

ALESSANDRO MANZONI

a cura di Tarcisio Muratore

1. LA VITA

Alessandro Manzoni nasce a Milano nel 1785 da Giulia Beccaria e dal conte Pietro Manzoni.¹ Trascorre i primi anni di vita a Lecco; tra il 1791 e il 1796, inizia gli studi a Merate, presso i padri Somaschi, continuandoli poi a Lugano (1796-98) e presso i Barnabiti di Magenta e di Milano. Intanto (1792), la madre si separa dal marito, andando a vivere con Carlo Imbonati, a Parigi. In collegio, Manzoni sviluppa una forte avversione per la religione cattolica, orientandosi verso idee democratiche e giacobine.

In seguito, nella casa paterna e in altri salotti milanesi, allaccia rapporti con Monti, Foscolo, Ermes Visconti e Vincenzo Cuoco: a quest'ultimo deve la conoscenza del pensiero meridionale e, in particolare, di quello vichiano.

Nel 1805, invitato a Parigi dalla madre, vi giunge (nel mese di luglio) troppo tardi per conoscere Carlo Imbonati, morto quattro mesi prima. La madre, in ogni modo, lo introduce alla *Maisonette* di Meulan dove, attorno alla vedova del filosofo Condorcet e al suo nuovo compagno, Claude Fauriel, si riuniscono alcuni intellettuali parigini detti *Ideologi* (*Ideologues*: Tracy, Cabanis, Fauriel, Garat, ecc.), eredi del sensismo settecentesco. Soprattutto a Fauriel Manzoni si lega con un'amicizia duratura e produttiva.

Il soggiorno francese è interrotto, nel 1806-07, da viaggi con la madre in Svizzera, nel Piemonte e a Genova. Nel marzo 1807, ad Alessandro giunge la notizia della morte del padre. Nello stesso anno, in autunno, conosce sul lago di Como Enrichetta Blondel, figlia di un banchiere ginevrino; si sposa con lei a Milano nel febbraio 1808, secondo il rito calvinista (cui aderiscono i Blondel). Tuttavia, tra il 1809 e il 1810, Manzoni si riaccosta alla Chiesa cattolica, soprattutto sotto la guida

dell'abate giansenista² Eustachio Degola; e si converte nell'autunno del 1810 (insieme alla moglie e alla madre), poco dopo il suo rientro in Italia. Da questo momento in poi, abiterà soprattutto a Milano o nella villa di Brusuglio, ereditata dall'Imbonati.

Allo scoppio della polemica classico-romantica, Manzoni si schiera con discrezione (dimostrata dal rifiuto che oppone, nel 1818, all'invito a collaborare al *Conciliatore*), ma risolutamente dalla parte dei "novatori", molti dei quali (Visconti, Grossi, Berchet...) frequentano la sua abitazione milanese.

Nel 1819-20, lo scrittore si reca in viaggio a Parigi, incontrandovi – fra gli altri – lo storico Augustin Thierry, dal quale riceve conferme e suggerimenti intorno alla personale visione storiografica che viene maturando. Nel luglio del 1827, un mese dopo la pubblicazione de *I promessi sposi*, compie un viaggio a Firenze, dove conosce anche Giacomo Leopardi e Pietro Giordani.

Con il passare degli anni, egli si orienta sempre più verso interessi filosofici e il suo pensiero viene fortemente influenzato dalle teorie del pensatore cattolico Antonio Rosmini. Nel 1833, muore Enrichetta Blondel; quattro anni dopo, Manzoni si risposa con Teresa Borri, vedova Stampa, che morirà nel 1861. Inoltre, lo scrittore subirà la perdita di ben nove degli undici figli, prima della sua morte a Milano nel 1873.

2. IL NOVIZIATO POETICO (1801-09)

Il noviziato poetico di Manzoni è lungo e laborioso: dal 1801 fino alla vigilia della conversione religiosa, ovvero fino al poemetto *Urania*, del 1809. Si tratta quasi di un de-

¹ Ci sono però buone ragioni per sospettare che il vero padre sia il più giovane dei fratelli Verri, Giovanni.

² "Cornelius Jansen, detto latinamente Jansenius, vescovo di Ypres, studioso delle Sacre Scritture e dei classici, dedicò i suoi sforzi intellettuali all'approfondimento dei problemi teologici più complessi, tra i quali spicca quello dei rapporti tra la grazia divina e la libertà umana. Due anni dopo la morte, nel 1640, veniva stampata la sua opera Augustinus, nata dalle lunghe riflessioni condotte leggendo l'opera del santo, opera che doveva sollevare lunghe polemiche visto che l'autore, nonostante il suo ossequio per la Chiesa di Roma, riprendeva qui certi temi sulla grazia e la predestinazione, di sapore decisamente protestante" (Vegetti-Alessio-Fabiatti-Papi, 1972)

cennio, in cui lo scrittore assorbe sempre meglio la tradizione letteraria, classica e moderna; e approfondisce i temi della propria meditazione interiore. I testi di questo periodo risultano per la maggior parte sperimentali, e i veri valori poetici vi sono poco frequenti o poco rilevanti. D'altra parte, lo stesso Manzoni rifiuterà in seguito le liriche degli anni giovanili, soprattutto per la loro acerbità e provvisorietà artistica.³ Tra le poesie rifiutate, scritte nella prima giovinezza, si distinguono però i versi che Manzoni compose nel 1805-06, per consolare la madre addolorata per la morte del compagno, conte Imbonati. Qui, infatti, in maniera più chiara che altrove, emergono l'alto e rigoroso ideale di vita del Manzoni e la sua poetica, intessuta di forti esigenze etiche. In tali composizioni permangono echi pariniani e alfieriani, ma non privi di frammenti in cui si avverte una mano più esperta e un tono più originale, come nel caso del programma di vita che il poeta immagina di ricevere dal conte stesso, apparsogli in sogno.

