatrice che pochi individui posseggono e usano per cambiare in modo irreversibile il corso della storia, peraltro senza curarsi dei costi umani e materiali che questo comporta.¹⁰²

Pare una visione del mondo divergente da quella propugnata nei frammentari *Materiali estetici*, dove la poetica è retta dall'etica ed entrambe dalla teologia: ne consegue il mutamento nella rappresentazione cristiana dell'universo tragico, come emerge dall'analisi del *Riccardo II* di Shakespeare. Annoni, tornando al testo del *Cinque maggio*, ne sottolinea l'intertestualità con l'*Eneide*, in particolare con il libro II, caro a Manzoni, che ne fa un parziale tentativo di traduzione a soli dodici anni¹⁰³. Del resto i libri II, IV e VI del poema antico, incentrati sull'amore di Enea e Didone, sono ben presenti nella mente dello scrittore

¹⁰⁰ CARLO ANNONI, *Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea*, in IDEM, «Ogni speme deserta non è» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 97.

¹⁰¹ ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi tragedia*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, Edizione Nazionale ed Europea, Milano, 2015, p. LXXIX.

¹⁰² Vedi a tal proposito JOHANN PETER ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, trad. di A. Vigliani, Torino, Einaudi, 2008, p. 522.

¹⁰³ Già Pascoli, in *Echi di una notte mitica*, aveva notato l'influsso di *Eneide II* sull'epilogo del cap. VIII dei *Promessi sposi*: in entrambi i testi si ha la fuga di una famiglia, composta da due sposi o fidanzati, un anziano genitore e un ragazzino, fino all'approdo a un luogo sacro (convento di Pescarenico o tempio di Cerere).

milanese, che li riutilizza nell'*Adelchi* per le vicende di Carlo ed Ermengarda. Notissimo è poi il riuso del virgiliano «cecidere manus» (*Eneide* VI) riferito a Dedalo, che non riesce a scolpire sul portale del tempio di Cuma la scena della morte del figlio Icaro: se ne trova traccia tanto nell'ode («cadde la stanca man»), che, in modo esplicito, nella chiusa del *Natale del 1833*.

7.4 La *Colonna infame*: le passioni fanno traviare...anche Manzoni

Annoni ha il merito di indagare alcuni punti controversi e poco trattati dell'opera manzoniana; fra questi, la nota accusa a Parini contenuta nella *Colonna infame*. La disamina inizia con una precisa lettura-commento di *Quando fra vili case in mezzo a poche* (1755-1760), testo pariniano scarsamente conosciuto e frammentario, che funge da commento ad alcuni versi della *Gerusalemme liberata* in milanese del Balestrieri.¹⁰⁴ Egli, in piena età dei Lumi, accosta all'orrido spettacolo del campo di battaglia disseminato di cadaveri l'immagine non meno raccapricciante dei presunti untori, vittime innocenti della superstizione di quel secolo buio. A ricordo di quella pagina oscura della storia milanese si ergeva ancora in quegli anni l'epigrafe della 'colonna infame' in piazza Vetra, dove era stata demolita la casa del Mora, presunto untore. Così recita:

HIC UBI HAEC AREA PATENS EST
SURGEBAT OLIM TONSTRINA
IO. IACOBI MORAE [...]
PROCUL HINC PROCUL ERGO
BONI CIVES
NE VOS INFOELIX INFAME SOLUM
COMMACULET.
MDCXXX KAL. AUGUSTI

Insomma, Balestrieri collega anacronisticamente Tasso alla Milano spagnola, sia con intento celebrativo nei confronti di Parini, sia con un'idea civile e militante della letteratura.

¹⁰⁴ La genesi del 'sermone chiabreresco' (come lo chiama Balestrieri) o 'poemetto' (come lo chiama Reina, dal quale dipendono tutte le altre stampe) è piuttosto complessa: Domenico Balestrieri, autore di una versione dialettale della *Gerusalemme liberata* (1772), innesta alla fine del canto VIII il frammento dell'amico Parini, a mo' di commento. La corrispondente ottava del Tasso, dall'aura notturna e lugubre, comunica un senso di inquietudine che ben si accorda con l'atmosfera della caccia agli untori nella Milano appestata.

Essendo poco noto, riporto qua per intero il testo di Parini:

Quando fra vili case in mezzo a poche
rovine i' vidi ignobil piazza aprirsi.

Quivi romita una colonna sorge
in fra l'erbe infeconde, i sassi e 'l lezzo,
ov'uom mai non penetra, però ch'indi
Genio propizio all'insubre cittade
ognun rimuove alto gridando: – Lungi,
o buoni cittadini, lungi, ché 'l suolo
miserabile infame non v'infetti –.

Al piè della colonna una sfacciata
donna sedea che della base al destro
braccio facea puntello; e croci e rote
e remi e fruste e ceppi erano il seggio
su cui posava il rilassato fianco.

Ignuda affatto, se non che dal collo
pendeale un laccio, e scritti al petto aveva
obbrobriosi, e in capo strane mitre,
terribile ornamento. Ergeva in alto
la fronte petulante e quivi sopra
avea stampate con rovente ferro
parole che dicean: Io son l'infamia.

Io che, virtù seguendo, odio costei,
anzi gloria immortal co' versi cerco,
a tal vista fuggia, quando la donna
amaramente sorridendo disse:

ciò espone poeticamente quanto contiensi nella mentovata Iscrizione, soggiungendo:

Così dicea la donna, e 'l vil Dispregio
e mille turpi Genii intorno a lei
la gien beffando intanto, ed, inframmesso
il pollice alle due vicine dita,
ad ambe mani le faceano scorno.

Si tratta di un componimento allegorico dalle numerose reminiscenze petrarchesche e dantesche, con cui l'autore delinea un percorso dalla rettitudine all'infamia.¹⁰⁵ La ricca intertestualità esterna del poemetto non deve far dimenticare quella interna: non mancano pagine coeve di Parini dal medesimo afflato filantropico di stampo illuminista, come *Pingimi, o Musa, or che prescritto è il foco*, *Auto da fè* e *Fogliazzzi, amor di Temi e delle Muse*.

«Lo scopo pariniano era evidentemente quello di costruire luoghi paralleli di pietà tragica per le vittime innocenti dell'errore giudiziario, dell'intolleranza religiosa, della guerra di conquista.»¹⁰⁶ A questo punto, Annoni cerca di portare alla luce le ragioni per cui Manzoni, solitamente così cauto e oculato nei giudizi, si lasci andare a un tanto grossolano fraintendimento, oltretutto nei confronti di un autore da lui stimato e riconosciuto come modello nelle prime composizioni. Parini è infatti accusato di acquiescenza verso l'accusa di 'unzione' imputata a Mora e Piazza, accolta passivamente senza controllare adeguatamente le fonti. Come sempre in Manzoni, l'estetica è subordinata all'etica. La genesi sarebbe giustappunto da individuarsi nel passo dei *Materiali estetici*, ove dopo la celebre affermazione «Allora le belle lettere saranno trattate a proposito, quando le si riguarderanno come scienze morali»¹⁰⁷ Manzoni commenta in modo negativo l'ode pariniana *Alla Musa*, composta in occasione del matrimonio dell'ex - allievo Febo d'Adda, in cui loda la poesia, in contrapposizione all'avidità del mercante e alle ambizioni del potente. Manzoni giudica falsa e fatua quella Musa, che pure aveva celebrato nell'*Adda* e nell'*Imbonati*.

In questo caso però, il coinvolgimento emotivo gli fa prendere un abbaglio e lo spinge a scegliere una terminologia grossolana, inusuale in lui («scrittori scimuniti e perniziosi»), per rimproverare al poeta di Bosisio di essere venuto meno al proprio programma di vita e di scrittura.

Anche in questo caso Annoni ripercorre l'intera vicenda redazionale del romanzo - inchiesta, rileggendo la prima *Storia della colonna infame*, all'altezza del *Fermo*, tenendo presente però che l'autore non la mandò mai in stampa. Qui, dopo il processo agli storici,

¹⁰⁵ Per ulteriori approfondimenti sul testo cfr. CARLO ANNONI, *Le passioni fanno traviare: Parini, Manzoni e la «Colonna infame»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di G. e E. Elli, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 95-99.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 100.

¹⁰⁷ ALESSANDRO MANZONI, *Scritti linguistici e letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, t. III, Milano, Mondadori, 1991, pp. 20-21.

c'è l'investitura solenne, dai toni quasi evangelici¹⁰⁸, di Pietro Verri, autore delle *Osservazioni sulla tortura* e primo scrittore a ristabilire la verità. Del resto, la *Colonna infame* è modellata sulla *theologia crucis* e sul dramma sacro, a cominciare dal calvario laico di Piazza e Mora.

La versione definitiva attenua i toni, ma l'accusa rimane, cosa ancor più stupefacente, se si pensa al clima filo - pariniano di quegli anni. Manzoni deve fare i conti, anche sul piano teorico, con il classicismo italiano e i suoi principali rappresentanti, Parini e Alfieri, da lui consacrati come maestri di virtù nell'*Imbonati*. Proprio i versi dedicati al compagno della madre furono stampati prima da Didot, editore di Alfieri, e poi da Bettoni¹⁰⁹, editore dei *Sepolcri* e dell'*Esperimento di traduzione dell'«Iliade»*, per cui non aveva tutti i torti Foscolo ad annettere il giovane poeta alla propria cerchia ideale, nel nome del comune culto di Omero. Insomma, Alessandro ormai adulto e convertito può aver sentito l'esigenza di marcare il distacco dal Pantheon laico delineato dai *Sepolcri*, che ha istituito un canone letterario tuttora valido. Per distaccarsene, vi contrappone dapprima la coralità popolare della liturgia e della tragedia, poi l'etica della *Morale cattolica*, infine il grandioso affresco umano dei *Promessi sposi*, nell'intento di fondare una nuova civiltà, non più all'insegna della «feroce forza», ma della carità.

Anche il silenzio su Alfieri nei testi teorici sul teatro, eccetto la *Lettere*, in cui viene additato come «scrittore dell'odio», è eloquente circa l'allontanamento deciso dal canone classicistico cui aveva precedentemente aderito. Pur iscritto nel contesto di rifondazione di un canone ad opera di un convertito, il giudizio su Parini – chiosa Annoni – è profondamente ingiusto. È sorprendente che non siano stati molti gli studiosi che sono misurati con la *Colonna infame*, con le rilevanti eccezioni di Negri, Sciascia e Dionisotti e ancor meno quelli che si sono dedicati all'incriminato testo pariniano. Quasi nessuno¹¹⁰ poi ha avuto il coraggio di denunciare il clamoroso errore di Manzoni, un po' per la soggezione che la sua figura incute, un po' per disinteresse verso il discorso storiografico¹¹¹.

¹⁰⁸ Per i riferimenti alle sacre Scritture cfr. CARLO ANNONI, *Le passioni fanno traviare: Parini, Manzoni e la «Colonna infame»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di G. Langella e E. Elli, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 114.

¹⁰⁹ Cfr. PIERANTONIO FRARE, *Bettoni 1806: tra i «Versi in morte di Carlo Imbonati» e i «Sepolcri»*, in *«A egregie cose». Studi sui «Sepolcri» di Ugo Foscolo*, a cura di Fabio Danelon, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 135-151.

¹¹⁰ Fra le lodevoli eccezioni si annoverano GUIDO MAZZONI, curatore di *Tutte le opere edite e inedite di Giuseppe Parini*, Firenze, Barbera, 1925, p. XLVII e *ad locum*, p. 515; MICHELE ZIINO su «La Rassegna», n. 6, dicembre 1930, pp. 335-343.

¹¹¹ Fra i pochi che hanno denunciato l'errore si segnalano: GUIDO MAZZONI, curatore di *Tutte le opere edite e inedite di Giuseppe Parini*, Firenze, Barbera, 1925, p. 515.

È stato paradossalmente uno studioso di diritto a ristabilire la verità, Mino Martinazzoli, che ha il merito di leggere la *Storia della colonna infame* come esempio di eloquenza forense¹¹². Gianmarco Gaspari ha ripreso la questione dell'accusa a Parini in *Letteratura delle riforme. Da Beccaria a Manzoni*¹¹³, ricostruendo impeccabilmente l'articolato mosaico di storia della cultura e della giustizia nel Settecento milanese, ruotante attorno a Beccaria, Verri, Balestrieri e Parini.

