

Lucia Bastianini  
**Il romanzo tripartito**

Per una lettura sistemica dei «Promessi sposi»



Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

114

*Collana fondata e diretta da Carlo Santoli*



Lucia Bastianini

IL ROMANZO TRIPARTITO

Per una lettura sistemica dei «Promessi sposi»

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata  
Copyright © 2024 La scuola di Pitagora editrice  
Via Monte di Dio, 14  
80132 Napoli  
info@scuoladipitagora.it  
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-586-2 (versione cartacea)  
ISBN 978-88-6542-611-1 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

## Indice

Breve premessa	11
Abbreviazioni	13
I. ALCUNI PRINCIPI DELLA TEORIA SISTEMICA	
1. Premessa	15
2. La riflessione sistemica	17
2.1. Alcune riflessioni di Gregory Bateson	19
2.2. Alcune riflessioni di Edgar Morin	23
2.3. Alcune riflessioni di Carlo Emilio Gadda	25
2.4. Alcune riflessioni di Ezio Raimondi	33
3. La narrazione come esperienza	37
3.1. Il contenuto si fa espressione	40
3.2. Il contenuto si fa immaginazione	46
4. Conclusioni	53

## II. TRA INVENIRE E INVENTARE: LA RICERCA DELL'‘ULTIMO VERO’

1. Introduzione	57
2. Versi in morte di Carlo Imbonati, la prima ricerca del Vero	58
3. Premessa generale per un confronto tra la «Lettre» e «Del romanzo storico»	63
3.1. Premessa metodologica	68
4. «Lettre à M.R C*** sur l'unité de temps et de lieu dans le tragédie»	68
4.1. La verosimiglianza	69
4.2. La rappresentazione	72
4.3. Il tema morale	74
4.4. Il metodo di indagine	78
4.5. Conclusioni parziali	82
5. «Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione»	82
5.1. Prima parte	83
5.1.1. Prima critica	83
5.1.2. Seconda critica	86
5.1.3. Tutti hanno ragione	87
5.1.4. Risposta alla prima obiezione: distinguere il reale dall'invenzione	89
5.1.5. Risposta alla seconda obiezione: la distinzione dei due assentimenti	92
5.1.6. La definizione di storia	95
5.1.7. L' intreccio tra storia e romanzo storico	99
5.1.8. La distinzione dei due momenti: l'acqua e l'olio	101
5.1.9. Il pubblico	105
5.1.10. Le regole	108
5.1.11. Lo straniamento della frase multi prospettica	113
5.2. Seconda parte	115
5.2.1. Il poema epico	117
5.2.1.1. L'epopea primitiva: i poemi omerici	118
5.2.1.2. L'epopea letteraria e la grandezza dell' <i>Eneide</i>	120
5.2.1.3. L'epopea storica: Lucano e Tasso	125
5.2.2. Il primo approdo al romanzo	130

5.2.3. La contestualizzazione storica come categoria di giudizio	132
5.2.4. La tragedia	134
5.2.5. Il romanzo storico: ultime riflessioni	137
6. Conclusioni	144
7. Per comprendere meglio la verosimiglianza: il dialogo con gli antichi	151
7.1. <i>Ars poetica</i> : preludeo	153
7.1.1. Il testo alla ricerca delle citazioni	156
7.2. <i>De legibus</i> : la chiusura del cerchio	164
7.2.1. Il testo alla ricerca del contesto	165

### III. SUL VERO STORICO E DINTORNI

1. Introduzione	169
2. Le attese	170
2.1. Le attese politiche	172
2.2. «A egregie cose il forte animo accendono l'urne dei forti»	173
2.3. Il romanzo e il Risorgimento italiano	178
3. Le delusioni	181
3.1. Le coordinate geografiche	184
3.2. Le coordinate storiche	185
3.3. La scelta del Seicento	191
4. Dalla riflessione della critica alla ricezione dei semplici	195
4.1. Il vero di Zajotti	196
4.2. Il vero di Tommaseo	199
4.3. Il vero di Scalvini	203
4.4. Breve sintesi	206
4.5. Alla ricerca del realismo: premessa metodologica	207
4.6. Dal vero storico al realismo	208
4.6.1. La narratologia naturale	209
4.6.2. «Quanto un buon gittator trarria con mano»	213
5. Manzoni aveva ragione	215

#### IV. IL ROMANZO TRIPARTITO: UNA PROGRESSIONE PEDAGOGICA

1. Introduzione: possibile fondamento teorico della tripartizione	217
1.1. La tessitura delle parti	219
2. L'«Introduzione»	225
2.1. Il manoscritto	226
3. Dal manoscritto all'anonimo	228
4. Personaggi storici, ideali, fittizi	229
5. Una simulazione	232
6. L'anonimo	236
6.1. Il dialogo tra l'anonimo e le fonti storiche	237
6.2. La funzione dell'anonimo	238
7. La funzione proemiale del manoscritto	239
8. I trentotto capitoli	242
8.1. I capitoli della peste	244
8.1.1. Il grande affresco della peste	247
8.1.2. La forma della narrazione	249
8.1.3. Il dialogo con le fonti	250
8.1.4. Un linguaggio semplice	252
8.1.5. La riflessione morale	253
8.1.6. Il delirio e la favola	255
8.1.7. La fine della sperimentazione	257
9. La «Storia della colonna infame»	260
9.1. Introduzione	260
9.2. Una nuova scrittura, uno stesso fine	262
9.3. Il lettore	262
9.4. La forma della narrazione	264
9.5. La riflessione morale	266
9.6. La verosimiglianza, l'inverosimiglianza	267
9.7. La calunnia e le favole	269
9.8. I personaggi verosimili	271
9.9. Dal fatto storico all'inno teologico	273
9.10. Le riserve sulla Storia e sulle fonti	277
10. Conclusioni	279

## V. LA FORZA DI UNA PROMESSA

1. Premessa	281
2. Introduzione	282
3. La promessa	285
3.1. La resistenza degli sponsali	287
3.2. Motivi di annullamento degli sponsali	294
4. La promessa nel romanzo	296
4.1. Promessa <i>vs</i> promessa	298
4.2. Il dialogo con Atala	301
5. La promessa e il diverso sguardo	305
5.1 La promessa nella «Storia della Colonna infame»	308
6. Il perdono e la promessa	312
7. La cassa armonica	315
8. Il sacro dislocato	318
9. Conclusioni	320
Bibliografia	323
Indice dei nomi di persona e dei nomi dei personaggi	341



## Breve premessa

La riflessione che anima questo scritto propone di leggere i *Promessi sposi* alla luce del principio della complessità, sviluppato secondo l'ottica della teoria sistemica.

Dopo una breve presentazione degli elementi cardine di tale approccio, è stato volto lo sguardo alla lettura sistematica e al raffronto tra due testi teorici – la *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* e *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* – nel tentativo di evidenziare come l'idea di complessità, e dunque di relazione, particolarmente ravvisabile nello sviluppo del concetto di verosimiglianza, sia alla base del pensiero critico manzoniano fin dai suoi esordi e lo abbia inquietato per molti anni.

Dopo aver valutato come una lettura dei *Promessi sposi*, preoccupata principalmente di sottolinearne la maggiore o minore aderenza al vero storico, sia oggi incapace di ri-significarli, è stata, piuttosto,

ricercata nel testo la progressiva riflessione di Manzoni sul concetto di verosimile. Questa operazione ha permesso di rilevare una traccia interpretativa applicabile al Romanzo, orientata a coglierne una dimensione profondamente complessa e articolata, attraverso la quale l'autore ha cercato di guidare i suoi lettori alla contemplazione della Verità incarnata nelle vesti del vero storico, sotto la forma di una promessa sponsale.

Per Romanzo viene qui inteso l'intero volume finito di consegnare alle stampe dallo stesso Manzoni nel 1842: la così detta quarantana (per i caratteri di Guglielmini e Redaelli), con sovrainpresso il titolo: *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, edizione riveduta dall'autore. Storia della Colonna infame, inedita*. È stata riscontrata una salda relazione tra le tre parti strutturali che vi sono state identificate (l'*Introduzione*, i trentotto capitoli, la *Storia della colonna infame*), ravvisando in questa complessa costruzione, l'architettura in cui Manzoni ha, con grande maestria, incastonato il suo Vero.

## Abbreviazioni

- AP = QUINTO ORAZIO FLACCO, *Ars poetica*  
DL = MARCO TULLIO CICERONE, *Delle leggi*  
DRS = ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*  
FL = ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*  
LCH = ALESSANDRO MANZONI, *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*  
PS = ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*  
SCI = ALESSANDRO MANZONI, *Storia della colonna infame*  
SR = GIOVITA SCALVINI, *Dei promessi Sposi di Alessandro Manzoni*  
TR = NICCOLÒ TOMMASEO, *Del romanzo storico*  
ZR = PARIDE ZAJOTTI, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*



## I. ALCUNI PRINCIPI DELLA TEORIA SISTEMICA

### 1. *Premessa*

Ogni epoca offre al critico la possibilità di ri-significare il testo letterario per gli uomini del suo tempo, non tanto nella superba illusione di dire ‘cose nuove’, quanto piuttosto nella modesta convinzione di tradurre, in un linguaggio comprensibile ai propri contemporanei, ‘cose vecchie’ o meglio ‘cose note’. Inoltre, si potrebbe sostenere anche che la lettura critica va, di tempo in tempo, a cercare nel testo inquietudini o risposte che si sintonizzano con i problemi del proprio presente.

In virtù di queste considerazioni, *I promessi sposi* potrebbero essere interpretati secondo alcuni principi della riflessione sistemica e da questa essere di nuovo ‘schierati in battaglia’.

In questa teoria assume particolare rilevanza l’idea di ‘complessità’, intesa come vero e proprio sistema ‘aperto’, da cui discendono

i concetti di contesto e di relazione;<sup>1</sup> è possibile intravedere nelle riflessioni e nei principi epistemologici di questo approccio l'occasione di contribuire a sciogliere alcuni nodi interpretativi e l'opportunità di fornire taluni principi funzionali all'interpretazione di un testo narrativo in generale, e in particolare dei *Promessi sposi*, come si vedrà nei capitoli a seguire. Sono state, così, interrogate, per comprenderne i fondamenti e le possibili applicazioni, nell'ambito di nostra pertinenza, le riflessioni di alcuni intellettuali, non tutti necessariamente appartenenti al mondo della letteratura, che o hanno contribuito alla elaborazione di questo approccio o se ne sono avvalsi nei loro processi ermeneutici.

Lo studio è stato orientato, *in primis*, a cercare una più precisa definizione di 'rappresentazione' insita nella natura del testo narrativo, inteso come complesso sistema di relazioni tra il dato reale (dato storico) e la forma da questo assunta nella narrazione (in particolare del romanzo) grazie al ruolo di mediazione dell'autore; di poi, spostando l'attenzione sul lettore, abbiamo indagato per quali meccanismi e per quali intrecci il contenuto espresso da un'opera narrativa, arrivi a interrogarlo, rendendo, dunque, anche lui parte attiva del sistema. Infine, è stato chiesto ai nostri interlocutori se e come, in questo processo, i valori etici espressi dalla narrazione possano arrivare a incidere sull'agire del lettore.

<sup>1</sup> «Ciò che indichiamo con "complessità" nasce proprio dalla "misteriosa relazione tra elemento e contesto": essa si fonda precisamente sul fatto che i due livelli logici cui si pongono elemento e contesto non sono né commensurabili né confrontabili, ed evolve nel tempo come un intreccio sempre asimmetrico ed incompiuto che non può essere pienamente compreso né dall'uno né dall'altro punto di vista: come una sorta di 'dialogo tra sordi', quindi, il quale, pur nella sua frammentarietà, incompiutezza, dissimmetria, costituisce comunque la trama della vita. In questo senso il contesto è una totalità articolata ed organizzata, ma è anche una totalità articolata e dis-organizzata: una totalità sempre *in fieri*, aperta, ricca, di smagliature, contraddizioni, buchi, asimmetrie»: M. BIANCIARDI, *Complessità del concetto di contesto*, in «Connessioni. Rivista di consulenza e ricerca sui sistemi umani», III, 1998, pp. 29-45: 37.

Oltre che dalla ricerca di queste categorie generali, a servirci di alcuni principi della teoria sistemica siamo incoraggiati dallo stesso Manzoni, in quanto ci è parso, in seguito alla lettura del *Romanzo storico*, che il concetto di sistema e quello di relazione, che da questo discende, gli stiano particolarmente a cuore.<sup>2</sup> È stato, pertanto, argomentato, nel presente lavoro, come la struttura sistemico-relazionale sia presente e dunque necessaria a comprendere anche l'architettura stessa dei *Promessi sposi*<sup>3</sup> che si presentano come testo interconnesso e complesso anche nel loro impianto strutturale.<sup>4</sup>

Inoltre, la riflessione sulla potenza della relazione con l'altro potrebbe essere anche, più propriamente, un contenuto costitutivo dell'opera, offerto dall'autore alla meditazione del lettore, già espresso nel titolo *I promessi sposi*, perché la promessa, come vedremo, è incentrata sulla presenza e sull'incontro con l'alterità.<sup>5</sup>

## 2. La riflessione sistemica

La teoria dei sistemi nasce intorno agli anni '60 del Novecento grazie anche al contributo del biologo Ludwig von Bertalanffy, come risposta all'ormai ritenuto obsoleto modello meccanicistico (cartesiano) della conoscenza, basato sullo smembramento analiti-

<sup>2</sup> Cfr. *infra* capitolo II, dove si cercherà di argomentare come tali concetti sono da considerarsi imprescindibili per comprendere, ad esempio, il processo della verosimiglianza. L'attenzione al concetto di relazione permea gran parte della riflessione manzoniana, anche quella riservata al linguaggio: cfr. R. ZAMA, *Alessandro Manzoni filosofo del linguaggio. Scritti e studi nel contesto europeo*, Carocci, Roma 2018; in particolare, segnaliamo, *I traslati*, in: capitolo IV: *Il ruolo del linguaggio poetico*, pp. 159-183: 165-175.

<sup>3</sup> Ribadiamo che il riferimento è al volume de *I promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, edizione riveduta dall'autore. Storia della Colonna infame, inedita*, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1840.

<sup>4</sup> Cfr. *infra* capitolo IV.

<sup>5</sup> Cfr. *infra* capitolo V.

co degli oggetti, per ritrovare, nelle loro parti scomposte, nessi di causa-effetto.

La novità epistemologica di questo approccio consisteva nel ritenere che gli elementi oggetto di analisi facessero parte di un più ampio sistema e che si significassero tra di loro e in relazione ad esso; si trattava pertanto di prendere in considerazione il concetto di «totalità» mutuandolo anche dal mondo dell'ecologia.

Questo principio, oltre che trovare fecondo riscontro nelle discipline fisico-chimiche, offriva interessanti riflessioni e paradigmi di riferimento teorico nello studio del comportamento umano e delle forme dei processi mentali.<sup>6</sup> La sua applicazione negli studi psicologici ha fatto sì, ad esempio, che oggetto di indagine non fosse più il singolo soggetto, preso nella sua individualità e slegato dal suo ambiente, ma, mutando radicalmente la prospettiva, le relazioni fra l'individuo e il contesto in cui vive.

Verranno messi a fuoco, accostandoci ai principi di questa teoria, alcuni fra i contributi ritenuti più interessanti in relazione allo studio del testo letterario, offerti da Bateson e Morin, due dei principali teorici della teoria sistemica, estranei al mondo della critica letteraria.

Saranno, poi, riproposte alcune riflessioni di Gadda e di Raimondi che sembrano fare riferimento, con maggiore o minore consapevolezza, a certi principi dell'ottica sistemica. Non possiamo, infatti, non segnalare che alcune suggestioni, ritenute basilari di questa teoria, sono già presenti in Gadda (che vi approda seguendo ragionamenti 'ingegneristici' già nel 1928):<sup>7</sup> da esse ci sembra derivare una delle letture al momento più attualizzanti dei *Promessi sposi*.

<sup>6</sup> Per questa breve e riepilogativa storia della nascita della teoria sistemica cfr. L. ONNIS, *Teatri di famiglia. La parola e la scena in terapia familiare*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, in particolare il capitolo 1, *Oltre la pragmatica della comunicazione*, pp. 23-30.

<sup>7</sup> Il riferimento, come vedremo, è alla *Meditazione Milanese*.

Possono rientrare nell'ottica della teoria sistemica anche alcuni capisaldi della teoria di Raimondi, che desume da Bachtin, ampliandole, le feconde riflessioni di diacronia e di polifonia del testo.<sup>8</sup>

La conclusione del capitolo è affidata ad alcune intuizioni di Bottirotti e di Ricoeur che, sulla scia della riflessione già intrapresa da Aristotele, aiutano a comprendere, con maggiore chiarezza e specificità, il sistema testo-lettore attraverso la relazione che si instaura tra la retorica del linguaggio di un'opera letteraria, il suo contenuto, e il pensiero del lettore (e viceversa), indicando quale potenzialità di cambiamento un testo possa esercitare sull'agire di chi legge o ascolta.

### 2.1. *Alcune riflessioni di Gregory Bateson*

Dal complesso e molto articolato pensiero batesoniano verranno estratti, in modo sintetico, alcuni concetti che possono essere utili per suggerire certi principi e metodi di riferimento per una lettura critica di un testo.

Il primo è quello di contesto: ogni elemento di studio o di indagine di cui ci occupiamo si trova in un contesto a cui dà significato e che lo significa: «E il "contesto" è legato a un'altra nozione non definita che si chiama "significato". Prive di contesto, le parole e le azioni non hanno alcun significato. Ciò vale non solo per la comunicazione verbale umana ma per qualunque comunicazione, per tutti i processi mentali, per tutta la mente, compreso ciò che dice

<sup>8</sup> «Ma perché aspettavo Bachtin? Il concetto di polifonia [...] mi era parso da subito, prima ancora di conoscere direttamente i testi, una categoria fertile. L'attesa di Bachtin era quella di chi ha individuato un continente sconosciuto e non vede l'ora di addentrarvisi, perché sa che vi troverà delle novità straordinarie»: E. RAIMONDI, *Le voci dei libri*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 62. Si aggiunga anche, a quelli già segnalati, il noto contributo di Bachtin sulla concezione di 'dialogo' che ha dato luogo a molteplici e feconde riflessioni; cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di S. Janovič, Einaudi, Torino 1979.

all'anemone di mare come deve crescere e all'ameba che cosa fare il momento successivo».<sup>9</sup>

Questo assunto non serve solamente, per quanto concerne la critica letteraria, ad attribuire in modo più esauriente i significati alle parole di cui la narrazione è intessuta o, anche più genericamente, a valutare l'opera in questione rispetto ad altri testi con cui vogliamo impostare un dialogo, ma indica piuttosto che ogni opera, in quanto frutto di un processo mentale, è un sistema, ovvero è percorsa da fili relazionali che ne reggono e articolano la struttura, da cui riceve e a cui attribuisce senso.<sup>10</sup> Pertanto, accostandosi all'opera, il critico dovrebbe scorgere, e in qualche modo portare alla luce, queste relazioni, disvelandone così gli intrecci e dunque i significati.

Ma c'è molto di più: nelle ultime pagine di riflessione legate alla complessità,<sup>11</sup> Bateson approda a considerare alcuni aspetti dell'arte in genere e, più concretamente, della narrazione che possono rivelarsi veramente interessanti. Per comprenderle si rende necessario acquisire due concetti: quello che scaturisce dagli elementi della struttura mentale della *Creatura* («inerenti alle relazioni formali, ai sistemi circolari e retroattivi, dove i fenomeni sono mossi dalle "differenze"») e del *Pleroma* («il mondo delle forze degli urti, della materia inanimata; è il dominio di spiegazione "cosale" della ridu-

<sup>9</sup> G. BATESON, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, trad. di G. Longo, Adelphi, Milano 1979, p. 30.

<sup>10</sup> Per comprendere meglio è necessario accedere al significato di «metacontesto»; cfr. M. SELVINI PALAZZOLI, *Contesto e metacontesto nella psicoterapia della famiglia*, in «Archivio di Psicologia Neurologia e Psichiatria», xxxi, 1970, pp. 203-211, da cui estrapiamo: «Si è acquisito, cioè, che ogni comunicazione deriva il suo significato dal *contesto* in cui essa ha luogo; o meglio, che il significato di ogni comunicazione emerge dalla matrice contestuale in cui essa viene a svolgersi e che contemporaneamente definisce»: p. 203. I corsivi sempre nel testo se non dichiarato diversamente.

<sup>11</sup> G. BATESON, M. C. BATESON, *Dove gli angeli esitano*, trad. di G. Longo, Adelphi, Milano 1989.

zione fiscalistica e dello studio delle relazioni lineari»<sup>12</sup>, da cui è deducibile che il mondo creaturale è il mondo della complessità. Un ulteriore chiarimento di queste idee è offerto dal seguente passo: «La tesi fondamentale del libro è, mi sembra, il riconoscimento che [...] nell'evoluzione della lingua e della storia della scienza è stato importante sviluppare aree e stili di discorso adatti alla descrizione del Pleroma [...] io ho in effetti cinque dita e, se pensiamo allo scheletro, la mia mano è fatta di *cose* distinte riunite in gruppetti di cinque e questi oggetti materiali sono tutti lì, pronti a essere sezionati, contati, pesati, misurati e analizzati chimicamente. Ma nessuna di queste attività sarà molto illuminante se vogliamo dare risposta all'altro gruppo di domande: che cosa significa avere una mano, come fa un organismo a fabbricarne una nel corso dell'epigenesi, in che senso una mano assomiglia a un piede o a una zampa o a una pinna. Per rispondere a queste domande ci servono una semantica e una sintassi appropriate alla Creatura. La prima deve consistere in differenze, la seconda deve essere almeno sensibile alla metafora e ai tipi logici».<sup>13</sup> Per rispondere al secondo gruppo di domande è necessario, dunque, avere una rappresentazione più ampia dell'oggetto di analisi e delle sue relazioni.

Bateson intravide, di poi, che «le zone di comunicazione più puramente creaturale, anche in forma linguistica, sembrano presentarsi nella religione e nelle arti, nelle relazioni interpersonali e in genere nel processo primario: sogni, visioni, fantasie», e che queste forme di discorso possono «diventare forme di conoscenza e di decisione»,<sup>14</sup> in quanto la complessità del funzionamento della mente umana può essere esplicitata con particolare efficacia nell'atto narrativo<sup>15</sup> e da questo essere interrogata e modificata.

<sup>12</sup> Per le due definizioni: R. DE BIASI, *Gregory Bateson. Antropologia, comunicazione, ecologia*, Raffaello Cortina, Milano 2007, pp. 156-157.

<sup>13</sup> G. BATESON, M.C. BATESON, *Dove gli angeli cit.*, p. 285.

<sup>14</sup> Ivi, p. 286.

<sup>15</sup> «Ogni opera d'arte dipende da una complessità di relazioni interne e può essere considerata parte di quella famiglia di esempi la cui contemplazione può

In sintesi, dunque, la forma narrativa, in quanto raffigurazione, attiva, grazie alle rappresentazioni che costituiscono la struttura complessa della nostra mente, una forma di conoscenza che non è tanto finalizzata ad un'acquisizione di dati, quanto piuttosto a recepire nel presente, da parte del fruitore, l'idea che l'autore vi ha depositato. Così viene ben sintetizzato in questa ulteriore riflessione: «*Figlia*: Insomma, gli esseri umani pensano per storie» e il raccontare storie è, dunque, finalizzato a esplicitare il pensiero, e non tanto, o non solo, a fornire informazioni, come ben specificato di seguito: «*Padre*: È necessario che una storia sia *realmente accaduta* per essere vera? No, non ho detto bene: per comunicare una verità sulle relazioni, o per esemplificare un'idea. Le storie davvero importanti, per lo più, non riguardano cose realmente accadute: sono vere nel presente, non nel passato».<sup>16</sup>

Questa veloce panoramica su alcuni principi del pensiero di Bateson (per sua natura non esaustiva) induce a riscoprire il valore della narrazione come forma non tanto di una sequenza lineare, più o meno ben confezionata, di elementi referenziali,<sup>17</sup> ma come luogo di densa complessità che riflette e riproduce la stratificata struttura della mente, offrendo una possibilità della conoscenza della realtà umana attraverso una rappresentazione complessa; pertanto, nell'atto critico il testo dovrà essere sottratto ad uno studio anatomico, teso al frazionamento, per riconsegnarlo ad essere luogo dove ri-conoscere e ri-conoscersi.

farci comprendere “la struttura che connette” e la natura della Creatura. “C'è voluto moltissimo pensiero per fare la rosa”. L'unità estetica è molto prossima alla nozione di integrazione sistemica e di percezione olistica. E si può sostenere che apprezzare un'opera d'arte è un *riconoscere*: forse appunto un riconoscere il sé»: ivi, p. 299.

<sup>16</sup> Ivi, p. 59.

<sup>17</sup> Per questa tematica, riferita ai *Promessi sposi*, cfr. *infra*: capitolo III.

## 2.2. *Alcune riflessioni di Edgar Morin*

Sulla scia del pensiero di Bateson si innesta quello di Morin, anch'egli fecondo e multiforme intellettuale della teoria sistemica. Ci aiuterà, a esplicitarne i fondamenti concettuali, un testo scritto principalmente come manuale per gli insegnanti, che riassume, in modo semplice ma efficace, alcuni principi del suo insegnamento.<sup>18</sup>

La riflessione sulla complessità del pensiero nasce in Morin dalla constatazione che «c'è un'inadeguatezza sempre più profonda e grave tra i nostri saperi disgiunti, frazionati, suddivisi in discipline da una parte, e realtà o problemi sempre più polidisciplinari, trasversali, multidimensionali, transnazionali, globali, planetari dall'altra».<sup>19</sup>

Si tratta dunque di riproporre la conoscenza come «una traduzione e nello stesso tempo una ricostruzione (a partire da segnali, segni, simboli), sotto forma di rappresentazioni, idee, teorie, discorsi»<sup>20</sup>. Il sistema di riferimento, per esplicitare il concetto della complessità alla base della conoscenza, è l'eco-sistema (del resto già evocato da Bateson), dove ogni elemento è in relazione con l'altro secondo il nesso di una interconnessione di casualità: la sola che può dare ragione dei cambiamenti interni al sistema stesso.<sup>21</sup>

Interessa qui sottolineare come Morin, per indicare una strada possibile al fine di approdare a una dimensione articolata della conoscenza, formuli esplicite dichiarazioni sull'importanza dei poteri del linguaggio: «L'apporto della cultura umanistica allo studio della condizione umana resta capitale. Innanzitutto, lo studio del

<sup>18</sup> E. MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 2000.

<sup>19</sup> Ivi, p. 5. Si aggiunga anche: «Si deve insegnare, e ciò fin dalla scuola elementare, che ogni percezione è una traduzione ricostruttiva, operata dal cervello a partire dai terminali sensoriali, e che nessuna conoscenza può fare a meno dell'interpretazione»: Ivi, p. 50.

<sup>20</sup> Ivi, p. 18.

<sup>21</sup> Cfr. ivi, pp. 22-23.

linguaggio;<sup>22</sup> questo, nella sua forma più compiuta, che è la forma letteraria e poetica, ci introduce direttamente al carattere più originale della condizione umana».<sup>23</sup> Più esplicito diventa il suo pensiero sulla rilevanza del romanzo come mezzo per la conoscenza perché questo (come il cinema) offre alla riflessione «ciò che è invisibile alle scienze umane. Esse occultano o dissolvono i caratteri esistenziali, soggettivi, affettivi dell'essere umano, che vive le sue passioni, i suoi amori, i suoi odii, i suoi coinvolgimenti, i suoi deliri, le sue gioie, le sue infelicità, con fortuna, sfortuna, imbrogli, tradimenti, casi, destino, fatalità...». Morin afferma, esplicitando ancora meglio la potenzialità del romanzo ai fini di conoscere lo stato dell'umanità, che «il miracolo di un grande romanzo, come di un grande film, è che immergendosi nella singolarità dei destini, localizzati nel tempo e nello spazio, rivela l'universalità della condizione umana». Dunque: «Il romanzo è più che un romanzo»<sup>24</sup> perché ad esso è permesso di rappresentare quella complessità che, sola, ci permette di conoscere.

Il concetto viene ribadito a più riprese sottolineando come «è nel romanzo, nel film, nel poema che l'esistenza manifesta la sua miseria e la sua tragica grandezza, con il rischio dello scacco, dell'errore, della follia. È nella morte dei nostri eroi che facciamo le nostre prime esperienze di morte. È dunque nella letteratura che l'insegnamento sulla condizione umana può prendere forma vivente e attiva per illuminare ciascuno nella propria vita».<sup>25</sup>

Poco resta davvero da aggiungere se non confessare il piacere di ri-leggere questi principi in uno dei maggiori luminari del pensiero contemporaneo, *extra-vagante* rispetto alla letteratura.

<sup>22</sup> «E sottolinea Bonnefoy, l'importanza del linguaggio è nei suoi poteri e non nelle *sue leggi di funzionamento*»: *ivi*, p. 40.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ivi*, rispettivamente: pp. 41 e 42.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 48. Vale la pena di leggere tutto il paragrafo *La scuola di vita e la comprensione umana*, in capitolo IV *Apprendere a vivere*, in E. MORIN, *La testa ben fatta* *cit.*, pp. 46-50.

### 2.3. *Alcune riflessioni di Carlo Emilio Gadda*

Se risaliamo agli inizi del secolo scorso, vediamo che spettò, in vero, per primo a un ingegnere-letterato il compito di suggerire la nozione di 'sistema' in letteratura.

Il pensiero va a Gadda, soprattutto alle pagine della *Meditazione milanese*,<sup>26</sup> ma prevalentemente interessa qui intrecciare la sua formulazione della teoria dei sistemi con la sua personalissima e innovativa lettura dei *Promessi sposi*.

Il concetto gaddiano di sistema, influenzato indubbiamente dalle nuove frontiere aperte dallo studio della teoria della relatività e della meccanica quantistica, racchiude in sé alcune implicazioni che possono risultare interessanti. Esso si origina «dalla dicotomia ordine-disordine e dalla tendenza dello scrittore a creare modelli di realtà per approssimazioni successive, nel tentativo spesso fallimentare, di ravvisare l'ordine intrinseco alla realtà stessa».<sup>27</sup>

La consapevolezza della connaturata complessità presente nel groviglio dei rapporti porta a elaborare un articolato concetto di rappresentazione del reale, come si evince da questa assai nota definizione: «Non è possibile pensare un grumo di relazioni come finito, come uno gnocco distaccato da altri nella pentola. I filamenti di questo grumo ci portano ad altro, ad altro, infinitamente ad altro: ma ciò dico non nel senso dibattuto e noto del regresso delle cause infinite e progresso degli effetti finiti [...]. Ma dico invece ciò nel senso di una coesione logica, se sdraiata nel tempo o fuori del tempo non discuto qui»,<sup>28</sup> in quanto «il reale si sviluppa per sistemi aventi molteplici significati, secondo il grado di coinvoluzione in cui essi

<sup>26</sup> Scritto nel 1928 e stampato postumo nel 1974. Edizione di riferimento: C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 2009, vol. v, pp. 615-894.

<sup>27</sup> F. LONGO, *Gadda ingegnere e scrittore. Una lettura sistemica della Meditazione milanese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, p. 12.

<sup>28</sup> C.E. GADDA, *Meditazione*, capitolo IV, p. 645.

immergono sé medesimi»<sup>29</sup> e deve essere sempre ricercato in relazione, in un moto pressoché infinito.

Pertanto, la conoscenza non può consistere nell'assolutizzare un senso, ma nella capacità di rivelarne sempre di nuovi tenendo conto che anche l'osservatore è parte del sistema; pertanto, allontanandosi dal principio cardine del pensiero cartesiano, Gadda sostiene che «la conoscenza non può avere basi salde nel soggetto, perché essa avviene soltanto all'interno di un flusso di perenne deformazione che coinvolge sia il soggetto conoscente, sia l'oggetto da conoscere».<sup>30</sup> Dunque, il punto di vista del soggetto si sposta con il movimento dell'oggetto.

Da questo discendono la costruzione e la molteplicità dei significati e l'impossibilità della chiusura dei sistemi<sup>31</sup> in quanto «l'ideale non è quello di giungere ad un sistema *chiuso*, bensì ad un sistema *chiaro*»<sup>32</sup> per cui l'«unica possibilità di arresto di un processo di proliferazione infinita – sul piano conoscitivo come in quello della scrittura – [è] il raggiungimento di un livello accettabile di approssimazione».<sup>33</sup>

In particolare, il capitolo XVI della *Meditazione milanese* (intitolato *La molteplicità dei significati del reale*) offre una serie di importanti considerazioni di Gadda sul concetto di 'invenzione', che può in qualche modo prepararci a comprenderne le riflessioni sui *Promessi sposi*. Il suo ragionamento parte dalla consapevolezza che «una relazione introdotta nel sistema, lo deforma» e dunque

<sup>29</sup> Ivi, capitolo XVI, p. 752.

<sup>30</sup> F. LONGO, *Gadda ingegnere* cit., p. 20.

<sup>31</sup> Cfr. G. C. ROSCIONI, *Introduzione*, in C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. Roscioni, Einaudi, Torino 1974, pp. v- xl: rispettivamente pp. XXI-XXII.

<sup>32</sup> M. BERTONE, *Il romanzo come sistema: Molteplicità e differenza in C. E. Gadda*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 21.

<sup>33</sup> F. LONGO, *Gadda ingegnere* cit., p. 25. Evidente il richiamo al principio di indeterminazione enunciato nel 1927 dal fisico tedesco Werner Heisenberg, secondo il quale esiste un limite fondamentale alla precisione con cui si può conoscere un sistema quantistico.

questo accade, come abbiamo già accennato, anche per l'intrusione nel sistema dell'osservatore, ovvero del critico; da tale principio scaturisce la molteplicità delle letture: «questa 'recognitio' si attua talora realmente fuori del tempo ossia si danno talora molteplici interpretazioni [in nota: «o autointerpretazioni o creazioni»] contemporanee del sistema totale o, per star più vicini alla riva, di un sistema qualunque di relazioni».

«Questa idea della molteplicità dei significati o posizioni attuali delle relazioni (o per meglio dire dei sistemi di relazioni, ché già dissi non sussistere davanti a noi relazioni assolutamente semplici ma nuclei o grovigli o gnocchi o gruppi o sistemi di relazioni) nel nostro mezzo spaziale temporale ci avvia con potente suggestione all'idea e alla accurata contemplazione d'una storia, d'uno sviluppo (o regresso), d'un divenire, d'un attuarsi, (se volontariamente o fatale lasciamo per ora)».

Egli pertanto chiama «'costruzione o invenzione' indifferente-mente la scoperta d'un nuovo significato di un oggetto (o sistema di relazioni) sia esso già esistente, sia esso semplicemente possibile» in quanto «non si inventa o crea ex-nihilo nella mia filosofia, ma si aggruppa, si ordina, si chiarisce, si finalizza, si fornisce di piano o coscienza, ciò che prima era barlume o possibilità: e aveva già, per così dire, accenni di significato proprio come lanugine sul labbro dei puberi». L'invenzione si svincola così dalle sue proprie limitanti coordinate storiche per coincidere più propriamente con «lo scoprire un segreto significato, non mai prima balenato in una realtà data come esterna»: <sup>34</sup> questo procedimento dà luogo, nella rappresentazione così ottenuta, al coesistere di più sistemi, ovvero di più significati.

Questi principi trovano una complessa applicazione nelle modalità narrative applicate da Gadda ai suoi racconti e romanzi, <sup>35</sup>

<sup>34</sup> Tutte le citazioni sono tratte da C. E. GADDA, *Meditazione* cit., capitolo XVI, pp. 748-755.

<sup>35</sup> «L'elaborazione del progetto narrativo gaddiano cominciò con la *Meditazione milanese*, un'opera del 1928 a carattere filosofico-speculativo. È lì che sono contenute le riflessioni ontologiche dello scrittore dalle quali sarebbero ben pre-

perché «non c'è dubbio alcuno che egli abbia inteso servirsi della narrazione, e più specialmente degli intrecci (“Che l'intreccio non sia di casi stiracchiati, ma risponda all'istinto delle combinazioni”...), per tradurre in finzioni e in immagini la sua concezione logico-combinatoria della realtà».<sup>36</sup>

Forse l'intuizione più potente della critica gaddiana sui *Promessi sposi* è stata proprio quella di averli letti e contemplati come intreccio multiplo e aperto di sistemi, evidenziandone la straordinaria dinamicità che li pervade a tutti i livelli.

Analizzando più da vicino due suoi scritti critici,<sup>37</sup> dedicati esplicitamente al romanzo manzoniano, si rinvengono infatti alcuni concetti che rimandano a quanto sopra esposto. Tenuta valida la saggia e ben argomentata riflessione di Roscioni (per cui «nessuna teoria della critica è esplicitamente formulata nella *Meditazione milanese*»), possiamo forse estrapolare un metodo per cui «in tale sistema di sistemi [nell'opera letteraria] noi possiamo e dobbiamo isolare gli elementi che sono suscettibili della nostra rielaborazione. [...] Operazione realizzabile in virtù del fatto che, in quanto critici “intelligenti”, ci muoviamo all'interno di un sistema che, sia pure

sto scaturite le infinite trame gaddiane, trame per così dire impossibili, in virtù appunto della filosofia che le aveva fatte nascere»: J. JANUSZ, *La rete intratestuale nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*, in «Philologie im Netz. PhiN», XI, 2016, pp. 146-157: 147. «Incompiutezza, indeterminatezza, multidirezionalità, provvisoriété e mutevolezza sono prerogative indelebili della realtà nell'ottica gaddiana, che necessariamente influiranno anche sulla sua rappresentazione del reale nel testo letterario. Da lì nascono, in effetti, le visioni multiple, deformanti, pluridimensionali e discontinue della realtà nei suoi libri»: J. JANUSZ, *La sfida al reale. Mimesi nei Romanzi di Carlo Emilio Gadda*, in «Bibliomanie. Ricerca umanistica e orientamento bibliografico», XI, 2007, p. non numerata.

<sup>36</sup> G.C. ROSCIONI, *Introduzione*, in C. E. GADDA, *Meditazione milanese* cit., p. xxxvi.

<sup>37</sup> C. E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in «Solaria», II, 1, 1927, pp. 39-48 e Id., *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, da «Il Giorno», 26 luglio 1960, p. 6. Ambedue in Id., *Il tempo e le opere. Saggi note e divagazioni*, Adelphi, Milano 1982, rispettivamente pp. 19-30 e pp. 31-38.

soltanto in una direzione data, è più esteso e più comprensivo di quello che abbiamo isolato all'interno dell'opera analizzata». <sup>38</sup>

Altro punto nodale nella riflessione di Gadda è quello concernente la 'rappresentazione', che si relaziona con il concetto di coesistenza dei sistemi – nella realtà, ma ancor più nel testo –, in quanto lo scrittore partendo già da un sistema (n), che è proprio delle realtà date, gli conferisce un «supersignificato» dando luogo a un «n+1 [che] è sintesi da n»; ma non si può sintetizzare o categorizzare o mettere ordine se non qualcosa, anche a costo di crearlo, di inventarlo, questo qualcosa. Sicché il supersistema guarda o si riferisce al sistema». <sup>39</sup> Pertanto, si potrebbe affermare che è proprio la risignificazione del dato reale (anch'esso comunque già sistema) a produrre una rappresentazione: «Scopo della scrittura, del Romanzo, è per Gadda la creazione di uno strumento di disintegrazione conoscitiva e di reintegrazione simbolica della realtà inconsciamente percepita: ossia proprio quello che egli stesso attribuiva a Manzoni nelle righe inaugurali dell'*Apologia*». <sup>40</sup>

Con intense pennellate il concetto viene ribadito in *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, <sup>41</sup> breve saggio teso a fondare la necessità della concretezza delle immagini (condivise dal lettore) da cui lo scrittore deve trarre le sue rappresentazioni per essere compreso: «Lo scrittore a sua posta remove e coordina queste realtà date (storiche, esterne), o le ricrea, o, meglio, conferisce ad esse quel supersignificato che è il suo modo d'espandersi». <sup>42</sup> Lentamente

<sup>38</sup> G.C. ROSCIONI, *Introduzione*, in C. E. Gadda, *Meditazione milanese* cit., pp. XXXVIII-XXXIX, nota 4.

<sup>39</sup> C. E. GADDA, *Meditazione* cit., capitolo XXI, p. 808.

<sup>40</sup> C. BOLOGNA, *Il filo della storia «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», I, 1, 1998, [*Tempo e testo*] pp. 345-406: 394.

<sup>41</sup> C. E. GADDA, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in «Solaria», IV, 5, 1929, pp 31-43. Ristampato in ID., *I viaggi e la morte*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, vol. I, pp. 475-488.

<sup>42</sup> Ivi, p. 476.

è possibile comprendere con quale sguardo lo scrittore abbia letto il romanzo manzoniano: «Il mondo bisogna pur guardarlo, per poterlo rappresentare: e così guardandolo avviene di rilevare che esso, in certa misura, ha già rappresentato sé medesimo: e già il soldato, prima del poeta, ha parlato della battaglia, e il marinaio del mare e del suo parto la puerpera». <sup>43</sup>

Nava argomenta che lo studio dei *Promessi sposi* permise a Gadda di approdare proprio al concetto di rappresentazione, <sup>44</sup> superando, da una parte, la cognizione della realtà connaturata alle «possibilità di comprensione [...] del naturalismo positivista»; dall'altra, le «tentazioni del dannunzianesimo»: pertanto lo scrittore resta affascinato dalla «fruizione rappresentativa della materia storica e psicologica dei *Promessi sposi*, coloristicamente intensificata attraverso toni accesi o cupi della pittura secentesca, dal Caravaggio al barocco lombardo, [che] s'intreccia nell'*Apologia* con l'ammirata contemplazione della virtù descrittiva d'una intera società, inaspettatamente rinvenuta nel romanzo». <sup>45</sup> Il tema sembra rivelarsi in apertura dell'*Apologia manzoniana*, allorché per ben due volte compare il concetto legato all'atto del disegnare («disegno»-«disegnò») <sup>46</sup> che immediatamente rimanda all'idea della rappresentazione, evocata poco dopo: «Egli fissò con il genio del narratore e più dell'esegeta e dell'analista le autorappresentazioni dominatrici di quegli spiriti: e noi sappiamo che altre rappresentazioni, egualmente passibili di errore, ma ugualmente

<sup>43</sup> Ivi, p. 488.

<sup>44</sup> «Il realismo del Manzoni gli si configurava infatti, sulla scia della propria arte, come rappresentazione pura, in cui dominano “una suprema nettezza descrittiva, la scena *veduta*, il personaggio che *ti viene incontro*”, quasi Manzoni volesse gareggiare con l'arte di un Caravaggio o d'un Canaletto»: G. NAVA, *Carlo Emilio Gadda lettore del Manzoni*, in «Belfagor» xx, 3, 1965, pp. 339-352: 350.

<sup>45</sup> Ivi, p. 341.

<sup>46</sup> C. E. GADDA, *Apologia* cit., p. 19; ma anche successivamente: «disegnò» - «dipinse»: ivi, p. 21.

dotate di una forza direzionale quale che sia, conducono lo spasimovano della nostra vita verso il necessario cammino». <sup>47</sup>

Ma la coesistenza del dato reale e della sua re-interpretazione nella rappresentazione è ben esplicita nella chiusa del saggio: «Don Alessandro non fotografate così spietatamente le magagne di casa; non interpretate così acutamente, ai fini di un ammonimento sublime, i fatti che sogliono ricevere espressione dalla retorica del giorno». <sup>48</sup>

Dunque, la rappresentazione offerta da Manzoni, proprio perché è inscindibile dal dato reale, sfugge alla possibile e, da taluni auspicata, mistificazione (evocata di seguito sarcasticamente: «Che Renzo sia un libertario un po' in gamba [...]. Che Lucia non sia così modesta») generando un sistema più ampio che può essere compreso pienamente solo se esaminato nella sua globalità dall'atto dell'interpretazione. <sup>49</sup>

Non diversamente, ma forse con maggiore chiarezza, oltre trenta anni dopo, Gadda difende la complessità del testo manzoniano dalle resezioni anatomiche operate da Moravia: «Non tutto, un romanzo, e non il meglio, d'un romanzo, discende (a mio avviso), da una premeditazione concettuale, da una pianificazione dialettica».

Piuttosto l'intento di propaganda (osservato da Moravia) è «soltanto un aspetto (forse il più povero) dell'alta e vasta creazione manzoniana, ricca di interdipendenze e contrasti che hanno valore

<sup>47</sup> Ivi, pp. 19-20. Potente, qui, l'intuizione di Gadda, che sembra veramente (già) intendere le rappresentazioni della nostra mente.

<sup>48</sup> Ivi, p. 30.

<sup>49</sup> A ulteriore chiarimento riportiamo questo passo: «Tutta la questione è una questione di particolari, di minuzzoli: ma anche di vita: poiché la vita è il differenziarsi e il rifrangersi de' motivi per entro i motivi, in situazioni infinite enucleate ciascuna in un attimo, in un caldo attimo, in una colorita pausa, in una permanenza caparbia e malvagia del particolare e del singolo, in una sua riluttanza a smarrirsi vero il buio indistinto. Tutta la questione d'altronde [...] [è] se l'attività estetica sia realmente precisa, come da taluni è stato nobilmente affermato, dai momenti che vogliamo chiamare prammatici dell'esser nostro o se nel fondo cupo d'ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germine euristico che è la sintesi operatrice del reale»: C. E. GADDA, *Le belle lettere* cit., p. 488.

di realtà combinatoria (e Moravia dice “realismo”), di realtà logica quasi discendente da un supremo decreto e significato ironico-logico profondo: e attingono agli strati fondi e veritieri del conoscere e rappresentare». <sup>50</sup>

Gadda coglie, con tali sfumature, la complessità della scrittura manzoniana, <sup>51</sup> contro ogni tentativo critico di semplificazione, come ripetutamente sostiene Gibellini nel suo saggio: «insomma, in quel dolente e geniale interprete del Barocco lombardo e della complessità del mondo e delle sue miserie (dettate dal “caso” o “risultante” delle pecche umane), Gadda vedeva rispecchiato anche il proprio volto». <sup>52</sup>

Raimondi aveva già colto in modo incomparabile (grazie anche alla sensibilità della sua impostazione critica, di cui tratteremo di seguito) il plurimo intreccio tra la mente di Gadda e quella di Manzoni attraverso la mediazione di Longhi e dunque di Caravaggio. <sup>53</sup> L'argomentazione del critico poggia sull'analisi della difficoltà, presente in Gadda, di narrare la trama complessa della realtà, ovvero di ridurre a ordine narrativo il disordine della vita; questa sensibilità gli permetterà un fecondo confronto con la scrittura manzoniana: «Siamo dinanzi al caso straordinario e affascinante di un'individualità di scrittore che ricerca e diventa tanto più se stessa quanto più assume la figura dell'altro come proprio punto di riferimento

<sup>50</sup> C. E. GADDA, *Manzoni diviso in tre* cit., pp. 36-37.

<sup>51</sup> «Amiamo nel Manzoni l'artista, ossia il romanziere e lo storico: il consapevole giudice di quegli aspetti della continua irragione umana che nel complesso racconto e nell'ironia sempre vigile dei *Promessi Sposi* hanno un così ampio, interrotto, inevitabile cioè fatale documento»: ivi, p. 34.

<sup>52</sup> P. GIBELLINI, *Gadda, la linea lombarda e le polemiche sul Manzoni*, in *L'antimanzonismo*, Atti del convegno, Chieti 15-17 maggio 2008, a cura di G. Oliva, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 320-348: 348.

<sup>53</sup> E. RAIMONDI, *Nella luce di Caravaggio: fra Gadda e Longhi*, in ID., *Barocco Moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 133-180. Rimandiamo anche a C. BOLOGNA, «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte ...». Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi, in «Lettere Italiane», LXV, 2, 2013, pp. 193-237.

[...] senza venire meno, mai, al senso e al rispetto dell'alterità». <sup>54</sup> Gadda riuscì, in questo modo, grazie alla sua indiscussa capacità di penetrazione nei meccanismi della scrittura, a suggerire una sua lettura personalissima dei *Promessi sposi* portando «alla luce i rapporti inesplorati, le potenzialità latenti» <sup>55</sup> del romanzo manzoniano. Approderà, così, anche «alla sua idea di romanzo: come atto di conoscenza e instaurazione di un rapporto con la complessità del fenomeno umano». <sup>56</sup>

#### 2.4. *Alcune riflessioni di Ezio Raimondi*

Le nitide intuizioni critiche riguardo all'interpretazione del pensiero di Gadda inducono a supporre che Raimondi possa condividere il principio fondativo: ovvero concepire la configurazione del testo narrativo come rappresentazione che racchiude e al contempo disvela intrecci complessi. Questa supposizione sembra essere avvalorata dalla seguente riflessione sui *Promessi sposi*: «Alla resa dei conti, l'ironia più radicale affidata al cronotopo del carteggio tra Renzo e Lucia può consistere proprio in un romanzo che discute dal proprio interno sé stesso e il suo equilibrio difficile e provvisorio. Come il "segretario" degli illetterati, il narratore deve ricorrere alla letteratura per dare parola ai suoi personaggi, che sono i volti della storia nella sua verità quotidiana, nello spazio, che è anche un'ombra, dell'esperienza interiore. Ma nella sua "composizione" egli non può ignorare che la letteratura rappresenta il vero e il falso, la realtà e la finzione, il fatto e la sua frangia, cioè il linguaggio che nel tentare un "costrutto chiaro" dell'avventura umana deve divenire ambiguo, luogo di contraddizione e di disaccordi. [...] In questa esplorazione del molteplice, come storia del cuore umano, nasce la polifonia e il monologo del narratore si trasforma in dialogo, in mandato prov-

<sup>54</sup> E. RAIMONDI, *Nella luce* cit., pp. 139-140.