3. DAL PERIODO PARIGINO ALLA COMPOSIZIONE DEGLI INNI SACRI

A Parigi, sua nuova patria elettiva continuamente contrapposta a Milano, Manzoni – a partire dal 1805 – frequenta, come si è detto, il cenacolo degli *Ideologi*. Da questa frequentazione deriva un'autocritica dell'intellettuale e delle inadempienze morali e politiche della letteratura, storicamente riportate alla situazione linguistica italiana, nella quale la distanza tra lingua "sociale" (o parlata) e lingua "letteraria" (che il Manzoni chiama "lingua morta") ha reso e rende impossibile un'effettiva incidenza educativa della letteratura sulla moltitudine. La constatazione che a Parigi il popolo capiva e apprezzava la lingua di Moliere – contrariamente a quanto accade-

³ Al riguardo, Lanfranco Caretti (1976) scrive: "La primissima produzione poetica del Manzoni[...] risente di un ingenuo e spesso poco controllato umore polmico, di ascendenza nazionalistica, per non dire addirittura giacobina, in ogni modo antitirannico e anticlericale» attraverso forme stilistiche ancora legate alla tradizione letteraria antica e recente".

va in Italia, per esempio, con la poesia di Parini – consente a Manzoni di impostare (su radici illuministiche e morali) quel problema della lingua sul quale faticherà tutta la vita.

L'azione educatrice della poesia viene ribadita nel poemetto mitologico *Urania* (1809): ispirandosi alla *Musogonia* di Monti e recuperando la storiografia vichiana, Manzoni vi celebra l'opera civilizzatrice delle Muse e delle Grazie. Il poemetto, comunque, è considerato un fallimento dallo stesso autore, e rappresenta il capitolo finale del neoclassicismo manzoniano. Infatti, i rapporti con l'italianista Fauriel fanno in modo che Manzoni si accosti allo studio delle tradizioni italiane e si allontani dalle premesse della poetica neoclassica che, sull'esempio di vecchi schemi umanistici, vedeva la civiltà italiana come un ramo del ceppo greco-latino. Tramite Fauriel, appunto, Manzoni (in linea con le tendenze romantiche) scopre le origini europee e medievali della nostra civiltà.

In tale contesto, come scrive Nigro (1978), Manzoni vive la conversione (di fatto, preceduta da un'intensa crisi, negli anni 1808-09), come un *lampo epifanico* ricondotto, per analogia, alla folgorante rivelazione di San Paolo sulla via di Damasco.⁴

⁴ Le influenze gianseniste sul cattolicesimo dello scrittore sono dovute soprattutto ad alcuni fatti esterni, quali la presenza in casa Manzoni di catechisti e confessori giansenisti o giansenisteggianti (il citato Eustachio Degola e Luigi Tosi). Tale giansenismo manzoniano, di fatto, si riduce a un rigorismo etico consapevole, sull'esempio di Pascal, dell'insufficienza e della colpevolezza dell'uomo: insufficienza e colpevolezza che possono trovare conforto soltanto nella misericordia divina. Infatti, Manzoni scriverà nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819): "L'uomo è corrotto e inclinato al male [...] tutto ciò che egli ha di bene in sé è un dono di Dio". Pertanto, la religione cattolica viene posta da Manzoni non in un ambito di definitiva acquisizione pacificante (come erroneamente interpreta Eugenio Montale, sul *Corriere della Sera* del 22 maggio 1973), bensì come drammatica conquista da sottoporre quotidianamente a verifica. Si tratta di un senso di angoscia al quale, però, non è estranea una certa debolezza nervosa dello scrittore, tale da condurre a frequenti svenimenti e a una monomania (come la definirà lo stesso scrittore) fobica, per la continua paura di subirla.

Come prima tappa “sulla via di Damasco”, Manzoni progetta⁵ una corona di 12 Inni Sacri, per celebrare le principali festività dell’anno liturgico e per evocare la perenne presenza della Redenzione nel mondo, come riscatto dal male attraverso le fede nel *verbum Dei*. In tal senso, come scrive Ulivi (1965), Manzoni vede l’individuo non secondo l’ottica individualistica dell’Illuminismo; e nemmeno sotto il profilo della “socialità e popolarità romantica”, ma come “centro di rapporti trascendenti l’individualità egotistica”. Pertanto, sempre con parole di Ulivi, “ogni aspetto soggettivo verrà sempre a tradursi in un dato di responsabilità extraindividuale” e si fisserà una rete di relazioni “tra l’uomo e i suoi simili e tra l’uomo e Dio”. In definitiva, quindi, in Manzoni “la persona umana non sarà mai sola; mai romantico ‘personaggio’. Ogni atto non sarà mai un nobile e fiero atteggiamento: ma una responsabile determinazione, un ‘valore’ messo in opera. L’uomo si rispecchia nella storia, e questa nel giudizio di Dio”.

Manzoni desume dai moralisti francesi del Seicento (e soprattutto da Bossuet e Fenelon) questa perentoria certezza che la storia sia tutta dominata da Dio.

L’edizione degli *Inni Sacri* pubblicata a Milano nel 1815 contiene i primi quattro componimenti, scritti secondo un ordine che non rispetta quello del calendario liturgico: 1) *La Resurrezione* (1812); 2) *Il nome di Maria* (1812-13); 3) *Il Natale* (1813) e 4) *La Passione* (1814-15). Nel 1817, Manzoni affianca ai primi quattro *Inni* un quinto, del quale esegue però una seconda stesura nel 1819: *La Pentecoste*. Una terza (e ultima) stesura di quest’*Inno* sarà compiuta nel 1822. Infine, nell’autunno del 1847, il poeta compone quattordici strofe sul tema della festa di *Ognissanti*: sesto *Inno* che, però, rimane incompiuto.