Le conclusioni di Annoni sono esplicite: «il radicalismo cristiano del convertito Manzoni [ha] agito in eccesso, ed in errore, nei confronti del patriarca morto, venerato come un santo dalla società civile.»¹¹⁴

7.5 *Volucres*

Annoni è uno dei pochi commentatori¹¹⁵ a soffermarsi sull'ultima prova di un certo impegno poetico di Manzoni, la poesia latina *Volucres* (1868), che denota la familiarità con i metri, le strutture retoriche e la sintassi della lingua classica, acquisita durante gli anni in collegio. Ispirata da una passeggiata ai giardini pubblici, dove viene colpito dal contrasto fra le anatre libere e gli uccelli in gabbia¹¹⁶, l'elegia è incentrata sul tema della libertà, trattato attraverso «la duplice mediazione della lingua morta e della gnomica animalista»¹¹⁷. La prima stesura, la più lunga (nove coppie di distici elegiaci), è un manoscritto autografo di Giorgini risalente al 1868 che rimane sconosciuta fino al 1930, quando Mary Pincherle la pubblica su «La Cultura».

La seconda redazione, che ha quattro versi in meno, apparsa sulla «Perseveranza» il 29 maggio 1868 e poi nelle *Opere inedite e rare* (1883-89) curate da Bonghi, è considerata tuttora

¹¹² MINO MARTINAZZOLI, *Pretesti per una requisitoria manzoniana*, Grafo, Brescia, 1985 e IDEM, *Attualità della «Storia della colonna infame»*, in *Atti del Congresso manzoniano*, Boario Terme, 15-16 giugno 1985, Milano, Centro nazionale di Studi manzoniani, 1987, p. 22.

¹¹³ GIANMARCO GASPARI, *Letteratura delle riforme. Da Beccaria a Manzoni*, Palermo, Sellerio, 1990, pp. 111-113.

¹¹⁴ CARLO ANNONI, *Le passioni fanno traviare: Parini, Manzoni e la «Colonna infame»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di G. Langella e E. Elli, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 118. Ulteriori riflessioni sulla ingiusta condanna di Parini si trovano in PIERANTONIO FRARE, *La storia a giudizio. Appunti sulla «Colonna infame»*, in *Fame di giustizia: Manzoni e la «Storia della Colonna infame»*. Atti del Convegno Cormano, 25 ottobre 2008, Cormano, Comune di Cormano, 2009, pp. 47-55, che prendendo le mosse dal saggio di Annoni sviluppa il tema del giudizio come categoria ontologica.

¹¹⁵ Fra le illustri eccezioni si annoverano ETTORE PARATORE, *Manzoni e il mondo classico*, «Italianistica», II, 1973, pp. 76-132 e GIORGIO PETROCCHI, nella voce *Manzoni, Alessandro*, in *Enciclopedia virgiliana*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, p. 359. E' in corso di pubblicazione per la «Rivista di studi manzoniani» il saggio di ANGELO PIACENTINI *Manzoni poeta latino: sulle varianti d'autore dell'elegia «Volucres»*.

¹¹⁶ CARLO ANNONI, *Le ali immemori. Studio su «Volucres» di Alessandro Manzoni*, «Otto/Novecento», n. 2, 2001, pp. 5-31.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 6.

come *ne varietur*.¹¹⁸ Come riferisce Fausto Ghisalberti, la terza redazione è stata trovata da Dante Isella fra le carte di Luigi Rossari all'Archivio Storico Civico di Milano. Si tratta di un manoscritto autografo copiato dall'autore stesso su un pezzo di carta, che si differenzia dalla seconda stesura solo per la punteggiatura e l'omissione del quinto distico.¹¹⁹ Infine, Annoni stesso ha rinvenuto nelle carte Giorgini, giunte in Braidense nel 1989, un testimone inedito, non autografo, anepigrafo, molto vicino alla seconda redazione, probabilmente di un copista della cerchia manzoniana poco esperto in latino, che commette qualche errore di copiatura e non cura la punteggiatura.¹²⁰ Il critico riporta per intero le quattro redazioni per poi trascorrere a un serrato confronto filologico e letterario, soprattutto fra le prime due redazioni, discutendo anche di eventuali fonti, per poi passare a un approfondito commento, che guidi il lettore a un testo poco noto.

Annoni è conscio del rischio di sovrastimare l'importanza delle fonti, essendo i temi del risveglio primaverile e della libertà nella natura comuni a numerosissimi poeti in ogni epoca, da Lucrezio a Leopardi. È evidente l'influsso dell'apologo di animali parlanti di Esopo, Fedro e La Fontaine, ma allo stesso tempo è presente il coro inteso in senso manzoniano, come 'cantuccio dell'autore', che richiama *Adelchi*.

Il vocativo «fortunatae» dell'incipit richiama il «fortunate senex» della prima *Bucolica* di Virgilio: la vita felice di Tiro in campagna e l'esilio dell'amico Melibeo corrispondono al contrasto fra anatre libere e anatre in gabbia. Il poeta, trasportato dal mesto grido dei volatili prigionieri, trasfigura il cielo milanese e il laghetto dei giardini pubblici.

Annoni individua non solo le possibili fonti, ma ipotizza anche epigoni, come il Montale della «maglia rotta nella rete» (*In limine*) e dell'«anello che non tiene» (*I limoni*).¹²¹ Il bellissimo sintagma «diem superum» richiama «O campi aperti! O sol diffuso!» del *Carmagnola*, a testimonianza dell'unità di mente del Manzoni e della necessità di una lettura sincrona della sua opera. Pur 'sliricato', e sotto lo schermo della lingua classica, lascia comunque avvertire echi della grande poesia, sua e di altri.

I vv. 9-10 («Nullos ver lusus...») rivelano, quasi in termini leopardiani, la mestizia di un uomo anziano, cui «la primavera non riporta né i giochi, né i dolci amori»¹²². Non possono mancare riferimenti al romanzo: «frondes» e «vireta» richiamano la conclusione dei *Promessi sposi*, con l'immagine di amore giovanile e allegria familiare che porta con sé.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 7-8.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 28-29.

¹²¹ *Ivi*, p. 13.

¹²² *Ivi*, p. 17.

La terza redazione sopprime questi versi: che sia per distrazione durante la trascrizione o per scelta deliberata, sembra che l'autore voglia allontanare da sé il «tantum supplicium» del finale, vicino al «tanto strazio» del *Cinque maggio* e al «cecidere manus» del *Natale del 1833*.

Le anatre prigioniere denunciano lo struggimento per il distacco dai ritmi di natura, come Renzo, dirigendosi verso Milano, si volta con nostalgia verso le sue montagne.¹²³ L'ozio forzato, già deprecato nei *Materiali estetici*, («ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero») è anche la condizione dell'anziano scrittore, cui vengono meno progressivamente le energie vitali. Annoni è uno dei pochi critici a ventilare l'ipotesi che le «crudeles escae» della prima redazione, poi espunte dalla *ne varietur*, siano allegoria della parte istintuale, oggetto di confessione e occultamento allo stesso tempo. Consapevole del rischio di attribuire più importanza del lecito a questo testo, che condensa autoritratto e storia, insiste sul rimando degli uccelli prigionieri-oppresi a personaggi di primo piano della poetica manzoniana quali Ermengarda, Adelchi, Carmagnola.

Del resto, le anatre in gabbia assolvono la stessa funzione dell'albero sradicato nel *Saul* di Alfieri, quando il re ebreo intona un canto di lutto a sé stesso (atto II, scena II). Pascoli, nella *Quercia caduta*, all'immagine dell'albero sradicato aggiunge quella del nido vuoto, presente anch'essa in *Volucres*.¹²⁴

7.6 Manzoni e Rosmini

Ancora una volta Annoni si mostra consapevole di come la filologia non sia un esercizio fine a sé stesso, ma strettamente legato all'individualità dell'autore, alla storia delle idee e della società.

Infatti, a suo avviso, l'edizione definitiva delle *Cinque piaghe della Santa Chiesa* non è l'edizione critica, ottenuta tenendo conto degli interventi successivi alla *princeps*, ma la *princeps* medesima, la Velardini, stampata anonima nel 1848 a Lugano per sfuggire alla duplice censura austriaca ed ecclesiastica. È la versione che lessero le maggiori personalità del Risorgimento: Manzoni, Tommaseo, Cattaneo, Cavour, D'Azeglio, Mazzini, Gioberti, Pio IX e Verdi. In seguito l'abate dovette apporre alcune correzioni non per volontà propria, tanto che in alcuni punti si configura una vera e propria palinodia. Ad esempio, l'integrazione finale alla prima piaga – riguardante l'auspicata adozione delle lingue nazionali

¹²³ *Ivi*, p. 21.

¹²⁴ *Ivi*, p. 26.

nella liturgia, al fine di mitigare la distanza fra clero e fedeli – ne capovolge addirittura il significato¹²⁵.

O ancora, a conclusione della quarta piaga – l'asservimento dei vescovi al potere politico – Rosmini aggiunge un elogio a Francesco I d'Asburgo, in stridente contrasto con il suo carattere riservato e la sua concezione politica. L'ultima volontà dell'autore non è nota, poiché dal momento in cui l'opera viene messa all'Indice, Rosmini non pensò più ad altre edizioni, né revisioni.

Dopo questa premessa filologica, Annoni si volge all'analisi delle analogie e delle differenze fra il pensiero di Rosmini e quello di Manzoni. Premessa necessaria è chiarire che il paragone avviene fra una sola opera da un lato e l'intero *corpus* manzoniano dall'altro, parzialmente giustificato dal fatto che *Le cinque piaghe* sono un po' il manifesto del pensiero religioso rosminiano. Entrambi provetti umanisti, hanno atteggiamenti diversi nei confronti del latino: per il romanziere è sì lingua dei dotti che spesso viene impiegata per imbrogliare, ma «sacrosanta» se usata nel culto, invece per il roveretano il latino nella Messa costituisce un ostacolo alla comunicazione fra prelati e volgo. Paradossalmente, sembra che l'autore dei *Promessi sposi*, pur consapevole dei limiti e della necessità di rinnovamento della Chiesa del suo tempo, sia più fiducioso dell'amico nei crismi della Chiesa «Madre dei santi», animatori dell'inno *La Pentecoste*.

Altra differenza fra i due sodali è il modo di guardare all'elemento femminile nella Chiesa: quasi assente in Rosmini – occorre tener presente che il trattato era indirizzato prima di tutto al clero – è invece ben vivo in Manzoni, portatore di un cristianesimo della famiglia in cui la donna riveste un ruolo centrale: basti pensare al ritratto di Teresa Trotti Arconati nella *Morale cattolica* e a Lucia, mediatrice di grazie, ma anche a tante pagine di «sublime ferialità lombarda»¹²⁶ in cui la *paidéia* cristiana si esprime nella figura materna.

Ulteriore argomento di dissenso è la figura di Napoleone: per Rosmini è uomo della Provvidenza, soprattutto in virtù del Concordato di Pio VII, mentre Manzoni ne dà una lettura più complessa e sfaccettata, seppur non scevra da contraddizioni, come già esposto. In Rosmini si colgono reminiscenze manzoniane: ad esempio nella prima e nella quinta piaga stile e lessico, caratterizzato da concisione ed espressione controllata, riecheggiano il Gran Lombardo. A proposito dell'arroganza intellettuale dei filosofi antichi, tornano alla

¹²⁵ CARLO ANNONI, *Il pane della parola. Saggio su Manzoni, Rosmini e «Delle cinque piaghe della Santa Chiesa»*, in *Il gran disegno di Antonio Rosmini. Origine, fortuna e profetia*, a cura di M. Marcocchi e F. De Giorgi, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 167-196.

¹²⁶ *Ivi*, p. 178.

mente alcuni passi della *Morale cattolica*¹²⁷ e in merito alla Chiesa delle origini, tanto cara a Rosmini, si avvertono echi della *Pentecoste*, che canta la discesa dello spirito sulle genti e i prodigi che ne sono scaturiti.