<sup>55</sup> Ivi, p. 140-141.

<sup>56</sup> Ivi, p. 165.

visorio, avrebbe detto Gadda, rispetto alla comunità delle anime, anche quelle di un racconto».<sup>57</sup>

In sostanza, dunque, Gadda e Raimondi condividono l'idea che il testo narrativo, in cui si intrecciano piani diversi, pone in atto una rappresentazione che induce alla conoscenza.<sup>58</sup>

Può essere di maggiore interesse, ora, interrogare il pensiero del critico riguardo ad altri capisaldi della sua riflessione: le relazioni che possono intercorrere tra il testo, la storia e il lettore. Nel saggio dedicato al ricordo commosso e toccante del proprio maestro,<sup>59</sup> Raimondi sembra mirabilmente sintetizzare, trattando delle intuizioni di Vittore Branca, i fondamenti delle proprie teorie. Rifacendosi a Vico<sup>60</sup> per giungere a Bachtin,<sup>61</sup> attraverso Auerbach,<sup>62</sup> nel tentativo

<sup>57</sup> E. RAIMONDI, *L'ironia polifonica*, in *Leggere i «Promessi sposi»*, a cura di G. Manetti, Bompiani, Milano 1989, pp. 175-208: 205-206.

<sup>58</sup> Il pensiero di Raimondi ha in realtà molteplici sfaccettature qui non riassumibili. Rimandiamo per eventuali approfondimenti sul concetto di intertestualità a E. RAIMONDI, *Voci e intertestualità*, in «Lettere italiane», XLIX, 4, 1997, pp. 545-554.

<sup>59</sup> E. RAIMONDI, *Diacronia di un filologo*, in ID., *Il senso della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2008, pp. 89-104.

<sup>60</sup> A Vico sono riservati riferimenti anche in altri saggi, come ad esempio: «Con Usener poi, non si restava più soltanto alla critica come edizione dei testi, ma ci si estendeva alla critica intesa, per rifarsi a una sua formula, come interpretazione dei sistemi immaginativi che vanno al di là dei testi, dal momento che la critica creativa operante nell'ermeneutica, la critica divinatoria, è un'aspirazione trascendente che va oltre la tradizione del fatto. E a questa formula, da meditare per tutto ciò che comporta, arrivava anche consapevolmente, attraverso una meditazione italiana, la filologia-filosofia di Giambattista Vico»: E. RAIMONDI, *Filologia e critica*, in ID., *Il senso della letteratura* cit., pp. 43-60: 50.

<sup>61</sup> «E mi viene da pensare a Bachtin [...] quando, nell'ultima parte della sua vita, a chi gli chiedeva del destino degli studi letterari, rispondeva auspicando una "ardita impostazione dei problemi generali" "la scoperta di nuovi campi", il confronto delle tesi e delle tendenze in un "tempo grande", il rapporto tra le discipline»: E. RAIMONDI, *Diacronia* cit., p. 104.

<sup>62</sup> «La stessa cosa [di Curtius] si può dire per Auerbach [...] che non a caso si richiamava a Vico per spiegare il suo percorso di ricostruzione del passato come mondo del molteplice, della mescolanza degli stili e delle forme retoriche. Era

di invalidare il metodo cartesiano e tutti i suoi derivati scientismi Raimondi abbraccia e sostiene l'idea della complessità e della diacronia, come fondamenti e sostegni della sua ermeneutica, indicando dunque anche come proprio il principio della nuova filologia, più allargata rispetto al passato, di cui Branca è stato in qualche modo uno dei pionieri, aprendo la strada alla consapevolezza che «l'analisi del passato» necessariamente «comportava prospettive e ragioni storiografiche più ampie». <sup>63</sup>

Il critico bolognese spazia dal sottolineare le virtuose intuizioni del suo maestro (ma anche di Contini) <sup>64</sup> nell'aver fondato un metodo filologico che, inevitabilmente, metteva in luce, innanzitutto, il poliedrico prisma dei rimandi testuali, fino a prendere in considerazione le corrispondenze tra il testo, il critico e il lettore. Questo processo metodologico delineato da Raimondi, unisce, dunque, nella prospettiva storica, il passato e il presente, riscoprendo la potenza del valore etico dell'apporto critico che scaturisce dall'identificare un crescendo di relazioni complesse, intraviste prevalentemente nella dimensione diacronica di lettura del testo; pertanto l'ermeneutica,

Auerbach per l'appunto a parlare della "energia dell'oggettività". E, infine, per una strada forse più ardua, ma anch'essa indicativa, troviamo gli studi della teoria del romanzo e dei generi di Bachtin, dove si insisteva sulla nozione di extralocalità, di eterotopia del testo (quasi cronotopo originario), che nasceva di nuovo, da un portato filologico»: ivi, p. 97.

<sup>63</sup> Ivi, p. 95.

<sup>64</sup> La riflessione sul pensiero di Contini è ben espressa da Raimondi in due saggi: *L'interpretazione come esperimento e Ermeneutica ed etica* ambedue contenuti in E. RAIMONDI, *Il senso della letteratura* cit., rispettivamente alle pp. 21-42 e 67-88. Utile, come riassuntivo, questo passaggio: «Con la ritrosia del "buon nominalista" dinanzi allo "scoglio" di "una metodologia scissa dall'applicazione o trapassante come può in metafisica", Contini avvalorava allora la concezione del fatto testuale come "monade", figura finita eppure trascendente nella dinamica inesauribile delle sue relazioni. E nel prisma lucido di un linguaggio di fitta, essenziale complicazione allusiva, si delineava l'ardua euresi di una critica verbale in grado sia di "interpretazioni gnoseologiche alla stregua della resa grammaticale" sia di "nuove ed esasperate auscultazioni della lettera" finché essa non liberi "una traduzione inedita": E. RAIMONDI, *Ermeneutica* cit., p. 84.

derivante dall'operazione critica, è la risultante dell'acquisizione degli intrecci di un mondo (il testo) percorso da forze vorticosi, di sensi e di rimandi.

Altro fondamento del pensiero di Raimondi, correlato a quello di complessità, è il concetto di alterità, determinante nelle riflessioni di Lévinas,<sup>65</sup> che lo sollecita a concepire il testo come altro da sé, come elemento di dialogo e confronto: «Era una qualità che Branca [ma che Raimondi fa propria] attribuiva d'altro canto al filologo il quale era tenuto ad avere una disponibilità continua ad "avvicinarsi", vedere l'altro, sentirlo nella sua integrità facendosi interlocutore alla pari e, nello stesso tempo, in qualche modo, subordinato».<sup>66</sup>

Quanto riportato può essere sufficiente per comprendere la centralità del concetto di testo nella critica di Raimondi, la cui acquisizione richiede una flessibilità e una differenziazione dei metodi critici. Il testo viene infatti, intravisto come un sistema che sembra «richiedere un proprio specifico metodo, perché ogni specifico metodo ha senso solo se e quando viene misurato sulla concretezza storica e morfologica di un testo o di una tradizione». Questa riflessione approda alla consapevolezza che deve essere esplorato anche un ulteriore rapporto: quello tra il testo e il tempo presente, facendo scaturire da qui la dimensione etica della lettura: «Dal testo, infatti, si deve passare alle sue correlazioni contestuali, che non sono limitate all'orizzonte storico entro il quale il testo è stato prodotto, ma che continuano a muoversi nel tempo, accogliendo le visioni prospettiche sempre nuove che mai perdono di vista "la finalità di salvare l'uomo

<sup>65</sup> «Servendosi di un termine leibniziano, Lévinas ha descritto questo evento ermeneutico quotidiano ed "extra-ordinaire", in cui l'etica genera "un'ottica", come la compostibilità della libertà dell'altro. E la formula può certo valere anche per il rapporto unico cui il lettore è convocato dal testo e dalla sua enigmatica profondità temporale, allorché l'impegno dell'occhio risponde all'obbligazione di una alterità, cui non può essere recato oltraggio, proprio perché vulnerabile al pari del volto»: E. RAIMONDI, *Ermeneutica* cit., pp. 75-76.

<sup>66</sup> E. RAIMONDI, *Diacronia* cit., p. 101.

prossimo».<sup>67</sup> Raimondi invita a comprendere, in modo più chiaro, l'interconnessione tra le molteplici relazioni che – nel testo – danno luogo al sistema della rappresentazione, e la dimensione storica del testo stesso, da cui discende una riflessione di implicazione etica che il critico può/deve offrire al lettore.

### 3. *La narrazione come esperienza*

Gli apporti suggeriti da Gadda e quelli sviluppati da Raimondi possono essere fecondi perché invitano a considerare l'atto narrativo come un compendio della complessità.

È facile dedurre, ritornando ai *Promessi sposi*, che la loro bellezza e il loro valore consisterebbero, quindi, in questa capacità di rappresentare un'orchestrazione di mondi e di piani plurimi e articolati in grado di attivare processi conoscitivi. Questa affermazione può offrire già, indubbiamente, motivo di riflessione a chi ritiene la conoscenza un processo di progressiva riduzione dei dati multiformi in formule facilmente spendibili.

Tuttavia, grazie agli apporti di Bateson e Morin è lecito, forse, aggiungere qualcosa, ovvero come la forma narrativa riproduca fondamentalmente la struttura della mente umana che ragiona per sistemi intersecantesi e aperti che osmoticamente interagiscono, producendo la conoscenza attraverso le rappresentazioni.

Questa acquisizione permette di spostare l'asse del ragionamento dal funzionamento dei meccanismi dell'azione più propriamente critica (ovvero da un atto più precisamente intellettuale) alla diversa natura delle riflessioni che si originano nella mente di un comune lettore del testo letterario.<sup>68</sup> I reticolati che costituiscono il sistema

<sup>67</sup> A. BERTONI, *Presentazione. Una letteratura verso il futuro*, in E. RAIMONDI, *Il senso della letteratura* cit., pp. 7-15: rispettivamente pp. 10 e 12.

<sup>68</sup> Doveroso segnalare che anche altri hanno suggerito la lettura critica inglobando il punto di vista del lettore, sebbene da una prospettiva diversa da quella qui indicata: Umberto Eco per la teoria dell' 'opera aperta'; Hans Robert Jauss

della struttura narrativa entrano in contatto e in simbiosi (per le similarità del loro funzionamento) con quelli della nostra mente, per cui è possibile ritenere che il fruitore, quando legge, non solamente acquisisce dei dati o delle informazioni, ma fa esperienza del testo, e questo fa sì che il lettore in quanto tale (interlocutore privilegiato degli scritti manzoniani e in particolare del romanzo) possa attuare dei cambiamenti nella sua struttura mentale, perché le costruzioni evocate dal testo vanno ad accrescere e modificare (o entrano comunque in dialogo con) quelle della sua mente.

Allora il testo non è diverso dall'opera in quanto luogo in sé stesso serrato.<sup>69</sup> esso stesso è sistema dotato di leggi proprie e capace di dialogare, per sua natura, con altri sistemi, e in primo luogo, con quello che gli è più simile: la complessa struttura della mente umana. Per rendere più accessibile questo concetto è utile un riferimento al mondo ecologico, caro sia a Bateson che a Morin, per dare ragione della funzione della critica letteraria, che secondo questa ottica deve «interpretare il testo letterario come ecosistema, come complesso di viventi relazioni».<sup>70</sup>

In virtù di questa sua peculiarità, il testo narrativo riesce a parlare contemporaneamente ai livelli plurimi del pensiero, e tale complessità non solo non è ostacolo, ma è motore primo della conoscenza.

per quella 'della ricezione' e «la cosiddetta "critica orientata verso il lettore" (reader-oriented criticism o reader-response criticism), benché questo indirizzo non abbia mai rappresentato un movimento compatto quanto piuttosto un'area di raduno durante e dopo la disintegrazione dello strutturalismo»: C. DI GIROLAMO, *Tendenze attuali delle teorie della letteratura*, in «Quaderns d'Italià», 1, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, pp. 53-63: 59. A tale contributo rimandiamo anche per una disanima delle teorie sopra citate, in particolare alle pp. 58-59.

<sup>69</sup> «Secondo Bachtin non si può identificare l'opera con il testo. Mentre quest'ultimo è un sistema di segni, chiuso nella materialità sensibile delle sue figure e dei suoi procedimenti, nell'opera entra necessariamente anche il suo contesto extratestuale [...] nella trama aperta di un'esperienza e di una memoria collettive in continua metamorfosi»: E. RAIMONDI, *Ermeneutica* cit., p. 76.

<sup>70</sup> N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017, p. 72.

La lettura, oltre che la comprensione del mondo e l'incontro con la pluralità e la complessità, offre in primo luogo la possibilità di fare esperienza dei rapporti logici tra i vari piani della cognizione; essa offre così la possibilità di un cambiamento di prospettiva nella visione del reale e questo avviene in quanto il lettore è un essere umano, indipendentemente dal suo grado di cultura o di istruzione o di conoscenze specifiche.

A tale proposito, Scaffai bene sottolinea come «la funzione della letteratura non consiste [...] nel confondere la *fiction* con la realtà, ma nel mettere in esercizio le nostre funzioni cognitive applicandole ai soggetti fittivi che mette a disposizione»<sup>71</sup> e, facendo propria l'idea della funzione dell'arte, che ci consegna Šklovskij, egli sottolinea come essa «consiste nella capacità di creare una "visione" nuova anziché suscitare un "riconoscimento" del vecchio».<sup>72</sup>

La relazione tra il contenuto, la sua forma espressiva e l'attivazione della mente potrebbe chiarire, dunque, la potenza e la diffusione di un'opera d'arte indipendentemente dalla cultura del destinatario, ma permette anche di fare un ulteriore passo avanti, in quanto il testo diventa foriero di una conoscenza tratta dall'esperienza e, al contempo, capace di stimolare l'azione (in potenza o in atto).<sup>73</sup>

Sarà allora necessario esplicitare che la forma di un romanzo non è neutra: non risulta possibile scindere completamente il messaggio, affidatogli dall'autore, dalla forma della sua scrittura e dai conseguenti meccanismi che vengono attivati nella mente del fruitore proprio grazie alla lettura. Diventa così imprescindibile comprendere meglio non solo la relazione tra il contenuto e la sua

<sup>71</sup> Su questo argomento e sull'apporto delle neuroscienze alla comprensione dei meccanismi attivati dalla mente umana durante la lettura di un testo cfr. *infra*: capitolo III.

<sup>72</sup> N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia* cit., p. 27.

<sup>73</sup> È possibile scorgere in questa riflessione un ampliamento della elaborazione della funzione etica del testo già espressa da Raimondi, che sembrava, più propriamente, essere disvelata e suggerita dal critico al lettore.

forma espressiva,<sup>74</sup> ma anche in che modo si attua la ricaduta dei valori, proposti dal testo, nella mente e poi nel comportamento del lettore.<sup>75</sup> Questo percorso richiederebbe sicuramente studi approfonditi e molto tempo; è, tuttavia, utile indicare due possibili percorsi teorici di lavoro che potrebbero aiutarne la comprensione.

### 3.1. *Il contenuto si fa espressione*

L'espressione retorica non può essere considerata la forma ricercata di un semplice esercizio stilistico, ma dovrebbe piuttosto essere avvertita come espressione del pensiero.<sup>76</sup> Raimondi suggerisce, per poterne comprendere le potenzialità, di collegare la retorica alle sue funzioni principali, che sono quelle di rappresentare la molteplicità della mente umana,<sup>77</sup> di

<sup>74</sup> In quanto riteniamo che l'apprendimento del contenuto mutuato dalla conoscenza dei semplici dati referenziali sia il meno efficace ai fini della *metanoia* del lettore: il riassunto dei *Promessi sposi*, la cui trama sembra essere del resto quella di una cantafavola di poco conto, non rende alcuna ragione della potenza del testo. Acquisire una trama può essere utile e indispensabile per una prima conoscenza di base dell'opera, ma non produce una consistente riflessione critica nella mente del lettore.

<sup>75</sup> Per la recezione di tutti i testi narrativi si attivano i reticolati percettivi, ma diversi sono gli esiti di ricaduta etica; non è indifferente leggere i *Promessi sposi* o *Les liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos. Per chiarire ulteriormente, possono essere richiamati i benefici effetti affidati, secondo una pratica di antica tradizione monastica, alle 'letture edificanti' (termine davvero obsoleto) che spesso erano, appunto, letture narrative ed esperienziali, come le agiografie, suggerite ai novizi perché attraverso di esse facessero esperienza di nuovi modi di vita.

<sup>76</sup> Osserva, ad esempio, Frare a proposito dell'antitesi: «Dobbiamo ora compiere un altro passo, riconoscendo nella figura retorica dell'antitesi, nelle sue varie forme, non un semplice meccanismo verbale, ma la *facies* linguistica del pensiero»: P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, Firenze, Leo Olschki, 2006, p. 34.

<sup>77</sup> «In questo la retorica continua a essere, come era sempre stata, una fede nella parola che consente agli uomini di amministrare anche ciò in cui non si capiscono, senza ricorrere a qualcosa che è al di là dalla parola, la violenza. Se dunque oggi vogliamo parlare di retorica, dobbiamo vederla in modo problematico, entro un orizzonte di questa natura. [...] all'interno di questo cammino la

svolgere un compito ermeneutico<sup>78</sup> e dunque di far approdare la riflessione dell'uomo al piano etico.<sup>79</sup>

Queste considerazioni possono essere ulteriormente approfondite, aggiungendo che forse la retorica non è da intendersi solamente come una disciplina derivata da artifici intellettuali; piuttosto è da ritenersi che, per sua natura, l'uomo organizza e narra il proprio pensiero secondo precise strutture retoriche che, poi, divenute oggetto di studio, possono essere manipolate e usate con maggiore consapevolezza.<sup>80</sup> Pertanto, il contenuto espresso da un'opera narrativa sembra essere strettamente connesso alle forme con cui l'autore decide di esplicitarlo, o – per meglio dire – taluni contenuti si esprimono secondo precisi codici retorici che producono determinate sinapsi nella mente del lettore. Dunque, la rappresentazione posta in atto in un romanzo va a

retorica-come oggi qualcuno sostiene-non può che essere una teoria del dialogo, inteso come rete di conflitti, di differenze, dove ognuno resta se stesso e tuttavia deve entrare in rapporto, senza il possesso di una verità assoluta e totalitaria, ma solo di una verità parziale». «Liberata dalle condanne di oltre un secolo, rivista in una nuova luce di là da certi fatti tecnici, la retorica attraverso la parola e il mondo delle immagini che ad essa si accompagna, è oggi un'interrogazione razionale sul molteplice che è l'uomo»: E. RAIMONDI, *La retorica d'oggi*, Il Mulino, Bologna 2002, rispettivamente pp. 33-34 e p. 51.

<sup>78</sup> «Uno dei *Leitmotiven* di queste pagine è costituito dalla proposta di stabilire un nesso più profondo tra retorica ed ermeneutica. Già nella tradizione filologica esisteva la consapevolezza di questo legame: come sarebbe possibile, d'altro canto, interpretare un testo senza conoscere le astuzie della sua costruzione?». «Retorica ed ermeneutica sono strumenti che ci insegnano a interpretare l'uomo come ente pubblico che parla, come ente interrogativo che pone quesiti: strumenti che ci danno il principio di una risposta da cui si generano nuove domande»: ivi, rispettivamente p. 37 e p. 51.

<sup>79</sup> «Essere uomo dialogale significa infatti essere più seri di quanto ci siamo proposti di essere, perché dobbiamo essere noi stessi e allo stesso tempo capire un altro che non è noi. Di nuovo dalla retorica ci si muove verso l'etica»: ivi, p. 52.

<sup>80</sup> «Possiamo impiegare il termine *retorica* per indicare la pratica e *rettorica* per indicare la dottrina. E tornando al dialogo, si può dire che nella lingua, quanto più noi parliamo, tanto più dalla *retorica* ci spostiamo verso la *rettorica*: da strategie quasi istintive ci spostiamo verso strategie più consapevoli, più concertate, più efficaci»: ivi, pp. 57-58.

dialogare, anche per mezzo delle forme retoriche di cui è sostanziata, con le forme delle rappresentazioni presenti nelle menti dei fruitori.

Può essere d'aiuto, per sintetizzare quest'ultimo aspetto, Bottirotti, che individua, riprendendo la concezione aristotelica di metafora, nell'opera letteraria un «*testo diviso*», «una formazione eterogenea e conflittuale»,<sup>81</sup> tuttavia portatrice di un'ulteriore ricchezza: «E la letteratura? Possiamo considerarla come l'interferenza sterile di due logiche, quella confusiva e quella separativa? Evidentemente no: dunque è sbagliato accentuare la somiglianza tra letteratura, da un lato, sintomo e sogno dall'altro. [...] Se la letteratura non nasce da un'interferenza sterile, dobbiamo capire come sia possibile un'interferenza feconda: *che cosa impedisce al pluralismo dei linguaggi e delle logiche, che agiscono in un'opera letteraria, di paralizzarsi a vicenda, come avviene invece nel sintomo?*».<sup>82</sup>

Proprio in uno dei tre stili di pensiero sottesi alla metafora<sup>83</sup> egli ravvisa il superamento della logica separativa e confusiva, approdando al «distintivo e flessibile», in cui si individua una terza lingua, una terza logica che serve a superare le rigide contrapposizioni; tale terza via è propria delle arti, dove si attua, dunque, «un'eterogeneità feconda».<sup>84</sup> Il linguaggio letterario è così capace di indicare nuovi

<sup>81</sup> Si fa qui riferimento alle due logiche che sono in antitesi: «una logica che confonde, composta di unità instabili, che slittano continuamente l'una sull'altra, e una logica che delimita e separa, composta di unità dalle frontiere stabili, che tende a ridurre al minimo ogni possibilità di travestimento e di equivoco. Le abbiamo chiamate rispettivamente logica *confusiva* e *separativa*. La logica separativa si esprime nel e mediante il linguaggio come istituzione sociale, come insieme di convenzioni pubblicamente accettate e condivise, mentre la logica confusiva è un linguaggio privato»: G. BOTTIROLI, *Che cosa è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006, p. 253.

<sup>82</sup> Ivi, p. 254.

<sup>83</sup> «E ci sono tre tipi diversi di stili (o regimi di pensiero) che possono governare una metafora»: ivi, p. 256: confusivo, separativo, distintivo-flessibile.

<sup>84</sup> Tale distinzione ha preso avvio già da Aristotele, che ravvisa nella metafora «un ordine in cui vale tuttavia la legge dell'identità-differenza, per cui il radicamento ontologico del linguaggio, la sua capacità di esprimere il reale, non è legata alla logica definitoria epistemica e al principio del terzo escluso. Il mec-

modi di pensare che sono strettamente connessi con i contenuti espressi: «Dalla psicoanalisi - ma anche dai filosofi che hanno messo in pratica una logica scissionale - bisogna saper trarre l'invito a una nuova visione del significato: non il 'contenuto' o il pensiero, veicolato dall'espressione, ma una pluralità di meccanismi modellizzanti e organizzativi: i regimi di senso»,<sup>85</sup> in quanto «non c'è separazione assoluta tra ciò di cui parliamo e ciò con cui parliamo»,<sup>86</sup> e dunque anche le figure retoriche non sono semplici virtuosismi, ma foriere di sensi e di conoscenza. L'interesse per la metafora sembra unire le riflessioni sopra riportate con quelle di Bateson e Morin, che hanno posto bene in evidenza il suo grande valore in vista della comprensione delle funzionalità del ragionamento umano.<sup>87</sup> Questa figura retorica, ma anche figura della mente, del pensiero e della

canismo metaforico diventa per Aristotele uno straordinario strumento euristico, di scoperta di relazioni e proprietà non ancora venute alla luce, non in quanto proietta, *primariamente*, un sistema di relazioni linguistiche sull'extralinguistico, ma in quanto riesce ad accogliere la determinatezza del reale nell'universale»: G. TRAVAGLINI, *La metafora, l' analogia e le figure dei sensi in Aristotele*, in «Rivista di estetica», XLIX, 3, 2009, pp. 121-148: 127.

<sup>85</sup> Ivi, p. 260.

<sup>86</sup> Ivi, p. 259. Del resto, già in Aristotele «il processo metaforico esibisce il correlarsi della concettualità linguistica con una unità sensibile, mettendo in mostra la dinamica conoscitiva attraverso la quale i significati linguistici sedimentati si riattualizzano attraverso i sensi»: G. TRAVAGLINI, *La metafora, l' analogia* cit., p. 146.

<sup>87</sup> «Il tema della metafora ricorre in tutta l'opera di Gregory, e in effetti l'idea che lo assorbì nelle ultime settimane della vita era quella dei sillogismi della metafora [...]. L'uso di questi sillogismi, che lui chiamava abduzione, costituiva per lui un metodo intellettuale fondamentale, la ricerca della comprensione mediante l'analogia, esemplificata nella sua analisi del processo dell'evoluzione come analogo al processo del pensiero»: G. BATESON, M. C. BATESON, *Dove gli angeli* cit., p. 288. «Meglio ancora: la letteratura rivela il valore cognitivo della metafora, disdegnata dallo spirito scienziata»: E. MORIN, *La testa ben fatta* cit., p. 94.

conoscenza, richiama, per sua natura, il sistema delle correlazioni,<sup>88</sup> e reca in sé la possibilità di far nascere «nuovi percorsi di senso».<sup>89</sup>

La metafora, come chiave privilegiata di ingresso ai mondi della rappresentazione della mente e dunque alla dimensione della conoscenza, è anche un potente strumento di ‘correzione’ del pensiero, ampiamente usata in psicoterapia. Per un ulteriore chiarimento, ci avvaliamo di un testo usato dagli psicoterapeuti<sup>90</sup> in cui, con chiarezza, si descrive la potenza e i meccanismi sottesi a questa figura retorica<sup>91</sup> che presuppone, per sua natura, un doppio livello nella ricezione: «una persona può a livello conscio recepire una metafora in senso letterale, mentre a livello inconscio ne percepisce il significato simbolico».<sup>92</sup> Nel prosieguo, il meccanismo di ricezione viene chiarito anche dall’apporto di alcune scoperte neurologiche che evidenziano come l’emisfero sinistro del cervello elabora i dati «sequenziali e logici del linguaggio», mentre quello destro gli «aspetti metaforici»: possiamo pertanto cogliere i due aspetti al contempo, senza alcuna contraddizione o sovrapposizione. Se il terapeuta riesce a mutuare il contenuto da esprimere attraverso idonee metafore inserite in un racconto, entrando così in contatto con l’emisfero destro, ottiene più

<sup>88</sup> Del resto, Bottirolì stesso afferma che non è possibile tradurre «una figura retorica (metafora, ecc.) in un’espressione letterale: la buona traduzione è *sistemica*; consiste nell’agganciare una figura con altre, costruire nuovi nessi, fluidificare il senso»: G. BOTTIROLI, *Che cosa è la teoria* cit., p. 262.

<sup>89</sup> «Abbiamo visto [...] quanto limitata e parziale sia quest’attività di decodifica; l’interpretazione non distrugge le metafore e le altre figure, semmai le collega con altri significanti, estende il tessuto della psiche-linguaggio, fa nascere nuovi percorsi di senso»: *ivi*, p. 259.

<sup>90</sup> P. BARKER, *L’uso della Metafora in Psicoterapia*, Astrolabio, Roma 1987.

<sup>91</sup> Questa l’ampia accezione con cui viene indicato il termine: «Seguendo la definizione di Aristotele, Turbayne (1970) [C. MURRAY TURBAYNE, *The Myth of Metaphor*. With forewords by Morse Peckham and Foster Tait and appendix by Rolf Eberle. Columbia, S. C.: University of South Carolina Press, 1970] conclude che il modello, la parabola, la favola, l’allegoria e il mito sono tutti sottoclassi della metafora»: *ivi*, p. 15.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

rapidamente risultati di cambiamento.<sup>93</sup> Anche se – ovviamente – la lettura di un testo non è una seduta di psicoterapia (mancando, del resto, il terapeuta e forse anche il paziente), preme qui sottolineare la potenzialità, insita nel testo letterario, di portare a mutamento gli schemi di conoscenza del lettore/ascoltatore, potenzialità che deriva dalla retorica che fonda la tessitura del testo stesso.<sup>94</sup>

La metafora può assurgere così a emblema della potenza ermeneutica e dunque non solo estetica del linguaggio narrativo. Incrociando i contributi sopra esposti, è possibile dire, ora, che il contenuto presentato dal testo entra in dialogo con la mente del fruitore anche attraverso le strutture narrative e le figure retoriche con cui necessariamente esso si esprime.

A proposito delle differenti forme retoriche legate alla rappresentazione dei fenomeni di metamorfosi e di conversione, Bisi ha già ben argomentato come in ogni opera si stabilisca una corrispondenza biunivoca tra forme del contenuto e forme dell'espressione,<sup>95</sup> tanto che il primo viene rappresentato quasi per necessità attraverso alcune precise forme che sole gli si addicono.<sup>96</sup> Pensiamo, sempre accompagnati da Bisi, alla potenza della *correctio* come modalità per superare sterili antitesi.<sup>97</sup> A questo proposito, commentando

<sup>93</sup> Cfr. P. BARKER, *Considerazioni di carattere neurologico*, in *L'uso della metafora* cit., pp. 26-28.

<sup>94</sup> «Gesù insegnava tramite *parabole*, racconti così efficaci da essere sopravvissuti duemila anni. Personaggi di questi racconti, come il Buon Samaritano e il Figliuol prodigo, sono divenuti parte del nostro vocabolario quotidiano»: ivi, p. 17; «Anche nel romanzo si fa ampio uso della metafora. In realtà alcuni romanzi non sono altro che una lunga metafora»: ivi, p. 21.

<sup>95</sup> «Si vedrà che i racconti di conversione e metamorfosi presenti in queste opere assumono forme retoriche che risultano riconoscibili e distinte perché intimamente legate al contenuto che veicolano»: M. BISI, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione: scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Peter Lang, Bern 2012, p. 13.

<sup>96</sup> Cfr. ivi, p. 17.

<sup>97</sup> «La correlazione asimmetrica [...] rompe il legame necessario fra azione e reazione, istituendo al posto della *reazione* una *risposta* di altro livello - quello della gratuità che eccede - che produce dapprima una specie di straniamento in

un episodio assai famoso del romanzo manzoniano, Frare osserva: «Le *correctiones* costituiscono l'incarnazione retorica del processo di conversione dell'innominato; a sua volta, il processo di conversione dell'innominato sblocca il sistema dei personaggi, che pareva costruito secondo simmetrie oppositive impedienti il movimento e rimette in moto la vicenda, collocando in primo piano uno dei fondamentali del romanzo, cioè l'inquietudine dell'uomo morale».<sup>98</sup> Può essere beneficiario della logica sottesa alla *correctio* anche il fruitore, poiché introiettando – grazie alla lettura – il processo mentale ad essa sotteso, può assimilarlo, con un atto volontario, alle sue categorie di rappresentazione del reale e farlo diventare un suo modo di pensare e dunque di agire.

### 3.2. *Il contenuto si fa immaginazione*

Già Raimondi aveva annotato che «Segre rilevava che nell'atto vero della lettura quella sorta di sintesi mentale che si dà di continuo nel movimento della parte e del tutto procede attraverso immagini. La visualizzazione dunque è un principio intrinseco all'atto stesso della lettura».<sup>99</sup> Tale riflessione può essere accostata e interpretata attraverso l'elaborazione del concetto di 'immaginazione' proposto da Paul Ricœur,<sup>100</sup> che ha dedicato parte della sua riflessione filo-

chi non se lo aspetta, ma che si rivela poi feconda per progredire nel rapporto, e sostituendo la figura dell'antitesi con figure come la costruzione avversativa e in particolare la *correctio*, che spostano continuamente il discorso verso determinazioni concettuali sempre più precise»: ivi, p. 18.

<sup>98</sup> P. FRARE, *Leggere «I promessi sposi»*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 133.

<sup>99</sup> E. RAIMONDI, *Verso nuovi orizzonti*, in ID., *Il senso della letteratura* cit., pp. 61-66: 64.

<sup>100</sup> L'opera di Ricœur è molto vasta e complessa; prenderemo a riferimento, per la nostra breve indagine, alcuni passi tratti dai seguenti testi: P. RICŒUR, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, introd. e trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 2001, (prima edizione 1981), ID., *Tempo e racconto*, trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 2008, (prima edizione 1986),

sofica allo studio della metafora, focalizzandosi poi sulla potenza ermeneutica della narrazione.<sup>101</sup> La sua ricerca, orientata a risolvere l'aporia agostiniana legata al concetto di tempo, ha offerto contributi importanti soprattutto nel coniugare atto narrativo, conoscenza e azione.<sup>102</sup>

Alcune sue riflessioni sottolineano con forza e cercano di esplicitare come, grazie alla relazione tra la lettura e la potenza dell'ascolto, le parole di un testo si trasformino, nella mente del fruitore, in immagini (di mondi reali e/o possibili),<sup>103</sup> rendendo intuibile, grazie alla rappresentazione che si attua nella sua mente, una dimensio-

vol. 1; ID., *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di R. Messori, Aesthetica Preprint, Palermo 2002.

<sup>101</sup> Ricœur vede attuarsi nella narrazione di un testo letterario e nella sua ricezione una profonda continuità, e, in qualche modo, un complessificarsi dei meccanismi immaginativi che sono costitutivi del processo della metafora: «Nel racconto non si tratta infatti della sintesi immaginativa di due termini [propria della metafora], ma del dispiegarsi di un intero mondo di finzione ed è quest'ultimo a ingaggiare una referenza metaforica con la realtà: la finzione è presa per la realtà, ma la finzione non è la realtà ed esige in tal modo di vedere la realtà come ce la propone la finzione, cogliendo ciò che in essa è simile a quanto viene mostrato dalla finzione e che quest'ultima permette di designare»: C. E. ANNOVAZZI, *Tra parola e immagine: prospettive estetiche nella poetica di Paul Ricœur*, in «Enthymema» IX, 2013, pp. 92-105: 99.

<sup>102</sup> «Con il racconto, l'innovazione semantica consiste nell'invenzione di un intrigo che è, a sua volta, lavoro di sintesi: grazie all'intrigo, fini, cause e casualità vengono raccolti entro l'unità temporale di una azione totale e completa. È questa sintesi dell'eterogeneo che avvicina racconto e metafora. In entrambi i casi, qualcosa di nuovo – di non ancora detto, di inedito – sorge nel linguaggio: da un lato la metafora viva, cioè una nuova pertinenza nella predicazione, dall'altro un intrigo simulato, cioè una nuova congruenza nella connessione degli accadimenti»: P. RICŒUR, *Tempo* cit., p. 8.

<sup>103</sup> «L'originalità di questo approccio è dunque di andare dal linguaggio verso l'immagine, e non l'inverso»; «Per prima cosa, egli [Aristotele] afferma, la *lexis* – dizione, elocuzione, stile – alla quale si collega la teoria della metafora, “fa apparire il discorso”. Questa annotazione sull'apparire del discorso racchiude *in nuce* il destino stesso dell'idea di figura. Il discorso fa figura»: P. RICŒUR, *Metafora e immagine (25 aprile 1974)*, in ID., *Cinque lezioni* cit., pp. 57-61: 57.

ne dove si intrecciano i diversi ordini del tempo (perché l'atto del raccontare sembra risolvere appunto il paradosso della coesistenza temporale).<sup>104</sup> La parola che si fa immagine offre, di poi, per dirla con Manzoni, ulteriori 'intuiti al pensiero'.<sup>105</sup>

Sarà presa in esame, in particolare, una delle più interessanti intuizioni di Ricœur: quella legata ai tre momenti della *mimesis* (concetto impiegato dal filosofo per meglio spiegare il rapporto tra tempo e racconto, che è uno dei capisaldi del suo pensiero), che, esprimendo gradi diversi della rappresentazione, si legano indissolubilmente al concetto di immaginazione.

Appurato, infatti, che il significato di *mimesis* scelto da Ricœur è quello aristotelico di «rappresentazione»<sup>106</sup> e non quello platonico

<sup>104</sup> «Si può dire dell'operazione di costruzione dell'intrigo, che ad un tempo riflette il paradosso agostiniano del tempo e che lo risolve, non secondo un registro speculativo bensì poetico. [...] Ma la *poiesis* non si limita a riflettere il paradosso della temporalità. Mediando i due poli dell'evento e della storia, la costruzione dell'intrigo dà al paradosso una soluzione che è l'atto poetico stesso. Questo atto che, come abbiamo detto, ricava una figura da una successione, si rivela all'ascoltatore o al lettore nella situazione della storia che deve essere seguita»: P. RICŒUR, *Tempo* cit., p. 111.

<sup>105</sup> «Il linguaggio poetico dice la realtà, ma proprio perché dice "altrimenti", rivela una realtà "altra": G. GRAMPA, *Introduzione*, in P. RICŒUR, *La metafora* cit., p. XXV. «La forza dirompente del possibile, che non è minore di quella del reale, viene amplificata dal gioco interno, entro le stesse opere, tra i paradigmi ormai sedimentati e la produzione di scarti mediante la devianza delle opere singole. Così la letteratura narrativa, tra tutte le opere poetiche, modella l'effettività pratica sia mediante i paradigmi che mediante gli scarti»: P. RICŒUR, *Tempo* cit., p. 129.

<sup>106</sup> Il suo riferimento è la *mimesis praxeos* aristotelica: «La *Poetica* di Aristotele ha un solo concetto davvero comprensivo: quello di *mimesis*. Tale concetto viene definito solo contestualmente e in uno solo dei suoi usi, quello che qui ci interessa, come l'imitazione o la rappresentazione dell'azione». «E' questo testo che ormai ci farà da guida [la *Poetica* di Aristotele]. Esso ci impone di pensare e di definire reciprocamente l'imitazione o la rappresentazione dell'azione e la connessione dei fatti [questo il riferimento tratto dalla *Poetica* citato dallo stesso Ricœur: «e la tragedia, ripeto, è mimesi di azioni, *mimesis praxeos*, e appunto per codesta azione ella è soprattutto mimesi di persone che agiscono» 1450 b 3 (p. 61)]: grazie a tale equivalenza viene esclusa qualsiasi interpretazione della *mimesis*

di «imitazione» (e, se di imitazione si può parlare, è dell'azione e non dell'oggetto), e che «risulterà, a guisa di corollario, al termine dell'analisi, che il lettore è l'operatore per eccellenza che assume mediante il suo fare -l'azione di leggere - l'unità del percorso da *mimesis I* a *mimesis III* attraverso *mimesis II*»;<sup>107</sup> procediamo per gradi.

La *mimesis I* viene indicata come *pre-figurazione* in quanto la rappresentazione di un'azione in un testo narrativo implica da parte dell'autore una pre-comprensione dell'atto stesso,<sup>108</sup> che racchiude la percezione e la condivisione con il lettore della sua già insita dimensione simbolica: «Possiamo considerare la configurazione empirica del gesto come il senso letterale portatore di un senso figurato»<sup>109</sup> ordinato secondo il tempo narrativo. In questa prima fase si unisce, nella narrazione, la dimensione paradigmatica (ovvero la narrazione degli accadimenti secondo una modalità temporale sincronica)<sup>110</sup> con la discorsività che esplica la dimensione sintagmatica (che afferisce alla diacronia). Questa prima rappresentazione è necessariamente già foriera anche di un senso morale, in quanto: «Non c'è azione che non susciti, per quanto poco, approvazione o rigetto, sulla base di una gerarchia di valori di cui bontà e malvagità sono gli estremi».<sup>111</sup>

aristotelica in termini di copia dell'identico. L'imitazione o la rappresentazione è un'attività mimetica nella misura in cui produce qualcosa, vale a dire la connessione dei fatti mediante la costruzione dell'intrigo»: P. RICŒUR, *Tempo*, cit., rispettivamente pp. 60 e 62.

<sup>107</sup> Ivi, p. 93.

<sup>108</sup> «Si può così vedere nella sua ricchezza il senso di *mimesis I*: imitare o rappresentare l'azione, vuol dire anzitutto pre-comprendere che ne è dell'agire umano: della sua semantica, della sua simbolica, della sua temporalità. È a partire da questa pre-comprensione, comune al poeta e al suo lettore, che si eleva la costruzione dell'intrigo e, con essa, la mimetica testuale e letteraria»: ivi, pp. 107-108.

<sup>109</sup> Ivi, p. 99.

<sup>110</sup> «La frase narrativa minima è una frase di azione tipo x fa A in queste o quelle circostanze e tenendo conto che y fa B in circostanze identiche o diverse. I racconti hanno per tema l'agire e il soffrire»: ivi, p. 96.

<sup>111</sup> Ivi, p. 101. «In tal modo un sistema simbolico fornisce un *contesto di descrizione* per azioni particolari [...] il medesimo gesto di alzare il braccio può, a seconda del contesto, essere inteso come un modo di salutare, di chiamare

*Mimesis I* è già, dunque, una prima forma di rappresentazione che è data dalla risultante della narrazione delle azioni, delle loro implicazioni simboliche e del loro valore morale così come può essere fornita, ad una prima lettura, da un testo narrativo. La concezione di *mimesis I* apparirebbe di per sé sufficiente a comprendere la potenza e la complessità di una narrazione, ponendo già in evidenza l'intrecciarsi di livelli plurimi. Possiamo dire, invece, che è sufficiente alla sua comprensione, ma non esaustiva.

«Con *mimesis II* si apre l'ambito del *come se*»,<sup>112</sup> ovvero del mondo del possibile; in esso si attua la *configurazione*: «Tale atto configurante consiste nel "prender-insieme" le azioni particolari o quelli che abbiamo chiamato gli accadimenti della storia; da questa diversità di eventi l'atto configurante ricava l'unità di una totalità temporale». Compare così l'atto dell'intrigo (termine chiave) che «ricava da una successione una configurazione».

«Questo atto che, come abbiamo appena detto, ricava una figura da una successione, si rivela all'ascoltatore o al lettore nella situazione della storia che deve essere seguita».<sup>113</sup> «Anzitutto, l'arrangiamento configurante trasforma la successione di eventi in una totalità significativa che è il correlato dell'atto di raccogliere gli avvenimenti e fa sì che la storia si lasci seguire. Grazie a questo atto riflessivo, l'intero intrigo può essere tradotto in un "pensiero", che altro non è che il suo "spunto" o il suo "tema"».<sup>114</sup>

Il concetto viene esplicitato meglio di seguito, ritornando sul rapporto tra paradigma e sintagma: «Ecco perché i paradigmi costi-

un taxi, o di esprimere un voto. Prima d'essere sottoposti all'interpretazione, i simboli sono degli interpretanti interni all'azione»: *ivi*, p. 99. Alla memoria può sovvenire il braccio teso di fra Cristoforo: cfr. PS VI § 13. Testo di riferimento per le citazioni: A. MANZONI, *I promessi sposi*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro. Collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna infame*, Mondadori, Milano 2002, tomo II. Per le citazioni: abbreviato in PS, seguito dal capitolo e dal paragrafo.

<sup>112</sup> P. RICŒUR, *Tempo cit.*, p. 108.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 112.

tuiscono soltanto la grammatica che regola la composizione di opere nuove - nuove prima di diventare tipiche. E come la grammatica di una lingua regola la produzione di frasi ben costruite, il cui numero e contenuto sono imprevedibili, così un'opera d'arte-poema, dramma, romanzo-è una produzione originale, una nuova esistenza nell'ambito linguistico»;<sup>115</sup> dunque l'opera d'arte usa i paradigmi per ordire un intrigo da cui a loro volta essi sono ri-significati.<sup>116</sup> Tale ri-significazione viene posta in essere sia dallo scrittore sia dal lettore e l'immaginazione diviene non solamente un corollario necessario per la comprensione di un testo, ma il momento ermeneutico fondante:<sup>117</sup> «ciò che viene interpretato in un testo è la proposizione di un mondo che io potrei abitare e nel quale potrei progettare i miei poteri più propri. [...] dirò che il fare narrativo risignifica il mondo nella sua dimensione temporale, nella misura in cui raccontare, recitare, vuol dire rifare l'azione seguendo l'invito del poema»;<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Ivi, p. 116.

<sup>116</sup> «Da un lato, i paradigmi recepiti strutturano le *attese* del lettore e lo aiutano a riconoscere la regola formale, il genere o il tipo esemplificati mediante la storia raccontata. Essi forniscono linee direttrici per l'incontro tra il testo e il suo lettore. In una parola, sono tali paradigmi che regolano la capacità della storia a lasciarsi seguire. Da un altro lato, è l'atto del leggere che accompagna la configurazione del racconto e attualizza la sua capacità d'essere seguita. Seguire una storia vuol dire attualizzarla nella lettura»: ivi, p. 125.

<sup>117</sup> «Osservando la panoramica complessiva del pensiero ricœuriano si può notare come il problema dell'immagine e dell'immaginazione svolga un ruolo tutt'altro che marginale all'interno della sua opera»: E. ANNOVAZZI, *Tra parola e immagine* cit., p. 93. «A Ricœur interessano le immagini espresse, in particolare quelle che si articolano in un orizzonte linguistico. Un'immagine-parola che, attraverso l'immaginazione dell'uditore-lettore, si offre di nuovo alla visione, che rimette in gioco la componente passiva della comprensione»: R. MESSORI, *Introduzione. Ermeneutica e immaginazione*, in P. RICŒUR, *Cinque lezioni* cit., pp. 7-37: 14. «E' di questa porzione di mondo che il testo dispiega dinanzi a me che l'ermeneutica sarà ormai la decifrazione. È una rivelazione di mondo quella disvelata dalle variazioni immaginative del linguaggio». G. GRAMPA, *Introduzione*, in P. RICŒUR, *La metafora* cit., pp. IX-XXVI: XXVI.

<sup>118</sup> P. RICŒUR, *Tempo* cit., p. 131.

poi il «vedere come» si trasmuta in «essere come»,<sup>119</sup> e questo è il compito affidato all'atto di *mimesis* III.

«Generalizzando al di là di Aristotele, direi che *mimesis* III segna l'intersezione del mondo del testo e del mondo dell'ascoltatore o del lettore. L'intersezione quindi del mondo configurato dal poema e del mondo nel quale l'azione effettiva si dispiega e dispiega la sua specifica temporalità»;<sup>120</sup> essa diviene così l'atto della *ri-figurazione* operata dal lettore dopo aver dato luogo alla *con-figurazione* del testo; in questo ultimo atto interpretativo egli traduce in azione quanto contenuto nel testo e dunque pone in essere l'elemento etico insito nella narrazione stessa.

Dal rapporto fra le tre *mimesis* e dalle rappresentazioni che da esse scaturiscono deriva la conoscenza del mondo reale (con la sua componente simbolica e morale), del mondo possibile e la ricaduta dell'azione del lettore nella temporalità: la relazione fra le tre figurazioni non crea, tuttavia, un circolo vizioso, e dunque facilmente prevedibile e vincolante, quanto piuttosto «una spirale senza fine che fa passare la mediazione più volte per il medesimo punto, ma ad un'altezza diversa».<sup>121</sup>

Appare, ora, assolutamente chiaro come «la forza dirompente del possibile, che non è minore di quella del reale, viene amplificata dal gioco interno, entro le stesse opere, tra i paradigmi ormai sedimentati e la produzione di scarti mediante la devianza delle opere singole. Così la letteratura narrativa, tra tutte le opere poetiche, modella l'effettività pratica sia mediante i paradigmi che mediante gli scarti».<sup>122</sup>

Le opere di finzione concorrono dunque a dilatare il «nostro orizzonte di esistenza. Esse non producono semplicemente delle immagini attenuate della realtà, delle "ombre", come sostiene la teoria platonica dell'*eikon* nel campo della pittura e della scrittura

<sup>119</sup> «Ho anche avanzato l'ipotesi di considerare il "vedere-come", che è la forza della metafora, rivelatore di "essere-come" a livello ontologico più radicale»: *ivi*, p.9.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 129.

(*Fedro*, 174 e -277); al contrario le opere letterarie rappresentano la realtà *accrescendola* di tutti i significati grazie alla capacità di abbreviazione, saturazione, culminazione mirabilmente illustrate dalla costruzione dell'intrigo». <sup>123</sup>

Concludiamo proponendo una possibile funzione della critica alla luce di quanto fin qui conquistato, <sup>124</sup> considerando che «solo aprendo un varco nella teoria puramente logica e ontologica dell'univocità è possibile fondare una teoria dell'interpretazione come riconoscimento della funzione di rfigurazione dell'opera poetica in generale» ovvero indicare «una ermeneutica che mira non tanto [forse, non solo] a restituire l'intenzione dell'autore nascosta dietro il testo, quanto piuttosto a esplicitare il movimento grazie al quale un testo dispiega un mondo, in un certo senso, dinanzi a sé». <sup>125</sup>

#### 4. Conclusioni

È il momento di rendere ragione, ora, di quali risposte sono state trovate ai quesiti di ricerca posti nella premessa. È stata reperita, a questo punto del percorso, una precisa idea di rappresentazione come complesso processo conoscitivo della mente (Bateson, Morin) e come elemento fondante e fondamentale del testo narrativo che, grazie alla sua capacità di rielaborare, nella dimensione del possibile, il dato reale, soddisfa anche una dimensione ermeneutica (Gadda, Raimondi). Di poi è stato appurato anche che la retorica del linguaggio narrativo ricalca la struttura mentale di ogni uomo (Bateson, Morin) e che la letteratura fornisce alla nostra mente nuovi percorsi ricavabili dai 'regimi di senso' ovvero dall'intreccio tra con-

<sup>123</sup> Ivi, p. 130.