Ecco perché si parla di cinque *Inni Sacri*, mentre sarebbe più corretto parlare di cinque *Inni* più l’abbozzo di un sesto; ma non solo: le redazioni del 1817 e del 1819 della *Pentecoste*

sono diverse da quella del 1822, la cui poetica è più vicina a quella delle odi del 1821.

Comunque, riferendoci ai quattro *Inni* pubblicati nel 1815 e alle due versioni della *Pentecoste* del 1817 e 1819, possiamo affermare, con De Sanctis, che “la base ideale di quegli *Inni* è sostanzialmente democratica; è l’idea del secolo battezzata sotto il nome d’idea cristiana, l’uguaglianza degli uomini tutti fratelli di Cristo, la riprovazione degli oppressori e la glorificazione degli oppressi; è la famosa triade libertà, uguaglianza e fratellanza, ma vangelizzata: è il Cristianesimo ricondotto alla sua idealità e armonizzato con lo spirito moderno. Onde nasce un mondo ideale, riconciliato [...] ove si acquietano le dissonanze del reale e i dolori della Terra [...]. Questo mondo ideale – continua De Sanctis – contiene in sé il mondo morale, come l’aveva concepito il pensiero moderno. È il mondo della libertà e dell’uguaglianza tolto ai filosofi e rivendicato, attribuito alla Bibbia, alla rivelazione cristiana [...] Il mondo religioso, ridotto vacua esteriotà, riacquistava così un contenuto, riconduceva nelle sue forme l’antico ideale oscurato e, spogliatosi della sua rigidità dogmatica e dottrinale, brillava come arte e come morale”.

Il linguaggio degli *Inni*, pur se in buona parte depurato dal logoro armamentario classicistico-retorico della produzione giovanile, subisce una specie di regressione verso una dizione incerta; e non riesce a disciplinarsi, nel tentativo di rinnovare il linguaggio poetico tradizionale. L’originale ricorso a forme biblico-chiesastiche non sfocia, infatti, in un loro uso veramente personale; solo più tardi il poeta riuscirà a servirsi con autonomia, trasformando la scrittura sacra in uno stampo in cui versare – con immagine di Nigro – un proprio materiale di fusione. Solo più tardi il suo linguaggio acquisterà anche un nuovo valore, raggiungendo i risultati più alti nell’ultima redazione della *Pentecoste*.

In definitiva, i primi quattro *Inni* – e le prime due stesure della *Pentecoste* – risentono di una costruzione un po’ troppo schematica, secondo la struttura tema-episodio centrale-conseguenze dell’evento. Tuttavia, essi costituiscono un momento importante in quanto sono orientate nel senso di una poesia popolare; se è vero che la loro tematica tocca i momenti

⁵ Si rifà all’esempio del Racine degli *Hymnes du breviaire romain* e dei *Cantique spirituels*, nonché a quello dell’Arcade italiano Alessandro Guidi, autore delle *Sei omelie di papa Clemente undecimo esposte in versi*.

della tradizione maggiormente sentiti dalle masse di fedeli. Rispetto all'innografia sacra tradizionale, poi, gli *Inni* manzoniani si dimostrano più agili, in virtù soprattutto della rinuncia all'endecasillabo e dell'adozione di un metro veloce e fortemente scandito. Infine, la volontà di distanziarsi dal Classicismo è sottolineata dall'uso di un lessico che – nonostante persistenti aulicisms – tende alla quotidianità e assume l'intonazione di preghiera corale. Come scrive Caretti (cit.), “in tal modo Manzoni si andava, come egli afferma, ‘sliricando’: la stessa fede religiosa è vissuta non come esperienza intimistica, ma come travagliata meditazione sulla storia degli uomini, sulle loro responsabilità morali, sul significato del loro passaggio sulla terra”.

In effetti, come rilevano Bertone e Surdich (1990), le poesie religiose di Manzoni suscitavano al loro apparire grandi entusiasmi, ma anche forti perplessità legate all'incomprensione della “sintassi poetica nuova, nella nostra tradizione lirica”; infatti, “gli ottonari della Resurrezione e i decasillabi della Passione [...] i settenari del Natale e della Pentecoste, e la loro alternanza di versi tronchi e sdrucchioli parvero, ad alcuni, ‘roba da cantarsi sul chitarro-ne’”.

4. LA “POETICA” DELLE TRAGEDIE – IL CONTE DI CARMAGNOLA

Dopo la pubblicazione dei primi quattro *Inni Sacri* nel 1815, Manzoni, sempre più desideroso di una forma di poesia vicina al vero, attraverso una realistica rappresentazione dei caratteri e degli affetti umani, si cimenta con il genere drammatico. In tal modo, l'autore procede coerentemente sulla strada di una poetica essenzialmente sliricata e oggettiva, riscontrabile già nel carattere corale e “narrativo” degli *Inni*, la cui prospettiva religiosa e artistica viene appunto approfondita dalle tragedie, “a contatto con il problema cruciale della storia, terreno di scontro fra reale e ideale e luogo della rivelazione drammatica dell'uomo, nella sua miseria e nella sua grandezza” (Marchese, 1990).