Anche la lettura della storia della Chiesa è elemento divisivo: dalle *Cinque piaghe* promana la nostalgia per la comunità cristiana delle origini, certamente idealizzata, cui sarebbe seguita una decadenza inarrestabile, salvo le eccezioni di alcuni Papi e del Concilio di Trento. Le pagine dell'ecclesiologia rosminiana sono fra le più belle dell'opera, imperniate sul mito della perfetta carità e povertà delle gerarchie clericali. Manzoni invece, refrattario al rimpianto per un passato irrimediabilmente perduto, si concentra sulla Chiesa moderna e contemporanea, convinto che la semplicità e carità del Vangelo possano incarnarsi in una qualunque famiglia lombarda del Seicento (si pensi al caso di Maria vedova) o in alcune figure esemplari (i padri Felice Casati e Michele Pozzobonelli, il Cardinal Federigo).

Rosmini ritiene che il male peggiore che affligge la Chiesa del suo tempo sia la mancanza di coesione fra clero e fedeli, quell'unità di intenti invece rappresentata con forza icastica nei *Promessi sposi* dalla visita pastorale nel Lecchese e dal primo ingresso del Borromeo nel Duomo di Milano.

Anche nel raffronto fra i due grandi intellettuali del cattolicesimo liberale ottocentesco Annoni riesce a cogliere qualche elemento non scontato, che vada al di là della speculazione filosofica o linguistica, mettendo in evidenza le divergenze in ambito storico ed ecclesiologico.

7.7 Ipotesi su nuove fonti

Il critico avanza ipotesi su fonti finora scarsamente indagate di alcuni testi del Manzoni in *La cultura del Manzoni. Nuove ipotesi su fonti medievali e fonti classiche* (1993) e nell'ultimo capitolo dello *Spettacolo dell'uomo interiore*.

Partendo dall'assunto che la poesia manzoniana attinga a fonti desuete, come l'innografia latino-cristiana e la sacra rappresentazione, Annoni presenta una serie di possibili derivazioni.

La seconda minuta dell'incompiuto *Il Natale del 1833*, datato 14 marzo 1835, è incorniciata da una frase evangelica in esergo e da un emistichio virgiliano *in explicit*. La frase evangelica è «Tuam ipsius animam pertransivit gladius», ma nell'originale, Luca 2,35, si ha

¹²⁷ ALESSANDRO MANZONI, *Osservazioni sulla Morale cattolica*, in IDEM, *Opere morali e filosofiche*, a cura di F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963, p. 301-305.

«pertransibit», quindi un futuro invece di un passato. Si ritrova il medesimo cambiamento di tempo verbale, quindi «pertransivit» invece di «pertransibit» nello *Stabat mater* di Jacopone: «Stabat mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa / dum pendebat filius; / cuius animam gementem / contristatam et dolentem / pertransivit gladius». Sempre nello *Stabat mater*, centrale nella liturgia della Settimana santa e preghiera fatta propria dal popolo, si trova anche «vidit suum dulcem natum / moriendo desolatum», che può essere considerato l'ipotesto del verso «e ti vedrò morir».

Lonardi¹²⁸ rileva la presenza di un'altra lauda di Jacopone, *Donna del paradiso*, nel colloquio tra Desiderio e il figlio morente, ad attestare la partecipazione ad un tessuto culturale comune, che è poi l'orizzonte evangelico tipico di tanto teatro europeo. Annoni mette in relazione i vv. 160-176 di *Adelchi*, ove Ermengarda si lascia andare al delirio d'amore, ancora una volta allo *Stabat mater*: il linguaggio romantico del dolore sentimentale riporta ai 'plantus' medievali, in un proficuo scambio fra linguaggio religioso e amoroso, che avverrà anche nei *Promessi sposi*. Ma se per Lucia, personaggio romanzesco, ci sarà il lieto fine, Ermengarda, eroina tragica, morirà vittima innocente.

Il Trionfo della Libertà, esempio di classicismo giacobino, enumera nel canto II i tradizionali paladini della libertà: i trecento di Leonida, Collatino, Lucrezia, Bruto, Clelia. Rassegna analoga di *exempla* tratti dalla romanità si avrà nel *Fermo*, ma trasposti in una dimensione eroicomica.¹²⁹

Nei *Sermoni* prevale l'influsso di Persio e Giovenale, oltre che del *Giorno* di Parini e delle satire di Alfieri.

Dopo la conversione, il mondo classico scolora o appare in funzione di ornato: ad esempio, la stesura definitiva del *Nome di Maria*, rispetto al primo getto, «cancella il fraseggio magniloquente della storia antica di fronte alla monodia della storia cristiana».¹³⁰ Consapevole di cantare una svolta nel cammino della civiltà, Manzoni apparentemente mette a tacere l'umanista che è in lui, volgendosi, come appena visto, alla chiesa delle origini (gli *Inni sacri*) e all'alto Medioevo (*Adelchi*). Nel *Fermo* l'antico ritorna, ma capovolto dal sublime al comico, parodiato, seppur mai in modo eccessivo o triviale. Lo stile di Manzoni si distacca dal neoclassicismo di regime che celebra la guerra, diseroicizzando una tradizione letteraria che fin dalle origini aveva celebrato l'esemplarità dell'antico. Annoni

¹²⁸ GILBERTO LONARDI, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 18-23.

¹²⁹ CARLO ANNONI, *La cultura di Manzoni. Nuove ipotesi su fonti medievali e fonti classiche*, «Italianistica», XXII, 1993, n. 1-3, p. 59.

¹³⁰ CARLO ANNONI, *La cultura di Manzoni. Nuove ipotesi su fonti medievali e fonti classiche*, «Italianistica», XXII, 1993, n. 1-3, p. 61.

confuta Paratore¹³¹ a proposito della pretesa assenza dal mondo manzoniano di Lucrezio: nel *Fermo* Lucrezio sarebbe presente, in forma giocosa, a dimostrazione della sterminata cultura manzoniana, descritta come un «continuo aprirsi di quinte che rendono visibile una biblioteca, che è quasi una biblioteca di Babele nella sua latitudine e mescolanza di valori»¹³².

Ben maggior peso ha l'*Eneide*. Si veda, nel libro IV, il motivo del pianto di Didone intrecciato ai dinieghi di Enea, che riecheggia il lamento d'amore di Ermengarda e le parole di Adelchi a Carlo: «E amico / il mio parlar sarà, supplice, e schivo / [...] questo io non chiedo [...] / che vano, il veggio, il mio pregar saria, / vano il pregar d'ogni mortale»(vv. 370-378).

Nel libro III del *Fermo*, cap. V, Antonio Ferrer prima abbassa il prezzo del pane senza tener conto del costo del frumento, poi rimane insensibile alle rimostranze dei fornai («Ma Antonio Ferrer stava immoto a tutti i richiami, come Enea agli scongiuri di Didone», p. 433, *Classici Mondadori*, 1954).

Il *Fermo* sembra quasi un parziale controcanto di *Adelchi* per quanto riguarda la passione amorosa, ma anche una parodia del mito eroico di Carlo Magno, tanto che le guerre barbariche sono tramutate in guerre picaresche: «Il console [...] vide venire alla sua volta due uomini di assai gagliarda presenza, chiamati come due re dei Franchi della prima razza, e somigliantissimi nel resto a que' due che cinque giorni prima avevano affrontato don Abbondio, se pur non erano quei medesimi» (p. 135) L'anti-epica del romanzo diseroicizza il mondo delle armi, mischiando così il re franco alla capigliatura dei bravi.

Descrivendo i pochi scampati alla peste, Manzoni fa una parodia della cavalleria medievale, come se intendesse «operare una delegittimazione preventiva della tanta romanzeria in costume pseudo-storico, la quale prenderà l'aire proprio dalla straordinaria fortuna del suo romanzo»¹³³.

Quando Perpetua e Agnese fanno da guida a don Abbondio nel castello del Conte del sagrato, si ha una riduzione vignettistica con travestimenti da opera buffa di celebri episodi della letteratura eroica, e forse anche dei *Lombardi alla prima crociata* dell'amico Tommaso Grossi.

¹³¹ ETTORE PARATORE, *Manzoni e il mondo classico*, «Italianistica», II, 1973, n. 1, pp. 76-123.

¹³² CARLO ANNONI, *La cultura di Manzoni. Nuove ipotesi su fonti medievali e fonti classiche*, «Italianistica», XXII, 1993, n. 1-3, p. 66.

¹³³ *Ivi*, p. 68.

Nel cap. VIII della parte III la generosità di Bortolo è messa in rapporto con l'*Eneide*: «Se quel brav'uomo avesse letto Virgilio non avrebbe mancato di dire in questa occasione: *Non ignara mali miseris succurrere disco*: perché infatti questo era il suo sentimento» p. 494. Manzoni biasima con ironia e fermezza una civiltà come quella romana che ha aspetti anti-umanistici, come lo schiavismo e i cruenti giochi gladiatori, di cui si coglie l'eco nei versi della schiava nella *Pentecoste*. Da autentico apologista cristiano, nella *Morale cattolica* afferma che «il sangue d'un uomo solo sparso per mano del suo fratello è troppo per tutti i secoli e per tutta la terra». Del resto, sappiamo che si dedicò al progetto di una tragedia incentrata sulla figura di Spartaco, per certi versi anticipatrice di Cristo. Pellico riferisce di un interesse per la figura dell'"incolpata" Ifigenia, già attestato dalle citazioni di *Ifigenia in Aulide* di Euripide nei *Materiali estetici* e di *Iphigénie* di Racine nella *Lettre a Chauvet* e forse ravvisabile per certi aspetti nella Gertrude sacrificata dal padre alle ragioni familiari.¹³⁴

7.8 Altri studi

Nella raccolta «*Ogni speme deserta non è*». *Studi manzoniani*, che trae il titolo da un verso da *Marzo 1821*, sono contenuti due saggi che esulano dai nuclei tematici finora esaminati: *Strade di Lombardia. Una lettura dei capitoli VII e VIII dei «Promessi sposi»* e *Manzoni e le «Osservazioni sulla morale cattolica»*.

Annoni, a differenza della maggior parte degli studiosi di Manzoni, non dedica grandi attenzioni al romanzo, con l'eccezione del saggio appena menzionato, che sviluppa un intervento tenuto in occasione del ciclo di Letture manzoniane tenutesi in Università Cattolica nel 2004-2005. In questo frangente, non si sottrae al fascino della poesia del lago manzoniano e vi rende omaggio analizzando il medesimo *topos* paesaggistico che aveva ispirato due grandi autori coevi, Foscolo e Leopardi. L'accostamento con l'*Infinito* di Leopardi si basa sull'idea di 'lago filosofico', teoretico, mentre quello con le *Grazie* di Foscolo sulla tradizione del paesaggio-opera d'arte. Nell'Inno secondo (*Melodia*, vv. 72-100) si canta il lago di Como: all'alba una fanciulla suona l'arpa e l'armonia si diffonde fra acqua e terra, in una ideale cosmogonia che benedice la natura e il mondo rinnovato dall'era napoleonica.¹³⁵ Il lago nel capitolo VIII dei *Promessi sposi* è un'entità benevola che avvolge i fuggiaschi in un finale che rimanda a *Genesi*, *Giobbe* e *Sapienza*, libri in cui è narrata la

¹³⁴ *Ivi*, p. 70.

¹³⁵ CARLO ANNONI, *Strade di Lombardia. Una lettura dei capitoli VII e VIII dei «Promessi sposi»*, in IDEM, «*Ogni speme deserta non è*» *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016, p. 41.

creazione del mondo. L'«Addio monti» svela la profondità dei sentimenti di Lucia e il suo amore per Renzo, indagati con finezza psicologica dall'autore, che riesce a calarsi con delicatezza nell'animo femminile, come già aveva fatto nel coro dell'atto IV di *Adelchi*.

Il capitolo VIII, uno dei più movimentati e divertenti del romanzo, tanto da essere accostato all'opera buffa (dal *Matrimonio segreto* di Cimarosa al *Barbiere di Siviglia* di Rossini, alle *Nozze di Figaro* di Mozart), non ha un lieto fine, anzi segna la separazione dei due fidanzati, che si ritroveranno solo dopo due lunghi anni funestati da carestia, guerra e peste. Sul pittoresco della «notte degli imbrogli» incombe l'ombra sinistra del palazzotto di don Rodrigo, che pone in modo problematico la questione della giustizia e delle masse senza volto, calpestate dalla storia.

Annoni evoca a tal proposito la potente immagine della casa violata («l'uscio spalancato, la serratura sconficcata»), con la sua carica di allusività sessuale; del resto la soglia è *topos* letterario che rimanda al senso del limite e alla sua trasgressione.