<sup>124</sup> Vorremmo sconfessare l'idea che ogni lettore sia un critico, in quanto il lettore fa esperienza del testo; il critico è preposto a studiarne i meccanismi e gli intrecci ed eventualmente a indicare anche al lettore i complessi giochi nascosti, aumentandone la consapevolezza della lettura.

<sup>125</sup> P. RICŒUR, *Tempo* cit., p. 131.

tenuto e forme espressive (Bottiroli). La lettura del testo narrativo contribuisce dunque a produrre, proprio anche attraverso la retorica usata dall'autore, riflessione e giudizio, divenendo, così, elemento prorompente nel dare vita alla *metanoia* del lettore. Tale riflessione viene, poi, trasposta in atto e può contribuire a suggerire un qualche apporto all'agire dell'uomo nella storia, divenendo strumento etico di cambiamento (Ricœur).

Ora è possibile forse provare a rispondere alla domanda posta da Raimondi: «poiché, in ultima analisi, la questione più importante è se il mondo della parola scritta continuerà ad avere una sua ragione intrinseca primaria oppure se entriamo ormai in un tempo che propone altre ragioni e altre soluzioni». Il critico argomenta che per il filologo «la parola è ancora il fondamento certo e irriducibile della letteratura», comunicandoci al contempo, più genericamente, la fiducia negli esseri umani che nell'interpretare anche un testo scritto (che è «una eccedenza di senso») esercitano la loro peculiare caratteristica di esseri pensanti. La battuta da lui citata del filosofo Wittgenstein: «Facci essere umani»,<sup>126</sup> come buon auspicio per il futuro delle sorti dell'uomo e della narrazione, potrebbe essere corredata e sostenuta da questa affermazione di Bateson: «gli esseri umani pensano per storie».<sup>127</sup>

Dunque, l'atto narrativo (pure nella sua forma scritta, la quale più di ogni altra lo cristallizza rendendolo fruibile nel tempo), che si esplica anche nella configurazione del romanzo storico, non potrà venire meno perché afferisce alla struttura profonda della mente

<sup>126</sup> E. RAIMONDI, *Verso nuovi orizzonti* cit., p. 66.

<sup>127</sup> G. BATESON, M. C. BATESON, *Dove gli angeli* cit., p. 59; corrediamo la citazione di questo commento: «Il tema del “pensare per storie” va incorniciato all'interno della doppia descrizione nella quale esso viene affrontato: se da una parte “gli esseri umani pensano per storie”, dall'altro la “natura” stessa “pensa per storie”, “racconta storie”. Così, la forma geometrica di una conchiglia è “tutta impregnata del racconto della sua crescita individuale e della storia della sua evoluzione” [G. BATESON, M. C. BATESON, *Dove gli angeli*, p. 60]: R. DE BIASI, *Gregory Bateson* cit., p. 137, nota 19.

umana; potrà assumere diverse forme, ma rimane sostanzialmente il modo privilegiato per «riconoscere» e «riconoscersi».<sup>128</sup>

Forti di tali acquisizioni ci apprestiamo, prima ancora che ad affrontare il testo dei *Promessi sposi*, a cercare di districare uno dei nodi più affascinanti del pensiero teorico manzoniano: il rapporto tra vero e verosimile, affidandoci prevalentemente a un testo dello stesso Manzoni, un po' maltrattato e forse, in parte, frainteso: *Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione*.

<sup>128</sup> «Vedo negli intrighi che inventiamo il mezzo privilegiato grazie al quale ri-configuriamo la nostra esperienza temporale confusa, informe e, al limite muta»: P. RICŒUR, *Tempo* cit., p. 10. Molti i rimandi (forse intuibili da tutti coloro che hanno pratica dei testi teorici di riflessione manzoniani) reperibili tra alcuni principi espressi da queste riflessioni e taluni ragionamenti suggeriti in particolare da Manzoni nel *Romanzo storico*, di cui daremo saggio a partire dal capitolo seguente.



## II. TRA INVENIRE E INVENTARE: LA RICERCA DELL'“ULTIMO VERO”

### 1. *Introduzione*

La comprensione del pensiero manzoniano, o per lo meno di una sua parte importante, passa necessariamente dalla stretta porta del Vero. Il termine, unito già nei *Versi* all'Imbonati,<sup>1</sup> all'aggettivo «santo» e alla litote «mai non tradir», sebbene riprenda i versi pariniani nell'*Educazione*: «Giustizia entro il tuo seno / Sieda sul labbro il vero»,<sup>2</sup> mostra, tuttavia, un distanziamento dal modello,

<sup>1</sup> Per i testi delle opere manzoniane, se non indicato diversamente, il volume di riferimento è A. MANZONI, *Tutte le opere*, Editrice Italiana, Roma volumi I-II, 1967; tale edizione è un allestimento a cura della Editrice Italiana di ID., *Tutte le opere e saggio di Francesco De Sanctis*, a cura di G. Orioli, E. Allegretti, G. Manacorda, L. Felici, edizione diretta da B. Cagli, Avanzini e Torraca, Roma 1965.

<sup>2</sup> G. PARINI, *L'Educazione*, (vv. 127-128).

come indicano la maiuscola alla parola Vero e l'unione all'aggettivo (a quest'altezza cronologica privo di ogni significato propriamente religioso). Sarà possibile giungere ad una possibile cognizione del Vero nel romanzo, seguendo, da una certa angolatura, proprio l'*iter* di questa parola.

## 2. *Versi in morte di Carlo Imbonati, la prima ricerca del Vero*

I *Versi* furono scritti da Manzoni nel 1805; al di là della motivazione<sup>3</sup> che lo spinse a porre mano al testo, questo mostra, indubbiamente, una mutazione rispetto alle liriche precedenti.

Seguendo le indicazioni di Trombatore, nella produzione giovanile manzoniana sono facilmente individuabili tre fasi: una prima segnata dall'ardimentoso *Trionfo della Libertà* e dai quattro sonetti, tra cui quello dedicato alla donna amata;<sup>4</sup> essi costituiscono una sorta di autobiografia poetica<sup>5</sup> conclusa con «un sentimento di scoraggiamento e di disinganno, che mettendo in pericolo i principi

<sup>3</sup> Curiosa la motivazione che, secondo Policarpo Petrocchi, spinse il giovane Alessandro a decidersi a porre mano al testo. Prima del brano che riporteremo vi è una sorta di panegirico dell'Imbonati pensato da Giulia per convincere il figlio a scrivere il testo poetico: «Se non che la sua [di Alessandro] proverbiale lentezza nello scrivere, e peggio ancora nel far versi, lo teneva lontano dall'argomento: Alessandro non veniva mai alla decisione. Ma quando, forse sentì da Milano certe voci che alcuni codardi osavano sul conto suo: — Eh, come s'è affrettato a correre a Parigi, a tuffare il grifo nell'eredità dell'Imbonati — allora lo sdegno prese il sopravvento, e ogni indecisione fu tolta. Era necessario scrivere per trar vendetta di tanta indegnità. E come Renzo, ascoltate le ciarle maligne e calunniuose del vile mercante, uscito dall'osteria, andava irato confutandole a una a una, è certo che anche Alessandro dovette fare lo stesso»: P. PETROCCHI, *La prima giovinezza di Alessandro Manzoni, 1785-1806. Con notizie tratte da documenti inediti*, Sansoni, Firenze 1898, p. 70.

<sup>4</sup> G. TROMBATORE, *I sonetti e le odi giovanili di A. Manzoni e l'idillio «Adda»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol CXXXVIII, 1961, pp. 196-231.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 207.

morali e politici ai quali egli non poteva non rimanere tuttavia fedele, produsse in lui un sensibile sbandamento».<sup>6</sup>

La seconda fase si genera dal turbamento già insito nella prima, dalla delusione ricevuta dall'infelice amore per la sua donna e dal disinganno politico, operato in lui dall'involuzione autoritaria di Napoleone;<sup>7</sup> le disillusioni vengono espresse tramite l'uso della satira che prende avvio dopo la composizione di *Qual sulle Cinzie cime*, passando dall'*Adda*, per arrivare ai quattro sermoni.

Infine, la terza, che qui interessa maggiormente, si apre con i *Versi* all'Imbonati e segna il passaggio dalla fase satirica a quella di riflessione morale. Lo attesta l'esordio («Se mai più che d'Euterpe il furor santo, / E d'Erato il sospiro, o dolce madre, / L'amaro ghi-gno di Talia mi piacque» [vv. 1-3]), con il quale Manzoni prende congedo proprio da Talia, quindi da una satira di tipo pariniano,<sup>8</sup> per far largo ad una più profonda riflessione morale-etico-politica di stampo dantesco.

Tutta l'ode – di forte impronta morale<sup>9</sup> – sembra echeggiare il linguaggio di Dante sia nel lessico che nella sintassi e nella struttura.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 207-208

<sup>7</sup> «Sembra fecondo di riflessione l'aver segnalato il disinganno provocato dal fallimento delle idealità giacobine, non tuttavia soltanto per motivi esterni, come l'incipiente despotismo napoleonico, ma per la loro intrinseca astrattezza incapace di attuare realmente una società di liberi ed eguali. [...] E perciò più che d'involuzione si tratterà di un raccoglimento meditativo e d'una esigenza d'approfondire il fondamento etico e, come vedremo, il modo efficace di far amare e praticare quelle idealità civili»: A. ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Edizioni di storia della letteratura, Roma 1963, p. 16.

<sup>8</sup> Si tratta naturalmente di una tendenza, tanto che, osserva Gavazzeni, Talia continua ad essere presente anche in questo stesso componimento «là dove il defunto tocca della perversità terrena (vv. 120 segg.), o della prostituzione della poesia (vv. 180-87), anche, e soprattutto, là dove il giovane poeta rivolge il proprio sentenzioso e violento sarcasmo ai responsabili della sua carente istruzione scolastica (vv. 147-151), e agli orchestratori dell'“operosa calunnia” (v. 161)»: A. MANZONI, *Poesie prima della conversione*, a cura di F. Gavazzeni, Einaudi, Torino 1992, p. 189.

<sup>9</sup> Cfr. il commento di Russo a due versi non apparentemente di impronta morale («Serenò il ciglio e mite, ed al sorriso/Non difficile il labbro», vv. 29-30),

Oltre ai riscontri testuali di immediato sapore dantesco, alcuni dei quali sono indicati in nota,<sup>10</sup> colpisce anche la consonanza con i canti di Cacciaguida:<sup>11</sup> particolarmente in quei versi dove avviene la consacrazione di Dante da parte dell'avo e gli vengono rivelati la missione e il fine del suo viaggio. È, in primo luogo, elemento comune l'apparizione dell'antenato sotto forma luminosa che si avvicina al poeta: come l'anima-luce di Cacciaguida trascorre la lista radiale della croce per avvicinarsi a Dante (cfr. Par., xv, vv.

ma che vengono così commentati: «Qui c'è già il Manzoni ritrattista, dei ritratti di Lucia, di fra Cristoforo, della Monaca di Monza, dell'Innominato, del Cardinale: ritratti apparentemente fisici, ma che sono un'illuminazione della vita morale [...]. Qui hai la fronte *aperta* che ispira fiducia, ma che nella cordialità della confidenza, fa sentire lo stesso una certa elevata lontananza di pensieri (da ciò il valore di quel *ma*: *Ma ricetto pareva d'alti pensieri*). Qui hai *Sereno il ciglio e mite*: e *sereno* e *mite* sono due aggettivi morali, più che esteriormente visivi, e quel *sorriso* a cui non è difficile il labbro, è un discreto corruscare dell'anima»: A. MANZONI, *Liriche, tragedie e prose*, Nuova edizione accresciuta a cura di L. Russo, Sansoni, Firenze 1968, p. 6.

<sup>10</sup> «Dubbiando» (v. 50), «partir» (v. 144 nel senso dantesco di dividere), «alluma» (v. 145), oppure le espressioni: «Com'uom che parla al suo maggiore e pensa» (v. 49), «Chinammo il volto, e taciti ristemmo» (v. 100), «il viso torsi» (v. 150), «Com'uom cui cosa appare ond'egli ha schifo.» (v. 201). Per un dettagliato riscontro delle molteplici citazioni e/o suggestioni dantesche esplicite o sottese si rimanda alle note al testo in A. MANZONI, *Poesie liriche*, a cura di A. Bertoldi, Sansoni, Firenze 1969, pp. 8-20, riprese, ampliate e approfondite da Gavazzoni in A. MANZONI, *Poesie prima della conversione* cit., pp. 198-206.

Di linguaggio dantesco sono intrise anche le terzine del *Trionfo della libertà*, ma nei *Versi in morte di Carlo Imbonati* non si tratta solamente di una ripresa formale quale poteva essere quella che aveva generato il testo del 1801. Anche Goffis osserva, commentando la terzina: «Empi! Che di ragione i divi semi/spegnere tentarono negli umani petti, /e colpirono il ver con gli anatemi» (*Trionfo della Libertà*, vv. 169-171): «Il tono è dantesco, ma la sostanza è capovolgimento totale delle opinioni che costituiscono il sistema dantesco»: C. F. GOFFIS, *La lirica di Alessandro Manzoni*, La Nuova Italia, Firenze 1964, p. 21. Tale differenza potrebbe essere dovuta anche al fatto che, nel *Trionfo della libertà*, Dante è mediato dalla lettura della *Bassivillana* del Monti. Accolgo il suggerimento dal Professor Frare, che qui ringraziamo.

<sup>11</sup> In particolare: *Paradiso* xv e xvii.

13-24), così anche l'anima di Imbonati si approssima all'io lirico mostrandosi “dentro limpida luce” (v. 19). Si può notare una certa similitudine strutturale anche nell'investitura dei due poeti da parte di una *auctoritas* della cerchia familiare e vere e proprie assonanze si hanno nell'incoraggiamento a praticare una poesia morale che non debba tradire il vero, né venire a patti con l'ingiustizia. Così Cacciaguida si rivolge a Dante: «indi rispuose: “Coscienza fusca/o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca. / Ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta; / e lascia pur grattar dov'è la rogna”» (*Par.* xvii vv. 124-125): monito non molto distante dall'invito dell'Imbonati a Manzoni a non tradire il *santo Vero*. A sua volta Policarpo Petrocchi, sottolineando anch'egli la potenza morale del testo, lo accosta al xv dell'Inferno,<sup>12</sup> all'investitura data a Dante da ser Brunetto e all'invito del maestro a seguire la propria strada senza deviare: «Segui tua strada; e dal viril proposto/ Non ti partir, se sai» (vv. 143-144) sembra infatti riecheggiare «Ed elli a me: Se tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto, / se ben m'accorsi ne la vita bella» (*Inf* xv vv. 55-57).

Da queste corrispondenze discende un elemento importante: Manzoni ha cambiato non solo il proprio registro formale, ma anche il modo di concepire la poesia. Declinato l'invito delle sirene del classicismo, declinato anche l'invito di una satira troppo violenta e poco caritatevole,<sup>13</sup> egli si volge a Dante per cercare una nuova

<sup>12</sup> P. PETROCCHI, *La prima giovinezza* cit., 1785-1806, p. 95, in nota.

<sup>13</sup> «Il realismo dei *Sermoni* dunque, a parte il soggetto e le situazioni volute dal genere e a prescindere dall'autenticità del sentimento morale che in essi si sfoga, non è altro che un'esperienza stilistica condotta alla scuola del Parini, [...] È vero bensì che su queste [le cose più vili e volgari] il giovane poeta indugia, specialmente nel Sermone a *Delia* e in quello a *Trimalcione*, con una compiacenza cruda e una violenza caustica ignota al Parini»: A. ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico* cit., p. 19. Il cambiamento è evidente: «Alessandro può dunque ben dichiarare che la “bile” mossagli dallo sfogo dell'Imbonati non gli è ignota: non solo per le illustri e a lui familiari ascendenze che essa vanta, ma anche perché sotto il segno dell'indignazione egli aveva collocato la propria opera precedente. Nel contempo, tuttavia, il giovane poeta manifesta anche la propria scontentezza

strada che non tarderà a trovare.<sup>14</sup> Lo stesso Goffis, che aveva notato l'adesione puramente formale alla scrittura dantesca nel *Trionfo*, ora osserva a proposito dello sdegno manifestato da Manzoni verso l'«operosa calunnia»: «sì che appena, dantescamente, il Manzoni sente il bisogno di dire che di questa non si cura, perché altro è il suo impegno: “ond' io lieve men vado a mia salita, - non li curando” (vv. 164-165). Espressione poetica intensa, che induce ad effetto musicale il senso orgoglioso del proprio ascendere, e ne fa impressione fresca di un atteggiamento morale».<sup>15</sup> Da questo momento Manzoni sembra concepire la letteratura non solo come mezzo di denuncia, ma come mezzo di crescita morale, per additare la via a chi si è smarrito.<sup>16</sup>

Non riveste particolare importanza, ai fini di questa trattazione, se Manzoni rifiutò successivamente i *Versi* composti per la mor-

per essa e la conseguente necessità di andare oltre un'esperienza poetica che non lo aveva soddisfatto: appena convocata, la “non ignota bile” è subito liquidata, e non troverà più espressione, non solo nei restanti versi del carme, ma nemmeno nelle successive prove poetiche, in cui la “splendida bile” comincia ad aprirsi ad una più vasta gamma di sentimenti e di passioni, da passare al vaglio di una severa meditazione»: P. FRARE, *Dalla “splendida bile” alla “socratica ironia”: Parini e Manzoni*, in *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini. 17-19 novembre 1999*, a cura di B. Martinelli, C. Annoni, G. Langella, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 229-55: p. 235.

<sup>14</sup> A proposito dello stile degli *Inni* osserva Lonardi: «è semmai il dantismo manzoniano, ormai introiettato, a convincere la scrittura innica a ignorare la legge lirica della non-ripetizione petrarchesca, come a intensificare ogni battuta, da quelle interne a quelle in rima, del dettato poetico – quasi ad alludere alla necessità e responsabilità di ogni sillaba, trattandosi del sacro.»: A. MANZONI, *Tutte le poesie 1797 – 1872*, a cura G. Lonardi, Marsilio, Venezia 1992, p. 19.

<sup>15</sup> C. F. GOFFIS, *La lirica* cit., p. 74.

<sup>16</sup> «Chi ripercorra le poesie “prima della conversione” da questa prospettiva potrà ritornare sull'invito laico affidato al carme *In morte di Carlo Imbonati* [...] interpretandovi il riflesso di quei versi in cui, evocati i ricordi della scuola in collegio, Manzoni rilegge nella sua esperienza la tensione verso la valenza morale della parola»: G. POLIMENI, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 21.

te dell'Imbonati:<sup>17</sup> nessuna condanna sembra gravare, infatti, sul contenuto specifico del testo poetico, ovvero sulla convinzione ivi enunciata che fine della letteratura è la ricerca e la professione del Vero, concetto espresso anche in una lettera del 1806 al Fauriel scritta proprio per ringraziarlo della favorevole accoglienza rivolta al componimento, in cui si evidenzia la finalità morale della letteratura ed in particolare la certezza che «una qualunque verità pubblicata contribuisce sempre ad illuminare e riordinare un tal poco il caos delle nozioni dell'universale, che sono il principio delle azioni dell'universale».<sup>18</sup>

### 3. *Premessa generale per un confronto tra la «Lettre» e «Del romanzo storico»*

I *Versi* all'Imbonati mostrano come l'istanza morale sia assolutamente prioritaria già nel giovane Manzoni e dunque, come questa,

<sup>17</sup> «Quanto ai primi [ovvero ai *Versi*], mi duole davvero di dover cagionare la noja dello scomporre a chi ha già tollerata quella del comporre; ma non posso dare l'assenso richiesto; essendo cosa da me rifiutata e disapprovata per molte ragioni, e fra le altre pel tuono d'arroganza che vi domina, e che per mia buona sorte, è ridicolo; ma specialmente perchè contiene ingiurie personali, o per dirla meglio in milanese, insolenze, le quali, anzi che confermarle con una nuova pubblicazione, vorrei non aver mai pubblicate, nè scritte, nè pensate»: A. MANZONI, *Lettera A Luigi Rossari (19 agosto 1823)*, in Id., *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti. Con l'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1986, tomo I, lettera n. 188, pp. 308-310: 308-309. Possiamo anche connettere tali riflessioni al vero e proprio fuoco distruttivo che Manzoni rivolse ai testi precedenti alla conversione; cfr. G. RABONI, *Come lavorava Manzoni*, Carocci, Roma 2017, in particolare il paragrafo *Il fuoco di Vesta dei testi giovanili*, pp. 24- 27.

<sup>18</sup> A. MANZONI, *A Fauriel [Parigi], 9 febbraio 1806*, in Id., *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel*, Premessa di E. Raimondi, a cura di I. Botta, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000, pp. 3-5: 5 § 19. Cfr. in accordo con questa interpretazione A. ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico* cit., p. 16 e C. F. GOFFIS, *La lirica* cit., p. 82.

mai rinnegata, possa intendersi sottesa ad ogni opera successiva,<sup>19</sup> arricchita indubbiamente anche dalla conversione, che aggiungerà nuovi contenuti e nuove prospettive.<sup>20</sup> Questo assunto può contribuire a orientare, con minore smarrimento, il percorso che sarà necessario percorrere nella selva delle molteplici accezioni del vero<sup>21</sup> presenti o presunte nel romanzo, non perdendo mai di vista il Vero unico e assoluto a cui lo scrittore vuole indirizzare il suo lettore.

È presumibile che la meditazione sulla funzione morale della letteratura non abbia più abbandonato Manzoni a partire proprio da questa sua opera giovanile; pertanto può essere interessante ricercare alcune tracce di questo costante meditare grazie alla ponderazione di alcuni testi teorici, anche se non rientra nelle finalità del presente lavoro commentare, in modo esaustivo, sul piano diacronico la riflessione manzoniana (sia nella pratica che nella teoria) sul vero. Piuttosto sarà ricercato ed evidenziato un punto di possibile snodo

<sup>19</sup> «Perché tra il prima e il dopo [della conversione], al di là dell'immane sproporzione degli effetti, [...] corre una solidarietà d'intenti che ha radice, più e prima ancora che nella precoce moralità del rigore intellettuale del giovane Manzoni, in quella che, con formula parzialmente desunta e ad altro mirante, potremmo in sintesi definire come l'organicità della sua mente»: F. GAVAZZENI, *Introduzione*, in: A. MANZONI, *Poesie prima della conversione* cit., p. VII.

<sup>20</sup> Solo in parte accogliamo le riflessioni di Accame Bobbio (cfr. A. BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico* cit., pp. 42-43) nel considerare le opere antecedenti alla conversione come mezzi di ricerca del 'cosa' dire e dopo la conversione del 'come' dire, come se la fede avesse dato a Manzoni ogni certezza senza inquietudine e si potesse scindere l'oggetto del dire dalla sua forma; la ricerca del vero procederà per lunghi anni (almeno cinquanta dal 1806 al 1855) verso la Verità in modo sempre imperfetto ed inquieto; cfr. P. FRARE, *La scrittura* cit., in particolare il capitolo primo, *Sentire e meditare*, pp. 11-51. Ampiamente condivisibile questa affermazione di Trombatore: «Come tante altre cose della sua vita interiore, la conversione lasciò in piedi anche quello che era stato il principio fondamentale della poetica del Manzoni - principio, ben s'intende, non esclusivamente suo, ma già antico e ancora in quegli anni generalmente condiviso e praticato -, secondo cui la poesia attinge la sua più alta dignità e verità nel concorrere, coi mezzi suoi, a una sempre migliore instaurazione dell'umana civiltà»: G. TROMBATORE, *La formazione del grande Manzoni 1810-1819*, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 1.

<sup>21</sup> Per questo argomento cfr. *infra* capitolo III.

del ragionamento teorico su questo tema che ha portato a quella sintesi, approssimativamente finale, contenuta nel *Dialogo dell'invenzione*.<sup>22</sup> Il reperimento e l'acquisizione di tale dato potrebbe aggiungere anche nuovi elementi nella già articolata comprensione del senso offerto nell'ultima stesura del romanzo.

Dai *Versi* del 1806 fino alla fine della sua vita, Manzoni sembra essere in costante tensione per cercare adeguate definizioni di “vero” e di tutti i suoi correlati, tra cui “verosimile”: tenendo sempre presente che «il culto del vero coincide dunque con la ricerca del fine morale, nell'arte come nella vita»,<sup>23</sup> si è tuttavia, scelto, riducendo lo spettro di indagine, di operare, essenzialmente, su due soli testi ponendoli in confronto: la *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* e *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*.<sup>24</sup>

È ravvisabile che la *Lettre* possa costituire la pietra angolare su cui Manzoni costruisce la sua teoria e che la comprensione di questo scritto possa essere arricchita dal confronto con il *Romanzo storico*; è lo stesso Manzoni a suggerirci questa via in quanto i due testi,

<sup>22</sup> Cfr. in proposito R. ZAMA, *Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo*, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2013; in particolare tutto il capitolo primo: *La riflessione manzoniana sulla parola*, pp. 21-92, da cui estrapoliamo la seguente affermazione: «Si può quindi tracciare una linea evolutiva della concezione poetica manzoniana [...] che in termini essenziali parte da una poetica del vero storico, attraversa una poetica del vero indeterminato, per arrivare ad una poetica del vero ideale»: p. 73.

<sup>23</sup> L. FELICI, *Introduzione a Scritti letterari e linguistici*, in A. MANZONI, *Tutte le opere* cit., p. 1055.

<sup>24</sup> Le edizioni seguite per i due testi sono rispettivamente: per la *Lettre*: A. MANZONI, *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 2-228. Abbreviata in LCH, seguono i paragrafi di riferimento. Per il *Romanzo storico*: A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Premessa di G. Macchia, Introduzione di F. Portinari, Testo a cura di S. De Laude, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni diretta da G. Vigorelli, Centro nazionale studi manzoniani, Milano, 2000, vol. xiv, pp. 1-85. Abbreviato in DRS, segue l'indicazione della parte prima (i) o seconda (ii) e i paragrafi.

nell'edizione delle *Opere varie* curata dall'autore, sono posti uno di seguito all'altro, ma sembrano essere tra loro in contraddizione.<sup>25</sup> Questa percezione doveva essere così epidermica ed immediata (ma al contempo non totalmente corretta) che lo stesso autore ci avverte:

L'autore sarebbe in un bell'impegno se dovesse sostenere che le dottrine esposte nel Discorso che segue, vadano d'accordo con la Lettera che precede. Può dir solamente che, se ha mutato opinione, non fu per tornare indietro. Se poi questo andare avanti sia stato un progresso nella verità, o un precipizio nell'errore, ne giudicherà il lettore discreto, quando gli paia che la materia e il lavoro possano meritare un giudizio qualunque. (*Avvertimento*)

Per molti critici il disaccordo tra i due scritti verte sulla supremazia del vero storico affermata nel *Romanzo storico*, che renderebbe superflua la rappresentazione del verisimile presente nel genere misto di storia e di invenzione. In questa premessa, dunque, Manzoni mostrerebbe tutto il suo imbarazzo nel minimizzare il romanzo storico rispetto alla storia, rinnegando così tutta la teorizzazione del verosimile sostenuta nella *Lettere* e soprattutto rinnegando, in pratica, il suo romanzo.

Mi sembra che questa interpretazione non renda giustizia alla complessità del pensiero manzoniano e non tenga sufficientemente conto della seconda parte dell'avvertimento, dove si invita il lettore discreto<sup>26</sup> a giudicare se quanto verrà sostenuto nel trattato sia un

<sup>25</sup> Può essere utile ricordare che nel fascicolo iv delle *Opere Varie* (Milano, Redaelli, 1850), curato dallo stesso Manzoni, la *Lettere* precedeva immediatamente il *Romanzo Storico*, con tanto di specifica sotto riportata.

<sup>26</sup> Manzoni si preoccupa sempre di mettere il lettore nelle condizioni di capire e di esprimere il suo giudizio come suggerisce anche l'aggettivo *discreto* (ovvero dotato della capacità di discernimento) che rimanda al concetto di lettore giudice: «Anche da questa esigenza di autoperfezionamento nasce il progetto manzoniano di costruire un lettore giudice e non complice, il quale possa quindi aiutare l'autore nella ricerca del vero»: P. FRARE, *La scrittura* cit., p.158; (cfr. in generale tutto il capitolo quinto *Aiutare il lettore... per aiutare l'autore*, pp. 151-171). Il discreto

progresso verso la verità o una caduta nell'errore e non semplicemente se sia inevitabile o meno porre fine al romanzo storico a favore della storia. La questione appare, così, complessa e non facilmente riducibile alla sola approvazione dei componimenti misti di storia e d'invenzione; o per lo meno la questione non è semplicemente liquidabile con un assenso o un diniego.<sup>27</sup>

lettore potrebbe essere citazione da Galilei, sia dal *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, cfr. G. GALILEI, *Opere*, a cura di F. Brunetti, U.T.E.T, Torino 1980, vol. II, p. 15, dove vi è una sezione dedicata al discreto lettore, per spiegare le ragioni dell'opera, prima di iniziare il dialogo vero e proprio; sia, da un testo precedente: G. GALILEI, *Difesa di Galileo Galilei nobile fiorentino lettore delle matematiche nello studio di Padova contro alle calunnie e imposture di Baldessar Capra Milanese*, in Venetia, presso Tomaso Baglioni, MDCVII, dove alla pagina 7 si legge nel corso dell'appello ai lettori: «Ma notisi dal discreto lettore l'inavvertenza di costui congiunta con la malignità». *A i discreti lettori* è dedicata anche l'apertura de *Le operazioni del compasso* in G. GALILEI, *Opere* cit., vol. I, p. 197. Il senso di 'discreto' per Galilei è qui ben chiarito: «Il Proemio [del *Dialogo*] è indirizzato a un destinatario esplicito: il Discreto lettore, che si presuppone sia un lettore accorto in grado di intendere, sotto il velo del gioco umoristico, il vero significato del messaggio di Galilei»: C. RUOZZI, *Galilei e il teatro delle idee*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014, pp. 1-10: 4. Per Manzoni il lettore/spettatore non è sempre per sua natura discreto: deve essere educato al giudizio, o meglio non deve essere influenzato dalla cattiva critica e questo era stato ben chiarito già nella *Lettere*: cfr. LCH §§ 33-34.

<sup>27</sup> Osserva a questo proposito Brogi che la riflessione manzoniana «traccia una mappa parziale, che è sempre destinata a successive modifiche e integrazioni. [...] Ma nel pensiero manzoniano il principio di conflittualità è poi lo stesso che fonda la coerenza. La continuità è mantenuta dal metodo: l'intelletto argomentativo che mira al “progresso della verità”»: D. BROGI, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Giardini, Pisa 2005, p. 21.

### 3.1. *Premessa metodologica*

L'analisi dei due testi critici è stata effettuata seguendone scrupolosamente le sequenze argomentative, proprio per non 'perdere il filo' dei serrati ragionamenti, che, essendo strettamente logici e consequenziali, non possono essere analizzati e citati «per salti», pena «perdere la bussola affatto»; pertanto molte e ampie saranno le citazioni<sup>28</sup> dai due trattati proprio per 'ascoltare' e cercare di invenire nelle parole, per quanto possibile, il pensiero dello scrittore.

Esigue risulteranno, invece, le citazioni da altri scritti anche dello stesso autore, non perché non sia stato possibile reperire riscontri interessanti, anzi: la messe era molto copiosa, ma, da un lato, una strada di tipo più ampiamente pantestuale è stata già percorsa e ha già dato fecondi frutti, dall'altro è facile constatare che ne sarebbe venuto fuori un altro lavoro, e di lavori quando ce n'è uno...

È stato intrapreso questo viaggio cercando, piuttosto, di non perdere la via segnata da Manzoni e ponendo come obiettivo, prevalentemente, la ricerca, nelle due opere poste a confronto, della valenza di quattro lemmi particolarmente significativi: vero, verosimile, invenire e inventare.<sup>29</sup>

#### 4. «*Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans le tragédie*»

La lunga e articolata *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans le tragédie*, iniziata nel 1820 e pubblicata (dopo un certo

<sup>28</sup> Talvolta le stesse citazioni, per la loro pregnante polivalenza, saranno ripetute e impiegate in differenti contesti per suffragare argomentazioni di diversa natura.

<sup>29</sup> Particolare attenzione sarà rivolta ad 'invenzione' per la possibile ambiguità semantica data dall'origine latina della parola da *invenio*, che significa sia 'trovare ricercando' sia 'inventare ed escogitare'. Tale questione etimologica viene sottolineata dallo stesso Manzoni nel *Dialogo dell'invenzione*: «*Inventare* è un derivato di *Inventum*, o un frequentativo di *Invenire*»: A. MANZONI, *Dell'invenzione. Dialogo*, in *Id., Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 953-980: 953.

travaglio) nel 1823,<sup>30</sup> prende l'avvio dalla questione suscitata dallo Chauvet sulle unità di tempo e di luogo non rispettate da Manzoni nel *Carmagnola*.

#### 4.1. *La verosimiglianza*

Per rispondere alle obiezioni mossegli sulla mancanza di rispetto di alcune regole nella rappresentazione della tragedia, Manzoni si avvale di un cambio di prospettiva, ovvero sposta subito il tiro da quella che poteva essere una semplice e sterile schermaglia (regole sì, regole no)<sup>31</sup> al tema della verosimiglianza,<sup>32</sup> che non sembra, invece, rivestire particolare importanza nelle argomentazioni dell'interlocutore:

J'aurais toutefois, je l'avoue, désiré que vous vous fussiez énoncés d'une manière plus explicite sur la question spéciale de la vraisemblance. Comme c'est le grand argument que l'on a opposé jusqu'ici à tous ceux qui ont voulu s'affranchir de la règle, il aurait été important pour

<sup>30</sup> Per la storia del testo e le relative datazioni si rimanda a C. RICCARDI, *Nota al testo*, in A. MANZONI, *Lettre à M.*, cit., pp. 267-280.

<sup>31</sup> «Dans une question aussi rebattue que celle des deux unités, il est bien difficile de rien dire d'important qui n'ait été dit: vous avez cependant envisagé la question sous un aspect en partie nouveau; et je la prends envisagé volontiers telle que vous l'avez posée: c'est, je crois, un moyen de la rendre moins ennuyeuse et moins superflue»: LCH § 4.

<sup>32</sup> Tale argomentazione era già presente e in qualche modo sviluppata nella *Prefazione* al *Carmagnola*: «La verosimiglianza non deve nascere in lui [nello spettatore] dalle relazioni dell'azione col suo modo di essere, ma da quelle che le varie parti dell'azione hanno tra loro»: A. MANZONI, *Tutte le opere* cit., vol. I, pp. 118-121: 119. Nello stesso testo vi è anche un richiamo alla *Lettre* in una nota redatta dallo stesso Manzoni: «Del rimanente questo punto [«se la poesia drammatica sia utile o dannosa»] è stato toccato in parte nella *Lettre*: ivi, p. 121, nota 12. Del resto, lo Chauvet si preoccupava, più che della verosimiglianza delle opere, di preservare la «fixité des caractères» come ricorda lo stesso Manzoni; cfr. LCH § 155.

moi de savoir si vous le tenez aujourd'hui pour aussi solide qu'il l'a toujours paru, ou si vous avez consenti à l'abandonner. Il arrive quelquefois que des principes soutenus long-temps par des raisonnemens faux se démontrent ensuite par d'autres raisonnemens. (§§ 7-9)

È possibile ipotizzare che la questione della verosimiglianza del soggetto trattato entri, così, con prepotenza, nell'argomentazione manzoniana, proseguendo nella riflessione, perché essa è strettamente connessa al fine ultimo della rappresentazione tragica, ovvero suscitare nello spettatore la riflessione morale; qualora infatti contravenga a tale principio, il tragediografo incorre nella produzione di rappresentazioni moralmente forvianti, perché le scene costruite, perdendo ogni legame con il dato reale in quanto spesso forzate per rispettare le due unità (di tempo e di luogo), suggeriscono riflessioni e comportamenti moralmente inaccettabili.<sup>33</sup>

Prima di giungere a questa sintesi teorica e affermare così il valore irrinunciabile, ai fini della realizzazione dello scopo ultimo dell'opera tragica, della verosimiglianza, Manzoni sostiene che questa può essere ottenuta rispettando la sola unità d'azione, dato che le altre due servono solamente a fissare i caratteri, contravvenendo così al principio del verosimile. È proprio rispettando questa sola unità che il poeta può porre in atto la capacità insita nella mente umana di mettere ordine e relazione tra gli eventi, scegliendo una serie di avvenimenti tanto legati tra loro da costituire un'unica azione e formare un unico spettacolo, perché tra loro omogenei e verosimili.<sup>34</sup> In sintesi, è possibile sostenere che il pensiero usa, già, per sua natura, la categoria della verosimiglianza per connettere gli avvenimenti secondo una logica analogica e coerente.

Manzoni può, a questo punto, condividere e difendere sulla base di solide argomentazioni, contrapposto al sistema delle due unità, un sistema di rappresentazione che «j'appellerai dorénavant le système historique», basandosi sulla certezza che «le poëte ne s'impose

<sup>33</sup> Cfr. LCH §§ 73-83.

<sup>34</sup> Cfr. LCH §§ 9-17.

nullement l'obligation de créer à plaisir de longs intervalles de temps et de lieux», ma «il les prend dans l'action même, tels qu'ils lui sont donnés par la réalité» (§ 38).

Vengono, così, unite in modo interessante la realtà (intesa qui come vero dei fatti storici), l'azione dell'invenire (ovvero cercare nel dato storico un'azione che abbia al suo interno elementi idonei ad essere narrati) e l'elemento morale (fine ultimo della rappresentazione drammatica). Ciò «sans blesser la vérité dramatique» (§ 39), grazie proprio alla capacità che ha il *génie* di trovare connessioni tra gli eventi e di scegliere i dati e i mezzi che il soggetto ha in sé, tenendo presente, come dirà in seguito, che l'unità ultima del lavoro «est dans les idées du spectateur sur l'ensemble de l'action» (§ 62).<sup>35</sup>

L'indissolubile legame che viene così suggellato tra la verosimiglianza e la realtà storica permette a Manzoni di fare anche un'altra riflessione e asserire che il valore della verosimiglianza non è solamente nella possibilità, che essa offre, di rappresentare il reale, ma è legittimato proprio dal suo fondamento nella verità:

Permettez-moi de remonter à un principe bien commun, mais toujours sûr dans l'application. La vraisemblance et l'intérêt dans les caractères dramatiques, comme dans toutes les parties de la poésie, dérivent de la vérité. Or, cette vérité est justement la base du système historique. Le poète qui l'a adopté ne crée pas les distances pour le plaisir d'étendre son action; il les prend dans l'histoire même. (§ 57)

Dunque, cercando di ricapitolare quanto finora appreso, è lecito argomentare che la verosimiglianza della rappresentazione, che è tale solamente se si fonda sulla verità, non può prescindere dal dato storico (ma non è coincidente con i semplici accadimenti, quanto piuttosto con i legami tra le azioni che il poeta cerca, intravede, trova

<sup>35</sup> La costante preoccupazione, da parte di Manzoni, di rendere attivo lo spettatore in quanto destinatario-co-autore dell'opera, sarà rivolta anche al lettore, suo interlocutore nel romanzo.

e, di poi, suggerisce allo spettatore); la verosimiglianza pertanto si lega, in questo trattato, all'azione dell'invenire e non dell'inventare.

#### 4.2. *La rappresentazione*

Ogni opera teatrale è per sua natura una rappresentazione non di fatti reali (ovvero non può rivivere sulla scena l'avvenimento così come è accaduto e neppure gli attori mettono in scena realmente se stessi), ma di una finzione credibile, secondo Manzoni, solamente in quanto verosimile:

Je mets sous les yeux de ceux-ci une action qui se déploie par degrés, qui se compose d'événemens qui naissent successivement les uns des autres, et se passent en différens lieux; c'est l'esprit de l'auditeur qui les suit, il n'a que faire de voyager ni de se figurer qu'il voyage. Pensez-vous qu'il soit venu au théâtre pour voir des événemens réels? et me suis-je jamais mis dans la tête de lui faire une pareille illusion? de lui faire croire que ce qu'il sait être déjà arrivé il y a quelques centaines d'années arrive aujourd'hui de nouveau? que ces acteurs sont des hommes-réellement occupés des passions et des affaires dont ils parlent, et dont ils parlent en vers? (§§ 153-154)

In ciò che è stato appena letto è evidente la consapevolezza che la realtà rappresentata in un'opera tragica non è la realtà presente: è un'altra realtà, che non può, però, essere frutto di pura invenzione, perché compito della poesia non è «inventer des faits». Per rafforzare quanto enunciato, Manzoni sposta il suo argomentare sulla produzione degli antichi facendoci riflettere che anche la realtà rappresentata nei poemi epici non è creata dai poeti, ma attinge a un più ampio patrimonio culturale condiviso anche dallo spettatore:

Aussi n'y a-t-il rien de plus multiplié que les créations de ce genre; tandis que tous les grands monumens de la poésie ont pour base des

événemens donnés par l'histoire ou, ce qui revient ici au même, par ce qui a été regardé une fois comme l'histoire<sup>36</sup>. (§ 160)

Facile dedurre da quanto fin qui analizzato che non è, dunque, compito di nessun grande poeta né nel passato né in tempi più recenti l'inventare, perché un fatto che non ha verità storica non ha neppure verità poetica. Dunque, deve esserci uno specifico della 'creazione' poetica al di là della pura e arbitraria invenzione:

Mais, dira-t-on peut-être, si l'on enlève au poète ce qui le distingue de l'historien, le droit d'inventer les faits, que lui reste-t-il? Ce qui lui reste? La poésie; oui, la poésie. Car enfin que nous donne l'histoire? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors; ce que les hommes ont exécuté: mais ce qu'ils ont pensé, les sentimens qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés, sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité: tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie. Eh! qu'il serait vain de craindre qu'elle y manque jamais d'occasions de créer, dans le gens le plus sérieux et peut-être le seul sérieux de ce mot! Tout secret de l'âme humaine se dévoile, tout ce qui fait -es grands événemens, tout ce qui caractérise les grandes destinées, se découvre aux imaginations douées d'une force de sympathie suffisante. Tout ce que la volonté humaine a de fort ou de mystérieux, le malheur de religieux

<sup>36</sup> «Les poètes grecs prenaient leurs sujets, avec toutes leurs circonstances importantes, dans les traditions nationales. Ils n'inventaient pas les événemens; ils les acceptaient tels que les contemporains les avaient transmis: ils admettaient, ils respectaient l'histoire telle que les individus, les peuples et le temps l'avaient faite.»: LCH § 162. Stessa argomentazione viene usata per giustificare le scelte di Racine: cfr. LCH § 165.

et de profond, le poète peut le deviner ; ou, pour mieux dire, l'apercevoir, le saisir et le rendre.<sup>37</sup> (§§ 166-167)

La chiusa di questo brano merita un'ulteriore riflessione in quanto il poeta non solo è chiamato ad intravedere le relazioni tra gli eventi ipotizzando mondi possibili, ma anche ad afferrarli e restituirli servendosi del verosimile come criterio di coerenza narrativa. Quello dunque che viene rappresentato sulla scena non è il vero reale, ma il verosimile che viene schierato dall'autore tramite gli attori che pongono in atto la finzione. In questa rappresentazione ciò che attira ed emoziona realmente non sono le passioni esagerate e forzate; solamente il rispetto della verosimiglianza, infatti, può appagare il desiderio di verità connaturato all'uomo<sup>38</sup> e attraverso la «véritable sympathie», che si sviluppa tra ciò che viene raccontato e il fruitore del racconto, si origina in quest'ultimo la riflessione morale.

#### 4.3. *Il tema morale*

Fondamentale nel pensiero manzoniano resta, infatti, sempre il tema morale, a tal punto che anche il sistema usato per dare vita alle rappresentazioni (ovvero quello storico o quello delle due unità)

<sup>37</sup> Osserviamo come *deviner*, *apercevoir*, siano sfumature diverse per esprimere la categoria dell'invenire: concetto ben espresso anche in LCH § 179.

<sup>38</sup> « Les faits, par cela même qu'ils sont conformes à la vérité pour ainsi dire matérielle, ont au plus haut degré le caractère de vérité poétique que l'on cherche dans la tragédie: car quel est l'attrait intellectuel pour cette sorte de composition ? Celui que l'on trouve à connaître l'homme, à découvrir ce qu'il y a dans sa nature de réel et d'intime, à voir l'effet des phénomènes extérieurs sur son âme, le fond des pensées par lesquelles il se détermine à agir ; à voir, dans un autre homme, des sentimens qui puissent exciter en nous une véritable sympathie. Quand on raconte une histoire à un enfant, il ne manque jamais de faire cette question: Cela est-il vrai ? Et ce n'est pas là un goût particulier de l'enfance ; le, besoin de la vérité est l'unique chose qui puisse nous faire donner de l'importance à tout ce que nous apprenons»: LCH §§ 173-174.

sembra passare in secondo piano<sup>39</sup>. La preponderanza di tale riflessione, insita nel legame stesso stabilito tra verosimiglianza e verità, viene così ribadita:

Mais lorsque la lutte morale est terminée, lorsque la conscience est vaincue, et que l'homme n'a plus à surmonter que des résistances hors de lui, il est peut-être impossible d'en faire un spectacle intéressant; [...] on peut bien, sans péril, condamner *a priori* tout sujet qui n'aurait pas la vérité pour base: mais il me semble trop hardi de décider, pour tous les cas possibles, que tel ou tel genre de vérité est à jamais interdit à l'imitation poétique; car il y a dans la vérité un intérêt si puissant, qu'il peut nous attacher à la considérer malgré une douleur véritable, malgré une certaine horreur voisine du dégoût. (§§ 69-70)

È comprensibile, d'ora innanzi, come la preoccupazione di Manzoni, più che rivolta a cercare regole da seguire, sia sempre orientata, in forza del fine dell'arte, allo spettatore, ovvero all'effetto che la scena produce in chi la guarda, tanto che, se anche i più truci fatti riescono a provocare una riflessione morale, allora sarà lecita la loro rappresentazione<sup>40</sup>; mentre è alterando i dati arbitrariamente, non tenendo conto dei reali accadimenti, che si inficia, necessariamente, la potenza morale della rappresentazione, dando luogo ad una creazione artificiosa, che fallisce il suo scopo, come accade alla *Zaira* di Voltaire (proprio per questo contrapposta alla potenza dell'*Otello* shakespeariano).<sup>41</sup>

La *Lettre* sembra conclusa, quando Manzoni chiede licenza di fare alcune precisazioni. Si apre una sorta di lunga appendice all'inizio della quale si vuole dimostrare come il sistema storico sia, in

<sup>39</sup> «Mais le dégoût dérive du sujet même, indépendamment du système suivant lequel on pourrait le traiter»: LCH § 65.

<sup>40</sup> «il y a des douleurs qui perfectionnent l'âme; et c'est une des plus belles facultés de la poésie que celle d'arrêter, à l'aide d'un grand intérêt, l'attention sur des phénomènes moraux que l'on ne peut observer sans répugnance»: LCH § 72.

<sup>41</sup> Cfr. LCH § 81.

fondo, il più conforme alla realizzazione del fine morale della tragedia e quanto siano ingiuste e 'ridicole' le accuse di immoralità che gli vengono rivolte,<sup>42</sup> in quanto la riconsuetudine delle regole delle due unità è inevitabile «pour ne pas blesser la nature et la raison» (§ 87).

Legata alla riflessione sul tema della moralità delle opere letterarie è la valutazione espressa sul romanzo, a cui è riservata una mortale stoccata in quanto genere teso a «créer des faits pour y adapter des sentimens» (§ 191). Manzoni mette qui in guardia da questa produzione, che è, per sua natura, incline alla falsità<sup>43</sup>, dove, molto spesso, non viene curata la *vraisemblance*, dove i fatti vengono inventati o forzati per dar vita a passioni eccessive o, in particolare, alla passione d'amore.<sup>44</sup> A tali intrecci, in verità, non si sottrae neppure la peggiore tradizione tragica: senza scampo è la condanna di siffatte pratiche, in quanto per nessun motivo si può mettere a tacere, nella rappresentazione, l'umanità intera nelle sue molteplici e complesse sfaccettature, evitando così di deformare la realtà, esasperando solamente alcuni sentimenti:

Ce qui m'étonne, ce que je voudrais savoir et n'ose presque demander, c'est comment il arrive que là où l'on représente de telles moeurs, cet oubli même de l'humanité et de la nature ne soit pas, pour le specta-

<sup>42</sup> Cfr. LCH §§ 85-86.