Così, a partire dal gennaio 1816, Manzoni pone mano al primo dramma: *Il Conte di Carmagnola*, che porterà a termine tre anni dopo e pubblicherà nel 1820. Reduce dall'entusiastica

lettura di Shakespeare e di Schiller, e nel solco dell'invito rivolto (nello stesso 1816, si ricordi) da M.me de Staël agli Italiani, perché allarghino all'Europa i propri orizzonti culturali, Manzoni fornisce “un contributo notevolissimo alla battaglia romantica, sia con la composizione della tragedia, sia con la riflessione teorica che l'accompagna e che approda prima nella ‘Prefazione’ alla tragedia stessa e poi nella lettera allo Chauvet. Nella ‘Prefazione’ Manzoni dichiara di condividere pienamente le posizioni espresse dallo Schlegel nel suo ‘Corso di letteratura drammatica’”, che egli leggeva nella versione francese del 1814 [...] e di conseguenza respinge come assurdo il vecchio principio dell'unità di tempo e di luogo” (Bertone-Surdich, cit.).⁶ D'altra parte, nella *Lettre a Monsieur Chauvet*, Manzoni replica a una recensione della sua tragedia (apparsa nel maggio 1820, su una rivista francese), il cui estensore (Victor Chauvet) criticava l'opera proprio perché non vi erano rispettate le unità aristoteliche tradizionali. Tuttavia, la *Lettre...*, già pronta nello stesso 1820, fu stampata solo all'inizio del 1823! Sempre a Schlegel riporta un'altra importante innovazione “tecnica”, alla quale l'autore fa riferimento nella citata *Prefazione*: l'introduzione di un tipo di coro diverso da quello “classico” e inteso dal poeta “come commentario dell'azione alla quale è estraneo»; come ‘cantuccio’ dal quale egli «in qualità di ‘spettatore ideale’ [...] – mediatore tra scena e platea – ‘regola’ e ‘corregge’ le interpretazioni degli spettatori” (Nigro, cit.).

Inoltre, il coro – così inteso – “neutralizza nell'autore ‘la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti’” (Nigro, cit.). In definitiva il coro, pur po tendo essere adattato alla recita, è composto soprattutto per la lettura e costituisce uno “squarcio lirico”, l'organo dei sentimenti del poeta che parla in nome dell'intera umanità.

L'azione de *Il Conte di Carmagnola* abbraccia un periodo di sette anni – dal 1425 al 1432 – e si incentra intorno alla vicenda del protagonista, Francesco Bussone conte di Carmagnola, capitano di ventura già al servizio di Filippo Visconti e poi passato al soldo dei Veneziani. Il

⁶ Riguardo alle unità di tempo e di luogo, si leggano anche i versi 139-204 de *Il Romanticismo* di Carlo Porta.

condottiero, dopo la vittoria di Maclodio (1427) sul suo antico signore, è ingiustamente accusato di tradimento, per non aver infierito sui vinti e per aver liberato i prigionieri. Pertanto il Carmagnola, benché difeso dal senatore Marco, viene condannato a morte.

Nel suo insieme, la tragedia è priva di una salda organicità e i suoi personaggi – qui, come nell'altro dramma, distinti in storici e ideali – vengono rappresentati in modo approssimativo e convenzionale: fatta eccezione per Marco e, a tratti, per il Conte. Spiccano, però, la tematica e il coro dell'atto secondo. La tematica, proponendo “*l'impossibilità della giustizia in un mondo dominato dalla violenza, dal tradimento, dall'utilitarismo astuto e cinico*” (Marchese, *cit.*), fa trasparire una sorta di pessimismo storico, riferibile alla matrice giansenista della spiritualità manzoniana, più che alla delusione del poeta per il fallimento dell'esperienza napoleonica. Il coro, invece, nella descrizione della battaglia fratricida di Maclodio, nell'esecrazione dell'evento e nell'esortazione alla (sacra) lotta comune contro lo straniero, contiene un'alta e solenne meditazione civile del Manzoni, riportabile alla situazione politica italiana dei suoi tempi. Con il coro del *Carmagnola*, quindi entra nella poetica manzoniana il tema politico, destinato ad approfondirsi – di lì a poco – nelle odi del 1821; e a dilatarsi nell'*Adelchi*, la seconda tragedia, “*In una riflessione più ricca e profonda sull'uomo e sulla storia*” (Bertone - Surdich, *cit.*).

5. LE ODI CIVILI E L'ADELCHI

Tra il coro del *Carmagnola* e il primo coro dell'*Adelchi* (che vedremo in seguito), si colloca *Marzo 1821*, ode composta da Manzoni durante i mesi piemontesi del 1821, quando in Lombardia si pensava che Carlo Alberto stesse per varcare il Ticino e combattere contro gli Austriaci. Come nei due cori citati, anche qui il poeta evidenzia la necessità di un'identità nazionale anche se, come sottolinea Ulivi (che cita a sua volta Salvatorelli), “*il pensiero dell'unità si presentava alla mente dei patrioti 'piuttosto come un'aspirazione generica d'associazione, di unificazione, che non come ideale di stato unitario abbracciante tutta*

l'Italia'; mentre ‘il sentimento più vivo era quello della libertà e della costituzione suscitato dall'esperienza napoleonica’”.

Tuttavia, a causa del venir meno dell'illusione dell'intervento piemontese e per evitare di incorrere nella possibile repressione austriaca (particolarmente dura contro alcuni membri del disciolto *Conciliatore*), Manzoni distrugge il manoscritto dell'ode, che sarà pubblicata soltanto nel 1848, insieme al frammento di un'altra poesia “civile”: *Il proclama di Rimini*.

Il tema di *Marzo 1821* è proprio “*la rivendicazione del diritto alla libertà per ogni popolo che si riconosce come nazione attraverso i vincoli etnici, politici, culturali e religiosi*” (Marchese, *cit.*): si leggano, al riguardo, i vv. 29-32. Inoltre, nel giustificare il ricorso alle armi contro gli oppressori quasi con un disegno provvidenziale (vv. 66-67), il poeta sfiora una sorta di “strumentalizzazione” di Dio, anche se a favore degli oppressi.

Dal punto di vista strutturale, l'ode rivela una chiara sequenza ideativa: infatti, nelle prime due strofe essa rievoca il giuramento dei patrioti; nella terza e quarta, poi, troviamo l'ideale dell'unità italiana; mentre nelle successive cinque il poeta si scaglia contro gli stranieri oppressori. Seguono infine quattro strofe che concludono in crescendo l'esortazione alla riscossa di tutti gli Italiani.