Manzoni tratteggia con pochi, abili tocchi «l'andante religioso che prepara la notte e raccoglie il paese nell'innocenza della preghiera»¹³⁶, su cui alita un sentimento religioso espresso in modo più essenziale e suggestivo rispetto ai tempi del *Nome di Maria*. È la religione della casa e della famiglia, espressa senza clamori, con sommessa partecipazione, cui ben si collegano le pagine di Roberto Longhi su Caravaggio.¹³⁷ La stessa composta e «sublime ferialità lombarda» si respira nel ritorno a casa degli «operarii» nel *Mezzogiorno* di Parini.

In chiusura, Annoni ricorda come Pascoli abbia notato la vicinanza della fuga notturna di Renzo e Lucia con quella di Enea da Troia in fiamme, stabilendo un rapporto fra *Eneide* e *Promessi sposi*.

Ancora una volta, lo studioso dà prova della sua sterminata biblioteca mentale e della sua capacità di istituire collegamenti non scontati fra epoche e campi del sapere differenti.

Il breve contributo *Manzoni e le «Osservazioni sulla morale cattolica»* afferma la grandezza del trattato apologetico, paragonato a *Les pensées* di Pascal. Manzoni non teme l'impopolarità affermando la discontinuità fra morale filosofica e morale cattolica, che si basa sul Vangelo. Annoni ripercorre i capisaldi del trattato, sottolineando il valore imprescindibile della carità, senza la quale neppure la verità potrebbe trionfare. È inevitabile tornare al tema della violenza, al centro della sua riflessione negli ultimi anni di vita. La *Morale cattolica* è

¹³⁶ *Ivi*, p. 47.

¹³⁷ ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 802-803.

perentoria nel ribadire l'inaccettabilità per la religione dell'amore di qualunque spargimento di sangue: nessuno può dire di morire per una causa giusta. In questo testo, ancora poco letto e valutato, Manzoni si afferma non solo poeta degli umili, ma anche e soprattutto degli innocenti, in conformità con il modello per eccellenza, Cristo.

Conclusioni

Convinto che la grandezza di uno scrittore come Manzoni possa sopportare l'indagine delle sue contraddizioni, Annoni, autentico lettore giudice, non indietreggia di fronte alla problematicità del pensiero manzoniano: oltre al già menzionato problema del sangue versato per la patria, basti ricordare l'ingiusta accusa rivolta a Parini nella *Storia della Colonna infame*, messa in luce nel saggio *Le passioni fanno traviare: Parini, Manzoni e la «Colonna infame»*.

L'approccio di Annoni si caratterizza per la logica ferrea, la capacità di operare collegamenti intertestuali e una costante attenzione al testo, analizzato in relazione all'*opera omnia* dell'autore e alle sue varie redazioni. Una vasta e sfaccettata cultura gli permette di spaziare con sicurezza nella letteratura europea coeva, come è particolarmente evidente nei saggi sul teatro, e di individuare originali relazioni fra testo, arte – soprattutto la pittura lombarda del Seicento, vista attraverso gli occhi di Roberto Longhi – e musica. Limitando l'attenzione al campo letterario, ha il merito di postulare influenze e legami di solito trascurati, come quello con Lucrezio e, in avanti, con Pascoli.

A differenza della maggior parte dei colleghi, Annoni si occupa solo tangenzialmente del romanzo e della questione della lingua, anche se l'esegesi testuale comprende un'attenzione continua per la singola parola, inquadrata nel *continuum* del pensiero manzoniano. Per lui la filologia non è tanto uno strumento per la produzione di edizioni critiche, quanto per l'ermeneutica testuale, condotta nel rispetto delle intenzioni dell'autore, senza trascurare le bozze preparatorie.

Pur non aderendo a una corrente critica in particolare, ma sforzandosi di accogliere ciò che di utile ognuna può suggerire, frequenti sono i richiami alle teorie letterarie ed estetiche di Leo Spitzer, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Bertold Brecht, mentre in ambito italiano i punti di riferimento, soprattutto per la teoria teatrale, sono Raimondi¹³⁸ e Lonardi¹³⁹.

Lo stile è complesso, ricco di subordinate e di termini tecnici, con frequenti digressioni, in armonia con la volontà di dialogo polifonico fra le varie arti e campi del sapere.

¹³⁸ EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

¹³⁹ GILBERTO LONARDI, *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico e melodramma*, Bologna, Il Mulino, 1991.

BIBLIOGRAFIA

CARLO ANNONI

Un'interpretazione dell'«Adelchi», in *Manzoni tra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 49-75.

Lessing und Manzoni. Zwei Dramaturgien im Vergleich, in *Goethe und Manzoni. Duetsch-italienische Kulturbeziehungen um 1800*, herausgegeben von Werner Ross, Niemeyer, Tübingen, 1989, pp. 70-83.

La cultura di Manzoni. Nuove ipotesi su fonti medioevali e fonti classiche, «Italianistica», XXII, n. 1-3, 1993, pp. 53-70.

Lo spettacolo dell'uomo interiore. Studio sulle varianti del Manzoni tragico, in *Ottocento romantico e civile. Studi in memoria di Ettore Passerin d'Entreves*, a cura di Nicola Raponi, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 117-150.

Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

Il pane della parola. Saggio su Manzoni, Rosmini e «Delle cinque piaghe della Santa Chiesa», in AA. VV. *Il gran disegno di Antonio Rosmini. Origine, fortuna e profezia*, a cura di Massimo Marcocchi e Fulvio De Giorgi, Milano, Vita e Pensiero, 1999, pp. 167-196.

Le passioni fanno traviare: Parini, Manzoni e la «Colonna infame», in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, a cura di Giuseppe Langella ed Enrico Elli, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 91-126.

Le «ali immemori». Studio su «Volutres» di Alessandro Manzoni, «Otto/Novecento», n. 2, 2001, pp. 5-31 e in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, vol. II, pp. 367-397.

Manzoni e le «Osservazioni sulla Morale Cattolica», «Linea-Tempo», n.s., I, 2004, 3, n. monografico *In viaggio con «I promessi sposi». Attualità di un classico*, pp. 29-32.

La notte degli imbrogli e dei sotterfugi (cap. VII-VIII), in «*Questo matrimonio non s'ha da fare...*». *Lettura dei "Promessi Sposi"*», coordinamento di Paola Fandella, Giuseppe Langella, Pierantonio Frare, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 29-34.

Strade di Lombardia. Una lettura dei capp. VII-VIII dei «Promessi sposi», in *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli*, a cura di Marinella Cantelmo e Antonio Lucio Giannone, Galatina, Congedo, 2008, t. I, pp. 67-77.

Drammaturgia manzoniana e drammaturgia europea, «Nuovi quaderni del CRIER», *Il teatro romantico in Europa*, VI, 2009, pp. 41-68.

«*Il conte di Carmagnola*», in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana*, a cura di Pasquale Guaragnella, Rossella Abbaticchio, Lecce, Ed. Pensa Multimedia, 2010, pp. 53-58.

La superbia e l'altrezza. Saggio critico sul «Cinque Maggio», in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di Eraldo Bellini, Maria Teresa Girardi, Uberto Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 683-713.

Tempo della Chiesa e tempo della Guerra. Appunti su un'aporia manzoniana, in *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di Raffaella Bertazzoli, Fabio Forner, Paolo Pellegrini, Corrado Viola, Pisa, ETS, 2011, pp. 61-75.

Manzoni e la critica della ragion teatrale, in *Letteratura e oltre. Studi in onore di Giorgio Baroni*, a cura di Paola Ponti, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 101-105.

Manzoni e la liceità della guerra, in *...il resto vi verrà dato in aggiunta. Studi in onore di Renata Lollo*, a cura di Sabrina Fava, Milano, Vita e Pensiero, 2014, pp. 55-68.

Un fucile sull'altare. Guerra e pace nell'ultimo Manzoni, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di Anna Nozzoli e Roberta Turchi, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 209-228.

ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi. Tragedia*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, nota al testo di Isabella Becherucci; *Spartaco*, a cura di Angelo Stella, premessa di Giuseppe Zecchini, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2015.

«*Ogni speme deserta non è*». *Studi manzoniani*, a cura di Cristina Cappelletti e Ottavio Ghidini, Novara, Interlinea, 2016.

ALBERTO CHIARI

Postilla manzoniana, «Scuola e cultura», XIII, n. 5-6, 1937, pp. 449-454.

ALESSANDRO MANZONI, *Poesie prima della conversione*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1939.

ALESSANDRO MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1947.

ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, 7 voll.

ALESSANDRO MANZONI, *Poesie liriche*, a cura di Alfonso Bertoldi, presentazione di Alberto Chiari, Firenze, Sansoni, 1957.

Taccuino manzoniano. «*Quel ramo del lago di Como*», «Como», n. 2, 1957, pp. 26-27.

Gli occhi di Napoleone, «Como», n. 4, 1957, pp. 30-33.

Taccuino manzoniano. *Il «vaso di terracotta»*, «Como», n. 1, 1958, pp. 32-34.

Alessandro Manzoni, in *Enciclopedia biografica. I grandi del cattolicesimo*, a cura di Pietro Gini, vol. II, Roma, Ente Librario Italiano, 1955-1958.

Taccuino manzoniano. *La notte degli imbrogli e dei sotterfugi*, «Como», n. 3, 1958, pp. 19-23 .

Taccuino manzoniano. *Ai due estremi*, n. 4, 1958, pp. 16-20.

Taccuino manzoniano. *La sventurata rispose*, «Como», n. 3, 1959, pp. 43-48.

Taccuino manzoniano. *Può esser castigo, può esser misericordia*, «Como», n. 2, 1960, pp. 27-31.

L'opera di Alessandro Manzoni, Torino, ERI, 1960.

Taccuino manzoniano. *Codicillo a don Rodrigo*, «Como», n. 4, 1961, pp. 28-34.

Taccuino manzoniano. «...E don Rodrigo?...Chi è don Rodrigo?», «Como», n. 2, 1961, pp. 16-19.

Taccuino manzoniano. *Presentazione di Padre Cristoforo*, «Como», n. 3, 1962, pp. 12-21.

Taccuino manzoniano. *Sintesi di vita e morte di don Rodrigo*, «Como», n. 4, 1962, pp. 11-18.

Taccuino manzoniano. *La notte di Lucia*, «Como», n. 2, 1963, pp. 14-22.

Taccuino manzoniano. *La notte dell'Innominato*, «Como», n. 3, 1963, pp. 16-26.

Taccuino manzoniano. *Il capitolo della madre di Cecilia*, «Como», n. 1, 1964, pp. 9-20.

Attualità del Carmagnola, «Como», n. 1-2, 1965, pp. 14-21 e pp. 25-31.

Taccuino manzoniano. *Persecutori e perseguitati*, «Como», n. 2, 1966, pp. 2-9.

Linea del capitolo XXXVI dei «Promessi sposi», «Como», n. 3, 1967, pp. 4-11 e n. 4, 1967, pp. 14-20.

Rileggendo il Manzoni, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967.