<sup>43</sup> «je dis seulement que, comme tout genre a son écueil particulier, celui de genre romanesque c'est le faux»: LCH § 192. Venato di ironia è il giudizio sul romanzo espresso nella *Prima introduzione* al *Fermo e Lucia*: «Oltre di che questo genere, quand'anche non sia altro che una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati è altrettanto falso e frivolo, quanto vero e importante era ed è il poema epico e il romanzo cavalleresco in versi. Per queste ragioni ognun vede quanta debba importare all'editore di allontanare da sé questo sospetto»: FL *Introduzione (Prima stesura)*, §§ 12-13. Testo di riferimento: A. MANZONI: *Fermo e Lucia*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro. Collaborazione di E. Paccagnini per la «Appendice Storica su la Colonna infame», Mondadori, Milano 2002; Abbreviato in FL, segue il numero del tomo e i paragrafi.

<sup>44</sup> Per questo tema cfr. FL II I §§ 6-11; per un commento a questo passo: cfr. A. MANZONI, *Lettere* cit., pp. 172-173, nota 84.

teur, la partie dominante et la plus terrible du spectacle? J'ai peine à comprendre comment, en présence de phénomènes moraux aussi étranges, aussi monstrueux que ceux dont il s'agit, l'on peut se prendre d'un intérêt sérieux pour des incertitudes et des querelles d'amour? (§ 238)<sup>45</sup>

Sul finire della *Lettre* viene ribadito e chiarito bene (dati tutti i presupposti teorici enunciati precedentemente) quale sia il compito proprio dei poeti:

Ce n'est pas en essayant de soulever, dans des âmes calmes, les orages des passions, que le poëte exerce son plus grand pouvoir. En nous faisant descendre, il nous égare et nous attriste. A quoi bon tant de peine pour un tel effet? Ne lui demandons que d'être vrai, et de savoir que ce n'est pas en se communiquant à nous que les passions peuvent nous émouvoir d'une manière qui nous attache et nous plaise. Mais en favorisant en nous le développement de la force morale à l'aide de laquelle on les domine et les juge. C'est de l'histoire que le poëte tragique peut faire ressortir, sans contrainte, des sentimens humains; ce sont, toujours les plus nobles, et nous en avons tant besoin! (§§ 294-296)

Il poeta è chiamato, dunque, a svolgere la sua azione moralizzatrice invenendo nella storia le relazioni tra gli eventi e i sentimenti (possibili) dell'umanità per riportarli alla luce e offrirli alla riflessione, grazie a una rappresentazione coerente e verosimile.

<sup>45</sup> Manzoni è sdegnato che lo spettatore non sia invitato a riflettere e a provare orrore per il sacrificio a cui potrebbe essere destinato Astianatte nell'*Andromaque* di Racine, piuttosto che essere preso dalle passioni d'amore che coinvolgono i protagonisti della tragedia.

#### 4.4. *Il metodo di indagine*

Potrebbe, a questo punto, essere interessante capire con quale metodo il poeta possa ricercare il vero profondo presente nella storia ed offrirlo così alla riflessione morale dello spettatore.

Dopo aver difeso le scelte operate nel *Carmagnola*, Manzoni si confronta con un'affermazione di Chauvet («C'est ainsi que les limites de l'art donnent l'essor à l'imagination de l'artiste, et le forcent à devenir créateur») <sup>46</sup> ed elenca, in contrapposizione, i quattro principali inconvenienti che risultano da questa concezione dell'arte drammatica:

1 ° On se règle, dans le choix à faire entre les événemens que l'on représente devant le spectateur, et ceux que l'on se borne à lui faire connaître par des récits, sur une mesure arbitraire, et non sur la nature des événemens mêmes et sur leurs rapports avec l'action.

2 ° On resserre, dans l'espace fixé par la règle, un plus grand nombre de faits que la vraisemblance ne le permet.

3 ° On n'en omet pas moins, malgré cela, beaucoup de matériaux très poétiques, fournis par l'histoire.

4 ° Et c'est là le plus grave, on substitue des causes de pure invention aux causes qui ont réellement déterminé l'action représentée. (§§ 104-105)

Applicando il metodo SWOT<sup>47</sup> ai punti di debolezza evidenziati, e trasformando il negativo in positivo, è possibile riprodurre

<sup>46</sup> Quanto Manzoni non ami questa idea del poeta creatore appare ben esplicito proprio all'inizio del *Dialogo dell'invenzione*. Nel corso della *Lettre* affermerà di nuovo questa sua avversione con più forza: «C'est un grand avantage, selon vous: j'ose n'être pas de cet avis, et regarder au contraire l'effet dont il s'agit comme le plus grave inconvénient de la règle dont il résulte; oui, cette nécessité de créer, imposée arbitrairement à l'art, l'écarte de la vérité, et le détériore à la fois dans ses résultats et dans ses moyens»: LCH § 159.

<sup>47</sup> Acronimo di Strengths, Weaknesses, Opportunities e Threats, che significano, rispettivamente: Forza, Debolezza, Opportunità e Minacce; è un metodo

la seguente sequenza: per scrivere un'opera tragica bisogna basarsi: (1) sulla natura degli avvenimenti stessi e sui loro rapporti con l'azione, (2) regolarli secondo la verosimiglianza, (3) usare il materiale poetico fornito dalla storia; (4) attenersi alle cause reali che hanno determinato l'avvenimento stesso. Il compito del poeta nello svolgere queste operazioni resta importantissimo perché sua è la scelta del soggetto, in quanto deve «découvrir le caractère et les raisons qui la [l'action] rendent propre à être mise en scène, ou qui exigent qu'elle ne sont donnée qu'en narration»<sup>48</sup> (§ 106), ma, se vuole produrre un'opera che raggiunga lo scopo di offrire una riflessione morale, non può falsare la storia e aggiungere circostanze inventate; qualora gli avvenimenti siano inventati, questi non possono contraddire i fatti più conosciuti.<sup>49</sup>

A questo punto Manzoni ritiene giusto indicare, nella scelta dei soggetti poetici, l'unica regola accettabile in quanto «fondée sur la nature», ovvero salvare solamente «les faits» che sono espressione del reale insito nella «nature»,<sup>50</sup> i quali, avendo una verità «matérielle», sono anche luogo della verità poetica;<sup>51</sup> solo nella storia si trova, dunque, il vero sulla «nature humaine»,<sup>52</sup> rendendosi così necessario un metodo di ricerca consono alla storia, che è il luogo dove la natura umana realmente agisce.

di analisi usato nel management per analizzare la situazione reale di un'azienda individuando elementi di forza e di debolezza e trasformando gli elementi di debolezza in punti di forza. Qui interessa per ricavare enunciati positivi da quelli negativi individuati da Manzoni nelle indicazioni dello Chauvet.

<sup>48</sup> Nell'apologia di Corneille che segue poco dopo, si esalta la sua profonda libertà di composizione, senza tener conto delle regole, che non fu puntualmente capita; così come si esalta la libertà compositiva di Shakespeare.

<sup>49</sup> Cfr. LCH §§ 171 e 179.

<sup>50</sup> Cfr. LCH § 179.

<sup>51</sup> Cfr. *ivi*, § 177.

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*, §§ 171-175.

Il metodo indicato sembra essere paragonabile a quello elaborato, per l'indagine scientifica, da Galilei.<sup>53</sup> Tale affermazione, che

<sup>53</sup> Il riferimento forse è meno peregrino di quello che può sembrare, in quanto Manzoni conosce bene Galilei scrittore, come dirà anche successivamente alludendo al suo giudizio sulla *Gerusalemme Liberata* (cfr. DRS II § 90). Non solo: secondo Lonardi, anche Galilei ha collaborato sotterraneamente con Manzoni e Visconti alla configurazione della ridicola figura di Rinaldo nella parodia del Canto XVI della *Gerusalemme Liberata* (cfr. A. MANZONI, *Tutte le poesie* cit., p. 31). Inoltre, nello *Sbozzo della lettera allo Chauvet* Galilei è citato tra gli autori italiani più significativi: «les compatriotes de Descartes de Pascal et de Montesquieu, et les compatriotes de Galilée de Vico et de Beccaria se sont mutuellement reproché(s) l'inaptitude à une réflexion sérieuse»: A. MANZONI, *La prima stesura inedita della «Lettre à M. Chauvet»*, a cura di A. Rosselli, U. Colombo, Casa del Manzoni Centro nazionale studi Manzoniani, Milano 1988, p. 109. Galileo era anche stato celebrato, da Manzoni, nel *Trionfo della libertà*: «Dillo, o gran Tosco, tu, che de le spere / librasti il moto, e a' tuoi nepoti un varcol / di veritate apristi e di sapere» (II vv. 163-165), ed è interessante sottolineare come Galilei venga qui inserito come portatore di un metodo capace di mostrare il vero. Sebbene avvertato dalla Chiesa, Galileo resta maestro nella libera ricerca del vero: la Chiesa, probabilmente (come il Cardinal Federigo) non ha capito. I limiti sono stati della Chiesa, non di Galilei. E che dire poi del 'discreto lettore' a cui Galilei si rivolge nella presentazione del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* e non solo (cfr. nota 154). È citato, inoltre, anche nel *Dialogo dell'invenzione*: «ma opporre al ritrovato la cagione divinamente benefica che diede avvio e mezzo alla ricerca, è (dico sempre riguardo alla mera ragione dialettica) ciò che sarebbe l'opporre alle scoperte scientifiche del Galileo e del Newton la lampada che oscillò davanti al primo, e la mela che cadde davanti al secondo»: A. MANZONI, *Dell'invenzione*. cit., p. 971. È possibile ritenere che Manzoni occhieggi le pagine galileiane contro l'*ipse dixit* di Aristotele, quando si scaglia contro la rigidità delle regole (che per altro derivano spesso da erronee interpretazioni delle teorie dell'*auctoritas*), che non permette una vera conoscenza del reale. Il fatto che gli scritti di Galilei fossero posti all'Indice non doveva creare a Manzoni alcun problema, data anche la sua frequentazione degli scritti di Machiavelli: a tale proposito riportiamo una testimonianza di Stefano Stampa: «[Manzoni] qualche volta sussurrava quella sentenza... - il papa non esser stato abbastanza forte da riunir l'Italia, ma esserlo stato abbastanza da tenerla disgiunta - e avendogli domandato dove si trovava questa sentenza, rispose - nel tal luogo - ma soggiungeva con un'aria di serio ammonimento: - Ti avverto però che è posto all'indice». La testimonianza è riportata nell'*Introduzione*, in A. MANZONI, *Opere*, a cura di L. Badini Confalonieri, U.T.E.T, Torino, 2012,

può apparire temeraria, sembrerebbe suffragata dalla sequenza della tripla azione: «J'observe, dans l'histoire de cette époque, [...] Je vois [...] Je trouve»<sup>54</sup> (§ 189) che viene ripetuta successivamente con qualche variante: «nous en discernons les causes réelles; [...] nous suivons, [...] Nous découvrons, dans une série donnée de faits, une partie de notre nature et de notre destinée» (§ 199).

La ricerca del vero proprio della storia non può procedere in modo meccanico e approssimativo (ovvero in ossequio a regole astratte), ma usando spirito di osservazione, finezza ed accortezza, lavorando sul piccolo e l'impercettibile, proprio come fa chi usa un «saggiatore»,<sup>55</sup> avrebbe detto lo scienziato del Seicento, che invitava a lasciarsi stupire dall'osservazione della realtà senza accostarvisi con pre-concetti, o metodi di indagine grossolani che, inficiando la ricerca scientifica, ignorano le leggi di natura.<sup>56</sup> La stessa via da percorrere per arrivare al cuore della storia viene indicata, da Manzoni, al poeta; lo stesso monito a non modificare arbitrariamente i dati inventati.

Se non si segue questo metodo si creeranno dei mostri, ovvero dei personaggi distanti dalla realtà perché «fictifs» (§ 204), in quanto manifestano sentimenti molto diversi da quelli di cui si ha «l'idée ou l'expérience» (§ 205).

vol. IV, tomo I, *Scritti storici e politici*, p. 25. Le opere di Galileo sono segnalate da Pestoni nella raccolta dei volumi presenti a Brusuglio, «GALILEI, GALILEO: *Opere di Galileo Galilei, nobile fiorentino. Vol. I-XIII*. Milano, Soc. Tip. de' Classici Italiani, 1808-1811, 8°, vol. 13»: C. PESTONI, *Raccolte manzoniane (Raccolta di via Morone; Raccolta di Brera; Raccolta di Brusuglio)*, in «Annali Manzoniani», VI, 1981, pp. 59-233: 203. Tutta da approfondire l'influenza della lingua di Galilei sulla scrittura dei *Promessi sposi*.

<sup>54</sup> *Je vois* e *Je trouve* vengono ripetuti due volte.

<sup>55</sup> Il 'saggiatore' è una bilancetta di precisione usata dagli orafi, da cui prende il titolo un'opera di Galilei.

<sup>56</sup> «Io potrei con altri molti esempi [ha appena narrato il famoso *Apologo dei suonari*] spiegar la ricchezza della natura nel produr suoi effetti con maniere inescogitabili da noi, quando il senso e l'esperienza non lo ci mostrasse, la quale anco talvolta non basta a supplire alla nostra incapacità»: G. GALILEI, *Opere* cit., vol. II, pp. 51-52.

#### 4.5. *Conclusioni parziali*

È necessario formulare, a questo punto, una sorta di prima sintesi: il poeta, per trovare un soggetto idoneo alla rappresentazione, deve indagare la storia; lo strumento di indagine è ricavabile dal rigore del metodo scientifico, ma anche così il risultato non è esauritivo (perché i dati sono incompleti): ecco allora che, dal desiderio di avvicinamento alla verità insito nell'uomo, si genera il processo della verosimiglianza, che, permettendo di completare gli elementi mancanti a quelli forniti dal dato storico, consente al poeta, in un primo momento, di indagare ciò che la storia tace.

In una seconda fase, ovvero nel momento dell'atto narrativo, la verosimiglianza diviene il criterio seguito per rappresentare l'interiorità umana nella forma del vero possibile, che viene presentato, così come avrebbe potuto essere occorso nella storia, allo spettatore perché lo risignifichi. La verosimiglianza è dunque un termine bivalente.

Il passaggio successivo di questa riflessione sarà costituito dall'introduzione del «vero ideale» nel *Romanzo storico*.

#### 5. «*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*»

Il saggio *Del romanzo storico*, iniziato come lettera a Goethe tra il 1828-1829, vede la sua pubblicazione nel 1850.<sup>57</sup> Viene impostato come un trattato filosofico<sup>58</sup> partendo dall'esame delle due ipotetiche critiche principali alle quali è soggetto il romanzo storico, per ampliarsi anche a considerazioni sul poema epico e sulla tragedia.

<sup>57</sup> Cfr. *Nota al testo*, a cura di S. De laude in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 89-107.

<sup>58</sup> Diversamente dall'impostazione della *Lettre*, il tono colloquiale qui sembra essersi perduto, sebbene ambedue i testi nascano come lettere.

È diviso in due parti:<sup>59</sup> una è di impronta più propriamente teorica e l'altra, più esemplificativa, è una sorta di storia della letteratura a partire dai poemi omerici, per cercare di mostrare quali siano state, nella pratica, le realizzazioni letterarie dei generi misti di storia e d'invenzione da parte dei vari autori.

### 5.1. *Prima parte*

Nella prima parte del trattato Manzoni assume, inizialmente, il punto di vista dei sostenitori delle due diverse ipotetiche critiche che vengono mosse al romanzo storico, per esplicitarle e portarle alle estreme conseguenze logiche, mostrandone in tal modo l'infondatezza:

Per mettere in chiaro quanta ragione possano avere [i due interlocutori], bisognerà dire qualcosa di più di quello che dicono; senza però dir nulla che non sia implicito e sottinteso in quello che dicono. E noi crediamo di non far altro che svolgere i motivi logici di quel loro lamento, facendoli parlar così al paziente, voglio dire all'autore. (I § 3)

#### 5.1.1. *Prima critica*

La prima critica<sup>60</sup> pone l'attenzione sulla mescolanza, ivi indefinita e pertanto confusa, di parti di «vero positivo» e di parti inventate: un limite ontologico del romanzo storico che provoca smarrimento nel lettore e gli impedisce la conoscenza della realtà:

<sup>59</sup> È possibile applicare a questo contesto quanto rilevato a proposito della struttura sintattica del romanzo: «Che il periodo manzoniano si articoli spessissimo per membri binari, a loro volta bipartiti in elementi minori, è stato persuasivamente dimostrato da Lansing»: P. FRARE, *La scrittura* cit., p. 176.

<sup>60</sup> Per l'esposizione sistematica della prima critica, cfr. DRS I §§ 4-10.

Alcuni dunque si lamentano che, in questo o in quel romanzo storico, in questa o in quella parte d'un romanzo storico, il vero positivo non sia ben distinto dalle cose inventate, e che venga, per conseguenza, a mancare uno degli effetti principalissimi d'un tal componimento, come è quello di dare una rappresentazione vera della storia.<sup>61</sup> (I § 2)

Sono necessarie, in primo luogo, alcune notazioni per chiarire i termini usati in questo passaggio: con «vero positivo» Manzoni sembra risolvere una qualche incertezza di carattere terminologico, forse presente nella stesura della *Lettre*, in cui lo stesso concetto veniva espresso con l'approssimazione di una serie di sinonimi: «la réalité», «la nature», «la vérité pour ainsi dire matérielle», «événemens réels», «la vérité», «la nature des événemens mêmes»;<sup>62</sup> può attirare l'attenzione anche la contrapposizione, qui netta, tra «il vero positivo» e le cose inventate, mentre nella *Lettre* vi era un atteggiamento più sfumato: ovvero l'autore poteva anche inventare qualcosa purché non troppo difforme dalla verosimiglianza.<sup>63</sup> Un'osservazione può meritare anche l'apparente ossimoro «rappresentazione vera», perché ogni rappresentazione, in quanto tale, sembrerebbe non poter essere vera, ma forse è più corretto dire che raffigura una realtà che non è solamente la riproduzione dello stretto vero positivo, quanto piuttosto una realtà vera in sé e allusiva al contempo; tale concetto era stato ben esposto nella *Lettre* trattando dell'impossibilità degli attori di rappresentare la realtà presente, a favore di quella suggerita dal verosimile.<sup>64</sup>

Appare, tuttavia, evidente e facilmente condivisibile che la rappresentazione offerta dal romanzo storico deve essere più partico-

<sup>61</sup> Aveva espresso questa riserva anche nella *Lettre* a proposito dei romanzi: cfr. LCH § 192.

<sup>62</sup> «Nella *Lettre* la terminologia è, per così dire, acerba, le parole non hanno ancora subito quel "processo" cui verranno sottoposte nel *Dialogo*»: R. ZAMA, *Pensare con le parole*, cit., p. 67.

<sup>63</sup> Cfr. LCH § 179.

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, § 153.

lareggiata e narrativa rispetto alle scarse descrizioni offerte dalla storia, ma il limite intrinseco di questo tipo di narrazione è che deve necessariamente aggiungere particolari ed elementi la cui autenticità il lettore non è in grado di valutare e di distinguere. Queste sono le argomentazioni riportate:

“La storia che aspettiamo da voi [sostengono gli interlocutori] non è un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto<sup>65</sup> di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori di storia, nel senso più usuale del vocabolo”. (I §§ 4-5)

Di seguito a quanto riportato, la stringatezza del dato storico viene equiparata, sempre dagli ipotetici interlocutori, a quella di una carta geografica, mentre la maggiore ricchezza narrativa fornita dal romanzo storico ad una carta topografica dove vengono tratteggiati i particolari:

“Costumi, opinioni, sia generali, sia particolari a questa o a quella classe d'uomini; effetti privati degli avvenimenti pubblici che si chiamano più propriamente storici, e delle leggi, o delle volontà de' potenti, in qualunque maniera siano manifestate; insomma tutto ciò che ha avuto di più caratteristico, in tutte le condizioni della vita, e nelle relazioni dell'une con l'altre, una data società, in un dato tempo, ecco ciò che vi siete proposto di far conoscere, per quanto siete arrivato, con diligenti ricerche, a conoscerlo voi medesimo”. (I § 6)

<sup>65</sup> Questa indicazione è ricollegabile a quanto già sostenuto nella *Lettre* quando si asseriva che il compito del poeta era focalizzare un avvenimento circoscritto e sottratto al flusso della storia. Cfr. LCH § 12.

L'attenzione si sposta necessariamente (e non potrebbe essere diversamente per Manzoni) sull'analisi degli effetti prodotti da questa narrazione sul lettore:

“E il diletto che vi siete proposto di produrre, è quello che nasce naturalmente dall'acquistare una tal cognizione, e dall'acquistarla per mezzo d'una rappresentazione, dirò così, animata, e in atto”. (I § 6)

Ma il diletto che si dovrebbe generare si basa sull'inganno (pratica non moralmente ammissibile) della non chiara distinzione di vero e falso;<sup>66</sup> lo scrittore di un romanzo storico fallisce, così, in entrambi i suoi intenti (che erano l'istruzione e il diletto), in quanto il lettore, che non viene istruito a causa della mescolanza di vero e falsità presente nella rappresentazione, non può sentirsi neppure, a buona ragione, diletto.

### 5.1.2. *Seconda critica*

La seconda obiezione<sup>67</sup> (antitetica alla prima) verte sulla scissione compositivo-strutturale evidente e presente nei romanzi dove: “alcune di queste parti [sono] presentate come vere, e altre come un prodotto dell'invenzione”,<sup>68</sup> (I § 13) chiedendo al lettore due diversi assentimenti: quello che si dà al vero positivo e quello che si dà al verosimile.<sup>69</sup> Anche in questo caso si originerebbe un inganno perché non vi sarebbe sufficiente distinzione nella forma narrativa che:

<sup>66</sup> Cfr. DRS I §§ 8-9: “Ora voi (quando scrivete un romanzo, s'intende) siete simile a lui [il piantatore di carote] cioè uno che racconta ugualmente il vero e il falso”: DRS I § 9.

<sup>67</sup> Per l'esposizione sistematica della seconda critica, cfr. DRS I §§ 13-16.

<sup>68</sup> 'Invenzione' sostituisce qui le 'cose inventate' della parallela argomentazione precedente.

<sup>69</sup> Cfr. DRS I § 14. Il termine verosimile (e suoi correlati) ha in questo trattato molte occorrenze, esso subisce, come vedremo, una sorta di interessante evoluzione semantica.

“applicata ugualmente all’una e all’altre [alla narrazione presentata come vera e a quelle presentate come verosimili], è per quella la forma propria e naturale, per l’altre una forma convenzionale e fattizia: che vuol dire una forma contraddittoria per l’insieme”.<sup>70</sup> (I § 14)

Questa seconda obiezione potrebbe rientrare in una più ampia riflessione già presente nella *Lettere*, ovvero su come lo spettatore possa conciliare la percezione di elementi spesso contraddittori, ogni qual volta si trovi a dover osservare sulla scena la molteplicità e la complessità (che è opposta alla fissità dei caratteri e all’osservanza delle regole). La risposta era stata elaborata constatando che tale complessità si riunisce nella mente dello spettatore.<sup>71</sup> Sarà interessante riscontrare, successivamente, se e come Manzoni terrà conto di questa indicazione per rispondere alla seconda obiezione.

### 5.1.3. *Tutti hanno ragione*

In ambedue le critiche, l’attenzione di Manzoni è catalizzata sulla consapevolezza, espressa dagli interlocutori, dell’inconciliabilità tra vero e falso<sup>72</sup> all’interno della stessa narrazione, con esplicita

<sup>70</sup> Anche in questa seconda critica si insiste sul principio di contraddizione che renderebbe impossibile l’appagamento del lettore.

<sup>71</sup> Cfr. LCH § 62 e § 153.

<sup>72</sup> «E vedete se la contraddizione potrebbe esser più strana. Quest’unità, quest’omogeneità dell’insieme, la riguardate anche voi come una cosa importantissima, giacché, dall’altra parte, fate di tutto per ottenerla. Quella lode che Orazio dà all’autore dell’*Odissea*: *E mentisce così, col falso il vero! Sa in tal guisa intrecciar, che corrisponde! Sempre al principio il mezzo, al mezzo il fine* fate anche voi di tutto per meritarsela, scegliendo e dal reale e dal possibile le cose che possano accordarsi meglio tra di loro. E con qual fine, se non perché la mente del lettore, soggiogata, portata via dall’arte, possa, diremo così, accettarle per una cosa sola come le sono presentate? E venite poi a disfare voi medesimo il vostro lavoro, separando materialmente ciò che avete formalmente riunito! Quell’illusione che è lo sforzo e il premio dell’arte, quell’illusione così difficile a prodursi e a mantenersi, la distruggete voi medesimo, nell’atto del produrla! Non vedete che c’è ripugnanza

condanna della falsità in quanto il falso, è già stato osservato nella *Lettre*, implica l'inganno da cui è inibita la riflessione morale. Pertanto, osserva Manzoni, spiazzando gli interlocutori, entrambe le ipotetiche critiche mosse al romanzo sono valide, come chiarisce narrando un apologo tra due contendenti<sup>73</sup> che così si conclude:

Come poi sia finita, o l'amico non lo raccontava, o m'è uscito di mente; ma è da credere che il giudice avrà conciliate tutte quelle sue risposte, facendo vedere tanto a Tizio, quanto a Sempronio, che, se aveva ragione per una parte, aveva torto per un'altra. Così faremo anche noi. E lo faremo in parte con gli argomenti stessi de' due avversari, ma per cavarne una conseguenza diversa e da quella degli uni, e da quella degli altri. (I § 20)

Ma nel momento stesso in cui il nostro autore sembra dare ragione a tutti, pur non abbracciando la teoria di nessuno, affermando che tutti la possiedono, ma «in parte», argomenta che tale ragione sussiste, non tanto nei lapalissiani ragionamenti fin qui espressi, ma in virtù di un *tertium* (che in questo caso *datur*); egli sta, così, annunciando il superamento dell'antinomia vero-falso, che non necessariamente deve passare attraverso la sintesi, perché vi è un mutamento della questione («per cavarne una conseguenza diversa»).

Il procedimento appare più interessante nel momento in cui viene posto in luce come, seguendo le due obiezioni, Manzoni stia riflettendo ancora su alcuni concetti già presenti nella *Lettre* cercando di approfondire e di verificare quanto precedentemente dichiarato; in breve, egli sta dialogando con sé stesso per scandagliare il tema

tra il concetto e l'esecuzione? che con de' pezzetti di rame e de' pezzetti di stagno, congegnati insieme, non si fa una statua di bronzo?» DRS I §§ 15-16. Sullo stesso tema cfr. LCH § 94.

<sup>73</sup> Nell'apologo il protagonista è un giudice. «L'episodio è riferito allo stesso Manzoni nelle *Note Azzurre* di Carlo Dossi»: A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., p. 7, nota 1. E come non sentire, nella narrazione degli apologhi, ancora una volta l'eco di Galilei?

che più (da sempre) gli sta a cuore: quello del vero. Non molto importa se la riflessione scaturisca dalla discussione sulla tragedia o sul romanzo, perché ambedue sono generi misti di storia e d'invenzione. «Mi si permetta soltanto di considerare che Manzoni pensa a scrivere il saggio sul romanzo storico, preoccupandosi solo in via subordinata dei romanzi storici. La sua riflessione è rivolta al di là della questione letteraria, perché per lui quella del romanzo storico è ormai una questione pretesto per affrontarne un'altra, di ben diverso respiro, quella del Vero storico»;<sup>74</sup> questa è, sì, una questione nodale, ma forse preludio ad un'altra che sta ancora più a cuore a Manzoni ovvero se, legato alla rappresentazione del vero, esista un senso e uno specifico della letteratura.

#### 5.1.4. *Risposta alla prima obiezione: distinguere il reale dall'invenzione*

Per riassumere: i sostenitori della prima critica chiedono all'autore del romanzo storico che «vi faccia distinguere in esso ciò che è stato realmente, da ciò che è di sua invenzione» (§ 21). La questione, molto complessa, viene argomentata nei §§ 23 e 24. Sarà ora seguita cercando di sottolinearne i passaggi principali, ma soprattutto evidenziando, se presente, la novità rispetto alle argomentazioni della *Lettere*. Si palesa, infatti, ora, la comparsa di un nuovo importante elemento: il «vero ideale», destinato a mutare, in modo radicale, i termini della questione:

Per circostanziare, verbigrazia, gli avvenimenti storici, coi quali l'autore abbia legata la sua azione ideale (e voi approvate dicerto, che in un romanzo storico entrino avvenimenti storici), dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere, perché qual cosa potrebbe servir meglio a rappresentare

<sup>74</sup> F. DANELON, *Il dibattito sul romanzo storico in Italia. Tre documenti*, in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 111-140: 118.

quegli avvenimenti nella loro forma vera, e dirò così, individuale? e circostanze verosimili, inventate da lui, perché volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia. (I §§ 22-23)

Questo brano è basilare perché sottolinea in modo chiaro come la narrazione degli avvenimenti storici (ovvero offrire la «cognizione» dei fatti per mezzo di una rappresentazione [I § 6]) non è il fine del romanzo storico: essa è uno strumento per esplicitare l'«azione ideale», la cui rappresentazione<sup>75</sup> è il fine ultimo della scrittura narrativa.

Viene affinato, a questo punto del ragionamento, anche il concetto di vero storico, che non è più definito genericamente e forse ambiguamente come «vero positivo», ma diventa «vero reale» indicando le circostanze 'cavate' dalla storia. Manzoni sembra essere giunto a distinguere, nella scrittura delle opere storiche, con lucidità, il dato storico e il vero reale, che è, appunto, il fatto storico (ovvero la narrazione del dato che necessariamente lo storico, come vedremo, servendosi a sua volta della verosimiglianza, deve offrire); questa intuizione sarà molto utile per comprendere alcuni passaggi successivi.

La questione si complica ulteriormente in quanto anche il vero ideale che viene rappresentato nel romanzo, così come lo intende ora Manzoni, deve essere necessariamente reso accessibile al lettore seguendo il criterio della verosimiglianza.<sup>76</sup> Riguardo a quest'ultima, si avverte qui un implicito spostamento semantico dall'asse dell'«inventare» a quello dell'«invenire», in quanto la tensione alla verosimiglianza non consiste – più nel romanzo – nel dare voce, invenendoli nella storia, ai sentimenti e ai pensieri dei protagonisti, ma nell' inventare (inteso come intensivo di *invenio*) e dunque nel

<sup>75</sup> Il richiamo di questo termine riconnette le riflessioni a quanto espresso *supra* nel capitolo I.

<sup>76</sup> Abbiamo inteso che due sono gli usi del verosimile: come verrà chiarito in seguito, di uno usufruisce lo storico, dell'altro lo scrittore.

cercare nell'idea concetti<sup>77</sup>, che si mostrano, poi, come verosimili se tradotti in immagini storiche. Lo scarto, rispetto a quanto precedentemente elaborato, appare chiaramente:

Per le stesse ragioni, ai personaggi storici (e voi siete ben contento di trovare in un romanzo storico de' personaggi storici) farà dire e fare, e cose che hanno dette e fatte realmente, quand'erano in carne e ossa, e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire. (I §§ 23-24)

Nella *Lettere* il *fare* dei personaggi era ricavato dalla conoscenza degli accadimenti storici e al poeta spettava l'indagine dei loro pensieri; adesso il narratore deve mescolare i dati reali (frutto comunque dell'elaborazione del vero positivo, ovvero del dato storico) e quelli inventati, ma soprattutto il progetto della narrazione, nel romanzo storico, si lega alla rappresentazione della realtà ideale e l'autore sarà ben contento: «di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero» (I §§ 24-25).

Appare chiaro come il vero sull'uomo non è più custodito dalla storia (*Lettere*), ma è nell'idea, e pertanto il concetto di verosimiglianza si va arricchendo di un nuovo elemento: appare ora come un processo che permette la traduzione dell'idea nelle forme della storia, una sorta di anello di congiunzione tra l'idea e la realtà. Il verosimile, pertanto, non svolge più solo una funzione di completamento del vero positivo per indagare il cuore dell'uomo (ovvero ciò che la storia tace), ma è utile al fine di tradurre l'idea in forme verosimili perché mutate dal linguaggio del vero positivo o del vero reale e pertanto comprensibili al fruitore dell'opera.

<sup>77</sup> «Ecco: se mi volete dire espressamente che l'artista trova, sono contento; perché c'è sottinteso necessariamente, che l'oggetto era, prima che lui ci facesse sopra la sua operazione»: A. MANZONI, *Dell'invenzione*, in *Tutte le opere* cit., vol. II, pp. 953-980: 953.

Il romanzo storico si viene delineando, per Manzoni, come luogo di densissima complessità per l'intrecciarsi dei tre livelli a cui abbiamo accennato: il vero reale (frutto dell'elaborazione che lo storico ricava dal dato storico), il verosimile e il vero ideale; pertanto chi, semplificando, ritenga che questa forma narrativa, debba solamente dare cognizione della realtà storica più o meno abbellita,<sup>78</sup> troverà questa convinzione fallace, perché, per sua natura, il romanzo storico non può assolvere al compito che gli viene, così, richiesto:

Vedete dunque che, imponendo al romanzo storico di farla [la realtà] distinguere o qua o là, gl'imponete in sostanza di farla distinguer per tutto: cosa impossibile, come ho dimostrato, o piuttosto v'ho fatto osservare. (I § 28)

La risposta alla prima critica si è conclusa dando (momentaneamente e dunque solo apparentemente) ragione ai detrattori del romanzo storico (inteso malamente).

#### 5.1.5. *Risposta alla seconda obiezione: la distinzione dei due assentimenti*

La seconda critica riflette sulla constatazione che l'assentimento del lettore verso un soggetto storico è diverso da quello accordato ad un soggetto poetico, indipendentemente dalle dichiarazioni esplicite dell'autore,<sup>79</sup> perché mai si può confondere il vero con «il verosimile (materia dell'arte)», che è:

<sup>78</sup> «perché la realtà, quando non è rappresentata in maniera che si faccia riconoscere per tale, né istruisce, né appaga»: DRS I § 27.

<sup>79</sup> «E si assente con piacere, tanto al puro verosimile, quanto al vero positivo: ma, l'avete detto voi, con assentimenti diversi, anzi opposti: e, aggiungo io, con una condizione uguale in tutt'e due i casi; cioè che la mente riconosca nell'oggetto che contempla, o l'una o l'altra essenza, per poter prestare o l'uno o l'altro assentimento»: DRS I § 39.

un vero, diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può esser distrutto dal disinganno. (I §§ 36-37)

La definizione di verosimile, in sostanza, non è molto lontana da quella data nella risposta precedente, come leggiamo:

Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile: e quando la statua materiale, in cui era attuata, venga a perire, perirà bensì con essa la cognizione accidentale di quel verosimile, non, certamente, la sua incorruttibile entità. (I § 37)

Il principio della verosimiglianza, come aveva detto nella confutazione della prima critica, permette di ‘legare’ l'idealità al vero reale conferendole una forma verosimilmente compatibile con il dato storico.<sup>80</sup> La potenza della narrazione prodotta attraverso il verosimile, che ci permette anche di entrare in contatto con il vero ideale, viene ben esplicitata attraverso l'immagine della statua<sup>81</sup> (o, in altri punti, attraverso il paragone con la pittura), che è la trasposizione in forma plastica di un'idea; quest'ultima non può essere sottratta alla mente neppure dopo la distruzione materiale dell'oggetto. Inoltre, nessuno potrebbe confondere il manufatto con un uomo in carne e ossa: il riconoscimento dei due elementi è tanto immediato nella mente umana (per sua natura disposta a decodificare la molteplicità) senza bisogno di essere suggerito. In quest'ultima riflessione possiamo risentire, indubbiamente, quanto era già stato affermato nella *Lettre* riguardo la capacità della mente umana di riconoscere e muoversi su una molteplicità di piani diversi.

<sup>80</sup> «Per circostanziare, verbigrizia, gli avvenimenti storici, coi quali l'autore abbia legata la sua azione ideale [...] dovrà mettere insieme e circostanze reali [...] e circostanze verosimili»: *ivi*, §§ 22-23.

<sup>81</sup> *Cfr. ivi*, § 37.

Manzoni ribadisce così che in quel complesso luogo che è il romanzo storico il verosimile permette la rappresentazione dell'idea modellandola sul vero storico/reale, producendo nel fruitore un assentimento definitivo; pertanto tale genere narrativo è anche ontologicamente impossibilitato a suscitare un solo assentimento, in quanto contravverrebbe alla natura stessa dell'arte:

Bello sforzo, in verità, bella operazione dell'arte quella che consistesse, non nell'ideare cose verosimili<sup>82</sup>, ma nel lasciar ignorare che le cose presentate da essa sono reali! E bell'effetto dell'arte, quello che dovesse dipendere da un'ignoranza accidentale! giacché, se nell'atto che quel lettore si sta godendo la supposta invenzione poetica, viene uno e gli dice: sappiate che è un fatto positivo, cavato dal tal documento, ecco il pover'uomo trasportato di peso dagli spazi della poesia nel campo della storia. L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. (I §§ 35-36)

Pertanto, chi ritiene che uno solo debba essere l'assentimento prodotto dal romanzo storico, al pari di chi crede che si debba distinguere in esso il vero dall'inventato, non deve rivolgersi al romanzo storico, ma alla storia. Prende avvio, così, una prima, apparente, conclusione che liquida il romanzo storico come un *adynaton* (definizione che discende dalle rigorose conseguenze dei ragionamenti operati dai sostenitori delle critiche, che Manzoni ci ha già fatto intendere, in realtà, di non condividere):

Gli chiedono troppo; ma troppo in ragion di che? Della sua possibilità? Verissimo; ma ciò appunto dimostra il vizio radicale del suo assunto, perché, in ragione delle cose, chiedere al vero di fatto, che sia riconoscibile, e chiedere a un racconto, che produca assentimenti omogenei, è chiedere quello che ci vuole per l'appunto. Sono due cose incompatibili, ma dove? Nel romanzo storico? Verissimo ancora: ma peggio

<sup>82</sup> Manzoni non sembra affatto confuso nel sottolineare lo specifico dell'arte e come questo debba essere ben distinto da quello della storia.

per il romanzo storico, perché, in sé, sono due cose fatte apposta per andare insieme. (I §§ 46-47)

La trattazione sembra concludersi<sup>83</sup> sostenendo che solamente la storia si propone di «raccontare dei fatti reali»: proprio per questo suo intento, questo tipo di narrazione viene indicato come l'unico luogo dove coincidono l'esposizione del vero storico, distinto dalle cose inventate, e l'unità di assentimento.

#### 5.1.6. *La definizione di storia*

Invece la riflessione non si conclude: al capoverso successivo<sup>84</sup> ci aspetta un inatteso quanto deflagrante *ma*, di quelli con i quali Manzoni muta le questioni (e di fronte ai *ma* di Manzoni c'è veramente da tremare). Infatti, dopo aver sostenuto:

È certo ugualmente, che anche dallo storico più coscienzioso, più diligente, non s'avrà, a gran pezzo, tutta la verità che si può desiderare, né così netta come si può desiderare (I § 51)

e che questo accade non per difetto dell'arte, ma della materia, aggiunge:

<sup>83</sup> Da notare dal punto di vista strutturale la similitudine con la *Lettere*: quando la trattazione sembra definita, iniziano una serie di *distinguo* che lentamente scardinano quanto precedentemente affermato, oppure lo fanno vedere con diverso sguardo.

<sup>84</sup> «Ma, potrà qui forse opporre qualcheduno, s'ottiene egli codesto dalla storia? Produce essa una serie d'assentimenti risolti e ragionevoli? O non lascia spesso ingannati quelli che sono facili a credere, e dubbiosi quelli che sono inclinati a riflettere? E indipendentemente dalla volontà d'ingannare, quali sono le storie composte da uomini, dove si possa esser certi di non trovare altro che la verità netta e distinta?»: DRS I § 49.

De' fatti reali, dello stato dell'umanità in certi tempi, in certi luoghi, è possibile acquistare e trasmettere una cognizione, non perfetta, ma effettiva,<sup>85</sup> ed è ciò che si propone la storia: intendo sempre la storia in buone mani. (I § 53)

Si viene così delineando, in questo trattato, un più preciso profilo di storia come cognizione non solo del vero positivo (il dato storico), ma del vero reale (il fatto storico), e soprattutto come scienza comunque incapace di offrire una cognizione perfetta. Questa consapevolezza della necessità (per lo storico) di un arricchimento del dato brutto fa sì che il vero reale (così come è narrato dallo storico) possa confluire, sebbene solo parzialmente, in quello che nella *Lettre* era inteso come dominio della poesia.<sup>86</sup>

È fondamentale seguire, ora, con attenzione la lucida riflessione manzoniana, da cui si evince che la distinzione tra romanzo storico e storia non sembra essere data dalla capacità di quest'ultima di esprimere il vero, perché questa facoltà è negata,<sup>87</sup> per motivi diversi, ad ambedue i generi.

È invece, l'effetto che il testo produce sul lettore che può essere un indizio interessante, per cominciare a capire la differenza sostanziale tra la storia e il romanzo storico:

<sup>85</sup> Per comprendere 'effettiva' può essere utile questa ulteriore precisazione: «per storia, intendo qui, non la sola narrazione cronologica d'alcune specie di fatti umani, ma qualsiasi esposizione ordinata e sistematica di fatti umani. È questa, dico, la storia che intendo d'opporre al romanzo storico; e che s'avrebbe ragione d'opporgli, quand'anche essa non fosse altro che possibile»: DRS I § 72; tuttavia è da notare come anche una rappresentazione perfetta, offerta dalla storia, non sia possibile; pertanto anche la storia in buone mani produce un'opera in-perfecta.

<sup>86</sup> Questo concetto viene ben esplicitato in DRS II §§ 109-112 attraverso la disamina degli scritti di Livio e di Machiavelli.

<sup>87</sup> «Arte buona e ragionevole è quella che, proponendosi un fine sensato, adopra i mezzi più adattati a ottenerlo fin dove si può, i mezzi che sarebbero adattati a ottenerlo interamente, ne' limiti delle facoltà umane, quando ci fosse la materia corrispondente.»: DRS I § 52-53.

Nel dubbio provocato dalla storia, lo spirito riposa, non come al termine del suo desiderio, ma come al limite della sua possibilità: ci s'appaga, dirò così, come in un atto relativamente finale, nel solo atto buono che gli sia dato di fare. Nel dubbio eccitato dal romanzo storico, lo spirito in vece s'inquieta, perché nella materia che gli è presentata vede la possibilità d'un atto ulteriore, del quale gli è nello stesso tempo creato il desiderio, e trafugato il mezzo. (I §§ 55-57)

Nel dubbio generato dalla storia lo spirito si acquieta perché si arrende di fronte a una limitata cognizione.

La «rappresentazione» che prende vita nel romanzo storico afferisce, invece, al mondo del possibile (non più come completamento del vero storico, ma come traduzione in immagini dell'idea), e il verosimile è la sua forma che si traspone in una tecnica narrativa; l'inquietudine generata dalla lettura di questo testo narrativo non solo non ha in Manzoni una valenza negativa, ma è ciò che muove l'agire morale che si attiva dal desiderio di contemplare l'«ultimo vero»<sup>88</sup> (dove l'intelletto riposa). È proprio questo che viene realizzato dal romanzo: «È solo scrivendo di questa inquietudine e inquietando, se così posso dire, la scrittura chiamata a questo compito, che l'autore può portare il proprio lettore nel punto più vicino possibile alla quiete cui ogni uomo aspira come al “termine fisso d'eterno consiglio”».<sup>89</sup>

Come era stato accennato, anche la concezione della storia subisce, in questo trattato, una correzione e un affinamento: l'apagamento da essa generato non è più da considerarsi assoluto, ma sottoposto al limite della capacità conoscitiva dell'uomo. Vi è, inoltre, legata a questa, un'ulteriore considerazione: anche la storia

<sup>88</sup> «A che altro fine si scrive e si parla? [...] cercando e trovando spesso così splendidamente il bello poetico, non in quelle tristi apparenze, né in quelle formule convenute, che la ragione non intende o smentisce, e delle quali la prosa si vergognerebbe; ma nell'ultimo vero, in cui l'intelletto riposa»: A. MANZONI, *Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio (Sul Romanticismo)*, in ID., *Tutte le opere*, cit., pp. 1128-1138: 1131.

<sup>89</sup> FRARE, *La scrittura*, cit., p. 7.

può (deve), per appagare il desiderio di completamento della verità presente nella mente umana, ovvero il processo della conoscenza, servirsi del verosimile perché non può offrire al lettore il dato storico nella sua forma bruta, ma deve comunque ri-narrarlo come fatto storico (vero reale):

Non sarà fuor di proposito l'osservare che, anche del verosimile la storia si può qualche volta servire, e senza inconveniente, perché lo fa nella buona maniera, cioè esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale. (I § 58)

Questo accade, è bene ribadirlo, in virtù della struttura stessa della nostra mente, che tende ad appagare il desiderio di completamento della verità come base del processo cognitivo:

Quando la mente riceve la notizia d'un positivo che ecciti vivamente la sua attenzione, ma una notizia tronca e mancante di parti o essenziali, o importanti, è inclinata naturalmente a rivolgersi a cose ideali che abbiano con quel positivo, e una relazione generale di possibilità, e una relazione speciale o di causa, o d'effetto, o di mezzo, o di modo, o d'importante concomitanza, che ci hanno dovuta avere le cose reali di cui non è rimasta la traccia. È una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di ciò che è stato, anche nel suo piccolo mondo; ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza il poter congetturare al di là di quello che può sapere.<sup>90</sup> (I §§ 58-61)

<sup>90</sup> Ma cfr. anche DRS I §§ 62-63. Come non ricordare ancora una volta la *Lettre* nei molteplici punti in cui si attribuiva al poeta la capacità di connettere i fatti; qui, tuttavia, sembra esserci un superamento nell'uso del verosimile, non più atto prevalentemente a completare il vero storico nella costruzione del vero reale, ma quanto piuttosto, traducendo in elementi verosimili l'idea, a indurre nel lettore la tensione verso il vero ideale. Possibile tentare ora una definizione: il vero reale (campo della storia) è dato dal vero positivo a cui si aggiunge la narrazione dello storico che trasforma il dato storico in fatto storico (vero reale), nella fase narrativa lo storico si può avvalere del verosimile per completare i dati mancanti.

Il verosimile viene dunque usato dalla storia e dal romanzo storico perché ambedue sono forme narrative che necessariamente devono tradurre in una dimensione di comprensibilità e di completezza il dato di cui si servono,<sup>91</sup> ma la storia è, come chiarirà bene il proseguire del ragionamento, «una qualsiasi esposizione ordinata e sistematica di fatti umani» (I § 72), a cui può essere affiancato il verosimile per suggerire una più esaustiva riproduzione del reale; il romanzo storico è sì anch'esso «una rappresentazione dello stato dell'umanità», non finalizzata, però, principalmente, ad accrescere la cognizione, ma a tradurre l'idea in immagini; per raggiungere tale fine il verosimile è lo strumento indispensabile.

Diversa, pertanto, risulta la valenza della verosimiglianza nei due ambiti: tale diversità non è nella tecnica narrativa che da questa si genera, ma nel fine per cui viene usata che ne disvela la diversa genesi, in quanto il verosimile usato dallo storico parte dal dato storico, il verosimile a cui fa ricorso lo scrittore parte dall'idea e si veste del dato storico.

### 5.1.7. *L' intreccio tra storia e romanzo storico*

Resterà da chiarire, dati i *distinguo* fin qui reperiti, perché e come si intreccino storia e romanzo storico:

Si tratta del romanzo storico, ci si potrà dire, e voi lo paragonate alla storia, dimenticando che sono due specie di lavori, che hanno due

Il vero ideale (campo della letteratura) viene tradotto nella narrazione, usando il verosimile, nelle forme del vero reale per renderlo fruibile dal destinatario.

<sup>91</sup> «Il mezzo, e l'unico mezzo che uno abbia di rappresentare uno stato dell'umanità, come tutto ciò che ci può essere di rappresentabile con la parola, è di trasmetterne il concetto quale è arrivato a formarselo, coi diversi gradi o di certezza o di probabilità che ha potuto scoprire nelle diverse cose, con le limitazioni, con le deficienze che ha trovato in esse, o piuttosto nella attualmente possibile cognizione di esse; è in somma, di ripetere agli altri l'ultime e vittoriose parole che, nel momento più felice dell'osservazione, s'è trovato contento di poter dire a sé medesimo»: (DRS I § 71).

intenti, in parte simili bensì, ma in parte affatto diversi. [...] Poiché il romanzo storico prende come parte della sua materia quella che è la propria e natural materia della storia, bisogna bene che, per questa parte, sia messo a paragone con essa. (I §§ 64-68)

Per comprendere questa relazione non possiamo prescindere da «in parte» / «per questa parte», espressione su cui Manzoni insiste in più passi per indicare come non possa esserci completa sovrapposizione tra storia e romanzo storico. Il rapporto è da intendersi come quello che intercorre tra l'arte e la materia: ovvero la storia fornisce al romanzo la materia grazie alla quale il narratore raggiunge il suo scopo, in parte diverso da quello della storia. Per chiarire ulteriormente questo concetto viene indicata la relazione che intercorre tra l'alchimia e la chimica, suggerendo quella che possiamo definire una vera e propria proporzione matematica, che può essere così espressa: romanzo storico: storia = alchimia: chimica.<sup>92</sup>

Interessante sarà cogliere l'analogia che Manzoni sembra voler sottolineare tra le due coppie di elementi: il primo si serve delle informazioni fornite dal secondo per perseguire il suo fine.<sup>93</sup> Come l'alchimia (termine che non sembra affatto rivestire, in questo passaggio, un'accezione negativa)<sup>94</sup> accoglie e si serve, per i suoi fini, dei principi che danno origine alle regole della chimica, così il romanzo storico accoglie le leggi della storia.