Manzoni, in funzione degli intenti ideologico-poetici, costruisce l'ode attraverso uno stile “*sostenuto retoricamente soprattutto da frequenti ripetizioni, esclamazioni, interrogazioni, che insieme all'adozione di un metro con battute forti e costanti (ottave di decasillabi – le stesse del coro del Carmagnola –, sfociano in una poesia dal ritmo molto scandito, come ben si addice a una declamazione oratoria di pronta e garantita efficacia impressiva*” (Barberi Squarotti, 1987).

Sempre nel 1821, tra il 18 e il 20 luglio, il poeta compone la sua seconda ode, *Il cinque maggio*, per la morte di Napoleone a Sant'Elena: la cui notizia era stata divulgata a Milano soltanto il 16 luglio. Com'è noto, la censura austriaca non permise la pubblicazione dell'ode; ma essa ebbe ugualmente una larga diffusione, anche all'estero (Goethe la tradusse nel 1822).

Anche ne *Il cinque maggio*, come scrive Accame Bobbio (*cit.*), la riflessione sulla storia costituisce l'approdo della poesia manzoniana e, secondo la formula della *Lettre*, “*si risolve in esplorazione del cuore dell'uomo, nella ricerca della parte perduta della storia da cui i fatti esterni e memorandi hanno preso origine*”. E anche qui, come nell'altra ode e nei cori delle tragedie – soprattutto in quelli dell'*Adelchi* –, l'intento politico si fonde con la meditazione religiosa; tale, quest'ultima, che il Marchese (*cit.*) giunge addirittura a definire l'ode “*un vero inno sacro [...], per concezione e linguaggio*”.

Comunque stiano le cose, è vero che la struttura del testo può sinteticamente riassumersi in un'antitesi tra esistenza mondana e vita ultraterrena (o, se si vuole, tra aspirazione alla gloria terrena e tensione verso la gloria celeste), corrispondente alle due parti in cui l'ode sembra “naturalmente” suddividersi, di 9 strofe e 54 versi ciascuna. La prima parte è dedicata alla rievocazione della vita grandiosa e drammatica di Napoleone, fino all'apice della sua potenza, ossia fino al momento in cui egli poté sentirsi arbitro dei destini del mondo (str. 9, vv.53-54); la seconda parte, invece – per contrasto – rivela il periodo dell'esilio e della solitudine. In essa, alla rappresentazione imperiosa e mossa della prima parte, rapida e storicamente attendibile, subentra un'analisi pacata e intima dell'animo dell'imperatore (nell'isola remota) sommerso implacabilmente dai ricordi e in attesa della morte: fino alla discesa – immaginata (o sperata) da Manzoni – della Grazia salvifica e consolatrice (str. 15, vv. 85-90) e all'acquisizione di una vittoria e di una gloria ben più durature (strofe 16-18, vv. 91-108).

Entrambe le parti, però, sono intimamente e coerentemente legate da quel mistero della Provvidenza dinanzi al quale si può soltanto chinare la fronte (str. 6, vv. 32-36) e che costituisce l'unica risposta possibile a ogni domanda umana, come quella del verso 31: “*Fu vera gloria?*”. Riguardo a questo interrogativo, la Accame Bobbio (*cit.*) rileva come esso costituisca una “*pausa meditativa*” che il poeta “*rinuncia a discutere e a comprendere, per adorare Dio*” che ha creato quel grande eroe “*in ordine a un suo disegno imperscrutabile*”. Anzi, proprio da questo punto, da questo “*momento*

di crisi pensosa” la studiosa farebbe incominciare la seconda parte dell'ode, che non è più “*evocazione di gesta esterne, ma storia di un'anima*”.

Per quanto concerne, poi, i principali aspetti stilistici de *Il cinque maggio*, Terracini (1966) scrive che l'ode è celebre “*per lo stile pindarico*”, poiché procede “*per un incalzare di larghi periodi giustapposti*”; anche se “*non ci sono voli, passaggi richiamati da arcane analogie*”, ma tutto vi è chiaro, “*terso*”. All'interno di questi “*larghi periodi*”, tuttavia, “*il discorso si svolge su una forma semplicissima, di brevi proposizioni coordinate*”: si vedano, per esempio, “*sta... né sa*” (vv.6 e 9); “*sorge... e scioglie*” (vv. 21 e 23); “*ei fe' silenzio, ed arbitro*” (v. 53), ecc. Tra le rare subordinate, d'altro canto, assumono particolare importanza le proposizioni relative, la cui funzione tende ad apparire “*eminentemente descrittiva*” e di ampliamento semantico, come nel caso del verso 105: “*il Dio che atterra e suscita*”.

In tale contesto, inoltre, non è raro trovare dei “*tratti sintetici, fulminei, aggregati per asindeto intorno a un verbo centrale, culminante, che riassume un'esperienza straordinaria di vita: 'Tutto ei provò'*” (Accame Bobbio, *cit.*); ma anche: “*Ei fu*” (v. 1); “*Lui folgorante in solio*” (v. 13); “*Ei si nomò*” (v. 49); ecc.

Ne deriva “*un procedere per una serie di rotte impressioni [...]; un incalzare a scatti di impressioni giustapposte*” (Terracini, *cit.*), il cui effetto è ottenuto ponendole in evidenza mediante numerose prolessi o inversioni, in modo che “*cada su di esse, come si dice, l'accento psicologico di ogni proposizione*”.

Direttamente connesso alla stesura della seconda tragedia manzoniana – l'*Adelchi* – e pressoché contemporaneo ad essa (1820-22) è il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, un saggio di erudizione e di critica della storiografia su un periodo poco notodell'Alto Medioevo.