- L'opera di Alessandro Manzoni* (II ed. riveduta), Torino, Eri, 1967.
- Pagine manzoniane riguardanti la questione della lingua*, Milano, Vita e Pensiero, 1967-1969.
- Aspetti e motivi del XIX capitolo dei «Promessi sposi»*, «Como», n. 3, 1969, pp. 6-11.
- Il Manzoni e la questione della lingua*, «Rassegna della cultura e vita scolastica», n. 11-12, 1969, pp. 1-2.
- Ristampa di *Padre Cristoforo nel cap. XIX dei «Promessi sposi»*, «In cammino», n. 6-7, 1970, pp. 195-198 e n. 8-9, 1970, pp. 22-234.
- Presentazione a G. SANTARELLI, *I cappuccini nel romanzo manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1970, pp. VII-VIII.
- «*La Risurrezione*» di Alessandro Manzoni, «Como», n. 4, 1970, pp. 10-13 e n. 1-2-, 1971, pp. 6-11 e pp. 1-6.
- «*La Passione*» di Alessandro Manzoni, «Como», n. 2, 1972, pp. 3-10.
- Le tre conversioni*, «L'Osservatore politico-letterario», XIX, n. 5, 1973, pp. 19-32.
- La Madonna per il Manzoni*, «Como», n. 4, 1971, pp. 13-18; n. 4, 1972, pp. 1-8; 1973; n. 1, 1972, pp. 5-12.
- La madre di Cecilia*, «Scuola italiana moderna», 1° aprile 1973, supplemento al n. 13-14, pp. 16-17.
- Attualità dei «Promessi sposi»*, «Diocesi di Milano», XIV, n. 4, 1973, pp. 173-177.
- Ancora sulla conversione religiosa del Manzoni*, «Como», n. 4, 1973, pp. 28-35.
- Appunti e spunti sul centenario manzoniano*, «Vita e Pensiero», n. 6, 1973, pp. 151-155.
- Motivi mariani nell'opera di Alessandro Manzoni*, in *Atti dei frati minori cappuccini della Provincia di S. Carlo in Lombardia*, Milano, s.e., 1973.
- Preliminari al centenario manzoniano. Due biografie*, «Ragguaglio librario», XL, n. 2-3, 1973, pp. 66-67.
- Le poesie giovanili di Alessandro Manzoni*, in *Manzoni cent'anni dopo*, Milano, Provincia di Milano, 1974, pp. 107-128.
- Significato delle poesie prima della conversione del Manzoni*, «Como», n. 2, 1974, pp. 3-13.
- Manzoni il credente*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1979.

Cara Italia: la poesia dell'amor di Patria nel Manzoni, in *Atti del IV Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1959.

Alessandro Manzoni e il potere temporale, in *Atti del IV Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1959.

Manzoni e il giansenismo, in *Atti del V Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1961.

Itinerario manzoniano, Milano, Edizione Paoline, 1965.

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, introduzione di Umberto Colombo, Milano, Ed. Paoline, 1967.

Concordanze e discordanze tra Manzoni e Dante nella critica, in *Atti del VII Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1967.

Manzoni e Monti, in *Atti del VII Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1967.

ALESSANDRO MANZONI, *Scritti di estetica*, a cura di Umberto Colombo, I parte, Milano, Edizioni Paoline, 1967.

Alessandro Manzoni, Milano, Fabbri, 1968.

Appunti sulla vocazione del Manzoni al romanzo, Milano, Vita e pensiero, 1972.

Manzoni e gli 'umili': storia interna e fortuna critica, Milano, Edizioni Paoline, 1972.

Per una questione di stradicciole, «Como», n. 2, 1973, pp. 30-40.

Rassegna di studi manzoniani. Dal paesaggio alla 'caduta', «Otto/Novecento», I, n. 1, 1977, pp. 125-182.

Manzoni sotto tiro, «Otto/Novecento», I, n. 3, 1977, pp. 263-276.

Le recensioni del 1827 a «I promessi sposi». Testi e note, a cura di Umberto Colombo, «Otto/Novecento», I, n. 3, 1977, pp. 179-262.

Rassegna di studi manzoniani. Il problema 'don Abbondio', «Otto/Novecento», I, n. 6, 1977, pp. 213-273.

Il Manzoni di Apollonio: dalla 'conversione' alla 'visione', «Otto/Novecento», II, n. 3-4, 1978, pp. 189-207.

Monti e Manzoni: antologia di una discussa amicizia (nel 150° della morte del Monti), «Otto/Novecento», II, n. 5, 1978, pp. 261-299.

Rassegna manzoniana. «Distinzione di bello poetico e di vero morale, assurda», «Otto/Novecento», IV, n. 3-4, 1980, p. 279-300.

Letteratura e teologia, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1983.

I primi biografi del Manzoni, in *Atti XII Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, Annoni, 1983.

Un anno con Manzoni nel secondo centenario della nascita 1785-1985, a cura di Umberto Colombo, Lecco, Banca popolare di Lecco, 1984.

Davide Albertario. Intorno ad Alessandro Manzoni. Sentimenti e pensieri. Morte e funerali, a cura di Umberto Colombo, «Otto/Novecento», VIII, n. 1, 1984, pp. 87-115.

Don Abbondio tra «aggiustamenti» e «pasticci», «Otto/Novecento», VIII, n. 1, 1984, pp. 181-189.

I primi biografi del Manzoni, «Otto/Novecento», VIII, n. 3-4, 1984, pp. 45-64.

I silenzi del Manzoni, «Otto/Novecento», IX, n. 1, 1985, pp. 41-72.

«*Cara Enrichetta*», Treviglio, Cassa rurale e artigiana, 1985.

Alessandro Manzoni, Roma, Edizioni Paoline, 1985.

«*Fermo e Lucia*» il primo romanzo del Manzoni, in *Atti XIII Congresso nazionale di studi manzoniani*, Lecco, 11-15 settembre 1985, a cura di Umberto Colombo, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, Lecco, 1986.

ALESSANDRO MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, introduzione di Umberto Colombo, Milano, Edizioni Paoline, 1986.

Manzoni e Brusuglio, atti del Convegno su Enrichetta Blondel e del Congresso nazionale sul pensiero politico-sociale di Alessandro Manzoni, tenutisi a Cormano nel bicentenario della nascita dello scrittore, in collaborazione con il Centro nazionale studi manzoniani, Cormano, Comune di Cormano, 1986.

Fonti (e altro) per Gertrude, «Otto/Novecento», X, n. 3-4, 1986, pp. 5-38.

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi: storia milanese del secolo XVII*, introduzione di Umberto Colombo, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 1986.

Atti del convegno Manzoni, il suo e il nostro tempo: poesia, politica, religione nel decennio 1812-1822 (Busto Arsizio, 16-17-18 novembre 1984), a cura di Umberto Colombo, Busto Arsizio, Comune di Busto Arsizio-Centro Nazionale Studi Manzoni, 1987.

Appunti manzoniani, «Otto/Novecento», XII, n. 5, 1988, pp. 89-101.

ALESSANDRO MANZONI, *La Prima stesura inedita della «Lettre à M. Chauvet»*, a cura di Umberto Colombo e Aldo Rosellini, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 1988.

Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva, monaca di Monza, a cura di Umberto Colombo, Milano, Garzanti, 1989.

Storia della «Lettre à Victor Chauvet», «Otto/Novecento», XIII, n. 2, 1989, pp. 59-87.

Il primo capitolo de «I promessi sposi». I. «Quel ramo del lago di Como...», «Otto/Novecento», XIII, n. 6, 1989, pp. 5-36.

Le albe nei «Promessi sposi», in *Atti del XIV Congresso Nazionale di Studi Manzoni*, Lecco, 1990.

Il primo capitolo dei «Promessi sposi». II. «Per una di queste straducce...», «Otto/Novecento», XIV, n. 1, 1990, pp. 19-34.

Il primo capitolo dei «Promessi sposi». III. «Questa specie, ora del tutto perduta...», «Otto/Novecento», XIV, n. 2, 1990, pp. 17-67.

Il primo capitolo dei «Promessi sposi». IV. «Che i due descritti di sopra...», «Otto/Novecento», XIV, n. 5, 1990, pp. 57-85.

Il primo capitolo dei «Promessi sposi». V. «Don Abbondio...», «Otto/Novecento», XIV, n. 6, 1990, pp. 5-24.

Il primo capitolo dei «Promessi sposi». VI. «Il nostro Abbondio...», «Otto/Novecento», XV, n. 2, 1991, pp. 107-138.

Il primo capitolo dei «Promessi sposi». VII. «Giunto, tra il tumulto di questi pensieri...», «Otto/Novecento», XVI, n. 1, 1992, pp. 5-28.

Vita di Enrichetta Manzoni Blondel, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1992.

Il primo capitolo dei «Promessi sposi», Azzate, Ed. Otto/Novecento, 1992.

Appunti e disappunti sparsi su Manzoni, «Otto/Novecento», XVII, n. 2, 1993, pp. 133-139.

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Fabbri, 2000.

Manzoni e l'economia, «Vita e pensiero», XXXIII, n. 7, 1950, pp. 363-4.

Manzoni e l'economia, in *Atti del I e II Congresso nazionale di studi manzoniani* (Lecco, 15-17 settembre 1955; 12-15 settembre 1956), Lecco, Comune di Lecco, 1957, pp. 166-171.

Manzoni, Chateaubriand e l'apologia letteraria del cattolicesimo, in *Atti del V Congresso nazionale di studi manzoniani* (Lecco, 7-10 ottobre 1961), Lecco, Comune di Lecco, pp. 139-145.

Manzoni e Cervantes, «Aevum», XXXVII, fasc. 5-6, 1963), pp. 543-52 e in *Atti del VI Congresso nazionale di studi manzoniani* (Lecco, 4-8 ottobre 1963), Lecco, Comune di Lecco, s. d. [1964?], pp. 115-7.

Manzoni reazionario, Cinque saggi su «I Promessi sposi», Bologna, Cappelli, 1966.

Sulla struttura dei «Promessi sposi». Con un'appendice sui principi di una critica della struttura, Milano, Celuc, 1971.

Manzoni, Verga, Cassola e la storia letteraria, «Italianistica», I, n. 2, 1972, pp. 426-31.

Il male nei «Promessi sposi» e il personaggio di don Rodrigo, in *Atti dei frati minori cappuccini della provincia di S. Carlo in Lombardia*, XIV, n. 4, 1973, pp. 331-339.

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Enzo Noè Girardi, Torino, Petrini, 1974.

Gli Inni sacri del Manzoni, in *Manzoni cent'anni dopo*, Milano, Provincia di Milano, 1974, pp. 133-155.

Pinocchio come Renzo, in *Studi collodiani. Atti del I Convegno Internazionale* (Pescia, 5-7 ottobre 1974), Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 315-322.

Sul Manzoni critico, in *Studi di letteratura e di storia in memoria di Antonio Di Pietro*, a cura di Enzo Noè Girardi, Milano, Vita e pensiero, 1977, pp. 124-159.

Manzoni e il Seicento e I cronisti lombardi del Seicento e «I promessi sposi», in E.N. Girardi - G.Spada, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e Pensiero, 1977.

Giuseppe Ripamonti e «I promessi sposi», «Otto/Novecento», I, n. 3, 1977, pp. 25-38.

Da Manzoni a Gadda. La crisi del romanzo italiano contemporaneo, «Vita e pensiero», LXV, n. 6, 1982, pp. 10-17.

Da Manzoni a Fogazzaro: il tema dell'amore, in *Studi di letteratura italiana in memoria di Calogero Colicchi*, a cura di Vincenzo Paladino, Messina, EDAS, 1983, pp. 327-353.

Manzoni: ideologie e ispirazione, supplemento all'«Archivio storico lodigiano», CII, 1983, pp. 3-17.

La narrativa italiana da Manzoni a Gadda, «Testo», n. 6-7, 1984, pp. 5-21.

Il sacro nel romanzo italiano contemporaneo. Manzoni, Fogazzaro e Santucci, «Vita e pensiero», LXVII, n. 11, 1984, pp. 18-29.

Il sacro nell'opera di Manzoni, «Testo», n. 9, 1985, pp. 5-18.

La lirica civile di Alessandro Manzoni, «Testo», n. 10, 1985, pp. 15-29.

Manzoni 'illuminista', «Testo», n. 10, 1985, pp. 110-111.

Caratteri e destino del personaggio manzoniano: don Rodrigo, «Rivista di studi italiani», III, n. 2, 1985, pp. 24-36.

Manzoni: ideologie e ispirazione, in *Atti del convegno «Manzoni: il suo e il nostro tempo. Politica ed economia in Alessandro Manzoni* (Bergamo, 22-24 febbraio 1985), pp. 29-44.

Manzoni: ideologie e ispirazione, «Archivio storico lodigiano», suppl. al fasc. CII, 1983, Lodi, 1985, pp. 3-17.

Il Napoleone della letteratura italiana, in *Manzoni e l'idea di letteratura. Atti del Convegno su Alessandro Manzoni* (Torino, 5-7 dicembre 1985), a cura del Liceo linguistico Cadorna, s.e., s.d., pp. 91-98.

Il cavaliere errante, in *Manzoni proposto e commentato da Barberi Squarotti, Chiusano, Dalla Palma, Erba, Girardi, Gramigna, Lanza, Moravia, Testori, Ulivi*, «Synesis», II, n. 4, 1985), pp. 32-36.

Manzoni critico, in *Manzoni, De Sanctis, Croce e altri studi di storia della critica italiana*, Milano, Vita e pensiero, 1986, pp. 44-79.