<sup>92</sup> Cfr. DRS I §§ 68-69.

<sup>93</sup> «Anche l'alchimia aveva un suo intento, diverso in parte da quello della chimica: non le mancava altro, che d'ottenerlo, anch'essa supponeva che ci dovessero essere i mezzi adattati a quell'intento: non le mancava altro, che di trovarli. E nulla è stato più a proposito che l'opporle gli esperimenti e i raziocini della chimica, in quanto lavoravano tutt'e due sui metalli. E si veda come sarebbe parso strano se quella avesse risposto: Codesto anderà bene per la chimica; ma io mi chiamo l'alchimia»: DRS I § 69. Facile sarà il *mutare mutandis*.

<sup>94</sup> Cfr. L. BASTIANINI, *Alchimia e chimica nel Romanzo storico: fonti inattese*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, ADI editore, Roma 2021.

### 5.1.8. *La distinzione dei due momenti: l'acqua e l'olio*

A questo punto della riflessione, per sottolineare con forza l'importanza dell'uso imprescindibile e corretto delle fonti, nella scrittura del romanzo storico, in quanto anch'esso pone in atto, oltre che la rappresentazione dell'idea, anche quella dello stato dell'umanità come elemento strumentale, Manzoni ne confuta un'altra erronea definizione, sottraendolo definitivamente all'arbitrio dell'invenzione:

Certo, in questa proposizione – rappresentare, per mezzo d'un'azione inventata, lo stato dell'umanità, in un'epoca passata e storica, – c'è un'unità verbale e apparente. Ma la cosa che sarebbe necessaria per costituirne l'unità razionale, voglio dire la corrispondenza d'un tal mezzo con un tal fine, c'è gratuitamente e falsamente supposta. (I §§ 70-71)

Nessuna rappresentazione può, in quanto necessitata di aderire al vero, afferire al mondo della pura immaginazione; del resto vi è un solo modo di rappresentare il vero storico, quello, appunto, offerto dalla storia (di cui il romanzo storico si deve servire) e vi è un solo rigore con cui lo storico possa restituire la verità storica: «rappresentarla più distintamente che si può» (I § 68).

Seguono una serie di delucidazioni su un argomento davvero complesso, quale è il rapporto tra storia e verosimile nella esposizione dei fatti storici (non sta più parlando del romanzo storico, ma ora la sua riflessione è tutta incentra a dimostrare la congenita imperfezione della storia e i [talvolta] maldestri tentativi di correggerla). Manzoni si serve, per fornire ulteriori chiarimenti, di un apologo in cui narra di un tale che volendo risparmiare l'olio da bruciare, lo mescola con l'acqua; inutili si rivelano le sue fatiche: la maggiore quantità di liquido ottenuto non è idoneo a far bruciare lo stoppino.<sup>95</sup> Della stessa natura è la fatica dello storico che tenta di mescolare, in modo indistinto, elementi propri della storia e elementi inventati:

<sup>95</sup> Cfr. DRS I § 78.

Che se, in vece di trattar col lettore come tratta con sé, di presentare agli altri intelletti, intatta e schietta, l'immagine che, in ricompensa delle sue ricerche e delle sue meditazioni, è apparsa al suo; la ripone, per spezzarla di nascosto, e fare, co' rottami di essa e con una materia di tutt'altra natura, qualcosa di più e di meglio; se, per renderla più animata, vuol farla vivere di due vite diverse; se prende per mezzo ciò che era il fine;<sup>96</sup> allora la ragione delle cose, la quale non sa nulla di questi progetti, ed è avvezza bensì a mantenere, e con gran puntualità, i suoi impegni, ma non quelli degli altri, non solo non permette che da un tale impasto resulti una rappresentazione più compita d'uno stato reale dell'umanità, ma nemmeno quella meno particolarizzata, che poteva resultare dal ritratto sincero delle cose reali.<sup>97</sup> Ché il positivo non è, riguardo alla mente, se non in quanto è conosciuto; e non si conosce, se non in quanto si può distinguerlo da ciò che non è lui, e quindi l'ingrandirlo con del verosimile, non è altro, in quanto all'effetto di rappresentarlo, che un ridurlo a meno, facendolo in parte sparire. (I §§ 76-78)

La scorrettezza dello storico non è nel ricercare la verità del dato storico e completare la stessa con l'uso del verosimile, per quanto è concesso alla storia, narrando così il vero reale, perché questo procedimento scaturisce dal formarsi del concetto, il solo che può essere comunicato e offerto al lettore tanto nella storia (come fine ultimo) che nel romanzo storico (come elemento strumentale); la scorrettezza

<sup>96</sup> Il fine è offrire una rappresentazione reale, il mezzo è la narrazione; dunque alterando la rappresentazione del reale noi facciamo della narrazione il fine. Stupire e avvincere lo spettatore, come aveva già sostenuto nella *Lettre*, non è il fine neppure della rappresentazione tragica: cfr. LCH §§ 171-176.

<sup>97</sup> Per complicare la questione dunque, alla fine, anche la storia può offrire due forme di rappresentazione (perché non può esserci narrazione che non dia luogo, in quanto tale, alla rappresentazione): una suggerita dalla stretta referenza dell'accadimento (il dato storico), l'altra offerta dalla narrazione fornita dallo stesso storico (il fatto storico); quest'ultima non è da non confondersi con la «rappresentazione» dell'idea offerta dal romanzo storico. È possibile a questo punto affermare di aver reperito almeno tre significati di rappresentazione.

dello storico consiste piuttosto nell'indebita manipolazione dei due elementi, che andrà ad inficiare anche la riflessione sul vero morale. Tale ragionamento si può generare in modo corretto solamente se si basa sul dato storico contenuto, non alterato, nel vero reale.

Il vero positivo non può essere mescolato arbitrariamente e soggettivamente con il verosimile nel momento in cui dà luogo alle «cose reali»; in breve: lo storico non può alterare il dato, può però narrare il fatto storico facendo ricorso al verosimile, tenendo ben distinti i due elementi, offrendo così il vero reale. Questa chiarezza di metodo fa sì che lo scrittore del romanzo storico servendosi della storia prodotta da 'buone mani' debba percorrere la riflessione obbligata che da questa scaturisce e pertanto non correrà il rischio di estrapolare dalla storia immagini deformate e a loro volta, dunque, deformanti del vero ideale. Questo era già stato detto nella *Lettre* (sebbene in una visione più imperfetta della funzione dell'arte).<sup>98</sup>

L'onestà manzoniana non ammette confusione: dato storico e verosimile sono due elementi che nel testo storico devono rimanere separati per quanto interconnessi, perché appartengono ad ordini di grandezza diversi e pertanto non mescolabili: quindi non è lecito allo storico abbellire il dato storico con l'uso arbitrario del verosimile nella narrazione del vero reale; quest'ultimo costituirà la materia di cui si servirà lo scrittore per «rivestire» il vero ideale. Apparirebbe a tutti chiaro l'inganno se la chimica offrissi all'alchimia leggi niente affatto scientificamente valide perché confuse da dati ricavati dall'osservazione scientifica e da elementi arbitrariamente supposti, senza specificare la differenza.

Può apparire ora evidente come l'errore non stia tanto nell'uso del verosimile (di cui si serve la storia), ma nel generare da questo elementi confusivi del dato storico, che, da tale operazione, risulterebbe alterato. Nella narrazione del romanzo, il verosimile (per mezzo del quale l'idea si esplica) è la risultante non di un atto di pura invenzione, ma di una ricerca accurata delle immagini presenti

<sup>98</sup> Cfr. in particolare LCH § 173.

nella storia, perché questa offre percorsi obbligati al ragionamento garantendo una riflessione morale basata sul vero e non su congetture arbitrarie, che porterebbero all'errore. Pertanto, sono bene accetti tutti gli approfondimenti del dato storico, che permettono di capire con sempre maggiore nettezza e distinzione l'accaduto:

E c'è qualcuno che, vedendo in particolare questa possibilità di far meglio, intorno a uno o a un altro momento del passato storico, si metta a una nova ricerca? Bravo! *macte animo!* frughi<sup>99</sup> ne' documenti di qualunque genere, che ne rimangano, e che possa trovare; faccia, voglio dire, diventar documenti anche certi scritti, gli autori de' quali erano lontani le mille miglia dall'immaginarsi che mettevano in carta de' documenti per i posterì, scelga, scarti, accozzi, confronti, deduca e induca; e gli si può star mallevadore, che arriverà a formarsi, di quel momento storico, concetti molto più speciali, più decisi, più interi, più sinceri di quelli che se ne avesse fino allora. Ma che altro vuol dir tutto questo, se non concetti più obbligati? (I § 75)

È lecito affermare, che cercando il più approfonditamente possibile nel dato o nei fatti storici, anche il narratore potrà inventire verità storiche non arbitrarie, che lo invitano a suggerire la ricostruzione di fatti reali che possano concorrere ad una cognizione più esaustiva dello stesso vero storico; di poi lo scrittore può decidere se usare tali cognizioni per dare luogo a possibili traduzioni del vero ideale. Sarà poi lo spettatore/lettore che, intravedendo «l'ultimo vero» nelle immagini verosimili offerte dalla narrazione, verrà mosso alla riflessione e all'agire morale.

È possibile ravvisare in queste indicazioni metodologiche una più ampia visione: la Verità non potrà mai essere né pienamente conosciuta né rappresentata (almeno in questa vita); tuttavia il vero ideale può essere tradotto facendo ricorso alla verosimiglianza grazie

<sup>99</sup> A questo proposito viene alla mente la frenetica ricerca storica, da parte di Manzoni, che accompagnò la stesura della *Storia della colonna infame*; cfr. *infra* capitolo IV.

all'apporto degli elementi del vero reale (fornito dalla storia) comprensibili a tutti.<sup>100</sup> Il verosimile diviene così, nel romanzo storico, uno strumento epifanico del Vero.<sup>101</sup>

### 5.1.9. *Il pubblico*

Avviandosi a concludere questa prima parte, Manzoni, per introdurre una nuova sostanziosa argomentazione, fa un accostamento 'stravagante' tra i romanzi di M.elle Scudéri («e d' alcuni suoi antecessori e successori») e quelli di Walter Scott:

Sarebbe certamente una stravaganza, ancora più che un'ingiustizia, il mettere que' lavori del pari co' lavori di Walter Scott. Ma, con tutta la distanza che passa, non solo tra questo e quegli autori, ma anche tra le due specie di componimenti, c'è tra queste, come ho accennato, un'analogia, anzi un'identità importante: l'essere ugualmente romanzi ne' quali ha parte la storia. (I §§ 83-84)

Il desiderio di verità storica dei fruitori sembra essere il minimo comune denominatore di ogni forma narrativa che rientri nei generi misti di storia e d'invenzione; la differenza stilistico-compositiva tra testi scritti in epoche diverse è spiegabile comprendendo che cosa

<sup>100</sup> Nei capitoli successivi sarà trattata la rilevanza dell'impatto assolutamente popolare del romanzo, cercando di individuarne alcune ragioni.

<sup>101</sup> La verosimiglianza è metodo conoscitivo che risponde al desiderio di completare le parti mancanti (della storia) con elementi plausibili, ma è anche una forma narrativa che permette di rappresentare, non solo il dato mancante alla storia, ma il vero ideale: in questa ultima accezione vi è un superamento rispetto alla *Lettre*. È il principio dell'incarnazione: ovvero l'idea diventa comunicabile e comprensibile al lettore se si riveste di dato storico. Cfr. per una sorta di schematizzazione dei complessi ragionamenti contenuti in DRS: L. BASTIANINI, *Il Romanzo storico sul piano cartesiano*, 2021, [http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2021/06/Kepos\\_NS\\_UbiMaior\\_2021.pdf](http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2021/06/Kepos_NS_UbiMaior_2021.pdf), 2021 (url consultato il 17/09/2023).

si sia inteso per storia nelle varie epoche. Tale distinzione sarà, per così dire, il sottile filo che unirà i compositi elementi della seconda parte di questo trattato.

Si renderà necessario, per comprendere la natura delle riflessioni manzoniane, spostare nuovamente l'attenzione sui lettori, come viene suggerito da questo passo:

Non era in essi [nei lettori] un'intera e assoluta indifferenza per la veracità della storia ficcata in que' componimenti: era bensì, e solamente, una tolleranza molto maggiore di quella che ora è possibile<sup>102</sup>.  
(I § 86)

I fruitori dell'opera hanno la loro concezione di storia (dettata dal tempo e dalla cultura in cui sono immersi) e gli autori, avendo come fine di parlare loro, ed essendo uomini del proprio tempo, devono tenerne assolutamente conto per rendere comprensibili i loro scritti. Addirittura gli autori vengono, per così dire, aiutati dal pubblico a trovare nuove strade e nuovi modi per rivestire le proprie idealità:

Fu qualche volta il pubblico (e in questo comprendo naturalmente, e come parte importante, i critici di professione), che, mostrando o col biasimo o col disprezzo, di non poter più soffrire un tal grado, un tal modo d'alterazione della storia, obbligò gli scrittori a metterne di più, e con un maggior corredo di circostanze reali; furono qualche volta gli scrittori, che, o meditando in astratto sull'arte loro o, sentendo nell'atto pratico della composizione, più vivamente de' loro antecessori o anche de' loro contemporanei, l'importanza e la connessione del vero storico, trovarono qualche nova maniera di dargli un po' più di posto ne' loro componimenti. (I §§ 90-91)

Manzoni sta ora, appunto, cercando di introdurci alla nuova parte e quindi non discetta più su principi teorici, ma ci porta sull'asse

<sup>102</sup> Cfr. LCH §§ 287-289.

della storia, dove di fatto (al di là di ogni parametro prestabilito) i generi letterari si incarnano diventando, così, oggetto di studio e di indagine.<sup>103</sup>

Non si cerchino quindi regole astratte e universali su cui come in un letto di Procuste adagiare i generi letterari, quanto piuttosto si cerchi di capire come di fatto la letteratura, incarnata nelle varie epoche storiche, ha parlato ai destinatari e ha svolto la sua funzione, o meglio, come ogni autore abbia usato il genere misto di storia e d'invenzione producendo un *unicum*. Ora è il tempo del vero storico (inteso come scienza)<sup>104</sup> e gli scrittori devono accogliere la sfida nell'usare questo principio della conoscenza come strumento di ricerca, mutuando da esso il linguaggio e le immagini della narrazione, ma al contempo devono trovare ed esprimere lo specifico di un testo narrativo:

Ma dopo qualche tempo, il desiderio della verità storica, desiderio sempre crescente, per ragioni indipendenti dall'arte, e accresciuto, relativamente all'arte, da quelle modificazioni medesime, fece sentire novi inconvenienti, e cercar novi ripieghi. Ognuna di quelle successive contentature fu un fatto; nessuna, il fatto: ognuna di quelle modificazioni fu un passo; nessuna fu, nè poteva esser l'arrivo.<sup>105</sup> Poiché (siamo sempre lì) quale può essere il punto d'arrivo nella strada della verità storica, se non l'intera (relativamente, s'intende) e pura verità storica? (I §§ 92-94)

L'ultima parte del testo chiarisce ancora una volta che non è il fine del romanzo storico offrire la pura verità storica: questa forma di un componimento può dunque solamente esprimere la continua incertezza e approssimazione dell'autore nel tentare di esplicitare l'idea rivestendola di immagini verosimili mutate dalla storia. In conseguenza di questa riflessione, il ragionamento sembra essere

<sup>103</sup> Cfr. Ivi §§ 94-95.

<sup>104</sup> «L'histoire paraît enfin devenir une science»: Ivi § 288.

<sup>105</sup> Ripete praticamente quanto già detto in DRS I § 80.

ora incentrato, in piena sintonia con la *Lettre*, sulla confutazione delle regole e degli stereotipi, nel sostenere che le opere letterarie sono, per loro natura, in continuo movimento sull'asse del tempo per cercare di giungere ad una perfezione di rappresentazione che viene sempre loro sottratta. Ed è proprio nella lettera al Tommaseo datata 13 agosto 1833<sup>106</sup> che è possibile intravedere una conferma di questo ragionamento.

#### 5.1.10. *Le regole*

Car.mo e Pregiat.mo Sig.r Tommaseo,

Il suo manoscritto [*I nobili e la plebe*, rimasto inedito] è stato buon tempo in via; da buon tempo pure io sto peggio dell'ordinario, e quanto a testa principalmente; non so cosa tanto difficile quanto significare in succinto altrui e a sè l'impressione ricevuta da un componimento: eccole in tre punti le scuse di questo sì tardo rispondere. Ma debbo dirLe di più, che la difficoltà allegata in ultimo cresce per me in infinito quando si tratti di componimenti misti (in qualunque proporzione e in qualunque forma) di storia e d'invenzione, dacchè per tali componimenti io ho perduto la bussola affatto; non so di che regola servirmi per formarne un giudizio; anzi credo che la regola non ci sia nè ci possa essere, e che l'assunto stesso del genere sia contraddittorio, sia il tentativo non riuscibile di dare una forma una a due materie necessariamente disformi. Che se queste opinioni senton dello strano e dell'ardito, che farci? io non sono andato a cercarle per ficcarle in testa; ci son venute esse, adagio adagio. Che fare? Tacere, direbbe altri; ma Ella vuol ch'io parli. E non che codesti compo-

<sup>106</sup> La lettera è citata sempre per sostenere una sorta di sconfessione da parte di Manzoni del romanzo storico e pertanto viene qui trascritto il testo quasi per intero, per suggerirne una lettura leggermente diversa. Testo di riferimento: A. MANZONI, *A Niccolò Tommaseo, Firenze, Brusuglio 13 agosto 1833*, in ID., *Carteggi letterari*, intr di G. Tellini, a cura di L. Diafani e I. Gambacorti, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2016, pp. 658-662.

nimenti, i quali mi sembra (a diritto o a torto) che, non ci sia il loro vero e giusto modo di farli, io non vegga, al par d'ognuno, che possono però, come ogni altro componimento, esser fatti in tre modi; al modo cioè de' cattivi scrittori, al modo de' mediocri, e a quello de' pari suoi. Ma Ella sa che del modo pur della cosa non si può parlare se non in relazione all'intento della cosa medesima: e però sulla ragione dell'intento bisogna esser d'accordo, o spiegarsene: chè *codesto mi par bello assai; codesto invece non mi garba; costì sento una gran forza; costì invece mi par di trovare del debole*, sono giudizi che così asciuttamente li ponno proferire egualmente due persone le quali intorno alla ragione dell'intento tengano due sentimenti opposti; ma se de' giudizi si viene a render conto, altro è parer bella una cosa in quanto appaia proporzionata ad un fine, altro è parer bella sebben si creda che il fine non sia ottenibile; altro è parere difettosa una parte, in quanto sembri che il difetto si potesse al tutto evitare, altro è parer difettosa, ma parere insieme che, per la natura del componimento il difetto non si potesse sfuggire, senza dar necessariamente in un altro. Cui pure nella prima maniera potrà render ragione brevemente de' suoi giudizi speciali poichè la ragion generale su cui sono fondati è, almeno in parte e in apparenza, supposta e sottintesa in comune; ma l'altro avrebbe prima a spiegare e a giustificare il suo modo di vedere intorno alla ragion generale: spiegazione e giustificazione che richiederebbero un volume, che il cielo scampi Lei dal leggere e me dallo scrivere: tuttavia, poich'Ella vuole assolutamente ch'io Le dica qualcosa e che sia qualcosa di male, Le dirò che quasi tutti i suoi personaggi mi sembra che abbiano troppo ingegno, a esser tanti; che conoscano troppo con cui hanno che fare e sè medesimi; che nelle passioni altrui e nelle loro, negli avvenimenti che promovono - e in quelli che sopportano, veggan troppe cose generali della natura umana e dell'andamento della società, che queste cose le dicano troppo spesso con una concisione arguta, d'un'argutezza che si trova esser verità, ma che non era di certo nel mille dugento, nè sarà, credo, mai comune a molti, massime nel discorso occasionale e improvviso. Del rimanente però codesto troppo (se c'è) si potrebb'egli toglier via? Vegga Lei; per me non so vedere come si potesse togliere, senza togliere

insieme cosa, non solo piacente per sè, ma utile a una maggior cognizione del soggetto rappresentato; nè so vedere qual mezzo si potesse sostituire il quale producesse l'effetto medesimo, e fosse più conveniente alla forma drammatica, di cui non mi pare che sia nè possa essere il proprio dar cognizione d'un fatto. So bene che si dice da molti esser questa la virtù e la perfezione dell'arte: rappresentar le cose con altro mezzo che quello il quale è proprio a rappresentarle; e si dice anche che l'arte arriva così a rappresentarle meglio! ma si potrebbe anche dire: datemi un quadrato composto di linee curve, che sarà più bello che non ne possa dare la geometria<sup>107</sup>. Ma piuttosto l'è ora di finirla.<sup>108</sup>

In questo testo è evidente la candida ammissione da parte di Manzoni di non poter trovare una regola, in sintonia già con l'impostazione di base della *Lettere*, per la composizione dei componimenti in questione; tuttavia questa mancanza non è sufficiente a sottrarli né alla loro stessa esistenza né al giudizio estetico. Ma la formulazione di tale giudizio non può prescindere dalla comprensione dell'intento dell'opera, ed è su questo punto che Manzoni avvertirebbe la necessità di un sostanzioso chiarimento, che tuttavia ironicamente differisce. In realtà lo ha già, in gran parte, scritto, ed è proprio la lettera a Goethe che darà vita al *Romanzo storico*, anche se ancora non pubblicato; probabilmente non ha alcuna intenzione di mettere a parte l'interlocutore delle sue riflessioni.

A guardar bene, le critiche mosse all'opera di Tommaseo, sottoposta al suo giudizio, scaturiscono dall'applicazione di alcune teorie

<sup>107</sup> Di nuovo trascinati nel mondo scientifico con quest'immagine così eloquente: mai alterare il dato di realtà per dar luogo a raffigurazioni magari allettanti, ma che, in quanto lontane dal vero, non hanno riscontro con i dati reali; come le figure geometriche di Euclide: nate dall'osservazione del mondo reale, ne divengono astrazioni per poi tornare, con le definizioni delle loro leggi, ad agire come strumenti indispensabili ed efficaci per muoversi nella realtà stessa. Alla fine della lettera questo solo Manzoni, in sintesi, riesce a dire a chi gli chiedeva l'impossibile.

<sup>108</sup> Termina qui la trascrizione perché negli ultimi righe la missiva tratta argomenti non pertinenti al nostro discorso.

esposte proprio nel *Romanzo storico*: il testo che gli è stato inviato non sembra tener conto della verosimiglianza («con una concisione arguta, d'un'argutezza che si trova esser verità, ma che non era di certo nel mille dugento»), a tal punto che Manzoni sente la necessità di ribadire che scopo della narrazione non è dare cognizione di un fatto e neppure offrire rappresentazioni tanto distanti dal vero da non essere né credibili né utili, sebbene allettanti; in sostanza, a parte l'affermazione di questi principi, non sa proprio che cosa rispondere a chi gli chiede modelli certi.

Riportando le considerazioni presenti anche in questa lettera ad un discorso più generale, pare lecito sintetizzare che il romanzo storico (ed in generale i componimenti misti di storia e d'invenzione) sarebbe, secondo ipotetici interlocutori, condannabile in quanto impossibilitato a raggiungere una forma perfetta in osservanza alle regole. Manzoni risponderà a questa obiezione tracciando la 'storia della letteratura'<sup>109</sup> posta nella seconda parte del trattato, tesa a sottolineare la costante e instabile ricerca di perfezione, ovvero di equilibrio, che è stata praticata nel corso dei secoli, nelle varie tipologie di componimenti seguendo non regole astratte, ma il solo criterio della verosimiglianza.

Ogni epoca deve, quindi, trovare nuovi modi di coniugare, nella forma letteraria dei generi misti di storia e d'invenzione (ma forse in ogni arte), il verosimile, che permette – nella sua duplice funzione

<sup>109</sup> È nella storia che dobbiamo contestualizzare i giudizi sulle opere letterarie, che, come vedremo, cambiano secondo i luoghi e i tempi, e tali giudizi non possono essere suggeriti dal rispetto dell'astrattezza delle regole a cui aveva già sottratto, notoriamente, nella *Lette* la tragedia, ma anche il poema epico: cfr. LCH §§ 252-255. «Gli uomini e gli anni mi diran chi sono» aveva scritto un giovane Manzoni nell'*Autoritratto*. In qualche modo possiamo estendere questa considerazione ad una impostazione della mente manzoniana che sembra non poter prescindere da una adesione alla concretezza del piano storico, come sottolinea Lonardi: «Il giovanissimo Manzoni non prevede l'assoluto tragico ed estremo come misura dell'io [...] Ebbene, è in questa area aperta, sottratta allo spazio chiuso e templare – di cui il sonetto è per così dire il recinto visibile e simbolico- che Manzoni si muove.»: A. MANZONI, *Tutte le poesie* cit., pp. 15-16.

– di trasporre in immagini il vero ideale suggerendo al contempo la forma della narrazione, e l'elemento 'storico' preponderante in quel momento nella coscienza dello spettatore/lettore (soggetto al cambiare del tempo); tale sapiente orchestrazione è necessaria affinché lo scrittore possa offrire immagini comprensibili dell'idea all'interlocutore.

A questa legge non sfugge il romanzo storico, che non può essere codificato in una sua dimensione statica e definitiva: tale mobilità è insita nella sua stessa definizione incongrua, che non deve essere giudicata negativamente, ma come positiva ricerca e continuo superamento dello stato dell'essere imperfetto verso la perfezione. Compito e fine ultimo di questa tipologia di testo narrativo resta comunque la capacità di attivare nel lettore la riflessione e l'azione morale (discendente dalla rappresentazione, ivi insita, del vero ideale), che è l'elemento unico di giudizio dell'arte stessa.

Giunto alla fine della prima parte del trattato Manzoni sintetizza così il suo pensiero riguardo alla perfettibilità dei romanzi storici:

Fabbricati, non solo da mani maestre, ma in parte con istrumenti che hanno persa la loro attitudine, par che dicano a chi più e meglio li guarda: ammirami, e fa altrimenti. (I § 101)

Suggestivo può risultare a questo punto ipotizzare se Manzoni giudicò positivamente il suo romanzo. È presumibile pensare che ne fu soddisfatto<sup>110</sup>, ma non lo additò a modello (e di fatto non fu un

<sup>110</sup> Così sembra confermare questa lettera scritta da Lesa a Vittoria Giorgini Manzoni il 2 ottobre, 1849 «Sento da Matilde che la piccina è per la bona strada: conosce tutti i personaggi de' *Promessi Sposi*, e a un bisogno li rammenta agli altri. Mantenetela in queste bone disposizioni; e appena saprà leggere correttamente, quello è il libro da farle leggere; che questo è il mezzo di farglielo piacere per tutta la vita. [...] E ora che i *Promessi Sposi* hanno passata una bona parte della vita che gli era destinata, e invecchiano alla maledetta, c'è proprio bisogno che vengano su di quelli che se ne rammenteranno per forza. E se questa carità non me la fanno quelli che hanno del mio sangue, chi me la farà?»: A. MANZONI, *Tutte le lettere* cit., tomo II, lettera n. 897, pp. 493-495: 494. E del resto, mai a nessun Vario

modello, o meglio, se lo fu, fallì nel suo intento in quanto il testo nella sua complessità era inimitabile), perché anche l'ultima versione da lui voluta e pubblicata a sue spese con tanto di raffigurazioni, gli sarà apparsa, in fondo, perfettibile. Quanto sarebbe stato più semplice rispondere al Tommaseo: «Fa' come me!».

### 5.1.11. *Lo straniamento della frase multiprospettica*

Resta ora da dare un senso plausibile ad un passo spesso citato per suggellare l'idea che Manzoni rinunci alla narrazione offerta dal romanzo storico a favore del testo storico. Prima di affrontarlo, sarà necessario ricordare che nei *Promessi sposi* siamo stati invitati ad avere una notevole agilità mentale per seguire le visioni multiprospettiche, ovvero a 'vedere' gli stessi elementi da punti di vista diversi, ponendoci negli occhi e nelle menti dei vari protagonisti/ lettori/ autore<sup>111</sup>, misurandoci con i punti di vista altrui indipendentemente da quello che possa essere il pensiero del narratore. Manzoni sembra essere riluttante a identificarsi con una sola posizione, sia essa critica o politica, e tende, piuttosto, se in disaccordo, «a disaggregare quello che è tenuto insieme artificialmente, per arrivare all'apertura della verità che tutti interpella», e, anche quando trova punti di convergenza su qualche posizione, «polemizza con qualcuno con cui per altri versi è d'accordo, disaggregando le sue affermazioni, e puntando a “superarlo” in coerenza».<sup>112</sup>

chiese di distruggere l'opera, e sappiamo che quando Manzoni voleva realmente non lasciare traccia delle sue opere sapeva come agire aiutato anche dal caminetto del suo studio: cfr. G. RABONI, *Come lavorava Manzoni*, cit.

<sup>111</sup> Cfr. per lo sviluppo di questo concetto, M. SARNI, *L'enigma dell'altro*, Dell'Orso, Alessandria 2016; in particolare il capitolo 1, *L'uno e il molteplice*, da cui riportiamo questo passo: «Dagli affreschi paesistici e dalla galleria etopoietica dei *Promessi Sposi* s'innalza dunque un maestoso inno alla multiprospettività»: p. 76.

<sup>112</sup> Cfr. la nitida esposizione di Badini Confalonieri, nell'*Introduzione*, in A. MANZONI, *Opere* cit., pp. 9-42; i due passi sopra citati sono rispettivamente alle pp. 12 e 13.

Il brano che sarà, di seguito, citato è, dunque, il rispecchiamento di un vero e proprio modo di pensare e di costruire il discorso; questa *forma mentis* del nostro autore richiede una certa flessibilità mentale per comprendere i diversi punti di vista contenuti in questo passo:

E con questo siamo venuti a dichiarare espressamente (cosa, del resto, implicita in tutto il detto fin qui) che, opponendo al romanzo storico la contraddizione innata del suo assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile, non abbiamo punto inteso d'opporgli un vizio suo particolare, e d'andar dietro a quelli che l'hanno chiamato e lo chiamano un genere falso, un genere spurio. Questa sentenza inchiude una supposizione, al parer nostro, affatto erronea, cioè che la maniera di congegnar bene insieme la storia e l'invenzione, fosse trovata e praticata, e che il romanzo storico sia venuto a guastare. Non è un genere falso, ma bensì una specie d'un genere falso, quale è quello che comprende tutti i componimenti misti di storia e d'invenzione, qualunque sia la loro forma. E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile. (1 §§ 95-97)

È chiaro il pensiero di Manzoni, per tutto quanto detto fin qui: non può esserci una norma che regoli la composizione di un romanzo storico, ovvero non esiste una maniera unica e stabile di congegnare bene storia e invenzione, ma (e qui assume il punto di vista dell'interlocutore, ossia di chi crede che esista tale regola), se si pensa che per affermare la veridicità di un genere sia necessario comporlo secondo modelli e giudicarlo secondo regole fisse e prestabilite, allora non solo è falso il romanzo storico, ma lo sono tutti i componimenti misti di storia e di invenzione: in sostanza, la letteratura è un inganno.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Manzoni non oppone mai a questo genere falso un genere vero, neppure – come vedremo – i componimenti che hanno soggetti sacri e non menziona neppure la Bibbia come libro vero (forse anche qui ricorda la straordinaria definizione

È un'affermazione così paradossale che è fin troppo evidente come Manzoni non la possa condividere, ed ecco allora la seconda parte a sconfessare chi crede che per giudicare la letteratura si debba andar per regola.

### 5.2. *Seconda parte*

Le riflessioni che Manzoni scrive nella seconda parte del trattato hanno avuto una sorta di ostracismo negli studi critici, oppure, per così dire, una benevola svalutazione<sup>114</sup>. In realtà, senza l'apporto della seconda parte (lunga quasi il doppio della prima) il pensiero manzoniano sarebbe molto astratto e forse non del tutto comprensibile.<sup>115</sup> Viene offerta, infatti, qui, una vera e propria critica letteraria scritta secondo parametri storiografici e, in ultima analisi, una vera e propria *recherche* del senso profondo della letteratura (o forse più in generale dell'arte). Lo scrittore cerca di individuare come nei secoli, in luoghi, tempi, autori e forme diverse del genere misto di storia e di invenzione si siano intrecciati, nelle opere, fundamentalmente

della narrazione della Bibbia di Galilei), perché se bisogna giudicare *stricto sensu* neppure la Bibbia osserva e fornisce alcuna regola.

<sup>114</sup> Cfr. ad esempio: «Il *Discorso* si divide in due parti: nella prima, sottilmente e puntigliosamente raziocinante, è dimostrata la contraddittorietà delle due componenti, storia e fantasia, nel romanzo storico: nella seconda, più lenta, spesso scolasticamente semplificatrice, la diagnosi è estesa ad altri due generi “misti”, l'epopea e la tragedia storica»: A. SOZZI CASANOVA, *Nota introduttiva*, in A. MANZONI, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova., intr. di C. Segre, RCS, Milano 1997, (prima edizione: 1981), p. 196.

<sup>115</sup> «Ognuno riconoscerà senza dubbio che, per poter portare un giudizio compito sul romanzo storico, era necessario d'entrare in una tale questione [il rapporto tra il vero storico e il romanzo storico]. Ma siamo, certo, ben lontani dall'immaginarci che l'opinione da noi espressa su questo punto ci si passi così facilmente. Cercheremo dunque di giustificarla, paragonando l'assunto del romanzo storico con quello dell'epopea e della tragedia, e accennando le variazioni avvenute nella teoria e nella pratica di queste due principali e più illustri forme del genere, per ciò che riguarda la loro relazione con la storia»: DRS I §§ 98-101.

due elementi: la storia (o ciò che era ritenuto tale) e il verosimile; egli pone così in atto il tentativo di comprendere come la continua ricerca dell'omeostasi di questo articolato e complesso intreccio abbia prodotto opere più o meno capaci di rappresentare (sempre in modo imperfetto e perfettibile) l'«ultimo vero», facendo perseguire alla letteratura il suo fine morale.

Nella lunga disamina esposta, Manzoni cerca di analizzare e di segnalarci quali siano state le opere che sono riuscite in questo intento e quelle che se ne sono allontanate, vuoi per la non felice scelta della materia, o per l'incapacità degli autori di gestirla; il punto di vista da lui assunto per giudicare questi capolavori è quello del destinatario (lettore o spettatore),<sup>116</sup> in perfetta linea di continuità con quanto espresso al termine della *Prima introduzione* al *Fermo e Lucia*.<sup>117</sup>

La capacità di suscitare la riflessione morale nel lettore discreto sarà, dunque, l'unico criterio di giudizio di ogni opera, ed è con questa ottica che ora Manzoni procede analizzando le tre specie del genere 'falso': l'epica, la tragedia, il romanzo («per ciò che riguarda la loro relazione con la storia»)<sup>118</sup> nelle loro concrete applicazioni, esemplificando, così, gli assunti teorici elaborati nella prima parte. Sarà interessante seguirlo in questo percorso perché solo così risulteranno comprensibili a pieno i complessi ragionamenti che sono stati precedentemente analizzati.

<sup>116</sup> Frequenti le occorrenze dei termini 'lettore' e 'spettatore' nel trattato.

<sup>117</sup> «Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di avere acquistata alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta, e sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in sé e negli altri, se leggendo voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile, l'obbiezione sarà ragionevole, e l'editore avrà un dispiacere reale del tempo, e che ha fatto gittare agli altri, e del molto più che egli stesso vi ha speso»: FL *Introduzione (Prima stesura)* § 23.

<sup>118</sup> DRS I § 101. Tutti e tre i generi, come avremo modo di sottolineare, erano stati toccati (con diversa estensione) anche nella *Lettre*.

### 5.2.1. *Il poema epico*

La prima forma letteraria ad essere offerta alla riflessione è quella più antica: l'epopea.

L'assunto dell'epopea, secondo il concetto generalmente ricevuto d'un tal componimento, è di rappresentare un grande e illustre avvenimento, inventandone in gran parte le cagioni, i mezzi, gli ostacoli, i modi, le circostanze; per produrre così un diletto d'una specie più viva, e un'ammirazione d'un grado più elevato di quello che possa mai fare la semplice e sincera narrazione storica dell'avvenimento medesimo. Non esito a dire, che se una cosa simile venisse proposta ora com'ora, per la prima volta, e a priori, senza che ce ne fosse alcun esempio di fatto, e solamente come una cosa da potersi fare, la proposta parrebbe strana ai dotti e agl'indotti ugualmente. (II § 1)

Il poema epico, consequenzialmente al ragionamento che abbiamo appena letto, sembra essere indicato come un componimento dove si inventano gli avvenimenti quali «avrebbero dovuti essere»<sup>119</sup>, definizione che attira lo sdegno della riflessione critica di Manzoni. Tale tipologia narrativa, infatti, sarebbe improponibile ai «nostri tempi»; ma, «se vogliamo guardare un po' più in là, o piuttosto rammentarci di cose note, si troverà che ciò non accadde in nessun tempo» (II § 13): in nessun tempo il poema epico (quello scritto da autori importanti) ha mai stravolto, con artifici di pura e gratuita invenzione, la sostanza degli avvenimenti.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Ovvero: «rappresentare quegli avvenimenti quali avrebbero dovuto essere, per riuscir più dilettevoli e più maravigliosi.» DRS II §§ 10-11; da notare *dovuto* e non *potuto*, come aveva già precedentemente sostenuto (cfr. DRS II § 24, o più genericamente tutto l'impianto dell'argomentazione sulla verosimiglianza nella *Lettere*), perché il potere rientra nel campo dell'invenire, il dovere implica la manipolazione del reale in nome di un principio fantastico e astratto che a Manzoni non interessa.

<sup>120</sup> Manzoni chiarirà bene questo concetto nel prosieguo del trattato, specificando come l'autore non possa inventare a suo piacimento, tradendo, così, ciò che è insito nel soggetto scelto.

Questo ragionamento, che contiene due affermazioni ancora una volta apparentemente contraddittorie, potrebbe generare smarrimento nel lettore, se non fosse indubbio che la tecnica della costruzione dell'argomentazione confutatoria è sempre la stessa: assumere inizialmente, ma solo apparentemente, il punto di vista dell'ipotetico interlocutore per ribaltarlo e dimostrarne l'infondatezza. Sicuramente, il lettore non può sottrarsi dal chiedersi, insieme all'autore, che cosa debba narrare l'epopea se le viene tolta la possibilità di inventare arbitrariamente il racconto. Se seguiamo le dimostrazioni fornite, vedremo quali sono, in realtà, il soggetto e lo scopo dei poemi epici (di quelli immortali, ovviamente).<sup>121</sup>

### 5.2.1.1. *L'epopea primitiva: i poemi omerici*

Per cominciare proprio dalla produzione letteraria più antica, vengono trattati, in primo luogo, i poemi omerici, a cui l'autore aveva già rivolto la sua attenzione nella *Lettere*<sup>122</sup> con parole non molto diverse da queste:

L'epopea primitiva e, dirò così, spontanea non fu altro che storia: dico storia nell'opinione degli uomini ai quali era raccontata o cantata;<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Vengono distinte tre forme di epopea: la primitiva o omerica, la letteraria e artificiale, «nata dall'imitazione della primitiva e spontanea», il cui sommo rappresentante è Virgilio, e l'epopea storica, il cui iniziatore è Lucano. L'epopea primitiva ha in comune con quella storica «l'assunto di rappresentare un'azione una e compita, quantunque ne differisca essenzialmente nel prendere il suo soggetto da una materia così diversa, come è la storia dalla favola»: DRS II § 43.

<sup>122</sup> Cfr. LCH § 162, ma soprattutto andrebbe riletto con attenzione LCH §§ 252-256, anche per osservare come Manzoni avesse già chiaro che la fissità delle regole è un limite non solo nella realizzazione delle tragedie, ma delle opere letterarie in genere.

<sup>123</sup> Forse nelle orecchie di Manzoni riecheggiavano le parole di Galilei a Benedetto Castelli: «Onde, sì come nella Scrittura si trovano molte proposizioni le quali, quanto al nudo senso delle parole, hanno aspetto diverso dal vero, ma son

che è ciò che importa e che basta alla questione presente. Di quella allora creduta storia rimasero due monumenti perpetuamente singolari, l'Iliade e l'Odissea. E quando non poterono più essere accettati per vera e genuina storia; ma nello stesso tempo, riuscivano sommamente dilettevoli, per altre ragioni, e potevano quindi esser considerati anche da un lato puramente estetico; nacque facilmente il pensiero di comporne altri sulla stessa idea, e (perché anche l'imitazione non va per salti) sopra soggetti presi ugualmente dalle tradizioni dell'età favolose. E questa fu la prima forma dell'epopea letteraria; la quale differiva dalla prima in quanto al non avere né l'effetto, né l'intento d'ottenere fede alle cose raccontate; e ne serbava però quella condizione importante del raccontar cose, alle quali non c'erano cose positive e verificabili da opporre. (II §§ 15-18)

Il testo opera fondamentalmente tre riflessioni: la prima ci permette di comprendere come l'epopea antica abbia dovuto supplire alla mancanza di testi storici e come, dunque, quanto narrato sia stato ritenuto in un primo tempo storia; la complessità di tali testi ha permesso di riscoprirne, successivamente, altri aspetti 'dilettevoli', che andavano ben oltre quelli insiti in un testo *stricto sensu* storico.

La seconda considerazione indica, in qualche modo, una corretta procedura dell'imitazione che tiene conto non della forma, ma dell'intento delle opere.

La terza offre lo spunto per riflettere sulla storicizzazione del giudizio critico, in quanto non si intravede, nelle indicazioni manzoniane, il tentativo di interpretare questi poemi secondo le *nostre* categorie di conoscenza o di giudizio, ma cercando, piuttosto, di comprendere quale sia stata la reale recezione dei fruitori di quei poemi, in quel tempo, suggerendo, così, una sorta di sguardo pedagogico insito nell'azione critica.

poste in cotal guisa per accomodarsi all'incapacità del vulgo»: G. GALILEI, *Opere* cit., vol. 1, p. 526. La Bibbia sembrerebbe così essere non solo fonte 'citazionabile', ma paradigma che esprime il fine della narrazione al di là di ogni regola.

### 5.2.1.2. *L'epopea letteraria e la grandezza dell'Eneide*

Il brano sopra riportato permette anche di capire il passaggio dall'epopea primitiva a quella letteraria, che, non dovendo più avere il peso di supplire alla mancanza di testi storici e l'intento di verificarne la veridicità, poteva usare, con maggiore libertà, il verosimile (la cui funzione, nella narrazione letteraria, è – lo ricordiamo – tradurre l'idea in immagini reperite nella storia, così come è già intesa nell'immaginario del fruitore) senza inganni e senza limiti:

Il verosimile, cessando di parer vero, poteva manifestare e esercitar liberamente la sua propria e magnifica virtù, poiché non veniva a incontrarsi in un medesimo campo col vero, il quale, o volere o non volere, ha anch'esso una sua ragione e una sua virtù propria e che opera indipendentemente da ogni convenzione in contrario. Di questa forma c'è rimasto il monumento, senza dubbio il più splendido, l'Eneide. (II § 18)

Ritornando sui poemi primitivi, per accomunarli a quelli medioevali e rifondare, così, l'importanza dell'istanza della ricerca del vero storico da parte dello scrittore ed il desiderio del pubblico di prestar fede a quanto scritto<sup>124</sup>, con un rapido volo e grandissima capacità di sintesi, Manzoni evidenzia come il mito e il diritto abbiano offerto rispettivamente agli scrittori greci e a quelli romani la stessa possibilità di rappresentare le idealità in una forma narrativa comprensibile per i popoli a cui le opere erano destinate:

è certo che anche in Roma l'epopea comparve in apparenza e con autorità di storia. Che il racconto della fondazione di Roma fosse in gran parte una fattura poetica, era cosa già riconosciuta al tempo di T. Livio [...] Ma la più antica forma nella quale que' racconti siano

<sup>124</sup> Riportiamo, per sintesi, solamente la citazione tratta dagli scritti del compianto amico Fauriel: «Ogni autore d'un romanzo epico del ciclo carlovingico, non tralascia mai di darsi per uno storico davvero»: DRS II § 28.

pervenuti fino a noi, è la forma propria della storia, e pare verosimile che abbiano cessato presto d'essere in arbitrio di poeti ciclici, se ci furono mai. Era quello *un serio poema*, come dice il Vico del Diritto romano antico<sup>125</sup>; (b) e non pare che il patriziato romano, custode, conservatore e consacratore d'ogni cosa, avrebbe lasciata in balia de' divertitori e maestri della plebe una storia nella quale erano piantati i fondamenti d'istituzioni fatte per mantenere il suo dominio sulla plebe.<sup>126</sup> (II §§ 31-34)

Da quest'ultimo passaggio è facile comprendere che non è la forma dell'esposizione a definire la categoria di un testo come narrativo, ma la finalità per cui viene scritto: pertanto il Diritto romano antico diviene un *serioso poema* in quanto riveste le idealità di immagini<sup>127</sup> concrete e comprensibili per il popolo pragmatico a cui

<sup>125</sup> La citazione è di Manzoni dalla *Scienza nova* del Vico, la riportiamo qui come è segnalata da De Laude «VICO, *Scienza nuova*, vol. III, libri IV. *Del corso che fanno le nazioni*. Corollario, p. III: “Il Diritto Romano Antico fu un serio Poema; e l'Antica Giurisprudenza fu una severa Poesia; dentro la quale si trovano i primi dirozzamenti della Legal Metafisica; e come a' Greci dalle Leggi uscì la Filosofia”.»: A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., p. 34 nota 1. Cfr. anche quanto sostenuto nella prima parte del trattato: anche la storia si serve del verosimile.

<sup>126</sup> Una sintesi straordinaria sulla differenza 'ontologica' tra il pensiero romano e quello greco è offerta dal raffronto tra le figure di Elena e Lucrezia e dalla diversa funzione svolta dai due racconti in pubblici diversi: cfr. DRS II §§ 38-40.

<sup>127</sup> Per una comprensione maggiore di questo concetto è necessario ampliare la citazione di Vico sopra riportata: «Per questi stessi principj, perché non intendevano forme astratte, ne immaginarono forme corporee, e l'immaginarono, dalla loro natura, *animate* [...] In conformità di tali nature l'Antica Giurisprudenza tutta fu Poetica; la quale fingeva *i fatti non fatti, i non fatti fatti, nati gli non nati ancora, morti i viventi, i morti vivere nelle loro giacenti eredità*: introdusse tante *maschere vane senza subbietti*, che si dissero *jura imaginaria*, ragioni favoleggiate da fantasia: e riponeva tutta la sua riputazione in trovare sì fatte *favole*, ch'alle leggi serbassero la *gravità* ed ai fatti ministrassero la *ragione*: talché tutte le *finzioni dell'Antica Giurisprudenza* furono *verità mascherate*; e le *formole* con le quali *parlavan le leggi*, per le loro *circoscritte misure di tante e tali parole* – né più, né meno, né altre – si dissero *carmina*»: G. BATTISTA VICO, *Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Tipografia di Alcide Parenti, Firenze

è indirizzato; mentre per i Greci questa funzione viene svolta dalle narrazioni del mito. Questi testi primitivi appaiono a Manzoni in qualche modo soggetti a limiti importanti, ovvero dovevano sia supplire alla mancanza di fonti storiche certe, sia interloquire con popoli privi di capacità di astrazione.

Lo sforzo costante di capire la mentalità dei popoli nelle loro coordinate storiche permette a Manzoni di comprendere perché Ennio, espressione e interprete della mentalità romana, per produrre, in quel tempo, un poema epico, volendo dare luogo alla poesia rivolgendosi solamente alla storia, «non trovò da far altro che metterla in versi tutta quanta» (II § 42) e pertanto non può essere definito il fondatore dell'epica storica, in quanto manca nella sua opera la rappresentazione dell'idea, a favore della sola rappresentazione offerta dalla storia, anche se in forma poetica.

Sarà l'*Eneide* a segnare il superamento dell'epopea primitiva: Virgilio viene ritenuto sommo, non solo per lo stile poetico altissimo, ma anche perché è colui che attraverso la sua opera meglio di ogni altro ha raggiunto lo scopo dell'arte, avvicinandosi alla rappresentazione dell'idea, ovvero Roma, facendo ben svolgere, così, al suo capolavoro, grazie anche allo splendore della forma, la sua azione moralizzatrice.