L'importanza dell'opera, come rilevano Cesserani e De Federicis (*cit.*), sta nel fatto che in essa comincia ad entrare in crisi “*la figura dell'eroe che era stata privilegiata [...] nelle tragedie e nel Cinque maggio*”; negli interessi e nella coscienza dell'autore, “*l'attenzione si sposta ora verso gli aspetti del passato di cui non si trovava traccia nelle fonti ufficiali, e*

perciò verso la vita delle masse che sembravano 'senza storia' perché non ne erano mai stati i soggetti attivi”.

Insomma, si tratta dei prodromi di una nuova concezione che sfocerà nella composizione del romanzo, nell’ottica coerente della ricerca di forme che fossero “*sempre più oggettive e sempre più condizionate dai documenti*”.

Nell’*Adelchi*, peraltro, Manzoni si stacca dalla verità dei fatti solo in pochissimi casi. Argo-mento della tragedia – che si svolge tra il 772 e il 774 – è l’insieme delle vicende che preludono alla caduta del regno longobardo in Italia e che si svolgono come segue. Ermengarda, figlia del re dei Longobardi, Desiderio, ripudiata dal marito Carlo Magno torna dal padre il quale, meditando propositi di vendetta, vorrebbe costringere papa Adriano a destituire Carlo dal suo trono; intanto, la figlia si ritira in un convento di Brescia, mentre una parte dei Longobardi si prepara al tradimento e invia il cavaliere Svarto da Carlo Magno (primo atto). In seguito, questi riesce a penetrare in Italia (secondo atto) e a cogliere di sorpresa i Longobardi; così, Desiderio e suo figlio Adelchi sono costretti alla fuga e si rifugiano, rispettivamente, a Pavia e a Verona (terzo atto, alla cui fine si trova il primo coro). Successivamente, si assiste al dolore di Ermengarda per l’ingiustizia subita, tale da ridurla in fin di vita e alla morte (prima parte del quarto atto, conclusa dal secondo coro). Nel frattempo, Svarto organizza il tradimento per consegnare la città di Pavia al nemico (seconda parte del quarto atto). Infine, dopo la sconfitta della propria gente e la cattura del padre Desiderio, Adelchi cerca di fuggire, ma viene ferito e spira: non prima, però, di essere condotto dal padre e aver pronunciato un ultimo commovente discorso (quinto atto).

Secondo Russo (1965), l’*Adelchi* è “*una tragedia degli illuminati, degli eletti (Adelchi ed Ermengarda su tutti), in conflitto con i sordi, con i ciechi; la tragedia degli uomini di religione, nel loro scontro con i politici [...], con la barbarie della forza e del peccato che non si cancella (Desiderio, Carlo, i duchi longobardi, che vivono al di qua della vita morale). Gli uni rimangono – però – estranei agli altri; parlano due lingue diverse, non si intendono*”. Proprio qui sta la caratteristica della tragedia,

che presenta bellissimi frammenti, ma non unificati.

6. IL ROMANZO STORICO

In Italia, a partire dal 1816, si era cominciato a discutere sull’opportunità che anche nella nostra nazione il concetto di letteratura si estendesse dal giornalismo e dal teatro al romanzo. Al riguardo, le *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri “inscenano” un confronto tra un esponente della posizione classicista e conservatrice e alcuni aderenti alle posizioni romantiche e progressiste. Il primo si oppone al romanzo in prosa, soprattutto perché esso stravolgerebbe il codice delle regole classicistiche della narrazione, tradizionalmente espresse dal poema epico-cavalleresco e della novella; inoltre, costui ritiene che il romanzo corrompa le nozioni di vero e di verosimile, ponendosi come una dannosa via di mezzo, priva di utilità e di diletto: un genere ibrido, insomma, tipico di epoche di decadenza, come dimostrato dai Greci e dai Romani.

I Romantici, dal canto loro, affermano invece l’insufficienza dei modi espressivi (verso) e dei contenuti (imprese cavalleresche) a rappresentare la sensibilità moderna, per la quale occorre un genere nuovo – il romanzo appunto – “*nella cui libertà strutturale il Borsieri, come tutti i novatori, vedeva la possibilità di realizzare l’ideale romantico di una letteratura moderna e utile nel senso più alto della parola, nei contenuti e nelle forme*” (De Castris, 1959).

In un contesto ancora così controverso cominciano a diffondersi le traduzioni dei romanzi di Walter Scott: *Kenilworth*, nel 1821; *Ivanhoe* e *A Legend of Montrose*, nel 1822; *The Heart of Midlothian*, nel 1823. Riallacciandosi al grande romanzo, soprattutto francese, del XVIII secolo e prendendo le mosse dai romanzi neri, lo scrittore scozzese “adopera” la storia cercando – come scrive Lukács (1972) – “*la ‘via intermedia’ fra gli estremi*” e sforzandosi “*di mostrare poeticamente la realtà storica di questa via nella rappresentazione delle grandi crisi della storia inglese*”. Tuttavia, la “poesia”, la fantasia inventiva non gli serve tanto “*a integrare la storia [...] ridotta, declassata ancora*

una volta alla stregua della divagazione, del capriccio, dell'avventuroso 'movimento' (come nel caso di Riccardo Cuor di Leone, che, pur avendo pieno diritto come personaggio storico ad un trattamento narrativo improntato alla «verità», diventa pretesto nell'Ivanhoe per una serie di avventurose 'invenzioni' pseudostoriche e romanzesche" (Bertacchini, 1964).

Proprio l'"avventuroso movimento", lo slancio immaginativo e sentimentale dei romanzi di Scott esercitano un'enorme influenza sugli scrittori italiani, mentre in secondo piano passano la ricerca e la documentazione "richiesti dalla prassi del romanzo storico" (Bertacchini, cit.); è il caso de *Il Castello di Trezzo* di Bazzone e della *Sibilla Odaleta* di Varese, ma anche de *La battaglia di Benevento* di Guerrazzi: tutti pubblicati nel 1827, l'anno nel quale – perciò – si fissa la data di nascita del romanzo italiano; ma, soprattutto, l'anno in cui viene pubblicata la prima redazione del capolavoro manzoniano: *I promessi sposi*.