Renzo, la peste e i cronisti milanesi del Seicento (dal cap. XXXIV de «I Promessi sposi»), in *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita*, a cura di Giuseppe Catanzaro, Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1986, pp. 299-316.

La lirica civile del Manzoni, in *Manzoni e il suo impegno civile*. (Manifestazioni manzoniane a Brescia. 5-6 ottobre 1985), a cura del Centro nazionale di studi manzoniani, Università Cattolica del Sacro Cuore, Ateneo di scienze, lettere ad arti di Brescia, Azzate, Ed. Otto/Novecento, 1986, pp. 5-21.

Introduzione al Convegno: Letteratura e teatro da Manzoni a Pirandello, «Testo», n. 12, 1986, pp. 3-16.

Italian fiction from Manzoni to Gadda, in AA. VV., *Italian Storytellers. Essays on Italian narrative literature*, edited by Eric Haywood & Cormmac O'Cuilleain, Dublin, Irish Academic Press, 1989, pp. 182-203.

Perché il Manzoni?, «Testo», n. 17, 1989, pp. 110-114.

Tra testo e contesto: il ritratto nei «Promessi sposi», «Critica letteraria», XVIII, fasc. I-II, n. 66-67, 1990, pp. 263-274.

Goethe e «I promessi sposi», in AA. VV., *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di E. N. Girardi, Firenze, Olschki, 1992, pp. 33-40.

Struttura e personaggi dei «Promessi sposi», Milano, Jaca Book, 1994.

La poesia e il romanzo storico, in AA. VV., *Lo spazio della consapevolezza. Contributi per un museo dell'Ottocento lombardo alla Villa Reale di Monza*, a cura di Antonio Piva e Paolo Biscottini, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 83-98.

Gli scrittori che hanno fatto l'Italia, in *Italia: origini, aspetti e problemi di una identità nazionale*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1999, pp. 69-93.

Unità e dualità nei «Promessi sposi», in *Studi di filologia e di letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno editrice, 2000, II, pp. 787-806.

Struttura, personaggi, intreccio nei «Promessi sposi», «Nuova secondaria», XX, n. 9, 2003, pp. 32-35.

La ricerca dell'assoluto nella letteratura: Manzoni, «Italianistica», XXXIII, n.1, 2004, pp. 119-127.

Renzo Negri tra Settecento e Ottocento, «Italianistica», XXXIII, n.1, 2004, pp. 17-20.

ANTONIA MAZZA

Nota manzoniana, «Aevum», XXXIV, fasc. 5-6, 1960, pp. 573-575.

La redazione dei «Promessi sposi» e la storia della poetica manzoniana, in AA. VV. *Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie italiana*, vol. I., Milano, Vita e Pensiero, 1961, pp. 173-256.

Un altro antiquario, «Aevum», XXXVI, fasc. 5-6, 1962, pp. 541-544.

La prima «Colonna infame», «Cenobio», XI, n.1, 1962, pp. 3-9.

Discorso diretto e 'oratio obliqua' nella stesura del romanzo manzoniano, «Aevum», XXXVII, fasc. I-II, 1963, pp. 154-169.

Reminiscenze culturali e similitudini manzoniane, «Aevum», XXXVIII, fasc. I-II, 1964, pp. 202-214.

Ricordi danteschi nella prima stesura del romanzo manzoniano, in *Atti del VII Congresso nazionale di studi manzoniani* (9-11 ottobre 1965), Lecco, Annoni, 1967, pp. 123-128.

Studi sulle redazioni dei «Promessi sposi», Milano, Edizioni Paoline, 1968.

Gli 'umili' nei «Promessi sposi» e nella letteratura russa del secondo Ottocento, Milano, CELUC, 1972.

Il tiranno innamorato e il suo rivale: una fonte dei «Promessi sposi» nel «Britannicus» di Racine?, in *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972, pp. 356-361.

Un caso particolare della fortuna dei «Promessi sposi»: il romanzo «Giacomo l'idealista» di Emilio De Marchi, «Otto/Novecento», I, n. 3, 1977, pp.67-78.

Dossi e il «Libro Universale»; La «Scapigliatura democratica» contro Manzoni, in AA.VV., *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi»*, a cura di Renzo Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 193-242.

Gli studi manzoniani di Renzo Negri, «Italianistica», n. 9, 1980, pp. 191-196.

Sallustio tra Alfieri, Manzoni e Leopardi, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, a cura di R. Avesani et al., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984, pp. 443-450.

Virginia-Gertrude tra storia e romanzo: fascino e fortuna di un personaggio, in *Vita e processo di Suor Virginia Maria de Leyva monaca di Monza*, a cura di Umberto Colombo, Milano, Garzanti, 1985, pp. 871-924.

La nuova apologetica: Le «Osservazioni sulla morale cattolica», in *Manzoni nella terra ambrosiana, Atti del Convegno della diocesi di Milano nel bicentenario della nascita*, 19-21 aprile 1985, Milano, Edizioni Piemme, 1985, pp. 47-56.

Manzoni scrittore europeo, «Testo», X, n. 3-4, 1985, pp. 5-14, anche in «Alma Mater», XXXIX, 1985, pp. 65-71.

Il curato di Chiuso, problemi geografici e poetici, in «Fermo e Lucia». *Il primo romanzo del Manzoni. Atti del XIII Congresso Nazionale di Studi manzoniani*, Lecco, Otto/Novecento, 1986, pp. 75-89.

Le «Osservazioni sulla morale cattolica» e «I promessi sposi»: dall'apologia alla poesia, in *Manzoni, il suo e il nostro tempo: poesia, politica, religione nel decennio 1812-1822*, (Busto Arsizio, 16-17-18 novembre 1984), Busto Arsizio, Comune di Busto Arsizio-Centro Nazionale Studi Manzoni, 1987, pp. 115-128.

Il senso del sublime e la scoperta della montagna nella cultura europea, da Rousseau al Manzoni, in «Otto/Novecento», XI, 1987, pp. 5-23.

Scritti di storia letteraria dal Preromanticismo al Novecento, a cura di Antonio Padoa-Schioppa, Milano, Vita e Pensiero, 2015.

RENZO NEGRI

Lettura manzoniana: Martino, il sublime, il brulichio, in «Vita e Pensiero», n.7-8, 1965.

Un giudizio verriano sul Manzoni, «Convivium», XXXIV, n. 5, 1966, pp. 510-512.

Dante e Manzoni di fronte al lettore, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Studi Manzxoniani* (1965), Lecco, Annoni, 1967, pp. 111-122.

Situazione manzoniana, «Italice», n. 46, 1969, pp. 376-389.

Il romanzo-inchiesta del Manzoni, «Italianistica», I, n. 1, 1972, pp. 14-42.

Manzoni e Ariosto, «Italianistica», I, n. 2, 1972, pp. 299-304.

Manzoni nell'epistolario, «Italianistica», II, n. 1, 1973, pp. 188-204.

Manzoni e la rivoluzione, «Italianistica», II, n. 3, 1973, pp. 435-454.

Manzoni e l'idea della folla, in *Atti del IX Congresso Nazionale di Studi Manzxoniani* (Lecco 24-27 settembre 1971), Lecco, Ed. Annoni, 1973, pp. 3-9.

Manzoni e la politica, in *Atti dei frati minori cappuccini della Provincia di San Carlo in Lombardia*, Milano, s. e., n. 4, 1973.

Un nodo critico: le poesie giovanili del Manzoni, «Cultura e scuola», XIV, n. 49-50, 1974, pp. 17-26.

ALESSANDRO MANZONI, *Storia della Colonna infame*, a cura di Renzo Negri, Milano, Marzorati, 1974.

Natura e struttura dei «Promessi sposi», in *Manzoni cent'anni dopo*, Milano, Cordani, 1974, pp. 193-215.

Manzoni diverso, Milano, Marzorati, 1976.

Il discorso «Del romanzo storico» nel trittico narrativo manzoniano, «Forum Italicum», 11, n. 4, 1977, pp. 307-329.

Il «Vegliardo» e gli «Antecristi». Studi su Manzoni e la Scapigliatura, a cura di Renzo Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978.

Incontro sul Plateau Rosa tra Manzoni e De Saussure, «L'Italia», 28 agosto 1962.

Manzoni sempre attuale, «L'Italia», 15 marzo 1963.

Carducci e Manzoni, «L'Italia», 15 giugno 1963.

La presenza della lirica barocca nel rinnovamento poetico e religioso manzoniano, VI Congresso manzoniano (Lecco, 4-8 ottobre 1963), Lecco, Annoni, 1963, pp. 97-106.

Storia d'Adelchi. Del Manzoni e degli italiani, «L'Italia», 9 aprile 1964.

Tre studi manzoniani, «Vita e Pensiero», I, 1965, pp. 55-59.

O.B. De Saussure: un capitolo delle letture romantiche di A. Manzoni, in *Atti del VI Congresso manzoniano* (Lecco 4-8 ottobre 1963), Lecco, Comune di Lecco, 1965, pp. 3-24.

Il cardinal Federico Borromeo e la poetica manzoniana della «placida commozione», «Lettere italiane», XVII, fasc. I, 1966; Firenze, Olschki, 1966, pp. 92-97.

Rapporto tra romanzo storico romantico e Medioevo in Italia, in *Atti del XI Congresso Nazionale di Studi Manzoniani* (Lecco, 29 settembre-3 ottobre 1976), Lecco, Comune di Lecco, 1982, pp. 227-232.

«*La Risurrezione*», in *Alessandro Manzoni. Inni sacri*, a cura di Giovanni Colombo, Milano, Effesette, 1984, pp. 29-58.

La rivoluzione francese secondo M.me de Staël, de Bonald, Manzoni, «Nuova Rivista europea», IX, fasc. 62-64, 1985, pp. 34-43.

La lingua nella scrittura di Manzoni, «Alma Mater», XXXIX, n. 3-4, 1985, pp. 55-65.

Un inedito biglietto manzoniano, «Testo», X, n. 2, 1985, pp. 112-113.

Manzoni e la lingua italiana, Milano, CUSL, 1985.

Una Lettera di Giuseppe Cesare Abba ad Alessandro Manzoni, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1985, pp. 75-76.

I tre tempi della «suite» degli «Inni sacri», «Otto/Novecento», IX, fasc. 5-6, 1985, pp. 85-112 e in *Manzoni, il suo e il nostro tempo: poesia, politica, religione nel decennio 1812-1822*, (Busto Arsizio, 16-17-18 novembre 1984), Busto Arsizio, Comune di Busto Arsizio-Centro Nazionale Studi Manzoniani, 1987, pp. 85-112.

La lirica civile di Alessandro Manzoni, «Archivi di Lecco», n. 2, 1986, pp. 203-222.

La lirica civile di Alessandro Manzoni, in *Manzoni e Brusuglio. Atti del Convegno su Enrichetta Blondel e del Congresso nazionale sul pensiero politico-sociale di Alessandro Manzoni* (Cormano, 22 dicembre 1984 e 12-14 aprile 1985), Cormano, Comune di Cormano, 1986, pp. 103-122.

Noterella sulle postille di Alessandro Manzoni, «Otto/Novecento», X, fasc. 2, 1986, pp. 163-166.

La lingua nella esperienza civile del Manzoni, in *Manzoni e il suo impegno civile. Manifestazioni manzoniane a Brescia* (4-6 ottobre 1985), a cura del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Azzate, Edizioni Otto/Novecento, 1986, pp. 249-260.

Strade stradette stradiciuole e viottoli nei «Promessi sposi», in *Omaggio ad Alessandro Manzoni nel bicentenario della nascita. 1785-1985*, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1986, pp. 249-271.

La parola come vita nel romanzo, in *Manzoni tra storia ed attualità*, Convegno di studio dell'Istituto marchigiano dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Ancona, per il bicentenario della nascita di Alessandro Manzoni 1785-1985, Ancona, La Lucerna, 1986, pp. 69-77.

La lingua nella esperienza civile del Manzoni, in *Manzoni e il suo impegno civile. Manifestazioni manzoniane a Brescia* (4-6 ottobre 1985), a cura del Centro Nazionale Studi Manzoniani, Azzate, Ed. Otto/Novecento, 1986, pp. 249-260.