Potrebbe essere importante scoprire l'originalità, la peculiarità e la grandezza di Virgilio<sup>128</sup> e, grazie a questo passaggio, forse, sarà

1847, p. 297. Rimandiamo anche a S. SINI, *Le finte persone del serio poema: sull'antropologia vichiana della "letteratura"*, in «Educação e Filosofia Uberlândia», xxviii, n. especial, 2014, p. 93-114, 2014. [https://www.researchgate.net/publication/280711735\\_Le\\_finte\\_persone\\_del\\_serioso\\_poema\\_sull'antropologia\\_vichiana\\_della\\_letteratura/link/55c1d51108aeb5e0c583acd6/download](https://www.researchgate.net/publication/280711735_Le_finte_persone_del_serioso_poema_sull'antropologia_vichiana_della_letteratura/link/55c1d51108aeb5e0c583acd6/download) (url consultato il 17/09/2023).

<sup>128</sup> «Ma perché un tal tentativo, con tutti gli svantaggi dell'imitare artificialmente ciò ch'era nato spontaneamente, ciò che ha avuta la sua ragion d'essere da uno stato di cose e di menti che non era più, potesse produrre un'opera originale in un'altra maniera, un'opera, non simile certamente al suo archetipo, ma non inferiore a nulla, ci volle un soggetto unico, come l'Eneide, e un uomo unico per trattarlo, come Virgilio»: DRS II § 45.

più facile comprendere qual è per Manzoni il fine ultimo delle opere miste di storia e d'invenzione:

In quel soggetto e mitologico e, nello stesso tempo, legato con la fondazione di Roma, trovava il poeta e la feconda libertà della favola, e il vivo interesse della storia. (II § 46)

Ancora più interessante il seguito:

Non aveva Virgilio a ficcar gli dei, come fecero poi altri, che credevano d'imitarlo, in avvenimenti, il concetto de' quali era già nelle menti compito e spiegato, senza che quegli dei c'entrassero come attori personali e presenti. Li trovava nel soggetto medesimo: non era lui che, per magnificare il suo eroe, lo facesse figliolo d'una dea; né che facesse per la prima volta scender questa a soccorrerlo ferito in battaglia. (II § 47)

Nella concretezza dell'opera letteraria è possibile comprendere bene quanto fino ad ora era stato appreso solo in teoria: il problema non è tanto per lo scrittore di servirsi, nell'elaborazione del soggetto scelto per il suo lavoro, della mitologia o del diritto o della storia, ma piuttosto, una volta operata la scelta, stabilire 'cosa' sia nel soggetto; questo è ciò che da lui non può essere alterato perché altrimenti si troverà in disaccordo con il pubblico, che avrà «già nella mente il concetto compito e spiegato» (DRS II § 38). L'autore deve, dunque, 'inventare' non arbitrariamente ma intravedendo delle relazioni<sup>129</sup> e rispettando le caratteristiche degli elementi insite nel soggetto e nel fine per cui gli eventi vengono narrati.

<sup>129</sup> «Chè, oltre le qualità più essenziali e più manifeste delle cose, e oltre le loro relazioni più immediate e più frequenti, ci sono nelle cose, dico nelle cose di cui tutti parlano, delle qualità e delle relazioni più recondite e meno osservate o non osservate; e queste appunto vuole esprimere il poeta, e per esprimerle, ha bisogno di nove locuzioni. *Parla quasi un cert'altro linguaggio*»: DRS II § 51.

È una parte densissima di significati questa dedicata a Virgilio, in cui vengono dati spunti preziosi anche sul senso della ‘creazione’ artistica nel momento in cui si definisce il fine dell’*Eneide*, ovvero la sua funzione morale:

E dall’altra parte, quel soggetto, che veniva così a essere quasi una continuazione dell’*Iliade*, era, cioè poté diventare in mano di Virgilio, il più grandiosamente e intimamente nazionale per il popolo nella cui lingua era scritto. Chè, al di là di tutte quelle vicende poetiche, e come ultimo e vero scopo di quelle, sta sempre Roma; Roma, il soggetto, direi quasi, ulteriore del poema. È per essa, che l’Olimpo si commove, e il fato sta immobile [...] Nell’*Eneide*, Roma è veduta da lontano, ma tutta. (II §§ 48-49)

A un tale soggetto deve necessariamente accordarsi anche una perfetta maestria nell’uso del linguaggio poetico per produrre un capolavoro<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> Cfr. in proposito DRS II § 59. Interessante può essere confrontare il passo del trattato, riportato a testo, con uno di non molto successivo dove viene analizzata la *Lusiade* del Camoëns (anch’essa già citata anche nella *Lettre*): cfr. DRS II §§ 87-89. Da questo raffronto comprendiamo bene dove sia lo scarto tra la *Lusiade* e l’*Eneide*, ovvero che quest’ultima può toccare ‘cose grandi’ che sono patrimonio condiviso dal lettore (e così Virgilio fu poeta nazionale, ovvero l’*Eneide* svolse a pieno la sua funzione moralmente alta); Camoëns fallisce, invece, nel suo intento perché, non servendosi di materiale condiviso, e dunque comprensibile dal lettore, deve consegnare il suo poema alla storia, che prepotentemente se lo riprende, ed in tal modo il componimento non può assolvere in pieno la sua funzione moralizzatrice. Dunque, il fine di un’opera letteraria non è ‘appiattirsi’ sulla storia, ma neppure alterarla arbitrariamente, ovvero inventare elementi che non siano già patrimonio condiviso dal lettore, concorrendo così a confonderlo. Un ulteriore chiarimento del concetto può venire dalla nota scritta dallo stesso Manzoni a questa frase di Tasso tratta da *Dell’arte poetica*, Disc. I. «il soggetto del poema eroico si prenda da storia di secolo non molto remoto»: DRS II § 91. Così Manzoni commenta: «L’inconveniente che il Tasso trova nell’antichità del soggetto, non parrà certamente a nessun lettore né il principale, né il vero. E si può vedere anche qui un indizio di quanto siano cresciute l’esigenze della storia.

### 5.2.1.3. *L'epopea storica: Lucano e Tasso*

Con Lucano viene data vita ad un'altra forma di epopea, quella storica, che si differenzia dalla precedente perché il lettore conosce (dalle fonti storiche) i fatti ed è in grado di giudicare gli eventi narrati<sup>131</sup> secondo il vero positivo:

Ma chi appena ci badi, vedrà, se non m'inganno, ch'erano conseguenze, non necessarie ma naturali dell'aver preso il soggetto del poema da tempi storici, cioè da tempi, de' quali il lettore aveva, o poteva acquistare quando volesse, un concetto indipendente e diverso da

“L'istoria di secolo lontanissimo, dice il Tasso, porta al poeta gran comodità di fingere, perocché essendo quelle cose in guisa sepolte nel seno dell'antichità, che appena alcuna debole e oscura memoria ce ne rimane, può il poeta a sua voglia mutarle e rimutarle, e senza rispetto alcuno del vero, come a lui piace, narrarle. Ma con questo comodo viene un incomodo per avventura non piccolo, perocché insieme con l'antichità de' tempi è necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi: ma quella maniera di guerreggiare o d'armeggiare usata dagli antichi, e quasi tutte l'usanze loro non potriano esser lette senza fastidio dalla maggior parte degli uomini di questa età.” La ragion vera, e che ora vien subito in mente a ognuno, è che dell'antichità qualcosa si può sapere, e qualcosa si può indurre; e che per questo l'antichità c'interessa. Dacché è divenuta studio d'eruditi filosofi, non può più esser materia da poeti. È come un manoscritto parlato di qua, dilavato di là, ma nel quale, guardando attentamente, uno può leggere quello che rimane, e cercar di supplire a ciò che se n'è andato. L'invenzioni moderne sull'antichità sarebbero come gli scarabocchi che un ragazzo venisse a fare su quel manoscritto; o, se par meglio, come lo stampatello che ci scrivesse sopra un ragazzo grande.» DRS II nota (a) pp. 51-52.

<sup>131</sup> «E non ho detto semplicemente: un avvenimento storico; ma di tempi storici; perché lì è la differenza essenziale tra la Farsalia e l'epopee anteriori.»: DRS II § 61. La distinzione è sottile ma non poco importante. Con avvenimento storico Manzoni delinea una sorta di evento (mitologico o storico) entrato nel patrimonio collettivo condiviso dai lettori, ma non conosciuto in modo particolareggiato, come invece è un soggetto più propriamente tratto dai tempi storici. Quest'ultimo sollecita il lettore al confronto tra le sue cognizioni e quelle presentate dallo scrittore, portandolo così a concentrarsi nel cercare possibili inesattezze, perdendo di vista la più ampia riflessione che l'opera letteraria deve suggerire: cfr. DRS II § 63.

quello che all'invenzione poetica fosse convenuto di formarci sopra.  
Se ci fu capriccio, fu quello. (II § 63)

Appare evidente da questo passaggio, come sarà più volte ripetuto, che «prendere il soggetto dai fatti storici» è un limite per lo scrittore e che questo cambiamento, rispetto alla produzione precedente, fece sì che il poema di Lucano sia stato sottoposto a due critiche che Manzoni cerca di confutare.

La prima rimprovera al poeta di aver seguito servilmente la storia:

Ma fu perché la storia era nel soggetto; e il poeta doveva scegliere tra il seguirla, o il contraddirla, affrontando così e urtando un concetto già piantato nelle menti, e con bone radici (II § 65)

La seconda argomentazione sottolinea la mancanza della narrazione mitologica, in questo testo; tale assenza può essere giustificata in quanto la presenza degli dei non è compatibile e dunque coerente con un soggetto preso dai fatti storici.

Al di là di ogni limite insito nell'opera lucanea si deve pur convenire che per quei tempi<sup>132</sup> non «c'era da far qualcosa di meglio». Manzoni riconosce alla *Farsalia* la coerenza dell'impianto narrativo, mentre egli ritiene marchiano l'errore commesso da Silio Italico nell'infilare gli dei in un soggetto tratto dai fatti storici, perché in questo modo i lettori potevano benissimo giudicare la narrazione come non conforme all'evento storico narrato<sup>133</sup>.

Ogni forma dei componimenti misti di storia e di invenzione, se coerentemente congegnata, svolge, dunque, bene la sua funzione

<sup>132</sup> Sulla storicizzazione del giudizio si confronti anche: «Il Tasso medesimo, prescrivendo che “il soggetto del poema eroico si prenda da storia di secolo non molto remoto”, intese forse di levar dal numero de' poemi vivi l'*Eneide*, il soggetto della quale è preso da tempi favolosi, cioè molto remoti anche per Virgilio? No, davvero: non parlava di ciò che si fosse potuto fare in passato, ma di ciò che si potesse far di novo»: DRS II § 91.

<sup>133</sup> Cfr. DRS II §§ 70-73.

nel suo tempo e per tanto sono da evitare i pedissequi rifacimenti. Le imitazioni successive dell'Eneide<sup>134</sup> furono, pertanto, opere anacronistiche da subito, e ancor più lo sono per i lettori *odierni*, che possono condividere questa frase di Tasso riportata dallo stesso Manzoni: «quel meraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli Apolli, e gli altri numi de' Gentili, è non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo ed insipido e di nessuna virtù»<sup>135</sup> (II § 76). L'epopea antica, nella sua triplice forma, è terminata dopo aver dato il suo frutto migliore.

Prima di arrivare alla *Gerusalemme Liberata*, Manzoni formula due passaggi velocissimi: il primo sulla *Commedia* dantesca (senza segnalare né il nome dell'autore, né il titolo), definita «un poema immortale, ma di tutt'altro genere e per la materia e per la forma»; il secondo liquidando l'*Orlando Furioso*<sup>136</sup> come opera dal soggetto

<sup>134</sup> La *Tebaide* di Papinio Stazio e gli *Argonautica* di Valerio Flacco.

<sup>135</sup> Nella nota redatta dallo stesso Manzoni si legge «Tasso, Dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico, Disc. I»; tale citazione è riportata anche nella *Lettera* al d'Azeglio, dove vi è una lunga dissertazione sulle posizioni dei romantici e dei classicisti sull'uso della mitologia, che Manzoni conclude così, riportando la discussione sul piano morale: «Ma la ragione, per la quale io ritengo detestabile l'uso della mitologia, [...] è, che l'uso della favola è idolatria»: A. MANZONI, *Lettera sul romanticismo*, in Id., *Tutte le opere cit.*, p. 1130.

<sup>136</sup> Ambedue queste opere erano già state citate nella *Lettre* insieme ad altre. Una volta per tutte riportiamo per intero il passo che contiene i poemi epici che saranno oggetto di analisi anche nel *Romanzo storico*: «Parmi les ouvrages modernes qui approchent, le plus de l'idéal convenu pour le poëme épique, et qui sont regardés comme classiques dans l'Europe entière, il y en a trois, je crois, où l'on est parvenu, tant bien que mal, à trouver l'application des règles homériques, et le vrai type du genre; ce sont la *Jerusalem délivrée*, la *Lusiade* et la *Henriade*: mais, pour la *Divine comédie* et le *Roland furieux*, pour le *Paradis perdu*, la *Messiaide* et tant d'autres poëmes, les critiques ont eu beau se tourmenter à leur faire une case dans leurs théories, ils n'ont pu en venir à bout; ces poëmes leur ont toujours échappé par quelque côté. Dans le premier, on a cherché en vain une certaine unité conforme à l'idée générale que l'on s'en était faite; dans le second, on n'a pas su au juste quel était le protagoniste; dans l'autre, enfin, les événemens n'étaient pas du genre épique proprement dit: si bien que l'on a fini par ne plus savoir de quel titre qualifier ces compositions indociles; tout ce dont en est convenu à leur

storico, ma trattato come una favola, la cui forma è giustificabile «perché da tempo quel soggetto era in ostaggio della poesia»: «Quindi l'Ariosto non ebbe ad affrontar la storia: non faceva altro che continuare una favola» (II §§ 78-79). Di poi viene nominato il Trissino, che con l'*Italia liberata* ha cercato di riportare in vita l'epopea classica nella veste storica, con esiti dubbi,<sup>137</sup> ma è proprio sulla *Gerusalemme Liberata*, considerata l'ultima evoluzione del poema storico, che si sofferma la sua riflessione, perché non se ne può non riconoscere la straordinaria grandezza, nonostante le riserve espresse da Galilei.

L'attenzione critica di Manzoni sembra incentrata nello stabilire se Tasso, scrivendo la *Conquistata*, abbia rinnegato la *Liberata* con un poema che privilegia maggiormente la narrazione storica a scapito di quella poetica; il quesito e la risposta sono di grande interesse.

In primo luogo, la scrittura della *Conquistata* fu, nel giudizio di Manzoni, una «infelicissima determinazione» (II § 115), perché il Tasso permise alla storia di riprendersi il soggetto e, mentre viene chiarito, così, l'errore commesso dal poeta nello scrivere la *Conquistata*, vengono espressi importanti suggerimenti per una maggiore comprensione del rapporto tra storia e invenzione e della funzione del poema epico:

e dando una ripassata alle cronache della crociata, per vedere a buon conto se qualcosa ci fosse da ritoccare anche riguardo alla storia, [Tas-

egard, c'est qu'elles n'avaient pas moins d'agrémens ou moins de beautés que les modèles auxquels elles ne rassembraient pas. Le plus plaisant est que les critiques, au lieu de se donner tant de peine pour essayer de ranger sous une denomination commune tant de poèmes divers, ne se soient jamais avisés de réfléchir que cette dénomination n'existait pas *à priori*, et que le vrai titre de chacun de ces poèmes était celui que lui avait donné son auteur. Mais cela était trop complexe, trop opposé à l'idée commode de l'unité; il fallait à la théorie, pour la mettre à son aise, un nom de genre pour les poèmes épiques. Mais il eût fallu pour cela que la théorie devançat la pratique: alors plus d'exceptions obligées, et partant plus de difficultés, plus d'embarras »: LCH §§ 256-258.

<sup>137</sup> Cfr. DRS II §§ 84-85.

so ha permesso che] la storia abbia prodotto il suo effetto naturale, che è di parer più a proposito dell'invenzione, quando la materia è sua, e non dell'invenzione. E non gli si poteva dire: vattene in pace, chè la tua parte l'hai avuta; perché la parte che la storia deve avere in un Poema, o piuttosto la parte che si possa dare all'invenzione in un avvenimento storico, non era stata determinata al tempo del Tasso, come non lo fu dopo.<sup>138</sup> (II §§ 115-117)

Da questa riflessione appare evidente come lo scrittore debba stare ben attento a distinguere i due ambiti e a non lasciarsi incantare troppo dalla seduzione della storia che lo invita ad abbandonare la materia propria dell'arte: la narrazione secondo il verosimile; del resto appare chiaro anche il punto di debolezza del poeta: egli non ha a disposizione regole certe con cui contrastare tale prepotenza.<sup>139</sup>

Le considerazioni di Manzoni sono, ora, trasportate su un ordine più generale, ammettendo come anche l'epopea non sia più un genere adatto ai tempi, nonostante la continua fruizione del poema da parte di chi riconosce in questa forma grandi capolavori:

Così, dall'aver il pubblico europeo mantenuta in grand'onore la *Gerusalemme*, non mi par che si possa concludere che abbia voluto mantenere in attività l'epopea. Anzi mi par di vedere che, dopo la *Gerusalemme*, abbia proibito severamente di far più poemi epici. (II § 92)

La straordinaria grandezza del poema epico non lo esenta dall'essere transeunte come paradigma narrativo.

<sup>138</sup> In sintesi, il Tasso si è lasciato sedurre dalla storia ed ha sacrificato il fine per cui l'opera letteraria deve essere scritta, ma questo non per una questione di principio, ma per un errore, poiché la sua posizione teorica riguardo alla mescolanza tra storia e invenzione è invariata nel tempo e si affida, secondo Manzoni, a confini labili e non quantificabili. Cfr. DRS II §119.

<sup>139</sup> Per il concetto di 'storia prepotente' cfr. DRS II § 89. Difficile capire, leggendo sì fatti passaggi, come si sia potuto pensare che Manzoni avesse inteso annientare il romanzo storico a favore della storia; per la questione cfr. *infra*: capitolo III.

### 5.2.2. *Il primo approdo al romanzo*

A un apparente volo pindarico è affidato il compito di trasportarci dalla produzione epica, ormai obsoleta e non più interprete dei tempi, all'incontro con i romanzi; l'argomentazione manzoniana è molto articolata; sarà qui seguita in modo schematico, sperando di non tradirla, cercando di giungere velocemente alla sua conclusione.

L'argomentazione prende avvio dalla constatazione che l'epica viene, *oggi*, giudicata «un'opera sovrumana» e difficilissima, tanto che gli amici di uno scrittore che intenda accingersi a scrivere un poema epico lo prendono a consolare come se intraprendesse «un combattimento con degli esseri soprannaturali»,<sup>140</sup> ma a ben guardare la difficoltà di composizione che presenta il poema epico deve essere equiparata a quella sostenuta da ogni componimento misto di storia e d'invenzione, compreso il romanzo, che è inteso da Manzoni come l'ultima evoluzione del genere:

E, certo, i lavori poetici segnalati sono una cosa rara e difficile, come tutti i lavori segnalati, ma se non s'intende (e, certo, non s'intende) che la difficoltà nasca dalla lunghezza materiale del componimento, non vedo bene il perché questo deva essere così unico per la difficoltà, anche tra i segnalati. [...]. Ora, quel congegno degli avvenimenti, quel subordinarne molti al principale, legandoli insieme tra di loro, è appunto ciò che nel poema epico si riguarda come la cosa più difficile e quasi miracolosa. Il rimanente dipende da altre facoltà, le quali, a chi mancano, bona notte; chi le ha avute in dono dal cielo, non si vede il perché non le possa adoprar così felicemente nel poema epico come in altri componimenti. Inclinerai dunque a credere che quest'opinione d'una difficoltà specialissima della cosa nasca da un sentimento che si ha in confuso del difetto intrinseco della cosa medesima. Si

<sup>140</sup> Sarà forse per questo che lo stesso Manzoni ebbe in mente di scrivere un poema, come testimonia la lettera al Fauriel del 1° marzo 1809, e poi abbandonò l'impresa. cfr. A. MANZONI, *A Fauriel, Meulan, Parigi, 1 marzo 1809*, in ID., *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel* cit., pp. 108-116.

chiama il poema epico un problema di soluzione inescogitabilmente difficile, perché si sente che è la quadratura del circolo. Si dice: come farà la natura a produrre un uomo capace di rappresentare epicamente un grand'avvenimento? Quello che si pensa in nube è: come farà un uomo a rappresentar bene un grand'avvenimento, travisandolo? (II §§ 97-101)

La scrittura del poema epico, della tragedia e del romanzo si misura dunque, da sempre, con la stessa difficoltà che consiste nel legare insieme, armonicamente, storia e verosimiglianza, vero reale e rappresentazione dell'idea. Lo scarto tra la soluzione trovata da Tasso e quella seguita da Voltaire è dato, ovviamente, non dal genere realizzato, ma dai tempi diversi in cui gli scrittori sono stati chiamati a produrre le loro opere. Al fine di offrire un testo in cui il verosimile risulti comprensibile dalla conoscenza degli accadimenti storici, il contesto in cui opera suggerisce allo scrittore francese la seguente via: corredare di un complesso apparato storico la sua opera<sup>141</sup>. Tale indicazione appare a Manzoni non artificiosa, ma anzi inevitabile,<sup>142</sup> e pertanto Voltaire deve essere assolto, perché – dati i tempi – non poteva agire diversamente, come viene ben chiarito nel passo seguente:

Ma, indipendentemente da quest'uso speciale che il Voltaire poté fare di quegli aiuti storici, fu egli un suo capriccio il ricorrere ad essi? Non fu altro che la conseguenza dell'aver fatta entrare molta storia nel poema: come questo era una conseguenza della mutata condizione de' tempi, del non poter più i lettori veder nella storia un semplice mezzo per farne qualcos'altro. Fu perché l'autore non trovava un miglior espediente (e n'avreste voi trovato un altro da suggerirgli?) per

<sup>141</sup> L'opera è l'*Enriade*.

<sup>142</sup> Come già aveva sostenuto il Tasso, cfr. DRS II § 104. Per il complesso rapporto tra la diversa necessità, da parte dell'artista, di esplicitare le fonti storiche della sua opera cfr. DRS II §§ 105-106.

far conoscere la verosimiglianza speciale delle sue invenzioni col soggetto a cui le attaccava.<sup>143</sup> (II § 122)

La sua assoluzione definitiva giunge nel momento in cui è ravvisabile che egli non ha tradito la verosimiglianza a favore della storia, ha fatto, piuttosto, di quest'ultima un uso strumentale, ovvero egli ha fornito le nozioni storiche per permettere, al pubblico, di recepire meglio il verosimile presente nella sua opera letteraria.

### 5.2.3. *La contestualizzazione storica come categoria di giudizio*

In questo complesso passaggio dedicato a Voltaire, Manzoni riflette su un aspetto complementare (ma non secondario) rispetto a quello a cui è dedicata la trattazione principale: quanto sia importante conoscere la corretta contestualizzazione storica in cui l'opera è stata scritta, per esprimere un ponderato giudizio critico su testi prodotti in epoche differenti.

La struttura di fondo dell'argomentazione riflette il già conosciuto, ribadendo come anche in questa operazione non possano essere seguite delle regole fisse. Tuttavia, riconnettere il testo al tempo della sua composizione e comprenderne così, a fondo, i significati è affidato alla sensibilità del critico, che deve giudicare sempre l'opera cercando di intravedervi il rispetto del criterio della verosimiglianza e la tensione implicita verso il vero ideale.

Lo spunto per il chiarimento di un tale importante principio della critica è offerto a Manzoni, nel corso della dissertazione sulla liceità dell'uso del meraviglioso nella narrazione epica, prendendo spunto da un giudizio affrettato di Voltaire, che, volendo negare l'importanza della presenza degli dei in un poema, esalta il discorso di Catone riportato nella *Farsalia* di Lucano (pronunciato per esprimere il suo rifiuto di visitare il tempio di Giove Ammone) e al

<sup>143</sup> Cfr anche DRS I § 127.

contempo ritiene superflua la presenza degli dei nell'Iliade; quello che Manzoni contesta allo scrittore francese è la mancanza di prospettiva storica nella riflessione critica: bisogna fare attenzione a non mescolare strumenti che il tempo rende necessariamente diversi e disomogenei.<sup>144</sup>

L'errore commesso da Voltaire consiste, in pratica, nel non aver compreso che nell'epopea primitiva la presenza degli dei è nel soggetto, ovvero che il mito non è un abbellimento, ma è il dato di partenza della coscienza 'storica' del lettore; diversa sarebbe, invece, la funzione degli dei nella *Farsalia* (se fossero presenti), perché il soggetto di questo poema è preso dai fatti storici e pertanto il mito sarebbe puro meraviglioso, di cui si può fare a meno.

Anche in questa operazione, Manzoni invita a saggiare con attenzione elementi che apparentemente sembrano svolgere la stessa funzione, a distinguerli con profondità e sapienza<sup>145</sup> per non essere confusi. E non deve esserci smarrimento neppure nel formulare un giudizio sulle opere 'prese' dalla Storia sacra,<sup>146</sup> perché a ben guardare sono anch'esse «rifacimenti di una storia; storia nel senso più stretto e più sdegnoso», anche se in esse: «Non è il soprannaturale intruso nel soggetto; ma è l'invenzione intrusa nel soprannaturale». È proprio la presenza di quest'ultimo elemento che suscita in Manzoni

<sup>144</sup> «Ognuno vede qual sia la forza di questo ragionamento: si potevano dire delle bellissime cose in disprezzo del politeismo, dunque il poema può stare senza il meraviglioso. Ma ciò che volevamo notare particolarmente, è quel riguardare l'epopea storica [Farsalia], non solo come una continuazione (era l'opinione comune), ma come un progresso dell'epopea primitiva [poemi omerici], essenzialmente mitica. Come se quella che voleva esser la storia, e ch'era infatti presa per storia, e quella che, senza ottenere né chieder fede, contraffà una storia, fossero la stessa arte, perché la seconda ha imitate delle forme estrinseche della prima. Sarebbe un'arte di novo genere quella che, cominciata senza principi, li trovasse poi col cambiar l'intento e l'effetto, conservando delle forme estrinseche. E non sempre ciò che vien dopo è progresso»: DRS II §§ 146-147.

<sup>145</sup> Cfr. in proposito anche DRS II §§ 80-81.

<sup>146</sup> Si riferisce al *Paradiso perduto* di Milton e alla *Messiade* di Klopstock; ambedue i testi sono citati nella *Lettre*, v. *supra* nota 136.

una sorta di ritrosia verso la formulazione di un ulteriore giudizio di siffatte produzioni perché:

nelle manifestazioni straordinarie della volontà e della potenza divina, la mente umana non arriva a trovare una regola del verosimile, come la trova nel corso naturale delle cose, e nelle determinazioni della volontà umana. (II §§ 148-149)

Ancora una volta è, implicitamente, ribadito come sia ago della bilancia del pensiero critico il valutare l'adesione al principio del verosimile nell'opera analizzata.

#### 5.2.4. *La tragedia*

Manzoni a questo punto ritorna sulla tragedia, di cui ha già parlato diffusamente nella *Lettere*, preannunciando che tratterà solamente della tragedia storica e stabilendo una linea di demarcazione tra questa e il poema; ancora una volta è l'effetto suscitato nello spettatore a segnare la differenza tra le due produzioni:

Gl'inconvenienti che nascono in essa [nella tragedia] da ciò, differiscono e nel modo e nel grado, da quelli dell'epopea, per cagione d'una differenza essenziale nella forma de' due componimenti. La tragedia non adopra, come l'epopea, un istrumento medesimo e per la storia e per l'invenzione, quale è il racconto. La parola della tragedia non ha altra materia, dirò così, immediata, che il verosimile. [...] Quindi, nel poema la parola può produrre, ora un effetto poetico, ora un effetto storico; o, non riuscendo a produrre né l'uno né l'altro, rimanere ambigua. Nella tragedia è sempre la poesia che parla; la storia se ne sta materialmente di fuori. Ha una relazione col componimento, ma non ne è una parte. (a)<sup>147</sup> La rappresentazione scenica

<sup>147</sup> Si apre qui un'ampia nota in cui viene trattato il problema dei detti storici famosi riferiti nella rappresentazione tragica.

poi accresce non poco l'efficacia della parola, aggiungendoci l'uomo e l'azione. E qui fa al nostro proposito l'osservare (cosa, del resto, degna d'osservazione anche per sé) come questi oggetti presenti al senso, non solo non disturbino, con l'impressione della loro realtà, l'effetto della verosimiglianza pura voluto dall'arte, ma lo secondino e lo rinforzino. La ragione è che tali realtà non operano che come meri strumenti dell'azione verosimile, e come tali le prende lo spettatore. (§§ 151-154).

La convergenza con quanto scritto nella *Lettre* è talmente evidente che ci esenta da commenti ulteriori, se non il sottolineare di nuovo come la tragedia sia il regno indiscusso del verosimile, tanto che ogni riferimento storico troppo puntuale alla realtà è stonato e confonde;<sup>148</sup> pertanto la bravura di un attore starà nel rendere palpabile il personaggio del verosimile.<sup>149</sup> Tuttavia, la storia non può del tutto essere cacciata dalla rappresentazione tragica, perché è «assente bensì dal senso, ma compenetrata con il soggetto», per cui la tragedia potrà solo «schermirsi» dalla storia:

Ma ho detto schermirsi, e aggiungo: cedendo sempre qualcosa, perché, anche da fuori, la storia riesce a farsi sentire, e a far valere le sue pretese. La relazione estrinseca, ma essenziale, che la tragedia storica ha con essa; e l'obbligo che ne nasce di trovare de' verosimili che siano tali relativamente al soggetto preso dalla storia, doveva produrre, e ha prodotti nella tragedia i medesimi inconvenienti, che nell'epopea: meno frequenti e meno sensibili, è vero; ma ugualmente crescenti con l'andar del tempo. E a metterli in chiaro, nulla potrebbe servir meglio degli argomenti ai quali è dovuto ricorrere un gran tragico, per veder di levarli. (II §§ 157-158)

<sup>148</sup> Cfr. DRS II Nota (a) piè di pagina 69-70.

<sup>149</sup> «Ed è la massima lode che si dia a un attore: era ciò che si voleva dire quando si diceva, per esempio, che Garrick era Hamlet, che Lekain era Orosmane.»: DRS II § 156.

In conclusione, seppure in modo minore, anche la tragedia va incontro allo stesso inconveniente del poema epico (di dover cioè contrastare la prepotenza della storia); e neppure è possibile ammettere il comportamento tenuto da Corneille, che puntava sulla smemoratezza dello spettatore per potersi abbandonare a qualche licenza narrativa, perché questo sarebbe in antitesi con quanto presupponeva la tragedia antica:

Così, mentre la tragedia antica si fondava sulla cognizione che lo spettatore doveva aver de' soggetti, la moderna è costretta a fare assegnamento sulla dimenticanza. Aiuto infelice; giacché non pare che deva esser bon segno in un'arte l'aver paura della cognizione. (II §§ 161-162)

A questo punto è possibile evidenziare gli elementi di contatto tra il poema epico e la tragedia (nel loro rapporto con la storia): ad ambedue la storia offre dei soggetti precisi che non possono essere alterati dal poeta,<sup>150</sup> pertanto anche allo scrittore di tragedie non è ammesso inventare arbitrariamente, ma egli deve prendere il soggetto dal vero reale, per tradurre in immagini il vero ideale. Questa operazione non è semplice perché, come abbiamo già chiarito, la storia è prepotente, diviene quindi estremamente difficile, per lo scrittore trovare un equilibrio tra storia e invenzione che permetta alla rappresentazione, che deve scaturire dal testo narrativo, di mantenere la sua peculiarità. Questo chiarisce ulteriormente le riserve, già precedentemente analizzate, di Manzoni sulla *Conquistata*.

La mancanza di un modello certo costituisce un'altra similarità tra i due generi:

<sup>150</sup> «La storia invece dà, insieme co' soggetti, anche de' mezzi e delle circostanze, che possono non accomodarsi con l'intento dell'arte. Quindi il bisogno di cambiarle, val a dire d'alterare i soggetti coi quali sono, per dir così, immedesimate. Che se la storia non le dà, le lascia desiderare; ma ciò non vuol dire che un tal desiderio possa essere appagato col mezzo dell'invenzione poetica»: DRS II § 165.

Del resto, né i temperamenti forzati del Corneille, né i suoi sempre ammirabili capolavori poterono sottrarre la tragedia alle sue perpetue variazioni, e costituirla, per ciò che riguarda le sue relazioni con la storia, in una forma stabile e definitiva. (II § 171)

Consequenzialmente a questo ragionamento, viene di nuovo affrontata l'annosa questione delle regole e della loro inefficacia per la resa della verosimiglianza nella rappresentazione. Le argomentazioni utilizzate sono simili a quelle usate nella *Lettre*, ma forse risultano ancor più efficaci: si consideri per esempio la nota in cui Manzoni sconfessa la paternità aristotelica delle regole:

Le avessero attribuite a chiunque altro! Ma Aristotele, il quale insegna così apertamente e ripetutamente, che l'universale, il verosimile è la materia propria della poesia, opponendola alla storia, la di cui materia è il particolare, il reale, immaginarsi che potesse prendere per misura e per criterio del verosimile, la realtà materiale dello spettacolo, le circostanze reali dello spettatore! Era come far dire a un maestro di prospettiva, che una veduta, per esser verosimile, non deve rappresentare se non gli oggetti che potrebbero stare realmente nella misura del quadro.<sup>151</sup>

### 5.2.5. *Il romanzo storico: ultime riflessioni*

Viene scritto ora l'ultimo atto, quello riservato al romanzo storico, nel quale Manzoni sembra volersi smarcare definitivamente dalla storia, indicando come questo componimento, a differenza dell'epica e della tragedia, non prende il soggetto ne' dai fatti storici, ne' dalla storia<sup>152</sup>, ma l'inventa e si muove quindi, pressoché

<sup>151</sup> DRS II Nota (a) p. 77-78.

<sup>152</sup> Per la limitazione imposta dalla storia alla tragedia e al poema epico: cfr. DRS II § 158. Da valutarsi, forse, anche secondo questa riflessione il passaggio dalla tragedia al romanzo.

tutto, nel campo del verosimile sottraendo dunque il romanzo alla tirannia della storia che aveva già costituito un limite per gli scrittori dei poemi epici e delle tragedie, con l'unica grande eccezione dell'*l'Eneide*, luogo del verosimile:

Voglio dire il romanzo nel quale si fingono azioni contemporanee: opera affatto poetica, poiché, in essa, e fatti e discorsi tutto è meramente verosimile. Poetica però, intendiamoci, di quella povera poesia<sup>153</sup> che può uscire dal verosimile di fatti e di costumi privati e moderni, e collocarsi nella prosa. Con che non intendo certamente d'unirmi a quelli che piangono, o che piangevano (giacché la dovrebbe esser finita) quelle età così poetiche del gentilesimo, quelle belle illusioni perdute per sempre. Ciò che ci fa differenti in questo dagli uomini di quelle età, è l'aver noi una critica storica che, ne' fatti passati, cerca la verità di fatto, e, ciò che importa troppo più, l'aver una religione che, essendo verità, non può convenientemente adattarsi a variazioni arbitrarie, e ad aggiunte fantastiche. È di questo che ci dovremo lamentare? (II §§ 189-190)

Manzoni sembra chiedersi, ora, quale produzione letteraria sia possibile, visto che essa non è più prescindibile da due coordinate di riferimento: la storia come scienza e la religione; queste potrebbero concorrere a creare una nuova tipologia narrativa, tesa sempre a perseguire il suo unico scopo: rappresentare il vero ideale per suscitare la riflessione morale. Di fatto gli scrittori di romanzi sembrerebbero alleggeriti nel loro compito, perché appare ora evidente come sia proprio della critica storica la ricerca della verità di fatto, sollevando così il letterato dal doversene occupare e permettendogli di dedicarsi tutto al verosimile; d'altro canto la religione indica bene e senza fraintendimenti la strada da seguire verso l'«ultimo vero». Da questo consegue la celebrazione della 'superiorità' del romanzo storico rispetto alle altre due forme letterarie:

<sup>153</sup> Rilevabile una sfumatura ironica.

Ho detto: differenza essenziale; infatti, non è, come nell'epopea e nella tragedia (il rispetto dovuto agli uomini celebri, che hanno dato del loro alla cosa, non deve impedire di qualificar la cosa medesima), non è quella finzione grossolana, che consiste nell'infarcir di favole un avvenimento vero, e di più un avvenimento illustre, e perciò necessariamente importante<sup>154</sup>. Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell'autore, tutto poetico, perché meramente verosimile. E l'intento e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro. (II §§ 191-192)

Il ragionamento si fa serrato su una questione importantissima legata al concetto di immaginazione; per togliere ogni dubbio, Manzoni si affranca dall'idea tassiana di abbellire la storia intessendo «fregi al vero» e riporta la riflessione avvalendosi del concetto espresso del verbo *tingo*, secondo l'etimo latino.<sup>155</sup> Con chiarezza viene disciolto il nodo della complessa questione: il romanziere trova il soggetto nell'idea e poi lo 'traduce' in verosimili secondo parametri ricavati dalla storia. Il movimento dell'inventare<sup>156</sup> procede dall'idea alla storia e non dalla storia all'immaginazione.

Lo scrittore trova, tuttavia, nuove difficoltà nello scrivere, stretto tra l'urgenza del rispetto della verità storica (richiesta dal pubblico) e della verosimiglianza (imprescindibile nella narrazione del romanzo storico). Tali inconvenienti verrebbero risolti producendo un'opera

<sup>154</sup> Da non confondere questa affermazione con quella già confutata da Manzoni in apertura della seconda parte: «L'assunto dell'epopea, secondo il concetto generalmente ricevuto d'un tal componimento, è di rappresentare un grande e illustre avvenimento, inventandone in gran parte le cagioni, i mezzi, gli ostacoli, i modi, le circostanze; per produrre così un diletto d'una specie più viva, e un'ammirazione d'un grado più elevato di quello che possa mai fare la semplice e sincera narrazione storica dell'avvenimento medesimo»: DRS II § 1.

<sup>155</sup> Per una spiegazione più esaustiva di questo termine vedi *infra* nota 203.

<sup>156</sup> Da intendersi come intensivo di *invenio*: trovare, come suggerito nell'*Invenzione* (cfr. *supra* nota 29).

che tratti argomenti contemporanei al lettore, così che quest'ultimo non avrebbe bisogno di essere informato sui fatti. Immediata sorge l'obiezione a questo ragionamento: il romanzo storico, in quanto tale, è scritto per uomini di *altri* tempi. Di conseguenza, l'autore avrà la necessità di mettere insieme l'originale ed il ritratto per fornire al lettore non semplici cognizioni storiche, ma la possibilità di comprendere il fine morale dell'opera, dato dallo scarto tra il vero reale e il verosimile usato dalla narrazione, porta di accesso al vero ideale. In sostanza, l'autore deve attuare, seppure in maniera meno pedante e invasiva, il procedimento di Voltaire che ne aveva permesso l'assoluzione.<sup>157</sup>

È chiaro che il vero storico è uno strumento contingente di cui la forma letteraria si serve per raggiungere il suo scopo, che è sempre e solo quello di suscitare la riflessione morale; il verosimile (così come è inteso nella scrittura dei componimenti misti di storia e di invenzione) è anche una tecnica narrativa che permette allo scrittore di dare forma all'idea in un modo credibile e comprensibile per il lettore. Affinché il processo di riflessione si possa attuare nella mente di chi vive in un tempo diverso da quello in cui è ambientata la narrazione, gli accadimenti storici devono essere spiegati per rendere più comprensibile il passaggio segnato dal verosimile, inteso come elemento che fa di un testo un'opera narrativa e non un saggio di storia. Pertanto, affinché l'opera sia fruibile dagli uomini del proprio tempo, lo scrittore non può non tener conto della storia soprattutto ora che la storia sta diventando scienza.

Il romanzo storico appare, dunque, l'ultimo modo trovato dagli scrittori di comunicare l'idea intrecciando storia e invenzione, ma anch'esso non sarà eterno e anche questa forma sarà destinata ad una trasformazione: la sua non può essere dunque una soluzione definitiva, ma soltanto perfettibile.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Rimandiamo al capitolo successivo per mostrare come Manzoni ponga in atto questo procedimento nel romanzo.

<sup>158</sup> Le stesse riflessioni concludevano la parte dedicata alla tragedia: «C'è egli qualcheduno il quale creda che la tragedia possa tornare a mettersi negli antichi

E, inaspettatamente, nella chiusa dedicata a Scott, Manzoni offre gli ultimi chiarimenti e tenta di sciogliere ogni dubbio:

Non c'è però da meravigliarsi che, durando la persuasione che la storia e l'invenzione potessero star bene insieme, sia venuto a un uomo di bellissimo ingegno il pensiero di comporli in una forma nova e più speciosa, e che dava luogo a una molto maggiore abbondanza e varietà di materiali storici. E c'è ancora meno da meravigliarsi che, messa in atto da quell'ingegno così immaginoso, e così osservatore, così fecondo e così penetrante, la cosa abbia prodotto nel pubblico di tutti i paesi colti quell'effetto straordinario che ognuno sa. (II § 195)

Il successo del romanzo di Scott (o forse sta parlando anche di sé stesso come autore della ventisettesima il cui successo fu straordinario in tutta Europa)<sup>159</sup> fu dato solo in un primo momento da

confini, e far di novo a confidenza con la storia, come ha fatto per tanto tempo? O crede qualchedun altro, che, con l'allargare i confini, si sia trovata finalmente la giusta misura della parte che la storia deva avere nella tragedia, e la vera maniera di comporla con l'invenzione? E se ciò non si crede, c'è qualche ragione di credere che questa misura e questa maniera si possano trovare in avvenire? Risponda e concluda il lettore.»: DRS II § 187. Del resto ogni epoca esprime le proprie forme poetiche perché: «È una pretensione troppo contraddittoria, il volere che la poesia, per essere efficace, non stia indietro delle cognizioni del tempo, ne secondi, anzi ne prevenga le tendenze ragionevoli, e che non se ne faccia carico, per rimaner più libera»: DRS II §186, ma sempre tenendo conto che: «per chi ha abbracciato ed è abbracciato da una Legge di totalità e di abbandono come quella pienamente religiosa di Manzoni, niente che sia detto o scritto dall'uomo può uscire abbastanza vicino al Vero. Per esempio, non - prima - la tragedia; non - dopo - il romanzo storico, né, dopo, e durante tutto questo, la ricerca di un senso della storia, in particolare di quella storia per cui è più urgente trovare un senso cristiano, tra rivoluzione francese di fine Settecento e rivoluzione nazionale italiana contemporanea.»: G. LONARDI, *Introduzione*, in A. MANZONI, *Tutte le poesie* cit., pp. 29-30. Manzoni stesso cercherà di pensare a nuove forme di scrittura: si pensi al *Saggio sulla rivoluzione francese*.

<sup>159</sup> Sembra proprio parlare di se stesso sotto mentite spoglie, in quanto ciò che dice dei romanzi di Scott pare, in realtà, adattarsi molto di più al suo; lo scarto tra Scott e Manzoni sembra già essere stato evidente nei contempora-

«quell'apparenza di storia, cioè un'apparenza che non può durar molto» (DRS II § 198), perché il valore di un romanzo è nella sua capacità di disvelare un altro vero:

Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia! Ma sono di quelle parole che scappano a un primo entusiasmo, e non si ripetono più dopo una prima riflessione. Infatti, se per storia s'intendevano materialmente i libri che ne portano il titolo, quel detto non concludeva nulla; se per storia s'intendeva la cognizione possibile di fatti e di costumi, era apertamente falso. Per convincersene subito, sarebbe bastato (ma non sono cose a cui si pensi subito) domandare a se stessi, se il concetto de' diversi romanzi di Walter Scott era più vero del concetto sul quale gli aveva ideati. Era bensì un concetto più vasto, ma a condizione d'essere meno storico. C'era aggiunto un altro vero, ma di diversa natura;

nei: « Rey-Dussueil, l'autore della traduzione francese dei *Promessi Sposi* letta da Puškin, scriveva, nel suo *Essai sur le roman historique* premesso al lavoro, che "sir Walter Scott passe pour l'histoire pour arriver au roman", mentre "c'est par le roman que M. Manzoni arrive à l'histoire" (cfr. Rey-Dussueil, *Essai sur le roman historique et sur la littérature italienne*, in *Les Fiancés, histoire milanaise di XVII<sup>e</sup> siècle*, Ch. Gosselin, 1828, p. xviii; il saggio fu pubblicato in versione italiana sul periodico milanese «La Vespa», 1828, I trimestre, pp. 225-230 e 276-279): L. BADINI CONFALONIERI, *Manzoni: il romanzo e la storia*, in «Laletteraturaenoi», 2013, pagina non numerata: <http://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/121-manzoni-il-romanzo-e-la-storia.html>, (url consultato il 17/09/2023) (pubblicato in *Contatti passaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, a cura di G. Bosco, M. Pavesio, L. Rescia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011. Si percepiva già, in nuce, come nei *Promessi sposi* il soggetto del romanzo non sia nei fatti storici, ma dal romanzo parte l'interrogazione profonda della storia per rivestire con il verosimile il vero ideale. Questa diversità del romanzo manzoniano rispetto ai modelli coevi viene riconosciuta anche oggi, come testimonia questa affermazione di Portinari: «Preferisco pensare che Manzoni volesse suggerirci che, nonostante gli arredi e le "escrescenze", il suo non era da ritenersi un romanzo storico alla maniera di Scott e men che meno per restare in casa, di Grossi o d'Azeglio o Cantù» A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., p. LXXVIII; per un'analisi più puntuale rimandiamo a S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Sansoni, Firenze 1984.

e perciò appunto il concetto complessivo non era più vero. (II §§ 198-201)

Se i ragionamenti fin qui fatti hanno una qualche plausibilità, devono offrire la possibilità di comprendere, in qualche maniera, la frase in assoluto più citata di tutto questo trattato e che, forse perché non ben contestualizzata, può aver dato origine a tanti fraintendimenti:

Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento. (II § 201)

A questo punto appare ovvio che diverse sono le finalità dei due componimenti: ovvero la storia è tesa a comunicare (anche servendosi del verosimile) una cognizione dei fatti medesimi; il romanzo storico, essendo una rappresentazione dell'idea rivestita degli stessi fatti, è volto a suscitare la riflessione morale scaturita dalla meditazione sulle verità ideali che sono rappresentate nei verosimili. Tuttavia, Manzoni è molto paziente e, se vi fossero ancora dei dubbi, viene in soccorso ai suoi lettori discreti con una nota al testo:

Non si tratta, né in pittura, né in poesia, di *dare ad intendere* (stolta parola in un tale argomento); ma di rappresentare de' verosimili, cioè delle *verità ideali*.<sup>160</sup>

<sup>160</sup> DRS 1: nota (a) pp.77-81: 80. Ed è proprio la comparsa del vero ideale, come avevamo anticipato all'inizio, a segnare un progresso rispetto alla *Lettre*, dove si poteva, grazie al contributo della letteratura, arrivare a ricostruire quello che qui è inteso come vero reale e che ora sembra essere appannaggio della storia. Ecco il progresso verso la verità.

## 6. Conclusioni

Per formulare una conclusione è necessario tornare all'inizio, ovvero all'*Avvertimento* posto da Manzoni in apertura al *Romanzo storico*, da cui è partita questa riflessione, perché, solamente arrivati alla fine dell'analisi dei due testi, è possibile esplicitare perché:

L'autore sarebbe in un bell'impegno se dovesse sostenere che le dottrine esposte nel Discorso che segue, vadano d'accordo con la Lettera che precede. (Avvertimento)

Da questo assunto si è generato nei critici un sillogismo forse non corretto, che ha originato una semplificazione della complessa teoria espressa nel *Romanzo storico*: Manzoni verrebbe qui a rinnegare la *Lettere*, ovvero il trattato teorico che fondava e argomentava l'importanza della verosimiglianza prevalentemente nella tragedia e 'dunque' estensibile anche ai *Promessi sposi*; pertanto nel *Romanzo storico* egli rinnegherebbe platealmente il principio della verosimiglianza, fondativo anche del proprio romanzo (che ricordiamo è stato elaborato per un ventennio, scaturendo dunque da una approfondita riflessione).<sup>161</sup>

Questo tipo di interpretazione (di un Manzoni *heautontimorumenos*) sembra partire da molto lontano,<sup>162</sup> giungendo fino ai

<sup>161</sup> Due potrebbero essere i punti di debolezza di questo ragionamento: 1. Manzoni, come abbiamo cercato di dimostrare, non rinnega quanto affermato nella *Lettere*. 2. Il concetto di verosimiglianza espresso nella *Lettere* non necessariamente deve essere applicabile *tout court* anche ai *Promessi sposi*, tanto più che lo stesso Manzoni ci avverte di essere progredito rispetto alla strada precedentemente percorsa.