7. DA FERMO E LUCIA A I PROMESSI SPOSI

Quelli che, agli occhi degli autori citati e di molti altri – non solo italiani –, sembrano i pregi di Scott, a Manzoni invece paiono dei limiti. Manzoni, che ha avuto modo di leggere l'edizione francese di *Ivanhoe* (tra il 1819 e il 1820, durante un suo soggiorno a Parigi), pur dichiarandosi "discepolo" dello scrittore scozzese, si rende infatti conto di come il meccanismo poetico-narrativo dei romanzi scottiani non assolve all'esigenza di "inveramento psicologico" da parte della poesia applicata alla storia, al fine "di svelare e riscattare quegli elementi umani, altruistici, largamente popolari e corali che la storiografia illustre normalmente sacrifica" (Bertacchini, cit.).

Insomma: la storia di Scott finisce col risolversi in quella degli "eroi" delle diverse epoche e vicende narrate; e, in tal modo, tradisce in parte il "vero", riconfermato dal Manzoni come oggetto principale dell'arte.

Nella stessa prospettiva, lo scrittore lombardo recupera anche l'importanza della religione e della morale – definite, nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* del 1819, come la cosa "più seria" dell'uomo –, per quei nove decimi del genere umano, il popolo appunto, normal-

mente trascurati o disprezzati. Pertanto, mentre negli altri autori italiani contemporanei il romanzo storico tende a ridurre a "maniera" i modelli scottiani (sviluppando elementi avventurosi, pittoreschi o idilliaci), o a trasformarsi in "supporto ideologico e propagandistico di lotta politica" (Ceserani-De Federicis, cit.) – come in Guerrazzi – invece in Manzoni esso riassume gli elementi romanzeschi "dentro una visione severa della storia e una rappresentazione piene e profonda delle vicende dei protagonisti" (Ceserani-De Federicis, cit.), non più "eroi" nel senso classico.

Su questi presupposti, nella primavera del 1821, Manzoni inizia la stesura di un romanzo storico:⁷ stesura interrotta, per consentire la conclusione dell'*Adelchi*, ma ripresa nel 1822 e portata a termine nel settembre del 1823. Il romanzo, in quattro tomi (tipo di divisione mutuata da Scott), viene provvisoriamente intitolato *Fermo e Lucia*.⁸

Si tratta, come quasi all'unanimità riconosce la critica, non tanto della prima stesura de *I promessi sposi*, quanto piuttosto di un romanzo diverso; infatti, anche se la maggior parte dell'impianto narrativo è comune, cambiano però le prospettive generali e la struttura dell'opera presenta una "giustapposizione di blocchi narrativi dotati di relativa autosufficienza, corrispondenti alla divisione in tomi"; e rivelando così "il suo carattere di opera cresciuta per addizioni di parti" (Ceserani-De Federicis, cit.).

Nel primo tomo, si assiste alle vicissitudini di due "promessi sposi" (*Fermo e Lucia*), il cui matrimonio è impedito da un signore locale (don Rodrigo), che li costringe alla fuga. A questo punto, il racconto segue – da una parte (tomo secondo) – le peripezie di Lucia in un convento di Monza e nel castello del Conte del

⁷ Lo spunto storico per la trama del romanzo – ambientato tra il 1628 e il 1630 – è suggerito al Manzoni dall'*Historia patria* del canonico milanese Giuseppe Ripamonti (1573-1643), "che alludeva, fra l'altro, a un caso di monacazione forzata [...] e, parlando del cardinale Federigo Borromeo, citava la conversione di un feroce ribaldo" (Marchese, cit.). A tale fonte, peraltro, occorre aggiungere *Economia e Statistica* di Melchiorre Gioia, in cui si trovano alcune "gride" contro i bravi.

⁸ Il titolo è desumibile da una lettera di Ermes Visconti del 3 aprile 1822 a Gaetano Cattaneo.

Sagrato (che diverrà l'Innominato de *I promessi sposi*); e – dall'altra (tomo terzo) – le vicende di Fermo. Infine, nel quarto e ultimo tomo, vi sono gli episodi della carestia, della guerra e della peste; ai quali fa seguito il lieto fine, diremmo oggi: ossia il ritrovamento e il matrimonio dei due giovani.

In particolare, alcuni episodi costituiscono quasi dei romanzi nel romanzo: è il caso della storia di Gertrude, che occupa i capitoli dall'1 al 6 e il 9 del 2° tomo; e di quella del Conte del Sagrato, contenuta nei capitoli 7 e 8, 10 e 11 del 2° tomo e nel capitolo 1 del 3° tomo.

In definitiva, *Fermo e Lucia*⁹ presenta elementi fra loro estremamente eterogenei e tali da spingere Manzoni a una pronta rielaborazione dell'opera. In primo luogo, come rilevano Ceserani e De Federicis (*cit.*), il romanzo ha un'impronta saggistica e si ispira "a un dichiarato intento pedagogico" derivante dalla concezione di "letteratura militante" tipica del gruppo romantico del *Conciliatore*. Inoltre, i caratteri dei personaggi vi sono descritti e rappresentati in maniera approssimativa, priva di tonalità intermedie e tendente all'opposizione antitetica (buoni/cattivi): un segno, questo, che va a toccare il modello scottiano; come tipicamente "scottiani" o derivati dal romanzo "nero" e "gotico" risultano, per esempio, ambientazioni (palazzi, castelli e conventi), nonché la tendenza all'invenzione di scene ad effetto. I risultati ai quali approda il romanzo sembrano confermare il contenuto di una lettera *Sul Romanticismo* inviata da Manzoni a Cesare D'Azeglio nel 1823 (ma pubblicata nel 1846); in essa, infatti, dopo aver distinto una parte negativa (quella che attacca il classicismo) e una positiva (non sempre, però, chiara e accettabile) del Romanticismo, Manzoni sostiene che "la poesia e la letteratura in genere deve proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo". In *Fermo e Lucia*, però, l'"interessante" sfocia spesso, contraddittoriamente, nell'"inverosimile".