A proposito di Alessandro Manzoni e del latino, in *Saggi manzoniani*, supplemento a «Cultura oggi», Quaderno n. 28, 1986, pp. 64-67.

Manzoni e le proposte linguistiche di Luigi de Bonald, in *Manzoni. «L'eterno lavoro»*, in Atti del Congresso Internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), a cura del Centro Nazionale Studi Manzoniani-Casa del Manzoni, Milano, 1987, pp. 343-358.

La lingua come storia: Alessandro Manzoni, «Cultura oggi», I, 1987, pp. 22-31.

Gli oggetti nel romanzo di A. Manzoni, «Communitas. Annali del Centro Studi storici Val Menaggio», 1988, pp. 7-15.

Le metafore della ragione: Dante, Manzoni, Tenca, Pisa, Giardini, 1988.

La lezione di Merate, in *Humanitas e poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di Luigi Reina, Salerno, Laveglia Editore, t. I, 1988, pp. 189-202.

Letteratura e Brianza, in *La Brianza nei libri*, a cura di Giustino Pasciuti, Associazione Pro-Monza, Monza, Comune e Biblioteca di Monza, 1988, pp. 19-29.

- Al servizio della parola: Manzoni e la lingua*, Milano, CUSL, 1989.
- Per l'epistolario manzoniano*, Milano, «Annali Manzoniani», I, 1990, pp. 27-36.
- Per una rilettura del «Marco Visconti»*, in *Manzoni/Grossi. Atti del XIV Congresso Nazionale di Studi Manzoniani* (Lecco, 10-14 ottobre 1990), a cura del Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano, 1991, t. II, pp. 75-88.
- Per l'epistolario di Alessandro Manzoni*, «Otto/Novecento», XVII, 1993, fasc. 6, 1993, pp. 165-170.
- Gli oggetti del romanzo di Alessandro Manzoni*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 809-816.
- La strada nel romanzo di Manzoni*, «Cultura oggi», n. 4, 1994, pp. 17-26.
- Quale romanzo Manzoni intese scrivere?*, Milano, «Otto/Novecento», XIX, fasc. 3-4, 1995, pp. 145-150.
- Carteggio Pietro Fanfani - Alessandro Manzoni*, «Rivista di Letteratura Italiana», XIV, n. 1-3, 1996, pp. 153-159.
- Manzoni e la commissione dei testi di lingua*, Bologna, Pàtron, 1997.
- Le lettere del «brav'uomo» Luigi Torelli a Manzoni*, «Bollettino della Società storica valtellinese», n. 50, 1997, pp. 253-268.
- Curiosità manzoniana*, «Aevum», LXXI, fasc. 3, 1997, pp. 861-863.
- Per l'abolizione della pena di morte. Due lettere del locarnese Fabio Orelli ad Alessandro Manzoni*, «Il Cantonetto», ottobre 1997, pp. 27-28.
- Manzoni e la commissione dei testi di lingua*, «Il Carrobbio», XXIII, 1997, pp. 187-196.
- Alessandro Manzoni nella fantasia del giovane Giuseppe Giacosa*, «Cenobio», XLVII, fasc. 1, 1998, pp. 36-39.
- «La giovane è bella»: Manzoni e la rivoluzione francese*, «Rivista di Letteratura Italiana», XVI, n. 1-3, 1998, pp. 439-471.
- Alessandro Manzoni e la mancata collaborazione all'«Antologia»: le lettere inedite di Vienneseux (1828-1832)*, «Nuova Antologia», n. 2208, 1998, pp. 195-199.
- L'edizione illustrata del romanzo manzoniano nelle lettere da Parigi di Sigismondo Trechi*, «Annali Manzoniani», III, 1999, pp. 235-264.

La corrispondenza tra Federico Odorici e Manzoni, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1999, pp. 45-61.

INDICE DEI NOMI

Sono esclusi i sette critici dell'Università Cattolica oggetto di questa tesi.

- Abbondio 31, 32, 86, 92, 94, 95, 98, 100, 101, 119, 129, 140, 149, 150, 151, 161, 192, 194, 196, 197, 244
- Accame Bobbio, Aurelia 181, 181n
- Achillini, Claudio 56
- Adelchi, re dei Longobardi 38, 63, 162, 168, 214n, 216, 217, 218, 218n, 224, 225, 226, 229, 230, 233, 240, 244
- Adorno, Theodor 171
- Agnello, ravennate 217
- Agnese 92, 93, 101, 216, 244
- Agostino, Sant' 191, 207
- Alfieri, Giuseppina 62
- Alfieri, Vittorio 14, 14n, 18, 20, 22, 58, 62, 83, 97, 115, 117, 130, 164, 204, 209, 213, 214n, 218, 237, 240, 243
- Amerio, Romano 69, 191, 193n
- Anfrido 216
- Angelini, Cesare 37, 38, 38n, 99, 104, 148, 148n
- Ansberga 215, 216
- Apollonio, Mario 10, 43, 185, 203, 227, 227n
- Aporti, Ferrante 55
- Arieti, Cesare 28n, 54n, 62, 62n, 69, 163, 221n
- Ariosto, Ludovico 171, 174
- Aristotele 204, 206, 207, 211, 212
- Arpino, Giovanni 125
- Arrighi, Cletto 77, 78n
- Arrivabene, Giovanni 27, 137
- Asor Rosa, Alberto 127, 199n
- Astaldi, Maria Luisa 41, 41n, 152, 152n
- Ateneo 63
- Auerbach, Erich 171
- Bacchelli, Riccardo 161, 164, 175, 179, 181
- Baggesen, Jens 22
- Baldi, Guido 149, 149n, 153, 153n
- Balestrieri, Domenico 234, 234n, 238
- Balzac, Honoré de 153
- Barberi Squarotti, Giorgio 149, 181, 181n
- Barbi, Michele 13, 15, 23n, 35, 36, 69, 151, 175
- Bartoli, Daniello 95
- Beccaria, Cesare 136, 213, 238, 238n
- Beccaria, Giulia 19, 47, 67, 136, 137, 141, 220n

Bembo, Pietro 43
 Benjamin, Walter 247
 Berchet, Giovanni 83, 138
 Bertoldi, Alfonso 23
 Bertrada 216
 Betocchi, Carlo 178
 Binni, Walter 199
 Blondel, Charles 24n
 Blondel, Enrichetta 22, 24, 28, 36, 37, 53,
 54, 136n, 137, 137n, 138, 140, 154,
 165, 214, 214n, 219, 220n, 221
 Blondel, Luigi 53, 137, 154
 Boccaccio, Giovanni 13, 79, 114, 117,
 118, 177
 Boldoni, Sigismondo 17
 Bonald, Louise de 61, 75
 Bonaparte, Gerolamo 232
 Bonghi, Ruggero 49, 50, 52, 69, 141, 142,
 142n, 144, 170, 170n, 208, 230n, 238
 Bonora, Ettore 99, 165, 165n
 Borromeo, Carlo 62
 Borromeo, Federigo 40, 73, 96, 105, 107,
 108, 140, 188, 192, 242
 Bossuet, Jacques - Bénigne 55, 115
 Brecht, Bertold 225, 233, 247
 Bulfretti, Domenico 49
 Buzzati, Dino 132, 160
 Buonarroti, Michelangelo 77
 Cabanis, Pierre Jean Georges 136
 Cantù, Cesare 166, 174
 Capponi, Gino 44, 51, 69
 Calvino, Italo 132
 Caravaggio 225, 246
 Carcano, Giulio 27, 137, 166, 174, 175
 Cardarelli, Vincenzo 175
 Carducci, Giosuè 112, 175
 Carena, Giacinto 50
 Caretti, Lanfranco 159, 173, 174n, 181,
 181n
 Carlo Alberto, re di Sardegna 64, 233
 Carlo Magno, re dei Franchi 219, 222,
 225, 234, 244
 Cartesio, René 145, 213
 Casanova, Alfonso 60, 143
 Casati, Felice 242
 Cassola, Carlo 125, 126, 127
 Castilla, Gaetano de 62, 75
 Cattaneo, Carlo 240
 Cattaneo, Gaetano 138, 164
 Cavour, Camillo Benso 140, 168, 240
 Cecchi, Emilio 175
 Cecilia 34, 74, 108, 188
 Cernazai, Pietro 62

Cervantes, Miguel de 78, 90, 100, 128, 129, 131
 Cesari, Antonio 45, 47, 48, 153
 Cesarini, Virginio 56
 Cesarotti, Melchiorre 49
 Chateaubriand, François - René 83, 84, 181, 192
 Chauvet, Victor 145, 204, 210
 Chénier, André 145
 Cherubini, Francesco 44, 47, 51
 Chiabrera, Gabriello 56, 77
 Citanna, Giuseppe 82
 Cristoforo Padre 32, 34, 35, 37, 39, 85, 86, 91, 94, 96, 101, 120, 131, 137, 150, 162, 177, 189, 193, 194,
 Cristoforo, Picenardi 32
 Coen, Marco 18, 28, 48, 88, 117, 118, 122, 123, 134, 147, 158, 162, 164, 165
 Collodi, Carlo 128, 131
 Condillac, Etienne Bonnot de 52
 Condorcet, Sophie de 136
 Confalonieri, Federico 65, 138, 167, 168
 Confalonieri, Teresa 220
 Conti, Antonio 20
 Corinna 22
 Corneille, Pierre 145, 204
 Cottignoli, Alfredo 27n
 Crispi, Francesco 168
 Croce, Benedetto 35, 82, 83, 97, 126, 128, 128n, 134, 144, 152, 158, 173, 176, 176n, 177
 Cuoco, Vincenzo 20, 167
 Dante Alighieri 13, 15, 21, 22, 43, 44, 56, 70, 77, 78, 81, 114, 115, 117, 124, 141, 149n, 155, 171, 172, 172n, 173, 196, 226n, 228
 D'Annunzio, Gabriele 118, 175
 Danzi, Luca 47n
 D'Azeglio, Cesare 49, 74, 114
 D'Azeglio, Massimo 64, 72, 166, 175, 240
 D'Azeglio, Rina 64
 De Feo, Italo 41, 41n
 Degola, Eustachio 137, 138
 De Gubernatis, Angelo 137
 Deledda, Grazia 121
 De Marchi, Emilio 200
 De Sanctis, Francesco 31, 80, 82, 97, 104, 112, 115, 126, 134, 148, 150, 151, 173, 175, 232
 Destutt, Antoine Loius Claude de Tracy 136
 Delia 18
 Della Casa, Giovanni 16
 Denina, Carlo 29
 De Robertis, Giuseppe 191n, 192
 Desiderio, re dei Longobardi 216, 243

Desmoulins, Camille 171, 228
 Diderot, Denis 107, 197, 207
 Didone 215, 233, 244
 Dionisotti, Carlo 46n, 226, 226n, 232, 237
 Dossi Pisani, Carlo Alberto 132, 135, 135n, 166, 175, 182, 185, 201, 202
 Dostoevskij, Fëdor 178, 198
 D'Ovidio, Francesco 128, 128n, 129, 158, 163, 163n

 Eco, Umberto 125
 Egidio 157, 187
 Eginardo 63
 Enea 215, 232, 233, 244, 246
 Ermengarda 22, 37, 38, 39, 68, 137, 139, 187, 212, 214, 215, 216, 220, 222, 234, 240, 243, 244, 247n
 Euripide 245

 Fabris, Cristoforo 27, 147, 147n
 Fanfani, Pietro 63, 75,
 Fauriel, Claude 19, 20, 22, 24, 24n, 29, 44n, 45, 46, 47, 67, 115, 136, 146, 147n, 164, 165, 169, 181, 185, 190, 209n, 211n, 224
 Fermo Spolino 150
 Ferrante, don 56, 168, 176, 186, 196
 Ferrer, Antonio 78, 79, 80, 90, 106, 169, 244
 Fielding, Henry 197, 198
 Flaubert, Gustav 153,
 Fogazzaro, Antonio 83, 125, 128, 130, 131, 132, 175, 179
 Foscolo, Ugo 14, 14n, 16, 16n, 17, 22, 44, 46n, 92, 114, 118, 146, 146n, 148n, 164, 169, 211, 214n, 215, 230, 237, 237n, 245
 Frare, Pierantonio 14n, 77, 111n, 197n, 229n, 237n, 238n
 Fozio 62