<sup>162</sup> Sono presi in esame (ampliandone il contesto) i documenti indicati da De Laude per sostenere questa tesi in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 93-94. In primo luogo, la lettera a Francesco Guicciardini 16 Febbraio 1829: «Ma debbo confessarle schiettamente che, da quelle pubblicazioni in poi, le mie idee sono andate oltre assai nella buona o cattiva strada in cui io era entrato; e che, se quella potè parer licenza, le mie opinioni attuali, in questo particolare, tendono affatto

nostri giorni con argomentazioni che sembrano mantenere una certa continuità nelle linee interpretative. Ad una più attenta lettura le due testimonianze riportate in nota non solo non sconfessano quanto, fin qui, sostenuto (ovvero che nel *Romanzo storico* non c'è alcun rinnegamento di quanto esposto precedentemente nella *Lettre*, quanto piuttosto Manzoni, durante la lunga e complessa stesura della lettera a Goethe, si avvia ad una più profonda riflessione sul

all'anarchia, per non dire alla distruzione dell'arte medesima»: A. MANZONI, *Tutte le lettere* cit., tomo I, lettera n. 308, pp. 536-537: 536-537; la lettera di Niccolò Tommaseo a Gian Pietro Vieusseux datata luglio 1827: «Io credo, però, che i difetti veri del libro a nessuno sieno così sensibili come all'autore: egli ci ha lavorato sei anni: che deve essere ormai sazio, pieno, disingannato. - *L'ho cominciato*-diceva egli- del venti [...] *Mi ci sono impacciato come un pulcino nella stoppa*- diceva poi a chi gli domandava di questo romanzo qualche anno prima che uscisse. E: *tanto lavoro per una favola?* - Perch' egli crede che il genere dei Romanzi andrà più e più avvicinandosi alla storia, finchè si confonda con quella e quivi riposi. Così dice della tragedia, così dell'epica: gli uomini, a modo suo, diverranno sempre più bisognosi di vero, sempre ne vorranno di più, e verrà tempo che non vorranno altro che vero»: N. TOMMASEO-G.P. VIEUSSEUX, *Carteggio inedito*, a cura di R. Ciampini e P. Ciureanu, vol. I [1825-1834], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1956, I, p. 116. Aggiungiamo che la trasformazione di Manzoni da poeta a storico sembra essere caldeggiata, interpretando una tendenza dell'epoca (che tratteremo nel seguente capitolo), anche da Lesca facendola derivare dal desiderio di Manzoni di uniformarsi all'invito di Foscolo espresso nella lezione inaugurale, tenuta il 22 gennaio 1809, all'Università di Pavia: «Il bisogno di cercare e ricostruirsi il passato, fu dagli Italiani sentito e adempiuto con metodo che si può dire galileiano, in un'età non fortunata per la poesia, ma gloriosa specialmente per la ricerca e narrazione di esso passato: da L. A. Muratori in poi, morto il 1750, e gli si trova come fatalmente accanto G.B. Vico (1670-1744), il così detto filosofo della storia, - erudizione ed opere storiche sono mezzo e frutto d'una tendenza e di un'operosità, che hanno la sua più cosciente espressione in ben note parole del Foscolo, l'anno (1809) in cui, maestro a Pavia d'“eloquenza italiana”, il fervido poeta e cittadino, l'erudito e il critico, inaugurava il proprio insegnamento con un discorso memorabile, esortante “alle storie”, poiché nulla era più necessario e più utile agli Italiani. Nessuno tra i poeti, più del Manzoni, parve meglio ascoltare e rendere fruttifera la ragionata esortazione foscoliana.»: G. LESCA, *Prefazione*, in A. MANZONI, *Tutte le opere*, ritratti e autografi a cura di Giuseppe Lesca con prefazione, Barbera, Firenze 1923, pp. IX-XXXVII: XIII.

concetto della verosimiglianza: travaglio che è alla base della stesura del romanzo), ma lo avvalorano. Un ulteriore appoggio, a questo tipo di interpretazione, può essere offerto da uno sguardo alle date.

La lettera indirizzata da Niccolò Tommaseo a Gian Pietro Vieusseux è datata luglio 1827:<sup>163</sup> pertanto quanto vi si legge è stato formulato in concomitanza dell'uscita della ventisettesima. Facile evincere, da quanto viene riferito della riflessione di Manzoni, che egli già avesse in mente quanto scriverà nel *Romanzo storico*; non solo, ma apparirebbe incomprensibile, seguendo le interpretazioni che correntemente vengono date di questo testo (ovvero che sigli una sorta di ostracismo del romanzo storico), come possa egli continuare a lavorare alacremente al romanzo per pubblicarne l'edizione definitiva nel 1842. Due possono essere le ipotesi plausibili: o c'è in Manzoni una 'scissione' tra il narratore e il critico; oppure egli pensa che quanto scrive nella missiva non sia affatto in contraddizione con quanto sta facendo.

Quello che Tommaseo non riferisce e che a nessuno è dato di sapere sono gli elementi non verbali, ovvero con che tono, con quali gesti Manzoni dicesse (ammesso che la testimonianza indiretta sia totalmente credibile) queste parole (qui ci vorrebbe, davvero, un narratore!). Forse la frase: «tanto lavoro per una favola?» va intesa, al solito, in senso estraniante: 'gli altri mi giudicheranno un pazzo a lavorar tanto per una favola (ma non hanno capito che non è una favola?)'; così come l'affermazione seguente che i generi misti di storia e invenzione confluiranno (purtroppo) nella storia non doveva avere un sapore tanto dissimile da quanto possiamo intendere oggi quando affermiamo che la tecnologia porterà la morte della letteratura. Il desiderio di vero, poi, a cui Manzoni allude non è forse lo stesso che anima il suo interlocutore.

La missiva indirizzata al Guicciardini è del 1829 (anno in cui Manzoni inizia a scrivere anche la lettera a Goethe) ed esprime già perfettamente quello che poi espliciterà nell'*Avvertimento*: «le mie

<sup>163</sup> Cfr. *supra* nota 162.

idee sono andate oltre assai nella buona o cattiva strada in cui io era entrato». Lo scrittore pone qui già il quesito se nel suo percorso ci sia un progresso verso la verità o una caduta nell'errore, per cui si può dedurre che questo dubbio lo abbia attanagliato non solo dopo la stesura del testo *Romanzo storico*, inducendolo a scrivere l'*Avvertimento*, ma sia già presente nella sua mente durante la scrittura di questa lettera. Altrettanto chiara appare la portata assolutamente non convenzionale delle conseguenze di questa riflessione: «e che, se quella potè parer licenza, le mie opinioni attuali, in questo particolare, tendono affatto all'anarchia, per non dire alla distruzione dell'arte medesima».<sup>164</sup>

Del resto, la chiave interpretativa che vede opposti i due trattati (ma Manzoni stesso non li pone in opposizione quanto piuttosto in progressione o regresso), trovando di conseguenza inconciliabile quanto espresso nel *Romanzo storico* con la scrittura dei *Promessi sposi*, porta con sé almeno due incongruenze.

Si evidenzerebbe, da subito, una così plateale contraddizione che può essere, comunque, accolta giustificando sempre il genio, anche nelle sue stravaganze, ma essa rivelerebbe, anche, una banale incoerenza tra quanto sarebbe stato affermato teoricamente e la pratica scrittoria. Appare, nell'immediato, abbastanza curioso constatare come l'autore tenti di sconfessare negli scritti teorici l'opera che non solo sta ancora scrivendo, ma ripetutamente correggendo e su cui sta approfondendo ogni sua cura, facendo addirittura un viaggio, famiglia al seguito, per cercare di correggerla. Ne curerà, inoltre, una nuova pubblicazione a proprie spese, contattando anche un disegnatore, sebbene la ventisettesima avesse già avuto un grandissimo successo europeo;<sup>165</sup> Manzoni si imbarca, inoltre, in un'avventura editoriale pressoché fallimentare e neppure tanto utile (tra l'altro molti preferiranno la prima edizione del romanzo e continueranno a leggerla).

<sup>164</sup> Torneremo sul concetto di 'anarchia' alla fine del presente paragrafo.

<sup>165</sup> Cfr. P. FRARE, *Manzoni europeo?*, in «Nuovi quaderni del CRIER», IX, 2012, pp.199-220: 200.

La prima contraddizione può essere perdonata, ma la pratica incoerente protrattasi nel tempo, appare abbastanza incomprensibile. Allora, forse, è intuibile che la paura che Manzoni aveva di non essere compreso<sup>166</sup> era reale.

Può essere offerta un'altra testimonianza per suffragare quanto esposto: nello stesso 1829 Manzoni confessa a Friederich von Müller: «Le osservazioni di Goethe in *Kunst und Alterthum* mi hanno formulato abbastanza precisamente il tema per questa lettera; ho chiara nella mia mente la questione, è solo la trascrizione, la forma meccanica che mi frena».<sup>167</sup> Inoltre è già stata sufficientemente commentata la lettera del 13 agosto 1833 al Tommaseo.

Manzoni ha, dunque, ben chiaro il complesso problema legato al rapporto tra storia e invenzione nella scrittura del romanzo e anche che la mancanza di indicazioni certe per risolverlo porta all'«anarchia»<sup>168</sup> dell'arte; ma anche qui è necessario comprendere bene il suo non immediato pensiero: l'anarchia viene piuttosto affermata come antidoto necessario alle regole da cui l'arte è inibita. Del resto, già nella *Lettre* era stato argomentato con chiarezza come le tragedie, che seguono pedissequamente le regole, decretino la morte della tragedia stessa.

<sup>166</sup> Lettera del 21 settembre 1849 al figlio Pietro: «Portami se hai a Milano, il volume del Tasso che contiene il discorso sul *Poema epico*, perché lavoro qui accanitamente al mio, sul romanzo storico, ma con la certezza di rimanere anche questa volta, un *pauvre jeune homme incompris*»: A. MANZONI, *Tutte le lettere* cit., tomo II, lettera n.896, pp. 492-493: 492-493.

<sup>167</sup> La testimonianza è riportata da S. DE LAUDE, *Nota al testo*, in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., p. 92.

<sup>168</sup> Anche l'anarchia non sembra da intendersi in senso negativo, ma piuttosto come libertà assoluta di muoversi al di là di ogni regola, stabilita la giustezza del fine, e questo sottrae Manzoni ad ogni forma di relativismo. Cfr. in proposito: «Dilige, et quod vis fac: sive taceas, dilectione taceas; sive clames, dilectione clames; sive emendes, dilectione emendes; sive parcas, dilectione parcas: radix sit intus dilectionis, non potest de ista radice nisi bonum existere»: ST. AUGUSTINUS, *Io. Ep. tr.* 7, 8 in [https://www.augustinus.it/latino/commento\\_lsg/index2.htm](https://www.augustinus.it/latino/commento_lsg/index2.htm) (url consultato il 17/09/2023); è una delle dieci omelie a commento dei versetti 4-12 del capitolo IV della I lettera di san Giovanni.

I due testi critici presi in esame, nel presente capitolo, possono essere, quindi, concepiti in costante dialogo tra loro ed esplicitare, così, il modo costantemente provvisorio di lavorare manzoniano: «Rigoroso, ma certo non privo di ripensamenti e aporie, a fronte dei quali Manzoni non esita a porre in discussione le scelte via via sperimentate nel tentativo di una messa a fuoco dello spazio o dei compiti del proprio (e dell'altrui) agire letterario».<sup>169</sup>

È tuttavia evidente come tra i due testi vi siano delle differenze concettuali (non necessariamente contraddittorie), ovvero si percepisce una progressione verso il vero e la questione si chiarisce proprio confrontando attentamente la riflessione costante e continua sul concetto di verosimiglianza.

Nella *Lettre* il ricorso alla verosimiglianza, come meccanismo di conoscenza, può aiutare a formulare una maggiore e più profonda comprensione degli accadimenti e offrire, al contempo, anche un paradigma narrativo per rappresentare il vero interiore dell'uomo. Essa rimane paradigma narrativo anche nel *Romanzo storico*, ma si complessifica il fine per cui viene usata dal narratore. Manzoni si accorge che anche la storia può usare il verosimile (ben distinto dal vero storico) quando abbia bisogno di completare i puri dati forniti dal vero positivo per offrire il vero reale, e quindi comincia a ritenere che debba esserci necessariamente uno specifico del romanzo storico che comprenda, sì, la ricostruzione del reale, ma vada oltre.

Questo 'oltre' è definito dallo sguardo alla realtà ideale; quanto già sostenuto nella *Lettre* viene, più che sconfessato (se non come non completamente esaustivo), superato. Può aiutarci a comprendere questo passaggio il giudizio sull'*Eneide*, ritenuta un capolavoro proprio in quanto luogo privilegiato del verosimile perché in esso Virgilio ha rappresentato l'idea.

Pertanto, non è sufficiente che i componimenti misti di storia e d'invenzione si servano del verosimile per descrivere ed indagare il cuore dell'uomo così come agisce nella storia (questo compito, in

<sup>169</sup> G. RABONI, *Come lavorava Manzoni* cit., p. 8.

parte e similarmenete, viene già svolto, lo ribadiamo, dallo storico nel passaggio dal dato storico alla narrazione del fatto storico); andando più a fondo, il verosimile deve essere concepito come strumento esplicativo e al contempo narrativo dell'idea (unica vera ispirazione del romanzo)<sup>170</sup>. Solamente così inteso il testo, che si avvale della verosimiglianza, può muovere l'agire morale in una tensione verso l'infinito, che viene intravisto proprio grazie all'effetto che la narrazione produce sul lettore. Inoltre, la verosimiglianza usata come categoria narrativa produce, pur ammantata di una veste storica, un effetto definitivo nella percezione che suggerisce dell'idea (si ricordi il paragone con la statua e la sua possibile distruzione materiale, che non implica la distruzione dell'idea che l'ha generata).<sup>171</sup>

La riflessione morale prodotta dal verosimile, ovvero dalla rappresentazione del vero ideale sotto le spoglie del vero reale, può essere possibile solo se il lettore conosce bene quest'ultimo (e l'autore deve aiutarlo in questa conoscenza qualora questa non sia patrimonio già acquisito e dunque condiviso), tenendo presente che il desiderio di un così circoscritto vero storico è un bisogno contestualizzato al *suo* tempo e non un criterio di giudizio universale delle opere. Del resto, ogni opera letteraria deve usare gli strumenti che le vengono forniti nel contesto in cui deve operare, o meglio deve tener conto di quale sia il patrimonio culturale condiviso dal lettore; solamente così il messaggio affidato al componimento misto di storia e d'invenzione potrà essere decodificato, giungendo a incidere la coscienza del lettore. Questa riflessione, che può essere solo nebulosamente

<sup>170</sup> Si confronti a questo proposito R. ZAMA, *Il realismo manzoniano tra storia e metastoria*, in *Manzoni e il realismo europeo*, a cura di G. Oliva, Mondadori, Milano 2007, pp. 187-195, da cui estrapoliamo la presente citazione: «se tutta la verità sull'uomo rimane all'interno della storia è inevitabile un determinismo insito nella concatenazione degli eventi [...] d'altro canto se si ammette la libertà delle determinazioni dell'uomo, non si può più affermare "che il mondo reale sia l'unico verosimile, l'unico interessante, e la storia non sarà allora l'unico testo sul quale apprendere il vero sulla natura umana"»: p. 190.

<sup>171</sup> Cfr. DRS I § 37.

intravista nella *Lettre*, diventa la stella polare del *Romanzo storico*, alla cui luce possiamo comprendere ancora meglio *I promessi sposi*.

La riabilitazione del romanzo storico segna, infatti, uno degli scarti più significativi con quanto affermato precedentemente nella *Lettre*; la discordanza teorica più evidente tra i due testi critici analizzati è, forse, proprio quella che riguarda il giudizio sui romanzi, che sono, sempre con i dovuti distinguo, considerati nella *Lettre* un genere percorso dalla falsità,<sup>172</sup> mentre nel *Romanzo storico* vengono non solo equiparati all'epica e alla tragedia, ma sono indicati anche come la più recente evoluzione del genere epico e la forma ultima e migliore (proprio perché meglio si affrancano dalla prepotenza della storia) dei componimenti misti di storia e di invenzione.<sup>173</sup>

Su tutti batte il suo plettro il tempo, e sulla tenuta dei generi nessuno può scommettere. La letteratura darà certo vita ad altri componimenti misti di storia e d'invenzione: ognuno sarà un fatto, nessuno il fatto definitivo; ognuno dovrà svolgere bene il suo compito, ovvero far intravedere al lettore il vero ideale da cui discende la riflessione morale: questo è il loro specifico che non può essere assolto da un testo di storia.

### 7. Per comprendere meglio la verosimiglianza: il dialogo con gli antichi

La presenza di un certo numero di citazioni tratte dall'*Ars poetica* di Orazio nei due testi presi in esame invita ad aprire un varco nel mondo degli antichi nel tentativo di rintracciarvi un ulteriore apporto alla riflessione sul significato di verosimiglianza, così come è intesa nei due trattati.

<sup>172</sup> «je dis seulement que, comme tout genre a son écueil particulier, celui da genre romanesque c'est le faux» LCH §192.

<sup>173</sup> «E aggiungiamo che, come è la più recente di queste specie, così ci pare la più raffinata, il ritrovato più ingegnoso per vincere la difficoltà, se fosse vincibile.»: DRS I § 97.

A dire il vero, il rapporto tra Manzoni e i classici non sembra aver particolarmente infiammato la critica manzoniana,<sup>174</sup> se non per pochi e, forse, poco noti, contributi, eppure è facilmente pensabile che la sua formazione di giovane studente sia iniziata, come era norma, proprio dagli antichi e che, come tutto ciò che viene appreso in giovane età, le loro lezioni siano rimaste più o meno consciamente sedimentate nella sua mente per poi – inaspettatamente – riemergere in forma più palese, come sembrerebbe confermare la scrittura dei *Volucres* in tarda età.<sup>175</sup>

Può risultare interessante, per trattare questo aspetto nella produzione manzoniana, il confronto con il saggio di Paratore, *Manzoni e il mondo classico*, sia per la notorietà del testo, sia per l'ampiezza della trattazione, ma soprattutto per le conclusioni a cui il critico giunge alla fine di un complicato percorso di riflessione:<sup>176</sup> «Proprio in accordo con queste considerazioni possiamo concludere mettendo in guardia contro il *locus communis* di un Manzoni religiosamente e romanticamente allergico alla latinità pagana, infastidito dalla

<sup>174</sup> E. PARATORE, *Manzoni e il mondo classico*, in «Italianistica», II, 1, 1973, pp. 76-132; G. PETROCCHI, *Orazio in Manzoni*, in «Italianistica», XIV, 3, 1985, p. 379-385 e ID., *Alessandro Manzoni* in *Enciclopedia virgiliana*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986, *ad v.*: in particolare per il confronto tra Manzoni e Lucrezio, cfr. C. ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Vita e Pensiero, Milano 1997: pp. 274 e ss.; cfr. anche G. CALDERARO, *Alessandro Manzoni e il mondo latino e greco*, La Nuova Italia, Firenze 1937. Il testo è datato, ma notevole per rigore; sottolinea e commenta le citazioni presenti in molte opere manzoniane (escluso il romanzo, carteggi compresi) dei classici latini (nel secondo capitolo) e greci (nel terzo).

<sup>175</sup> Opera latina in sette distici elegiaci scritta da Manzoni nel 1868 e nello stesso anno pubblicata su «La Perseveranza».

<sup>176</sup> Nella prima parte del contributo Manzoni viene giudicato, per similitudine con le posizioni di Pellico e del Conciliatore, un castigatore del mondo antico e in particolare di Roma, ma ad un certo punto il critico fa la seguente riflessione che segna il cambio di passo nella sua critica: «Eppure, se si analizza attentamente l'opera del Manzoni, si scopre che, nonostante tutto, l'influsso classico ha avuto sempre una parte determinante.»: E. PARATORE, *Manzoni e il mondo classico* cit., p. 116.

sonora tradizione della Roma imperiale e pronto a far dell'ironia sui suoi retorici risvolti»;<sup>177</sup> questa considerazione invita a valutare, senza avvalersi di stereotipi, le molteplici risonanze della formazione classica presenti anche nel nostro autore.

### 7.1. Ars poetica: *preludio*

È possibile ravvisare nell'*Ars poetica*<sup>178</sup> di Orazio una delle molteplici fonti da cui scaturisce la riflessione sulla verosimiglianza dei due scritti analizzati, per la presenza sia di citazioni esplicite che di rimandi sottointesi. In particolare, nel *Romanzo storico* molti sono gli autori antichi riportati e commentati in relazione alla loro produzione storico-letteraria o, come Aristotele, per la loro indiscussa e condivisibile *auctoritas*. Orazio sembra rientrare in questa seconda categoria, ma è possibile intravedere un motivo ulteriore per cui, con una certa insistenza, la sua *Ars poetica* viene citata, anche in questo scritto.

La frequentazione di Orazio fu, in primo luogo, scolastica, come testimoniano una prova (probabilmente risalente al 1800) di traduzione del poeta latino (*Serm.*, I, III, 1-56)<sup>179</sup> e altri scritti giovanili<sup>180</sup>

<sup>177</sup> Ivi, p. 131. È interessante notare proprio come la maniera in cui Manzoni ha riletto gli autori antichi nel *Romanzo storico* susciti ammirazione nel critico, lo interroghi e lo inquieti.

<sup>178</sup> È il terzo componimento del secondo libro delle *Lettere* di Orazio, che sarà analizzato per evidenziarne le parti citate da Manzoni. Testo latino di riferimento: Q. ORAZIO FLACCO, *Le lettere*, Intr., trad. e note di E. Mandruzzato, Rizzoli, Milano 1983, pp. 254-287. Abbreviata: AP.

<sup>179</sup> A. MANZONI, *Tutte le opere* cit., vol. I, p. 74.

<sup>180</sup> Orazio è citato quattro volte nell'Ode *Della poesia* (1804?) (v. 10; v. 89; v. 119; v. 132); il Chiari, tuttavia, pur ravvisando la presenza di Orazio in questo testo (contrassegnato con il titolo *Contro i poetastrì*), soprattutto percepisce nei rimandi alle 'epistole' I e II del secondo libro l'eco del poeta latino in A. G. B. Pagani: «E io lo direi il più oraziano, per la sobrietà, per l'armonia delle parti, per quel fare discorsivo che tocca e punge con felice misura.»: A. MANZONI, *Poesie prima della conversione* cit., 1947, p. 216. Per le reminiscenze di Orazio in Manzoni

particolarmente pungenti.<sup>181</sup> Il carattere bilioso<sup>182</sup> del poeta latino suscitò certo una cospicua simpatia nel Manzoni dei primi anni dell'Ottocento, precedenti alla sua conversione, volgendosi poi lo scrittore a una più riflessiva ironia socratica;<sup>183</sup> oppure fu proprio la pacatezza di Orazio a soggiogarlo.<sup>184</sup>

dalle poesie giovanili ai *Volucres*, passando per l'epistolario, rimandiamo al breve, ma intenso saggio di G. PETROCCHI, *Orazio in Manzoni* cit.

<sup>181</sup> «Quello che più di Orazio lo ha colpito e spinto alla simpatia è stato lo spirito arguto che assai risponde alla sua disposizione alla critica mordace»; «non vide soltanto in Orazio lo scrittore di satire, ma anche il creatore di quella lirica che rinnovava l'armonia dei perduti carmi dei poeti di Lesbo.»: G. CALDERARO, *Alessandro Manzoni e il mondo latino e greco* cit., p. 98 e 100.

<sup>182</sup> Cfr. ORAZIO, *Epistole* I, 19, 19-20 e AP vv. 301-302.

<sup>183</sup> Cfr. P. FRARE, *Dalla "splendida bile"* cit.

<sup>184</sup> «Fu anche più sereno del Goethe, che di serenità parlò troppo, e mi piace talvolta di paragonarlo ad Orazio, tanto gli è simile nella pacatezza dell'animo e nella limpidezza dello sguardo. Se non che - non è piccola differenza, intendo anch'io, - lo scolaro di Epicuro era divenuto un discepolo di Cristo e non cercava l'atarassia nella sorridente indifferenza, ma nella virtù del sentire e meditare.»: G. A. BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia*, il Saggiatore, Milano 1965, (prima edizione 1905), p. 242. Certo è che: «La confidenza con Orazio, con tutto Orazio, non è solo di qualche periodo, ma accompagna ogni momento della vita del Manzoni: fu molto più che una lettura, una frequentazione continua che gli consentiva di citare a memoria larghi squarci anche durante la lunga vecchiezza. Può apparire troppo remoto da lui, anzi lo è, l'epicureismo oraziano; ancor di più, e si potrebbe dedurre che lo toccasse direttamente, la ricerca del piacere accanto all'esperienza scettica. Ma con Manzoni intellettuale i conti si fanno sempre male, e i bilanci approssimativi. Manzoni amò sempre Orazio, anche là dove non poteva essergli congeniale, così si deve pensare per Virgilio, che stimò superiore, né si ritrasse con bigotterie, un aspetto che non è da lui.»: G. PETROCCHI, *Orazio in Manzoni* cit., p. 380. Aggiungiamo: «Dell'ammirazione per Orazio lirico il Manzoni va parlando fino da vecchio; così, quando il figliastro Stefano gli dice di capirci poco in quell'Orazio che nelle Odi va saltando da un punto all'altro senza un chiaro filo che connetta i vari argomenti, e gli domanda perché a lui piaccia tanto quel poeta... illogico, egli esclama con entusiasmo e quasi con rabbia, perché il figlio non riesce a comprendere quella grande arte: "Oh, questo è lo slancio poetico, è il bello della poesia!..." (1)»: G. CALDERARO, *Alessandro Manzoni e il*

Tra Manzoni e i suoi amici deve esserci stato un gran discutere sull'*Ars poetica*, tanto che egli ne cita un passo anche nel 1812 in una lettera al Fauriel;<sup>185</sup> tale affermazione potrebbe trovare un ulteriore riscontro nella pubblicazione dell'*Arte poetica* in dialetto milanese da parte di Giovanni Rajberti.<sup>186</sup> L'opera è dedicata alla memoria

*mondo* cit., p. 101. La citazione si indica estratta da S. STAMPA, *A. Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici*, Milano, 1885, I, p. 368.

<sup>185</sup> «Je me suis souvenu alors du *Verbaque provvisam rem non invita sequentur* [*Ars poetica* v. 311]; que je trouve être la seule règle pour le style»: A. MANZONI, *A Fauriel [Parigi] Brusuglio, 20 aprile 1812*, in ID., *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel* cit., pp. 175-179: 179 (§ 31). Molto interessante questo passo anche rispetto alla riflessione sul rispetto delle regole; Manzoni qui asserisce, per mezzo delle parole di Orazio, che in primo luogo è importante la conoscenza e la sapienza, le parole seguiranno; per maggiore chiarezza riportiamo la citazione integra da cui è estrapolato il passaggio: «Rem tibi Socraticae potuerunt ostendere chartae/ Verbaque provvisam rem non invita sequentur.»: AP (vv. 310-311); già nel 1812 Manzoni pensa che questa sia l'unica regola da seguire. In realtà le citazioni di Orazio nell'epistolario manzoniano sono molto copiose: «Ma sulla presenza di citazioni oraziane nell'epistolario vi sarebbe modo di intrattenersi a lungo; esse cadono in occasioni diverse, al Pellico, al Gonin, al Paoli, eppure sempre animate da uno spiritoso colloquio che travasò nelle conversazioni e lo spingeva, se del caso, anche a storpiare umoristicamente il testo, in qualche modo a rifare il verso»: G. PETROCCHI, *Orazio in Manzoni* cit., p. 383.

<sup>186</sup> G. RAJBERTI, *L'Arte poetica di Quinto Orazio Flacco esposta in dialetto milanese*, Sambrunico-Vismara succ. Agnelli, Milano 1836. Per le notizie biografiche su Giovanni Rajberti cfr. A. PIGATTO, *Giovanni Rajberti. Il medico poeta* (1805-1861), Sansoni, Firenze 1922, da cui ricaviamo alcune informazioni utili. Nacque a Milano da modesta famiglia e qui esercitò la sua professione di medico e di letterato, fu patriota liberale; lo stesso Manzoni gli inviò una copia dei *Promessi sposi* con questa dedica: «Al buon medico e buon poeta/ Ricordo di amicizia/di Alessandro Manzoni. E [aggiunge l'autrice] siccome si sa che il Manzoni non era facile a protestarsi amico e a dar lodi, queste parole significano molto»: ivi, p.17. La sua produzione letteraria viene suddivisa in due gruppi: le opere in dialetto milanese e quelle in italiano. «Quelle in dialetto milanese si suddividono in due: la traduzione meneghine di alcune satire di Orazio [Satire I,1/ 11,5/1,3] e dell'*Ars poetica*, e le poesie originali meneghine.», anche se viene precisato: «Sopra ho chiamato per brevità questi lavori “traduzioni da Orazio”. Il Rajberti usa sempre

di Porta<sup>187</sup> ed è indirizzata «A questi dunque [ai *galantuomini* che giudicheranno la sua capacità di traduttore] e specialmente ai Buoni Milanesi raccomando il mio libercolo. Quei di loro, che si dilettono di poesia patria, dopo la perdita dello Scrittore inarrivabile, e dopochè l'Illustre di Lui amico volse la mente a più nobili imprese letterarie,<sup>188</sup> debbono tenersi paghi di poco, ma di poco assai, e mi difenda l'esperienza di quindici anni. Accolgano dunque con lieto viso questo poco, che io offro Loro, e lo salvino, se è possibile, dalla pressoché universale epidemia dei libri, l'Obblivione».<sup>189</sup> Tradurre l'*Ars poetica* potrebbe essere inteso come omaggio alla memoria di un amico poeta con cui, forse, insieme ad altri, del testo si è discusso a lungo.

### 7.1.1. *Il testo alla ricerca delle citazioni*

L'*Ars poetica*, di cui verrà qui seguito l'ordine espositivo, ponendo in evidenza le citazioni estrapolate da Manzoni, si apre trattando il problema della verosimiglianza: Orazio si distacca da un'idea di arte troppo fantastica, dove si mescolano elementi non coerenti tra loro (tanto in pittura come in letteratura);<sup>190</sup> egli ritiene, pertanto,

nel titolo *esposta in dialetto milanese*, perché: «Non si tratta di traduzioni, ma di parafrasi o rifacimenti di Orazio in sestine milanesi, come vedremo»: *ivi*, p. 28.

<sup>187</sup> «Alla memoria/di/Carlo Porta milanese/per inesausta vena di giocondità/acume di frizzo atticismo di locuzione/popolarità e vivezza di subietti/nonché a quanti nel vernacolo scrissero/di lunga mano superiore a quel Berni/da cui la festiva poesia ebbe nome/l'antico codice oraziano/dalla severa maestà latina/a questa umiltà di favella ridotto/il traduttore dedica riverente»: G. RAJBERTI, *L'arte poetica di Quinto Orazio Flacco*, pagina iniziale non numerata.

<sup>188</sup> Si potrebbe intendere Grossi; il suggerimento è del Professor Frare, che qui ringrazio.

<sup>189</sup> Pagina non numerata.

<sup>190</sup> «Humano capiti cervicem pictor equinam/iungere si velit et varias inducere plumas/undique collatis membris, ut turpiter atrum/desinat in piscem mulier formosa superne,/spectatum admissi risum teneatis, amici? /Credite, Pisones, isti

che l'opera debba rispondere a requisiti di semplicità e di coerenza.<sup>191</sup> Probabilmente, Manzoni deve essere stato attratto da queste riflessioni e da qui estrae l'unico riferimento esplicito all'opera che compare nella *Lettre*,<sup>192</sup> dove la citazione oraziana «Qui variare cupit rem prodigialiter unam, /delphinum silvis appingit, fluctibus aprum» (AP vv. 29-30) è usata in senso iperbolico per dimostrare l'infondatezza delle accuse rivolte a coloro che non rispettano le regole delle due unità, in quanto in tale pratica non vi è alcuna intenzione di contravvenire al principio della verosimiglianza.

Orazio, passando ad analizzare l'atto della creazione artistica, indica la capacità poetica di rigenerare parole note in nuovi significati<sup>193</sup> usando il sintagma *callida iunctura*, espressione che viene evocata nel *Romanzo storico* per lodare lo stile di Virgilio.<sup>194</sup> Manzoni

tabulae fore librum/persimilem, cuius velut aegri somnia vanae/fingentur species, ut nec pes nec caput uni/reddatur formae.»: AP vv. 1-9.

<sup>191</sup> «Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum.»: AP v. 23.

<sup>192</sup> «Il est hors de doute que la sagesse vaut mieux que l'extravagance, et même que celle-ci ne vaut rien du tout ; et quand Horace ne l'aurait pas formellement prescrit, tout le monde conviendrait de bonne grâce qu'il ne faut pas *loger les dauphins dans les bois*. Mais lorsque les adversaires de la règle soutiennent que la tragédie, telle qu'ils l'a conçoivent, n'est pas un bois, et qu'ils n'y transportent pas des dauphins; lorsqu'ils prétendent que c'est pour ne pas blesser la nature et la raison qu'ils récusent la règle, lorsqu'ils veulent prouver que c'est celle-ci qui est bizarre parce -qu'elle est arbitraire ; c'est là-dessus qu'il faut les attaquer, et les réfuter, si l'on peut»: LCH §§ 86-87.

<sup>193</sup> «In verbis etiam tenuis cautusque serendis/dixeris egregie, notum si callida verbum/reddiderit iunctura novum.»: AP vv. 46-48.

<sup>194</sup> «Avere accennato ciò che la poesia vuole, è avere accennato ciò che Virgilio fece, in un grado eccellente. Chi più di lui trovò in una contemplazione animata e serena, nell'intuito ora rapido, ora paziente (appunto perché vivo) delle cose da descriversi, nel sentimento effettivo degli affetti ideati, il bisogno e il mezzo di nove e vere e pellegrine espressioni? E intendo un vero bisogno, giacché chi più alieno di lui dal posporre la locuzione usitata, quando fosse bastate al suo concetto? Ma era frequente il caso che non bastasse, e quindi così frequenti, ma non mai troppi, ne' suoi versi, quegli accozzi di parole così inaspettati e non mai violenti; direi la *callida iunctura* d'Orazio; ma, per quanto l'espressione sia felice, l'arte di Virgilio par che richieda una qualificazione più gentile e più elevata»: DRS II § 55-58.

sembra, in realtà, stabilire una sorta di ‘ancillarità’ delle citazioni riprese da Orazio per celebrare la grandezza dell’arte virgiliana, come appare anche in un altro passo del suo trattato, dove sta deridendo gli *incipit* altisonanti dei poemi ciclici poiché i maldestri autori, presi dalla volontà di soddisfare la referenzialità del dato storico, non lasciano spazio alla suggestione poetica; viene loro contrapposta la bellezza dell’*incipit* dell’*Odisea*: «Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte: / Dic mihi Musa virum, captae post tempora Troiae / qui mores hominum multorum vidit et urbes. / Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem / cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat»<sup>195</sup>(AP vv. 140-144). Manzoni cita dall’ultimo verso del testo latino proposto, cogliendone a pieno il senso, mentre sta trattando la grandezza dell’*Eneide* e di Virgilio:

In quel soggetto e mitologico e, nello stesso tempo, legato con la fondazione di Roma, trovava il poeta e la feconda libertà della favola, e il vivo interesse della storia. Da una parte, in quella vasta e leggiera nebbia de’ secoli eroici, poteva suscitare apparizioni fantastiche, *speciosa miracula*, (a) inventare a piacer suo, attaccando le sue invenzioni a invenzioni anteriori, celebri quanto la storia, o più, e insieme estensibili di loro natura.<sup>196</sup> (DRS II § 46)

Proseguendo nella lettura dell’*Ars poetica* troviamo affrontata la riflessione sulla possibile coerenza tra lo stile e l’argomento trattato<sup>197</sup>

<sup>195</sup> Il passo, di non facile interpretazione, è stato ben lumeggiato da Mandruzato: ai suoi occhi, i versi in questione sembrano indicare che è meglio un inizio vago (fumo) da cui poi si accende una scintilla, piuttosto che un inizio scintillante (fulgore) di cui non resta che fumo: «Prezioso l’*ut* finale: “perché” ne nasca poi quella “realtà” diversa che fa vivere “l’assurdo”, diceva Aristotele, il “meraviglioso”, la favola»: ORAZIO, *Le lettere* cit., p. 265.

<sup>196</sup> Nella nota (a) Manzoni stesso riporta gli estremi della citazione oraziana: «Horat., *De arte poet.*, v.144»

<sup>197</sup> «Versibus exponi tragicis res comica non volt»: AP v.89.

dal poeta: argomentazione che permette ad Orazio di esplicitare, così, il fine comunque morale della poesia.<sup>198</sup>

Il passaggio che più di ogni altro deve aver attirato l'attenzione di Manzoni si estende tra il verso 119 e il 187; da questa sequenza egli estrapola quattro citazioni<sup>199</sup>, di cui una ripresa due volte. L'attenzione di Orazio è qui rivolta alla coerenza necessaria tra la sostanza e la forma nella rappresentazione; egli invita a mettere in scena personaggi coerenti con sé stessi, indicando da dove trarre e come tratteggiare i soggetti: «famam sequere, aut sibi convenientia finge» (AP vv. 119).

Questo verso è innanzitutto riportato per esteso in nota<sup>200</sup> da Manzoni, che lo inserisce nel suo contesto mentre sta trattando l'uso dei dati storici da parte di Voltaire; è solamente accennato a testo, invece, in un altro passo dedicato a Corneille, nel punto in cui viene discusso se sia più o meno opportuna l'invenzione da parte del poeta.<sup>201</sup> In ambedue i contesti viene ribadito come il motto oraziano

<sup>198</sup> «Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt, / et, quocumque volent, animum auditoris agunt [...] Format enim natura prius non intus ad omnem / fortunarum habitum; iuvat aut impellit ad iram, / aut ad humum maerore gravi deducit et angit; / post effert animi motus interprete lingua»: AP vv. 99-111.

<sup>199</sup> Un breve riepilogo di quanto sarà più dettagliatamente esposto: AP v.119 in DRS II § 123-124 nota a; in DRS II § 170; AP v. 144 in DRS II § 46, già citato a p. 60; AP 151-152 in DRS I § 15 nota b; AP 185-188 in DRS II § 4 nota a.

<sup>200</sup> Cfr. DRS II §§ 123-128; «Certo, era più semplice, più facile e soprattutto più conveniente all'arte quello che Orazio suggeriva al poeta del suo tempo (poeta epico o tragico, qui non fa differenza): “Attenti alla fama” (a). Ma glielo poteva suggerire perché nello stesso tempo gli proponeva de' soggetti come Achille, Medea, Ino, ISSIONE, IO, ORESTE: soggetti mitologici, che vuol dire e notissimi, e intorno ai quali non c'era, al di là di quella notizia comune, né molto né poco di positivo, di verificabile, da potersi conoscere». In nota (a) p. 62 il testo riportato da Manzoni: «*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge, / scriptor. Honoratum si forte, reponis Achillem; / impiger, iracundus, inexorabilis, acer, / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis. / Sit Medea ferox, invictaque; flebilis Ino; / perfidus Ixion; Io vaga; tristis Orestes. / Hor., De Arte poet. v. 119 et seq.*»: §§ 123-124.

<sup>201</sup> Cfr. DRS II §§ 161-170. «E quel precetto [di Aristotele, sulla libertà di inventare da parte del poeta] era in sostanza il medesimo che fu poi espresso da

preveda un più ampio uso della libertà di scrittura, ovvero il mito (che deve essere seguito) offre, in realtà, solamente un canovaccio su cui lo scrittore può imbastire la storia; diversamente, più obbligata è la composizione se il soggetto è tratto da fatti storici.

Non è possibile ignorare come Manzoni, citando il passo, si avvalga e commenti solo il primo emistichio del verso di Orazio e sembri dimenticare di approfondire il secondo: *aut sibi convenientia finge*,<sup>202</sup> che affronta, invece, una questione nodale riguardante

Orazio con le parole: *famam sequere* (b)»: § 170. Qui Manzoni inserisce la nota (b), dove compare un'altra citazione tratta dall'*Ars poetica* volta a sostenere la presenza delle tragedie storiche nella letteratura latina: «Orazio loda in genere quella specie di tragedie, come un tentativo d'indipendenza letteraria: *Nil intentatum nostri liquere poetae; nec minimum meruere decus, vestigia graeca lausi deserere, et celebrare domestica facta; /vel cui praetextas, vel qui docuere togatas.* (De Arte poet., v. 285 et seq.). Ma il non dar lui alcun precetto per questa specie di componimenti, e l'accennarla soltanto, è una ragione di credere che non fosse molto coltivata; come il tornar che fa sempre sulla poesia d'argomenti greci, è un indizio, che questa fosse prevalente di molto»: *ibidem*, nota (b): pp-75-76.

<sup>202</sup> Riportiamo, del verso, la traduzione di Mandruzzato: «Per i caratteri, lo scrittore osservi la tradizione o li crei secondo la verosimiglianza.»: in ORAZIO, *Le lettere* cit., p. 263. Una non elegante traduzione letterale rende ancora più pregnante il senso della frase: 'o plasmi cose coerenti con sé stesse'; *convenientia sibi* sottrae così *fingo* da ogni arbitrarietà e da ogni fantasia soggettiva; è il richiamo alla *ratio*. Il verbo *fingo* presuppone la presenza di una idea pre-esistente che deve essere modellata in forme coerenti alla materia stessa, è la traduzione del verbo greco *poieo*, da cui si genera la *poesis*; ovvero è plausibile pensare che Manzoni abbia chiaro che lo specifico della letteratura è l'essere *poesis* ovvero è *fingere consequentia sibi*. Il romanzo storico, *in questo momento*, incarna perfettamente l'essenza dell'arte perché luogo del verosimile, come lo era stata in sommo grado l'*Eneide*. Orazio continua la sua riflessione a proposito delle finalità dell'arte poetica che deve *prodesse* aut *delectare* (cfr. vv. 333-336), ma mai esagerare con il meraviglioso «*Ficta voluptatis causa sint proxima veris, /ne quodcumque velit poscat sibi fabula credi, /neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo*»: AP. vv. 338- 340. A proposito di questo passo Mandruzzato osserva: «L'“irreale poetico” (*il thaumastòn*) non era, per l'antico, concessione e vuoto critico, era il simbolo e l'argomento dell'“altra” realtà. È assurdo pensare che per rivendicare il “vero” Orazio desse l'esempio della strega Lamia pregando di non esagerare (vv. 338-340); Orazio vuole che Lamia convinca, o “illuda”, come si diceva. La poetica manzoniana del

l'atto di maggiore libertà di intervento del poeta nella scrittura del testo. Come un fiume carsico la suggestione prodotta da questo secondo emistichio riaffiorerà, forse inaspettatamente, in chiusura del *Romanzo storico* allorché Manzoni userà il verbo *finco* in questa precisa accezione, come è possibile dedurre da un'attenta lettura:

Voglio dire il romanzo nel quale si fingono<sup>203</sup> azioni contemporanee: opera affatto poetica, poiché, in essa, e fatti e discorsi tutto è meramente *verosimile*. (DRS II § 189)

La riflessione sul testo di Orazio offre, sicuramente, un ulteriore aiuto per comprendere cosa sia, per Manzoni, la verosimiglianza<sup>204</sup>; questo ci permette, inoltre, di inserire il suo pensiero nel più ampio flusso della riflessione su tale argomento che dagli antichi giunge, senza interruzione, sino a noi.

Ci sono anche altre estrapolazioni, nel *Romanzo storico*, tratte dall'*Ars poetica* che meritano un breve riepilogo: una all'altezza della seconda critica (quella relativa ai due assentimenti),<sup>205</sup> in cui appare

Vero rifiutava la strega *tout court*. Orazio non escludeva il meraviglioso, ma non cessava di meravigliarsene.»: ivi, p. 252. Alla luce di quanto leggiamo nel *Romanzo storico*, Manzoni non avrebbe rifiutato affatto la strega Lamia se nelle opere scritte *in quel tempo* avesse rappresentato un elemento condivisibile e riconoscibile dai fruitori ed il suo esempio avesse mosso il loro agire morale; ne avrebbe rifiutato un uso anacronistico. Sicuramente Manzoni condivide con Orazio una certa avversione per l'eccesso.

<sup>203</sup> «E l'intento e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro»: DRS II § 192; anche in questo passaggio viene ribadito come sia da intendersi il verbo 'finco'.

<sup>204</sup> Nel romanzo storico, dunque, l'autore *fingit consequentia sibi*.

<sup>205</sup> «Quella lode che Orazio dà all'autore dell'*Odissea*:/ E mentisce così, col falso il vero / Sa in tal guisa intrecciar, che corrisponde / Sempre al principio il mezzo, al mezzo il fine, (b)»: DRS I § 15. La nota (b) recita: «*Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum*. Horat., Art. Poet., v.151. La traduzione citata nel testo è del Metastasio» (p. 6). La citazione

plausibile che l'attenzione di Manzoni sia stata attivata dal raffronto che nel testo latino si pone tra falso e vero.

Manzoni inoltre sembra citare due altri passi risignificandoli in modo libero, cioè estendendone il significato rispetto al contesto in cui sono inseriti nell'*Ars poetica*: il primo è posto all'inizio della parte seconda nel *Romanzo storico*, mentre egli sta esplicitando l'avversione per il falso in tutti i suoi aspetti.<sup>206</sup> In realtà Orazio, nel punto estrapolato, sta perorando un'altra causa, come mostra l'ampliamento della citazione, posto in nota.<sup>207</sup> Il poeta latino sta, piuttosto, indicando come sia opportuno che certe scene truculente non vengano mostrate sulla scena, ma solo udite dagli spettatori (rifacendosi alla tradizione in uso nella rappresentazione della tragedia greca); pertanto i miti di Procne e Cadmo vengono indicati come

della traduzione dei versi non è corretta, come osserva De Laude: «Manzoni inverte due parole, suona: “sempre il mezzo al principio, al mezzo il fine”: in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 6-7, nota 1. Il riferimento, ampliato, di Orazio è: «Semper ad eventum festinat et in medias res, / non secus ac notas, auditorem rapit, et quae/desperat tractata nitescere posse, relinquit; atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum»: AP vv.148-152. Quello che a Manzoni interessa sottolineare è l'armonia e la fusione dei due elementi: *ne discrepet*. Per le traduzioni di Orazio prodotte da Metastasio cfr. anche L. BORSETTO, *Metastasio traduttore e lettore di Orazio*, in Id., *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Torino 2002, pp. 55-81.

<sup>206</sup> «Disposto a ricevere tutto ciò che potesse o estendere di più, o rettificare il suo concetto, sarebbe ugualmente pronto a opporre a ogni cosa che venisse per alterarlo, quell'*incredulus odi*, con cui la mente ributta, non solo la specie particolare di falso a cui applicò Orazio tali parole, (a) ma il falso d'ogni genere e d'ogni grado, che si presenti a richiedere un posto già occupato da un vero». DRS II § 4. Nella nota (a) i versi di Orazio e gli estremi della citazione. Questo il testo oraziano: «Nec pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem. / Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi»: AP. vv. 185-188

<sup>207</sup> «Aut agitur res in scaenis, aut acta refertur. / Segnius irritant animos demissa per aures / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator. Non tamen intus / digna geri promes in scaenam, multa que tolles / ex oculis quae mox narret facundia praesens»: AP vv. 179-184.

sconvenienti non in quanto ‘falsi’, ma in quanto le trasformazioni inflitte ai due personaggi sono la giusta punizione di precedenti azioni violente; Manzoni, più o meno consapevolmente, sembra qui piegare Orazio ai suoi fini, preso – forse – dalla suggestione del verso 188 («Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi»).

La seconda ‘forzatura’ è ravvisabile nell’uso del *coniurat amice*, espressione che troviamo citata nella parte iniziale del trattato manzoniano.<sup>208</sup> Nell’*Ars Poetica* tale espressione è usata in un contesto simile ma diverso, ovvero per indicare come l’arte debba scaturire dalla relazione armonica tra natura e tecnica,<sup>209</sup> e non tanto per indicare lo scarto tra vero o falso nel testo letterario.

Date queste osservazioni, forse è più semplice pensare che *incredulus odi* e *coniurat amice* siano utilizzate da Manzoni come semplici espressioni idiomatiche. Pertanto, la vera riflessione sul pensiero di Orazio resta quella relativa alle indicazioni da seguire nella scelta del soggetto dell’opera letteraria: *famam sequere, aut sibi convenientia finge*. Qui il Flacco dà il suo contributo migliore.<sup>210</sup>

<sup>208</sup> «Qual è, mi par che vogliamo dire, la forma essenziale del romanzo storico? il racconto; e cosa si può immaginare di più contrario all’unità, alla continuità dell’impressione d’un racconto, al nesso, alla cooperazione, al *coniurat amice* di ciascheduna parte nel produrre un effetto totale, che l’essere alcune di queste parti presentate come vere, e altre come un prodotto dell’invenzione?»: DRS I § 13.

<sup>209</sup> «Natura fieret laudabile carmen an arte /quaesitum est: ego nec studium sine divite vena, /nec rude quid possit video ingenium; alterius sic/altera poscit opem res, et coniurat amice»: AP vv. 408-411.

<sup>210</sup> Può essere utile accennare anche ad un passaggio dell’*Ars poetica* («Ut pictura, poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes» vv. 361-363) non esplicitamente citato, ma che può aver contribuito a suggerire a Manzoni i molteplici raffronti tra la pittura e l’opera letteraria presenti sia nella *Lettre* sia nel *Romanzo storico* (cfr. DRS II § 177, nota (a), pp. 77-81: in particolare p.80), tenendo presente che ci sono suggestioni molto più esplicite e recenti che possono aver indotto a tale raffronto; cfr. C. RICCARDI, *Nota 74*, in A. MANZONI, *Lettre* cit., pp. 146-149.