Insoddisfatto dei risultati di *Fermo e Lucia* Manzoni, nel tentativo di dare sfogo alla sempre più urgente necessità di conciliare l'ideale (vale a dire la misura trascendente del reale, ovvero il divino) con il reale, pone mano a una nuova stesura del romanzo. Nel 1827, dopo un

lavoro quasi triennale, vengono pubblicati *I promessi sposi*, presso l'editore Ferrario di Milano (cosiddetta edizione "ventisettana"). Il realismo "illuminato" del Manzoni si attua, ne *I promessi sposi*, attraverso lo stretto rapporto tra la storia degli uomini e la Provvidenza, in modo che questa appaia *naturaliter* contenuta nell'altra "come suo senso e ratio immanente, come sua intrinseca norma e principio di autonomia spiegazione" (De Castris, 1965). Al riguardo la Accame Bobbio (*cit.*) scrive: "Dio opera nel romanzo sia attraverso il nesso degli eventi sia, come nel caso della conversione dell'Innominato, nell'interno delle anime".

A tali risultati Manzoni perviene anche attraverso una completa metamorfosi strutturale del primo romanzo: sia con l'eliminazione di alcune parti dal sapore saggistico (per es., la *Storia della colonna infame*, pubblicata poi nell'Appendice dell'edizione del 1840) o con la loro riduzione (i capitoli della monaca di Monza vengono ridotti a due; e anche la storia del Conte del Sagrato viene parzialmente tagliata), sia con lo spostamento di capitoli o episodi; sia, infine, con una completa revisione linguistica. A quest'ultimo proposito, Ceserani e De Federicis (*cit.*) affermano: "Il problema di una lingua capace di raggiungere un popolo di lettori quanto più vasto possibile era stato risolto nel Fermo e Lucia con un audace compromesso fra lingua letteraria e lingua d'uso (lombardo). Ne era derivato un ibrido che indubbiamente non poteva soddisfare Manzoni, la cui preoccupazione per la questione della lingua, nel caso in esame, è testimoniata dalle due Introduzioni (poi soppresse) che aprono e chiudono il Fermo e Lucia".

Il rifiuto della lingua letteraria tradizionale, troppo retorica e lontana dal popolo, porta quindi lo scrittore alla ricerca di una lingua d'uso adatta alla composizione di un romanzo veramente "nazionale" non "municipale": lingua che – alla fine – non poté non identificarsi con il Fiorentino; tuttavia, si badi bene, con un Fiorentino tre-cinquecentesco, anche se mutuato da forme letterarie non auliche: cronache, novelle, memoriali e testi scientifici.

Tuttavia, il romanzo continua a non soddisfare completamente Manzoni: proprio sotto il profilo della lingua. Così, nello stesso 1827, lo scrittore si reca in Toscana con il proposito di apprendervi l'uso della lingua toscana viva. Sempre con parole del Ceserani e De Federicis (*cit.*), la scelta manzoniana risponde

⁹ L'opera fu pubblicata soltanto nel 1905.

all'esigenza "di superare lo scarto fra lingua scritta e lingua parlata in funzione antiretorica", attraverso l'utilizzo stilistico "di un'effettiva lingua sociale". Nella nuova revisione dell'opera vengono eliminati alcuni lombardismi ed arcaismi, senza che si verifichino cambiamenti sostanziali nella sua struttura. Ciò che Manzoni persegue costantemente, nella sua revisione, è soprattutto "un accostamento al tono medio del linguaggio familiare, depurando da espressioni di stampo letterario soprattutto quelle parti in cui parlano personaggi umili o comici, che richiedono il registro 'basso'". Soltanto nel 1840 il lavoro di Manzoni può dirsi compiuto: a partire da quest'anno (e fino al 1842), infatti, esce a dispense l'edizione definitiva (la cosiddetta 'quarantana') de *I promessi sposi*.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE:

- Accame Bobbio A., *Alessandro Manzoni. Segno di contraddizione*, Roma, 1975.
- Barberi Squarotti G., *Letteratura italiana*, Messina-Firenze, 1987.
- Bertacchini R., *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, 1964.
- Bertone G. - Surdich L., *La letteratura italiana*, Bergamo, 1990.
- Caretti L., *Manzoni. Guida storica e critica*, Bari, 1976.
- Ceserani R. - De Federicis L., *Il Materiale e l'Immaginario*, Torino, 1986, vol. 4.
- De Castris L., *La polemica sul romanzo storico*, Bari, 1959.
- De Castris L., *L'impegno del Manzoni*, Firenze, 1965.
- De Sanctis F., *Letteratura italiana del secolo XIX*, Bari, 1953.
- Lukacs G., *Il romanzo storico*, Torino, 1972.
- Marchese A., *Storia intertestuale della letteratura italiana*, Messina-Firenze, 1990.
- Nigro S., *Manzoni*, Bari, 1978.
- Russo L., *Parere sull'Adelchi*, in: *Ritratti e disegni storici*, Firenze, 1965.
- Terracini B., *Il cinque maggio*, in: *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, 1966.
- Ulivi F., *Il romanticismo e Alessandro Manzoni*, Bologna, 1965.
- Vegetti M. - Alessio F. - Fabietti R. - Papi F., *Filosofie e società*, Bologna, 1972, vol.2.