 Gabbuti, Elena 181, 181n
 Gadda, Carlo Emilio 77, 132, 133, 134
 Galilei, Galileo 65, 145, 213
 Gallarati Scotti, Tommaso 27, 27n, 41, 121, 121n, 180, 180n
 Gallavresi, Giuseppe 29n, 43, 43n
 Galvani, Luigi 44
 Garibaldi, Giuseppe 168
 Geltrude 151, 187, 189, 196,
 Gertrude 33, 38, 39, 71, 73, 85, 86, 93, 96, 97, 101, 105, 119, 125, 129, 136, 150, 151, 157, 176, 180, 187, 193, 194, 197, 245
 Gessner, Salomon 17
 Getto, Giovanni 73n, 128n, 181n, 185, 197, 197n
 Ghirardelli, Lorenzo 107

Ghisalberti, Fausto 13, 23, 32n, 33n, 35, 35n, 36, 40n, 41, 69, 161, 185, 186, 204n, 239, 242n

Giannone, Pietro 158

Gide, André 158

Gioberti, Vincenzo 168, 240

Gioia, Melchiorre 104, 108

Giordano, Alberto 153n, 168

Giorgini, Gianbattista 24n, 27, 64, 65, 70, 238, 239

Giovio, Paolo 43

Giusti, Giuseppe 27, 117, 137

Goethe, Johann Wolfgang 30, 55, 97, 101, 102, 139, 164, 165, 233

Gogol, Nikolaj 198

Goldoni, Carlo 114, 196

Gorra, Marcella 180, 180n

Gozzi, Gasparo 18

Gramsci, Antonio 80, 106, 115, 148, 148n, 153, 154, 177, 199, 199n

Griso 91

Grossi, Tommaso 72, 117, 138, 140, 165, 166, 174, 244

Hugo, Victor 67

Imbonati, Carlo 16, 17, 19, 20, 21, 28, 44, 57, 58, 72, 89, 121, 136, 162, 236, 237, 237n

Innominato 25, 27, 33, 38, 39, 40, 84, 85, 86, 93, 95, 96, 101, 105, 129, 138, 140, 149, 177, 188, 189, 191n, 193, 194, 196, 199, 222, 229, 232

Isella, Dante 69, 135n, 211n, 239

Lamartine, Alphonse 139

Lamberti, Luigi 44

Lampugnani, Agostino 107, 108

Lawrence, David Herbert 174

Leopardi, Giacomo 55, 88, 102, 114, 118, 124, 126, 127, 162, 164, 239, 245

Lesca, Giuseppe 69

Locke, John 52

Lomonaco, Francesco 15, 22, 56, 70

Lonardi, Gilberto 179, 181, 181n, 207, 225, 243, 243n, 247, 247n

Longhi, Roberto 226, 246, 246n, 247

Lucia, Mondella 22, 25, 32, 34, 35, 37, 39, 73, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 110, 120, 121, 129, 137, 140, 148, 149, 150, 177, 186, 188, 192, 194, 198, 199, 215, 216, 222, 232, 241, 243, 246

Lucini, Gian Pietro 201

Luzi, Mario 178, 179

Machiavelli 29, 117, 177, 218, 229, 229n

Maria, vedova 242

Mamiani, Terenzio 69

Manzoni, Giulietta 54
 Manzoni, Matilde 64, 65, 216
 Manzoni, Pietro (figlio) 53,
 Manzoni, Pietro (padre) 136, 137
 Manzoni, Vittoria 63, 64, 65, 140
 Marino, Giovan Battista 56, 67
 Martino (diacono) 68, , 74, 75, 162, 163,
 199, 215, 217
 Massilon, Jean - Baptiste 150
 Matelda 22
 Mattesini, Francesco 191, 231n
 Mazzini, Giuseppe 168, 240
 Mazzoni Guido 13
 Momigliano, Attilio 23, 23n, 30, 34, 39,
 40, 40n, 42, 55, 79, 98, 98n, 99, 150,
 151, 154, 163, 175, 177, 191, 191n,
 232
 Montesquieu, Charles - Louise de 213
 Monti, Vincenzo 15, 17, 20, 21, 22, 23,
 44, 45, 55, 56, 115, 182
 Mora, Giangiacomo 156, 157, 158, 189,
 234, 236, 237
 Moravia, Alberto 78, 82, 82n, 83, 84, 85,
 86, 87, 101, 107, 125, 132, 134, 153,
 153n, 154, 176, 176n, 177, 178, 179
 Murat, Gioacchino 25, 30, 225
 Muratori, Ludovico Antonio 158, 190,
 217
 Napoleone I Bonaparte 14, 36, 39, 39n,
 40, 56, 57, 111, 114n, 122, 122n, 137,
 167, 170, 187, 199, 229, 229n, 232,
 232n, 241.
 Napoleone III Bonaparte 65, 232
 Navagero, Andrea 29
 Nencioni, Giovanni 165, 165n, 185,
 185n, 186
 Nerone 197
 Nibbio 39, 93
 Nicole, Pierre 115
 Nievo, Ippolito 83, 179
 Norsa 27, 28
 Odorici, Federico 68, 75
 Omero 20, 21, 131, 212n, 237
 Omodeo, Adolfo 82
 Orazio 13, 14, 18, 22, 72
 Padilla, Giovanni Gaetano 157
 Pagani, Gianbattista 14, 16, 18, 19, 24n,
 57, 66, 72, 136
 Palazzeschi, Aldo 132
 Pampaloni, Geno 164, 178, 179
 Paradisi, Giovanni 20
 Parini, Giuseppe 16, 17, 18, 19, 20, 22,
 44, 57, 115, 158, 182, 205, 234n, 235,
 236, 236n, 237, 237n, 238, 238n, 243,
 246, 247

Parteneide 22, 24, 44, 57
 Pascal, Blaise 139, 145, 191, 213, 228, 246
 Pascoli, Giovanni 175, 175n, 179, 222, 240, 246, 247
 Pasini, Pace 128, 181
 Pavese, Cesare 88, 125, 134
 Pellico, Silvio 168, 245
 Perpetua 151, 244
 Petrarca, Francesco 15, 19, 20, 21, 22, 45, 72, 114, 117, 163, 215, 227
 Petrocchi, Giorgio 94, 94n, 100n, 104, 119, 120n, 164, 164n, 165, 181, 181n, 238n
 Piazza, Guglielmo 156, 157, 230, 236, 237
 Piemontese, Filippo 191, 191n
 Pindaro 20, 21
 Piovene, Guido 177, 179
 Pirandello, Luigi 31, 32n, 125
 Pizzuto, Antonio 132
 Poma, Luigi 48, 49, 50
 Pomilio, Mario 125, 185, 220, 220n
 Porta, Carlo 182, 209, 210, 211
 Prassede, donna 92, 186
 Prati, Giovanni 117
 Pratolini, Vasco 159
 Racine, Jean 45, 145, 197, 204, 209, 212, 215, 245
 Radcliffe, Ann 107
 Radius, Emilio 41
 Ragonese, Gaetano 121, 181n
 Raimondi, Ezio 95, 95n, 173, 173n, 181, 181n, 198n, 247, 247n
 Renzo Tramaglino 32, 34, 35, 38, 39, 79, 81, 82, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 99, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 119, 120, 121, 129, 131, 148, 149, 150, 163, 177, 181, 193, 194, 198, 216, 240, 246
 Richardson, Samuel 198
 Ripamonti, Giuseppe 33, 35, 68, 74, 96, 101, 104, 105, 105n, 106, 107, 119, 158
 Risi, Nelo 159, 160, 179
 Rivola 33, 96, 105
 Robespierre, Maximilien de 59, 228, 229, 232
 Rosmini, Antonio 52, 59, 62, 83, 135, 143, 144, 144n, 145, 153, 165, 240, 241, 242,
 Rossari, Luigi 51, 63, 140, 165, 239
 Rousseau Jean - Jacques 59, 115, 199, 228
 Rovani 158, 166, 175, 182, 201
 Rubbi, Andrea 56
 Ruffini, Francesco 141, 141n, 142, 152
 Russo, Luigi 13, 16, 16n, 30, 32n, 82, 92, 175, 177, 177n

Saba, Umberto 175, 175n,

Sallustio 63

Saluzzo, Diodata 116

Sanesi, Ireneo 13, 14, 14n, 15, 23n, 161

Sansone, Mario 16n, 82, 147n, 155n, 158, 176n, 180, 180n

Santarelli, Giuseppe 94, 94n

Sapegno, Natalino 83, 104, 148n, 151, 154, 177, 199

Saussure, Horace - Bénédict de 74, 75

Scalia, Gianni 159, 179

Scalvini, Giovita 82, 148, 166

Scherillo, Michele 13, 27n

Schiller, Friedrich 102, 206, 226

Schlegel, Wilhelm August 115, 126, 181, 211, 217

Sciascia, Leonardo 132, 158, 159, 179, 185, 237

Scott, Walter 116, 197

Sereni, Vittorio 227

Settala, Ludovico 80

Sforza, Giovanni 43, 48, 49, 50, 164n, 185n

Shakespeare, William 114, 145, 146, 197, 204, 208, 209, 213, 217, 233

Silone, Ignazio 125

Sismondi, Jean - Charles Léonard
Sismonde de 29, 75, 138, 145, 152, 191, 211

Soave, Francesco 71

Sofocle 212

Somis, Giambattista 28, 141,

Spada, Gabriella 104n

Spinazzola, Vittorio 104

Spitzer, Leo 171, 172, 173, 247

Staël, Anne - Louise Germaine de 60, 61, 75, 181, 211

Stampa, Stefano 27, 27n, 63, 137, 170, 170n

Stampa Borri, Teresa 140, 144

Stella, Angelo 48, 49, 50, 225, 230n, 250

Stendhal (Marie - Henry Beyle) 197, 199

Stoppani, Antonio 13, 15, 15n, 39, 40n, 136, 136n

Svarto 217, 218

Svevo, Italo 125, 175

Tadino, Alessandro 35, 106, 107

Tasso, Torquato 45, 55, 115, 152, 164, 205, 215, 234, 234n

Tenca, Carlo 27, 27n

Tertulliano 192

Testori, Giovanni 179, 180n

Thierry, Augustin 148, 190

Thiers, Adolphe 67, 168

Titta Rosa, Giovanni 41

Tobino, Mario 179

Tolstoj, Lev 148, 153, 178, 198, 199, 232

Tommaseo, Niccolò 16, 44, 52, 143, 143n, 144, 147, 147n, 152, 240

Torelli, Luigi 64, 65, 75

Torti, Giovanni 117, 138, 145, 165, 211

Tosi, Luigi 55, 138, 141, 142, 191

Tozzi, Federigo 125, 126, 175

Trechi, Sigismondo 28, 65, 66, 66n, 67, 67n, 75

Trimalcione 18, 57

Trombatore, Gaetano 121, 121n, 181

Tronconi, Cesare 200, 201

Trotti Arconati, Teresa 192, 241

Turgenev, Ivan Sergeevic 198

Turpino 174

Ugone 20

Ulivi, Ferruccio 164, 164n

Urania 21, 22, 24, 44, 89, 162,

Valera, Paolo 169, 200, 201

Varchi, Benedetto 70, 75

Varese, Claudio 181, 181n, 190

Verdi, Giuseppe 240

Verga, Giovanni 125, 130, 132, 175, 179

Verri, Alessandro

Verri, Gabriele 47

Verri, Giovanni 41

Verri, Pietro 29, 43, 47, 156, 157, 158, 182, 237, 238

Vico, Giambattista 21, 108, 145, 190, 211, 213

Viesseux, Giovan Pietro 68, 69, 69n, 75

Vigorelli, Giancarlo 135n

Virgilio 13, 14, 21, 22, 45, 72, 114, 152, 175, 215, 239, 245

Virginia de Leyva 96, 147n, 151n

Visconti (signoria) 30

Visconti Ermes 29, 40, 71, 185, 211, 211n

Visconti Francesco Bernardino 33, 96

Visconti Luigina 16, 17, 136

Visconti Venosta Giovanni 27, 137

Volpini, Gabriele 23

Voltaire 57, 107, 204, 208

Walpole, Horace 107

Zajotti, Paride 148, 148n

Zanella, Giacomo 24, 24n, 27, 117

Zanzotto, Andrea 179

Zola, Emile 20, 92, 169, 200

Zottoli, Angelandrea 175