7.2. De legibus: *la chiusura del cerchio*

*Intelligo te, frater, alias in historia leges observandas  
putare, alias in poemate. Cic., De legibus, I, 1.*

Per chiudere definitivamente queste riflessioni, è necessario rileggere questa citazione posta da Manzoni in epigrafe al *Romanzo storico*.

Tutto quello che è stato fin qui argomentato, con ragionamenti più o meno condivisibili, «diventa in apparenza poco e scuro» al confronto della diamantina nitidezza che traspare dalla citazione tratta dal *De legibus*,<sup>211</sup> che ha in sé la forza dell'estrema sintesi: tutto il pensiero di Manzoni sull'argomento del trattato è ivi contenuto.

Prima di andare ad analizzare il contesto da cui la citazione è stata estrapolata e cercare di comprendere il perché della scelta manzoniana, è utile segnalare che: «Frequentissimi sono negli scritti manzoniani i richiami a Cicerone, dai quali possiamo dedurre che quasi tutta la vasta produzione oratoria filosofica e letteraria dello scrittore latino fu oggetto di studio e di diletto pel Manzoni».<sup>212</sup> Il maggiore punto di contatto tra i due scrittori può essere così sintetizzato: «Prima base fondamentale della ricerca manzoniana sappiamo essere sempre il vero: il vero anzitutto e soprattutto; ogni altro scopo deve ad esso sottostare e deve avere valore solo in rapporto ad esso. Il suo proposito sembra coincidere anche con quello ciceroniano: “Verum enim invenire volumus, non tamquam adversarium aliquem convincere” (2). (De fin. I)».<sup>213</sup> Nella lunga e faticosa ricerca del vero, Manzoni può essere quindi stato aiutato

<sup>211</sup> Testo latino di riferimento è M. TULLIO CICERONE, *Delle leggi*, testo latino trad. e note di A. Resta Barrile, Zanichelli Bologna 1974, pp.12-181. Abbreviato: DL. A questo testo latino appartiene anche la citazione posta da Foscolo in esergo ai *Sepolcri* (DL II, v. 9)

<sup>212</sup> G. CALDERARO, *Alessandro Manzoni e il mondo* cit., p. 83.

<sup>213</sup> Ivi, p. 84. Nella nota 2 (a piè di pagina 84) l'autrice specifica: «Cfr. Appendice alla rel. Int. All'unità della ling., in “Tutte le Op.”, pag. 951».

anche dall'opera di Cicerone, che «offre al Nostro una inesauribile raccolta di profondi veri»<sup>214</sup>.

### 7.2.1. *Il testo alla ricerca del contesto*

Il *De legibus* è un'opera dialogica incompiuta di Cicerone, databile tra il 52 e il 51 a.C., pubblicata postuma; l'opera tratta della superiorità della legge naturale, che, «unica, irrevocabile ed eterna, superiore ad ogni umana potenza e scolpita nella coscienza stessa del genere umano, è per ogni uomo il criterio della scelta tra il bene e il male, tra il giusto e l'ingiusto»<sup>215</sup>; la citazione in epigrafe del *Romanzo storico* è estratta dall'inizio dell'opera, incentrato su una dissertazione tesa a comprovare la veridicità storica della rappresentazione in un poema di Cicerone.

I protagonisti del dialogo sono: Attico (amico di Cicerone), Quinto (fratello di Cicerone) e Marco (Cicerone); ecco l'apertura di Attico:

Lucus quidem ille et haec Arpinatium quercus agnoscitur, saepe a me lectus in Mario<sup>216</sup> : si enim manet illa quercus, haec est profecto; etenim est sane vetus.<sup>217</sup>

Quinto coglie l'occasione per esaltare la potenza eternatrice della poesia, per cui grazie al poema del fratello la quercia (ivi celebrata) vivrà in eterno<sup>218</sup>. Attico incalza:

<sup>214</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>215</sup> A. RESTA BARRILE, *Introduzione*, in CICERONE, *Delle leggi* cit., p. 3.

<sup>216</sup> Poema perduto di Cicerone scritto in onore di Gaio Mario.

<sup>217</sup> Tutte le citazioni, se non dichiarato diversamente, sono tratte da DL I, 1.

<sup>218</sup> «ut ait Scaevola de fratris mei Mario, canescet saeclis innumerabilibus».

Sed hoc iam non ex te, Quinte, quaero, verum ex ipso poeta, tuine versus hanc quercum severint, an ita factum de Mario, ut scribis, acceperis.

Viene dunque chiesto se la narrazione abbia la sua legittimazione in una fonte storica o sia frutto di invenzione. Cicerone risponde con una sentenza che molto deve essere piaciuta allo stesso Manzoni, il quale sembra riecheggiarla quando nella seconda parte del *Romanzo storico* tratta il rapporto tra mito e storia nei poemi antichi:

Respondebo tibi equidem, sed non ante quam mihi tu ipse responde-  
ris, Attice, certen *non* longe a tuis aedibus inambulans post excessum  
suum Romulus Proculo Iulio dixerit se deum esse et Quirinum vo-  
cari templumque sibi dedicari in eo loco iusserit, et verumne sit *ut*  
Athenis non longe item a tua illa antiqua domo Orithyiam Aquilo  
sustulerit; sic enim est traditum.

Attico è sorpreso dalla domanda; ne chiede ragione e Cicerone risponde:

Nihil sane, nisi ne nimis diligenter inquiras in ea quae isto modo  
memoriae sint prodita.

Ecco un'obiezione mossa da Attico, che a Manzoni sarà sembrata straordinariamente attuale:

Atqui multa quaeruntur in Mario fictane an vera sint, et a nonnullis  
quod et in recenti memoria et in Arpinati homine versatur, veritas a  
te postulatur.<sup>219</sup>

Pronta la risposta di Cicerone:

<sup>219</sup> Così traduce Resta Barrile: «Eppure molto si discute su quanto vi è di vero o di fantastico nel *Mario*, e non sono pochi coloro che ricercano la verità storica, dal momento che tu tratti di avvenimenti recenti e di un cittadino d'Arpino»: *ivi*, p. 15.

Et mehercule ego me cupio non mendacem putari, sed tamen nonnulli isti, Tite noster, faciunt imperite, qui in isto periculo non ut a poeta sed ut a teste veritatem exigant, nec dubito quin idem et cum Egeria conlocutum Numam et ab aquila Tarquinio apicem impositum putent.

Ed ecco la sintesi operata da Quinto:

Intellego te, frater, alias in historia leges observandas putare, alias in poemate.

Cicerone conferma:

Quippe cum in illa ad veritatem,<sup>220</sup> Quinte, *quaeque* referantur, in hoc ad delectationem pleraque; quamquam et apud Herodotum patrem historiae et apud Theopompum sunt innumerabiles fabulae.

Anche questa risposta forse a Manzoni avrà dato da pensare e traspare in filigrana in alcuni ragionamenti presenti nel *Romanzo storico* e nella *Lettre* che riguardano proprio l'unico diletto prodotto dall'opera letteraria (ovvero la riflessione morale) e il verosimile presente nella storia.

Il discorso prosegue con la richiesta formulata da Attico a Cicerone affinché scriva una storia di Roma; Cicerone declina l'invito per mancanza di tempo, accogliendo, invece, il suggerimento di trattare elementi del diritto.<sup>221</sup> Il dialogo entra nel vivo, ma il nostro interesse termina in quanto Manzoni ha già estratto quanto era di suo interesse: due diverse leggi devono essere osservate nello scrivere, una per la storia, una per le opere letterarie. Facendo tesoro di questo insegnamento, egli ci invita a dare inizio al *Romanzo storico*.

<sup>220</sup> Per *veritas* vd. nota precedente.

<sup>221</sup> «In longum sermonem me vocas, Attice, quem tamen, nisi Quintus aliud quid nos agere mavult, suscipiam, et, quoniam vacui sumus, dicam.» DL I, 4.



### III. SUL VERO STORICO E DINTORNI

#### 1. *Introduzione*

La chiarezza del rapporto tra storia e invenzione così come si evince dal *Romanzo storico* potrebbe render legittima la domanda: da dove si sia originata, negli studi critici, la ricerca e la successiva valutazione dell'aderenza al vero storico nei *Promessi sposi* come elemento preponderante, se non unico, di giudizio.

Si rende necessario, pertanto, nel presente capitolo, ipotizzare da dove abbia preso vita il possibile fraintendimento, sulle reali finalità di quest'opera manzoniana, che ha dato luogo ad interpretazioni non completamente condivisibili dall'autore o, per lo meno, non coerenti con i presupposti teorici definiti dallo stesso. Sarà, in prima istanza, analizzato quali furono le attese e le delusioni presenti all'uscita della ventisettesima per cercare di chiarire quanto il clima culturale abbia concorso a produrre possibili equivoci interpretativi.

Del resto, la preminenza della ricerca dell'aderenza al vero storico all'interno del romanzo può essere stata una lettura attualizzante e funzionale in un determinato contesto storico e culturale, ma oggi ne è evidente il sostanziale anacronismo, grazie anche all'apporto di nuove tendenze critiche.

## 2. *Le attese*

È necessario cercare di ricostruire quali sono e da che cosa sono state generate le attese della critica<sup>1</sup> quando Manzoni pubblica nel 1827, per la prima volta, il suo romanzo, perché i contributi più importanti al primo apparire del testo manzoniano sono proprio

<sup>1</sup> Operiamo una distinzione (che apparirà più chiara proseguendo) tra l'accoglienza della critica e quella del pubblico, che fu da subito entusiasta. Tale affermazione è avvalorata dalla seguente testimonianza di Giulia, la primogenita del Manzoni, che così scriveva al Fauriel l'8 luglio del '27: «Debbo dirvi che abbiamo provato un gran piacere nel vedere il lieto successo del libro del babbo. In verità, superò non solo la nostra aspettativa, ma ogni speranza; in meno di venti giorni se ne vendettero più di 600 esemplari. È un vero furore; non si parla d'altro; nelle stesse anticamere i servitori si tassano per poterlo comprare. Il babbo è assediato da visite e da lettere d'ogni specie e d'ogni maniera; furono già pubblicati alcuni articoli intieramente favorevoli ed altri se ne annunziano»: in A. MANZONI, *Il Manzoni ed il Fauriel studiati nel loro carteggio inedito da Angelo De Gubernatis*, Tipografia Barbera, Roma 1880, p. 246. Per quanto concerne la critica, fisseremo lo sguardo su quella non completamente benevola al romanzo manzoniano, e la nostra analisi si articolerà principalmente sui testi dei tre critici (Zajotti, Tommaseo, Scalvini) riportati e commentati da Danelon in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 141-269, accogliendo tale cernita come una sorta di canone implicito degli scritti che si sono misurati con la presenza del vero storico nel romanzo, perché «sono senz'altro tra i più significativi a disposizione, e documentano abbastanza esaurientemente le posizioni emerse in quegli anni»: F. DANELON, *Il dibattito sul romanzo storico*, p. 115. Per un'ampia disamina delle pagine critiche riguardanti le recensioni dell'edizione dei *Promessi sposi* del 1827, si veda: *Le recensioni del 1827 ai «Promessi Sposi»*. Testi e note, a cura di U. Colombo, in «Otto/Novecento», 1, 3, 1987, pp. 179-255; ad alcune di tali recensioni faremo riferimento nel prosieguo del capitolo.

databili in un arco di tempo che va dal 1827 al 1831.<sup>2</sup> Si renderà anche necessario segnalare, almeno sommariamente, le altre opere narrative pubblicate in concomitanza con la prima edizione dei *Promessi sposi*.

Alla base di questo ragionare vi è la convinzione che la pressione generata dall'attesa del romanzo storico in conformità al modello scottiano abbia, per lo più, impedito il distacco emotivo necessario al critico per comprendere il pensiero del suo interlocutore e lo abbia piuttosto indotto a rivestire l'opera altrui dei propri significati.<sup>3</sup>

Possono aver agito a favore di questo fraintendimento anche motivi extra letterari, quali, ad esempio quelli politici, facendo sì che *I promessi sposi* siano stati salutati messianicamente come la risposta a tante attese, provocando infine molte delusioni soprattutto in chi aveva difficoltà nel comprenderne il messaggio complesso che sfuggiva all'univocità della costrizione di qualunque modello di analisi.

Questo processo fu favorito, indubbiamente, anche dalla profondità del pensiero manzoniano, che ha forse indotto la critica alla ricerca di una *interpretatio facilior*<sup>4</sup> del romanzo: un'interpretazione che ha tradito la volontà dello scrittore, snaturandone, in parte, il messaggio. Saranno affrontati i testi critici già indicati in nota, cercando di reperirvi i luoghi in cui si manifesta tale distorsione,

<sup>2</sup> Cfr. F. DANELON, *Il dibattito sul romanzo storico* cit., p. 115.

<sup>3</sup> Alludiamo ad un principio teorico del funzionamento della mente umana ben espresso da G. JERVIS, *Pensare dritto, pensare storto. Introduzione alle illusioni sociali*, Bollati Boringhieri, Torino 2007: «La rigidità [cognitiva] consiste nella tendenza, una volta avviatosi un dato procedimento mentale, a non riuscire a discostarsene. Nel suo più ovvio eccesso diventa perseverazione. La rigidità è ciò che ostacola i cambiamenti di metodo, i distanziamenti dall'ostacolo, le riformulazioni dei problemi e la ricerca di nuovi punti di vista. [...] una situazione di intensa emozionalità tende a incrementare la rigidità del pensiero, e questo contribuisce a spiegare per quale motivo in situazioni di improvvisa minaccia alla vita noi tendiamo a insistere ostinatamente sulla prima via di fuga che ci è venuta in mente anche se questa non è l'unica né, magari, la più agibile»: pp. 121-122.

<sup>4</sup> «Manzoni è uno scrittore che in molti casi è stato semplificato rispetto alla sua forza e alla sua complessità: era invece uno scrittore che si poneva questioni laceranti sulla modernità e sul problema del potere»: E. RAIMONDI, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1988, p. 122.

avendo sempre in mente, come elemento di paragone e di confronto, quanto Manzoni ha sostenuto nel *Romanzo storico*.

### 2.1. *Le attese politiche*

Dovendo, per necessità di argomentazione critica, trovare un punto di origine alla nascita del romanzo storico in Europa e in Italia, può essere lecito fare riferimento alla teoria esposta da Lukács, che, nella sua analisi, ben contestualizza il clima storico e culturale che portò alla nascita di una letteratura che potesse interpretare, sostenere e favorire le nascenti spinte nazionaliste dei popoli: «Il romanzo storico è nato al principio del secolo XIX, circa all'epoca della caduta di Napoleone. (Il *Waverley* di Walter Scott fu pubblicato nel 1814)». <sup>5</sup> Il clima di entusiasmo con cui furono accolti i romanzi scottiani è sottolineato da questa affermazione di Sforza: «È indescrivibile il rumore che levarono e la voga che ebbero dal 1814 in poi i romanzi storici di Walter Scott, succedentesi gli uni agli altri con una rapidità addirittura meravigliosa». <sup>6</sup>

Il romanzo storico, inteso nella sua accezione romantica, verrebbe dunque ad assumere una funzione di narrazione epica degli eventi passati al fine di suscitare l'amor patrio e favorire la consapevolezza delle identità nazionali; in tale senso potevano essere letti i romanzi di Scott, indubbio esempio per i narratori europei. Lo scrittore scozzese dipingeva il suo paese con grande maestria «facendone rivivere gli aspetti eroici, le tradizioni poetiche e le vecchie leggende». <sup>7</sup> Anche

<sup>5</sup> G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, intr. di C. Cases, trad. di E. Arnaud, Einaudi, Torino 1965, p. 9. Lucida e condivisibile la datazione storica; tuttavia rimandiamo per un'analisi critica e pronta nel sottolineare i limiti ideologici del testo lukacsiano a M. SARNI, *Il segno e la cornice. I Promessi Sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013; in particolare l'*Introduzione*, pp. 1-29: 7-15.

<sup>6</sup> A. MANZONI, *Bрани inediti dei Promessi Sposi*, a cura di G. Sforza, vol. II, Hoepli, Milano 1905, parte prima, p. XI.

<sup>7</sup> Ivi, p. XII.

le imprese dei protagonisti, seppure nella loro anti eroicità (rispetto all'esaltazione del valore presente nei protagonisti dell'epica antica), diventavano modelli culturali per fondare l'etica di comportamento dei popoli; si può aggiungere inoltre che la contestualizzazione storica faceva rivivere un passato generatore di valori e di grandezze. Tale enfasi sulla ricerca dei fondamenti storici delle tradizioni popolari e della storia dei popoli può essere scaturita da un sentimento di rivalsea verso le istanze ideologiche alla base della Rivoluzione francese, che avevano tolto alla tradizione ogni credibilità e fondamento.

Tuttavia l'emulazione di Scott non può spiegare fino in fondo la produzione italiana dei romanzi storici<sup>8</sup> perché deve essere considerato anche un altro elemento che ha avuto un qualche influsso e che ha diversificato la produzione (o per lo meno le intenzioni alla base della stessa) nel nostro paese rispetto a quella coeva delle altre nazioni: il riferimento è al peso esercitato dall'*Orazione inaugurale* tenuta da Foscolo all'Università di Pavia nel 1809, dal titolo *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*.<sup>9</sup>

## 2.2. «A egregie cose il forte animo accendono l'urne dei forti»

Parafrasando questo celebre verso di Foscolo e sovrapponendolo al discorso di cui sopra ne discende che a 'egregie cose il forte animo accendono le narrazioni delle imprese dei popoli'.

<sup>8</sup> Soprattutto la quantità delle opere prodotte dagli scrittori italiani e la densità della produzione nel giro di pochi anni non ci sembra possano essere comprese fino in fondo solamente come desiderio di emulazione di Scott, perché è indubbio che: «Quanto Manzoni era stato cauto e lento e operoso nel progettare, nel vergare e nel correggere il suo unico romanzo, tanto, invece, rapidi si ritrovarono ad essere i suoi contemporanei colleghi nel genere»: S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi* cit., p. 269.

<sup>9</sup> U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione inaugurale*, in ID., *Opere*, a cura di C. F. Goffis, Fulvio Rossi, Napoli 1970, pp. 587-619. A testo il numero delle pagine.

Questo sembra essere il suggerimento dato dal poeta ai letterati in quella lettura pubblica della prolusione accademica che si trasformò in un evento *cult*<sup>10</sup> (da cui non può prescindere chi voglia misurarsi con la diffusione del romanzo storico in Italia).

È utile tentare di esplicitare i punti salienti, per la nostra pertinenza, dell'*Orazione* foscoliana per provare a definire quale sia il compito della letteratura che il poeta suggerisce in quel preciso contesto storico:

Dai mezzi con che gli egregi letterati di tutte le età ottennero fama ed amore nel mondo, appare ormai l'ufficio della letteratura; appare che la natura, creando alcuni ingegni alle lettere, li confida all'esperienza delle passioni, all'instinguibile desiderio del vero, allo studio dei sommi esemplari, all'amor della gloria, alla indipendenza dalla fortuna ed alla santa carità della patria. (p. 613)

Si manifesta, proseguendo nella lettura, un crescendo di enfasi che passa attraverso i richiami successivi: «Volgetevi alle vostre biblioteche», «ma dove è una storia d'Italia?» (p. 614), fino ad arrivare al passaggio più noto:

O Italiani, io vi esorto alle storie, perché niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri. Io vi esorto alle storie, perché angusta è l'arena degli oratori; e chi omai può contendervi la poetica palma? Ma nelle storie tutta si spiega la nobiltà dello stile, tutti gli affetti delle virtù, tutto l'incanto della poesia, tutti i

<sup>10</sup> Cfr. D. MANTOVANI, *Foscolo professore a Pavia e l'«Orazione dell'Origine e dell'Ufficio della Letteratura»*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. II, tomo I, Cisalpino, Milano 2015, pp. 535-542.

precetti della sapienza, tutti i progressi e i benemeriti dell'italiano sapere. (p. 615)

Ma a quale storia sembra rivolgersi Foscolo? Secondo l'interpretazione di Mantovani, il passaggio successivo<sup>11</sup> non lascia adito a fraintendimenti: alla storia contemporanea<sup>12</sup>. Pertanto, la letteratura si viene configurando, nel pensiero del letterato, come uno strumento di celebrazione della storia in un momento politico in cui forte è il desiderio dell'identità nazionale: un sentimento che le lettere devono suscitare e alimentare. Questo compito non è molto

<sup>11</sup> «Chi di noi non ha figlio, fratello od amico che non spenda il sangue e la gioventù nelle guerre? e che speranze, che ricompense gli apparecchiate? e come nell'agonia della morte lo consolerà il pensiero di rivivere almeno nel petto de' suoi cittadini, se vede che la storia in Italia non tramandi i nobili fatti alla fede delle venture generazioni?»: U. FOSCOLO, *Dell'origine* cit., p. 615.

<sup>12</sup> «Il senso, nel contesto, è indubitabile; è invece meno chiaro, anche ai lettori più scaltriti, che l'oggetto di cui Foscolo esorta a scrivere, non è la storia antica, ma quella contemporanea»: D. MANTOVANI, *Foscolo professore a Pavia* cit., p. 541. La narrazione delle azioni contemporanee, caldeggiata anche da Mazzini, sarà accolta successivamente, quando il romanzo storico avrà esaurito il suo tempo: «Questo periodo di crisi e trasformazione del romanzo storico, che condurrà appunto – per restare a Rovani – a opere come *Cento anni* (annunciati quale nuova forma di narrativa contemporanea nella « Gazzetta Ufficiale di Milano » del 31 dicembre 1856 e ivi pubblicati a puntate dall'11 aprile 1857, in straordinaria concomitanza con la stesura delle *Confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, che apprezza le idee rovaniane), comprende un incremento del filone memorialistico-autobiografico, importantissimo nella letteratura risorgimentale, avviato dalla fortuna delle *Mie prigioni* del Pellico (1832), ma poi sviluppato in prospettiva meno rassegnata e cristiano-consolatoria, con prove più energicamente impegnate sul fronte della propaganda patriottica e insurrezionale da tutta una schiera di illustri prigionieri, esuli, proscritti»: Q. MARINI, *Un'occasione mancata. La narrativa risorgimentale ligure tra racconto storico, autobiografia e romanzo* (Mazzini, Canale, Ruffini, Barrili, Abba), in *Politica e cultura nel Risorgimento italiano Genova 1857 e la fondazione della Società Ligure di Storia Patria*, Atti del Convegno (Genova, 4-6 febbraio 2008) a cura di L. Lo Basso, in *Atti Della Società Ligure di Storia Patria*, Nuova Serie - Vol. XLVIII (CXXII) Fasc. 1, Società Ligure di Storia Patria - biblioteca digitale, Genova 2016, p. 285-315: 290.

diverso da quello che gli scrittori hanno fino a quel momento svolto in Italia, che si configura come una nazione sognata per secoli dai letterati prima che concretizzata sul piano politico.

Il discorso di Foscolo si snoda nella ricerca di quale sia la letteratura fornita, in quel momento, al pubblico, evidenziando come questa spesso non insegni «il bello e il vero morale» perché:

i sogni e le ipocrite virtù di mille romanzi inondano le nostre case; gli allettamenti del loro stile fanno quasi abborrire come pedantesca ed inetta la nostra lingua; la oscenità di mille altri sfiora negli adolescenti il più gentile ornamento de' loro labbri, il pudore. (p.616)

I letterati italiani devono aver fatto tesoro della proposta foscoliana di interrogare e celebrare la storia alla ricerca di una comune identità, almeno se guardiamo a quella che fu la produzione successiva a questa orazione; fu adottata quella forma narrativa che anche in Europa stava trionfando per imitazione di Scott: il romanzo, in qualche modo già depurato della sua frivolezza. Nella pratica scrittorica gli autori italiani avvertiranno sempre il pericolo del tradimento del vero storico: tensione, imputabile, forse, ad una fragilità identitaria; tale preoccupazione non sembra accompagnare l'adesione al genere romanzesco nel resto d'Europa dove, con maggiore libertà, i narratori si abbandonavano all'immaginazione.<sup>13</sup>

L'invito di Foscolo fu da subito recepito con entusiasmo,<sup>14</sup> tanto che gli scrittori italiani si sentirono vocati a farsi portavoce delle istanze di liberazione politica, compito al cui assolvimento contribuì sicuramente anche la lettura dei romanzi scottiani, perché, data la debolezza della forza risorgimentale italiana, sono gli esempi stranieri a generare, per imitazione, forti sentimenti: «I romanzi di Scott ebbero ovunque un pubblico esiguo ma appassionato; il modello

<sup>13</sup> Cfr. in proposito M. SARNI, *Il segno e la cornice* cit., in particolare il capitolo 1: *L'immagination e il romanzo storico*, pp. 31-55.

<sup>14</sup> Cfr. F. GAVAZZENI, *Nota introduttiva*, in U. FOSCOLO, *Opere*, tomo I, Ricciardi editore, Milano-Napoli 1981, pp. 1281-1284: 1284.

venne adottato da Manzoni,<sup>15</sup> Guerrazzi, Massimo D’Azeglio e altri scrittori, che insieme portarono una nuova classe di lettori alla coscienza storica, indispensabile premessa al sentimento e all’azione patriottica».<sup>16</sup>

Si venne a creare una vera e propria scuola di pensiero, grazie anche al contributo di Mazzini,<sup>17</sup> che sancì il legame tra lo sviluppo del romanzo storico e la promozione delle istanze patriottiche; per converso, il suggerimento – fornito da alcuni scrittori – di dare vita a un romanzo storico descrittivo degli usi e costumi dei popoli, più che di azioni eroico-politiche, poteva servire a diminuire la potenza eversiva legata a questo genere letterario, nella consapevolezza che «a monte della discussione letteraria [tra i romantici e gli accademici classicisti] si collocano finalità politico-ideologiche, una conservatrice, l’altra eversiva, ma entrambe motivate dalla consapevolezza che il romanzo storico avrebbe potuto diventare uno strumento degli ideali romantici e risorgimentali».<sup>18</sup> Alla luce di questa affermazione, possiamo comprendere anche come le accuse rivolte al romanzo manzoniano, sulla debole riuscita della sua adesione al vero storico, possano nascondere in realtà l’impianto della definizione di una precisa collocazione ideologica.

Indagare la storia per suscitare amor di patria non poteva prescindere, comunque, da una ricostruzione puntuale e precisa di avvenimenti eroici e paradigmatici da sottoporre alla lettura del pubblico, perché «la letteratura, insomma, conservando la memoria di un popolo, ne delimita e ne fissa l’identità».<sup>19</sup> Sul filo della ce-

<sup>15</sup> Cercheremo di dimostrare come *I promessi sposi* non siano completamente assimilabili al resto della produzione coeva, ma la citazione ben dimostra il fraintendimento del pensiero manzoniano, cui abbiamo accennato.

<sup>16</sup> D. MACK SMITH, *Il risorgimento italiano*, Laterza, Bari 1976, vol. I, p. xv.

<sup>17</sup> Per una visione della critica mazziniana su Manzoni cfr. L. BELTRAMI, *Manzoni nella critica mazziniana*, in *I classici della letteratura italiana. Manzoni*, Atti del Convegno (Albenga, 22-23 novembre 2013), a cura di G. Amoretti, G. Balbis, Il Capitello, Torino 2014, pp. 197-214.

<sup>18</sup> L. BELTRAMI, *Manzoni nella critica* cit., p. 199.

<sup>19</sup> E. RAIMONDI, *Letteratura e identità* cit., p. xviii.

lebrazione della memoria, si percorreva una strada per certi aspetti parallela a quella espressa da Foscolo, tesa a narrare eventi recenti. Ci si abbandonava a celebrare il culto di una storia passata che potesse gettare luce sugli avvenimenti contemporanei, producendo di fatto uno iato tra la funzione della storia, così come era intesa da Foscolo e da Manzoni: «dal Foscolo il popolo è sentito sempre come elemento d'una necessaria responsabilità attuale, come garanzia di radici autentiche della vita civile; non rappresenta un ideale nuovo, non risponde a una verità da cercare nella storia, e che sollevi la storia a valore morale, come in Manzoni»;<sup>20</sup> queste differenze non devono, tuttavia, impedirci di vedere negli scritti dei due autori la stessa passione politica e lo stesso amore per la propria patria e il proprio tempo.<sup>21</sup>

### 2.3. *Il romanzo e il Risorgimento italiano*

In Italia era stato il Cuoco ad aprire la via al genere del romanzo di nuovo stampo con il *Platone in Italia*: «tutto costruito attorno alle discussioni che Platone e Cleobolo hanno modo di intavolare con i loro sapienti ospiti [...], costituisce pertanto un percorso *à rebours* nella storia d'Italia, alla ricerca di un passato di prestigio attorno al quale imbastire una prospettiva (o almeno un auspicio) per il

<sup>20</sup> A. BORLENGHI, *La polemica romantica in Italia*, in ID., *Il successo contrastato dei «Promessi Sposi» e altri studi sull'Ottocento italiano*, Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1980, pp. 1-38: 37.

<sup>21</sup> Osserva a proposito Gavazzeni: «Se dunque un raffronto tra Foscolo e Manzoni è affacciabile, esso è possibile in quanto si colloca al di là delle singole espressioni, per consegnarsi alla nostra considerazione nella luce del comune impegno dei due scrittori con la realtà del proprio tempo, che non è lo stesso, al di fuori delle rispettive culture, ma dentro un ambiente, quello appunto lombardo, dotato di speciali caratteri»: F. GAVAZZENI, *Avvertenza*, in FOSCOLO, *Opere cit.*, pp. IX-XV: XI.

futuro»;<sup>22</sup> palesemente teso a suscitare l'amore patrio è sicuramente anche *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, che, dopo un travagliato iter editoriale, vede la stampa definitiva nel 1817.

Proprio a partire dal 1817 anche altri scrittori italiani si cimentano nella scrittura del romanzo (non solo nella forma epistolare), produzione che avrà il suo culmine nel 1827, anno in cui uscirono cinque testi narrativi (ventisettana esclusa).<sup>23</sup> È già stato ampiamente notato, a partire da Lukács, come la differenza tra questa produzione risorgimentale e quella antecedente stia proprio nella contestualizzazione storica, che non è più sfondo indistinto della favola, ma diviene elemento essenziale nella definizione della vicenda e dei personaggi: il cambiamento di funzione dell'ambientazione storica può essere messo in relazione con il nobile fine assegnato a queste opere, a cui abbiamo accennato sopra.

*I promessi sposi* non aprirono dunque la via ad alcun nuovo genere e uscirono in mezzo a molte altre opere; inoltre, non furono da subito ritenuti unanimemente un capolavoro, ma, spesso interpretati con categorie idonee al giudizio delle opere coeve, ne uscivano abbastanza maltrattati, in quanto il paradigma critico elaborato non si attagliava bene a quel romanzo perché, in esso, c'era molto di più.

Potrebbe essere utile, a conferma di questa tesi, spigolare le pagine critiche dedicate a *Il Castello di Trezzo* di Giovanni Battista Bazzoni e ai *Promessi sposi* (usciti nello stesso anno: 1827) nel *Nuovo*

<sup>22</sup> A. DE FRANCESCO, *Risorgimento e carattere nazionale. Note a margine del Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco, Laboratoire italien [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 06 février 2012, consulté le 03 mai 2018. URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/552>; DOI: 10.4000/laboratoireitalien552 (url consultato il 17/09/2023), § 6.

<sup>23</sup> Rimandiamo all'accurato e prezioso elenco fornito in S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi* cit., pp. 189-190 e anche a F. DANELON, *Il dibattito sul romanzo storico* cit., pp. 111-112. Possiamo segnalare anche un'integrazione che giunge fino alla produzione degli anni '30 in R. SPONGANO, *Le prime interpretazioni dei Promessi Sposi*, Pàtron, Bologna 1973, (prima edizione 1947), p. 70, nota 16.

*Ricoglitore*.<sup>24</sup> Il testo di Bazzoni viene salutato dal recensore, che si firma A. Z.,<sup>25</sup> come «il primo esperimento di romanzo storico alla maniera di Walter Scott che venne offerto in Italia. Negli ultimi anni vennero pubblicati alcuni romanzi, più o meno lodevoli, attenti alla storia, ma nessuno aveva ancora impresso a calcar l'orme del meraviglioso Scozzese»; di seguito si prescrive che il romanzo storico «per gli Italiani deve essere quello che ci parla de' nostri avi, delle nostre glorie nazionali, e de' memorabili delitti onde queste furono contaminate».<sup>26</sup> L'articolo prosegue con lodi sperticate sulla capacità del *Sig. B.* di intrecciare vero e verosimile e suscitare interesse; nella chiusa appare l'appello ai lettori, soprattutto alle donne, a leggere il libro, che le potrà «dilettare» e «istruire aggradevolmente».<sup>27</sup>

Appare di seguito il pezzo riservato ai *Promessi sposi*, firmato Y,<sup>28</sup> che sottolinea la grande aspettativa sul romanzo di Manzoni e, sottintendendo una delusione, argomenta: «non si badi dunque all'aspettazione, ma vediamone l'argomento, discorriamone la tessitura».<sup>29</sup> Dopo aver fornito un riassunto del testo, conclude: «Non sarà qui tutta la storia compresa nei tre volumi? sento domandarsi da molti: signori miei, l'è proprio qui tutta intera, salvo certi tratti

<sup>24</sup> «Il Nuovo Ricoglitore, ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna, con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni, opera che succede allo Spettatore italiano e straniero, formato di 140 quaderni ed al Ricoglitore, che lo è di 96», anno III, parte I, n. 30, giugno 1827 [Milano, presso Antonio Fortunato Stella e figli, colle stampe di Giov. Pirotta], pp. 440-451.

<sup>25</sup> Proviamo a sciogliere questa sigla per analogia: Tommaseo in una lettera a Cantù del 28 novembre 1836 confida che in «L'Italiano» (rivista pubblicata nel 1836 a Parigi sotto la direzione di Michele Accursi): «gli articoli miei sottoscrivevo A.Z.; cose leggere e da giornale proprio», N. TOMMASEO, *Il primo esilio di Niccolò Tommaseo 1834-1839, Lettere di lui a Cesare Cantù*, edite ed illustrate da Ettore Verga, L. F. Cogliati, Milano 1904, p. 86.

<sup>26</sup> «Il Nuovo Ricoglitore», p. 442.

<sup>27</sup> Ivi, p. 446.

<sup>28</sup> Sempre per analogia: «Y. Gino Capponi»: P. PRUNAS, *L'Antologia Di Gian Pietro Vieusseux: storia di una rivista italiana*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma - Milano 1906, p. 420.

<sup>29</sup> «Il Nuovo Ricoglitore», p. 446.

accessorii che sono parte, ma non essenziale, del romanzo, e son molti a dir vero». <sup>30</sup>

Il testo manzoniano viene comunque, parzialmente, assolto, perché nonostante tutto «ci dispiega un bel tratto di storia patria, con accurata fedeltà, con nitido ordine, con sottile e sana critica. In questo libro abbiamo una viva pittura de' costumi del secolo XVII». Che è quanto dire: obbedisce ai canoni scottiani; tuttavia, sostiene l'articolista, molti hanno affermato «nè io vo' negarlo, ch' e' sappia di ascetico. [...] e ne tornerà per questo meno piacevole alla lettura?». <sup>31</sup>

Pur permanendo questa riserva, l'articolista avverte che non è giudicando il testo secondo i parametri consueti che si comprenderà la grandezza del romanzo, ma ravvisandovi il grande cuore e l'ingegno di chi lo scrisse; <sup>32</sup> *escamotage* che consente di evitarne un'impietosa stroncatura: «V'intendo, signori, e capisco che vorrete per conseguente essere anche persone di *carattere*, n'è vero? In questo caso v'è sicuramente interdetto il gusto di questa lettura. Poiché tra le vostre mani un libro mezzo ascetico potrebbe farvi scadere da quella reputazione di gagliardia... Pensava per la soddisfazione vostra a un ripiego... Uditemi; e se vi procacciaste questo libro di cheto e ve lo leggevate segretamente?». <sup>33</sup>

### 3. *Le delusioni*

La delusione <sup>34</sup> di taluni critici di fronte ai *Promessi sposi* appare più comprensibile se ci sforziamo di sfogliare il romanzo carichi delle loro attese.

<sup>30</sup> Ivi, p. 448.

<sup>31</sup> Ivi, p. 451.

<sup>32</sup> Cfr. R. SPONGANO, *Le prime interpretazioni* cit., pp. 19-21.

<sup>33</sup> «Il Nuovo Ricoglitore», p. 451. Deve essere un destino di questo romanzo che, per essere apprezzato, debba essere letto di nascosto, come suggeriva anche Eco.

<sup>34</sup> Cfr. a proposito E. SALA DI FELICE, *I «Promessi Sposi» e la delusione del lettore*, in *Teorie del romanzo del primo Ottocento*, a cura di R. Bruscaigi, R. Turchi, Bulzoni, Roma 1991, pp. 69-103, da cui il presente paragrafo prende ispirazione.

Concepito all'indomani del disinganno suscitato dal fallimento dei moti del 1821 in un ritiro a Brusuglio meditando alcuni testi secenteschi (e non solo), il romanzo porta su di sé le ferite di un tale travaglio, stimolando e seguendo l'iter interiore di una progressiva consapevolezza da parte del suo autore. Non era più, per Manzoni, tempo di patriottismo (come valore unico e assoluto che la letteratura dovesse promuovere e suggerire); la riflessione manzoniana si apriva maggiormente e inevitabilmente ad una più ampia meditazione sul destino dell'uomo.

Immaginando di seguire la ventisettesima con lo sguardo di un critico letterario di quel tempo, leggiamo il titolo: nessun nome di personaggi o luoghi evocativi dello spirito nazionale, ma un generico quanto indefinito *I promessi sposi*, che sembra alludere a protagonisti senza nome e senza qualità; sarà poi il riferimento all'insignificante microcosmo di svolgimento della vicenda ad aumentare lo sdegno: *Storia milanese*. E infine l'epoca, tra le più ingloriose della storia patria: il secolo XVII.

Continuando a sfogliare: un italiano non puro o illustre, ma umiliato e ferito dall'idioma dei dominatori spagnoli porge i segni alla lingua dello pseudo anonimo. Ce ne sarebbe abbastanza per chiudere il libro, e chiederci dove voglia portarci Alessandro Manzoni, con quali argomenti possa invitarci ad andare avanti.

Potremmo continuare ad immaginare e a cercare di capire lo sdegno della maggior parte dei critici per le loro attese tradite da questo capolavoro tanto annunciato, ma è sufficiente, per percepire tale indignazione, leggere l'apertura del primo capitolo dove, dopo una lunga digressione geografica (e non storica), viene presentato un insignificante curato che, camminando, sta recitando il suo uffizio sul calar della sera.

Non possiamo inoltre non notare che mancano eroi di cappa e spada da proporre come modello per i combattenti del risorgimento; anzi, se prendiamo in considerazione quelli che avrebbero potuto svolgere questa funzione, li vediamo capitolare: Lodovico dopo un duello diviene fra Cristoforo, don Rodrigo morirà senza gloria in un giaciglio del lazzeretto e il più temibile, tanto da essere innominato, deponerà le armi.

Non ci sono neppure principesse, come ricorderà lo stesso Renzo a chi troverà non tanto bella la sua Lucia:

E che cosa ne importa a voi? E chi vi ha detto d'aspettare? Sono io mai venuto io a parlarvene? a dirvi che la fosse bella? E quando me lo dicevate voi, v'ho io mai risposto altro, se non ch'ella era una buona giovine? È una contadina! V'ho io detto mai che vi avrei menato qui una principessa? Vi dispiace? Non la guardate. Ne avete delle belle donne: guardate quelle-.<sup>35</sup>

Mancano anche figure agiograficamente edificanti, se qualche imperfezione deve essere perdonata anche al Cardinale Federigo:

Persistette quegli ancor qualche tempo, cercò di dissuadere; tanto e non più poté il senno d'un uomo, contro la forza de' tempi, e l'insistenza di molti. [...] Se poi, nel ceder ch'egli fece, avesse o non avesse nessuna parte una debolezza della volontà, sono misteri del cuore umano. Certo, se in alcun caso par che si possa attribuire in tutto l'errore all'intelletto, e scusarne la coscienza, egli è quando si tratti dei pochi (e questo fu ben del numero), nella vita intera de' quali appaia un obedir risoluto alla coscienza, senza riguardo ad interessi temporali di nessun genere. Al replicar dell'istanze, cedette egli dunque.<sup>36</sup>

I due protagonisti vengono diversamente vessati dalla critica a causa della loro banalità, per giungere all'apoteosi nel giudizio

<sup>35</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII. Scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, presso Vincenzo Ferrario, Milano 1825-26, in A. MANZONI: *I promessi sposi*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro. Collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna infame*, tomo I, Mondadori, Milano 2002; Abbreviato: PS<sup>27</sup>. Per la citazione: tomo III, capitolo xxxviii, § 56.

<sup>36</sup> Ivi, tomo III, capitolo xxxii, §§ 13-14. (Da ora in poi le citazioni saranno dalla *Quarantana*).

espresso da Giuseppe Salvagnoli Marchetti, che definisce Lucia «una fanciulla imbecille» e Renzo «uno scimunito lanaro».<sup>37</sup>

«Il paradosso manzoniano è di aver voluto costruire un romanzo distruggendo il romanzesco. Non ci sono personaggi con cui noi veramente ci possiamo identificare nei *Promessi Sposi*».<sup>38</sup>

### 3.1. *Le coordinate geografiche*

La netta e, al contempo, evocativa definizione dello spazio geografico in cui sono ambientate le vicende avrebbe potuto essere una risorsa importante su cui costruire il romanzo, come lo era stata per Scott,<sup>39</sup> ma così non fu. Anch'essa infatti sfuma nell'indeterminato, o meglio nella mescolanza di dato certo e dato di invenzione, deludendo in sostanza il lettore teso a cercare dove si possano calpestare le orme di eventuali eroi in scenari possibilmente maestosi: «Che anzi [Manzoni] non aveva voluto cogliere i protagonisti centrali in una localizzazione cittadina, li aveva quanto più possibile collocati in particolari significanti, sì, ma localmente vaghi, disponibili, aperti, ove ogni cognizione più precisa consentisse se non l'idealizzazione l'indeterminato, il disponibile della fantasia creativa».<sup>40</sup> È possibile

<sup>37</sup> G. SALVAGNOLI, *Prose scelte del principe D. Pietro Odescalchi dei duchi di Sirmio*. Milano per Giovanni Silvestri 1828, «Giornale Arcadico», tomo XXXII, 1829, pp. 95-109: 108.

<sup>38</sup> E. RAIMONDI, *Il popolo nella scrittura dei grandi*, Meeting di Rimini 1994, <https://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&cid=574&key=3&prefix=>

<sup>39</sup> Moretti segnala l'importanza della relazione tra geografia e romanzo nella definizione dello stato nazione: «Ma lo stato-nazione? “Dove” sta? Che aspetto ha? Come si fa a vederlo? E poi ancora: villaggio, corte, città, valle, universo, possono esser tutti rappresentati in forma visiva – in un quadro, ad esempio. Ma lo stato-nazione? Bene, lo stato nazione... ha trovato il romanzo. E viceversa: il romanzo ha trovato lo stato-nazione»: F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997, p. 19.

<sup>40</sup> A. BORLENGHI, *Il successo contrastato dei «Promessi Sposi»*, in ID., *Il successo contrastato* cit., pp. 231-306: 264.

aggiungere che «le grandi galoppate nelle foreste con cavalli stremati e cavalieri armati di un'energia straordinaria, gli agguati e le soste nel folto dell'ombra di alberi secolari si tramutavano nei *Promessi Sposi* nella fuga di Renzo, giovane contadino che deve fare i conti con la paura, con la fame, con il suo boccone e la sua mezzetta di vino nell'osteria di Gorgonzola, con le sue povere miglia lombarde da farsi a piedi per le straducole verso l'Adda». <sup>41</sup> Del resto, anche solo il confronto tra l'apertura paesaggistica del *Fermo e Lucia* e dei *Promessi sposi* può offrire il terreno a feconde considerazioni, come ha ben argomentato Güntert, partendo dal presupposto che: «Chi cogliesse di quelle descrizioni solo il valore informativo in vista dell'ambientazione geografica del romanzo, ne proporrebbe una lettura troppo limitata». <sup>42</sup>

Anche le coordinate geografiche divengono per Manzoni elementi per portare il lettore alla riflessione: «la descrizione, piuttosto che rappresentare il paesaggio sopra Lecco, simboleggia tramite la metafora delle “molte stradiciuole” i percorsi cognitivi della lettura». <sup>43</sup>

### 3.2. *Le coordinate storiche*

Per quanto riguarda la storia vera e propria, significativo è anche il periodo scelto da Manzoni: tra il 1618 e il 1648 l'Europa viene devastata dalla Guerra dei trent'anni a cui prendono parte le maggiori potenze europee; l'Italia è un territorio di conquista dove, per un breve periodo, si focalizzano le attenzioni di alcuni stati europei per la successione del ducato di Mantova (1627-1631).

<sup>41</sup> S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi* cit., p. 261.

<sup>42</sup> G. GÜNTERT, *Una scrittura progettuale: gli esordi paesistici fra il Fermo e Lucia e I promessi sposi*, in «Esperienze letterarie», XLI, 3, 2016, pp. 3-24: 11-12.

<sup>43</sup> Ivi, p. 22.

Manzoni racconta la storia a tratti, in alcuni punti,<sup>44</sup> chiarendo bene la finalità di tale narrazione nell'apertura del capitolo XXVII:

Già più d'una volta c'è occorso di far menzione della guerra che allora bolliva, per la successione agli stati del duca Vincenzo Gonzaga, secondo di quel nome; ma c'è occorso sempre in momenti di gran fretta: sicché non abbiám mai potuto darne più che un cenno alla sfuggita. Ora però, all'intelligenza del nostro racconto si richiede proprio d'averne qualche notizia più particolare. Son cose che chi conosce la storia le deve sapere; ma siccome, per un giusto sentimento di noi medesimi, dobbiam supporre che quest'opera non possa esser letta se non da ignoranti, così non sarà male che ne diciamo qui quanto basti per infarinarne chi n'avesse bisogno. (PS XXVII § 1)

Nella parte finale del medesimo, per permettere la congiunzione tra la storia dei personaggi e la grande storia, esplica:

Ora, perché i fatti privati che ci rimangono da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano. (PS XXVII § 60)

Quanto abbiamo trovato espresso nel *Romanzo storico* viene qui già posto in atto, ovvero la storia viene raccontata per offrire al lettore la possibilità di comprendere meglio il verosimile narrato, dove si cela il senso del romanzo; apprendiamo inoltre un'informazione, che sarà preziosa, sui veri destinatari dell'opera, e cioè su quale piano Manzoni sposti la narrazione e dove dunque si fondi il suo realismo.

Appare, infatti, chiaro che i suoi interlocutori non sono gli intellettuali, né gli storici o i futuri ardimentosi patrioti del risorgimento, come dimostra anche il linguaggio con cui la storia viene raccontata, che è popolare e narrativo (talvolta ironico) e non consono ad un

<sup>44</sup> La prima volta nel capitolo V durante il pranzo a casa di don Rodrigo, poi nel capitolo XIII all'arrivo di Renzo a Milano.

trattato o a un'orazione storica. Citiamo a dimostrazione alcune parole o locuzioni tratte dal capitolo XXVII: «spilluzzicando», «doveva chiudere un occhio, mandarla giù, e stare zitto» (§ 8), «avevano alzato la cresta» (§ 10), fino alla descrizione di don Gonzalo che «alzò e dimenò la testa, come un baco da seta che cerchi la foglia» (§ 12).

In questo stesso capitolo la grande storia trascina con sé gli umili come un «turbine», nel successivo, a conclusione di quanto iniziato a descrivere nel capitolo XII, il grande affresco della folla affamata mescolata ai soldati allo sbando, che su questa inferiscono, offre la possibilità di congiungere elementi che appartengono alla meschina grande storia degli eserciti con quella esperita realmente dal popolo e: «Qui, tra i poveri spaventati troviamo persone di nostra conoscenza», come recita l'inizio del XXIX capitolo (§ 1).

Nel capitolo XXX assistiamo ad un cambio di prospettiva, perché ora gli umili (tra cui alcuni nostri protagonisti) rifugiatisi nel castello dell'innominato, luogo di nuova carità, sembrano contemplare dall'alto il non senso della teoria delle truppe che passano; la grande storia e quella degli umili si separano di nuovo e questi ultimi riprendono il loro ritmo della vita: «come, dopo un temporale d'autunno, si vede dai palchi fronzuti d'un grand'albero uscire da ogni parte gli uccelli che ci s'erano riparati» (XXX §§ 35-36); mentre i nomi altisonanti dei condottieri si assimilano al fracasso dei «bellici Oricolchi».

L'idea di storia di Manzoni è dunque lontanissima da quella retorica celebrativa che si attendevano i suoi estimatori, e questa storia ingloriosa che viene narrata soprattutto nelle sue devastanti conseguenze (morti, carestie, invasioni, malattie) è il palcoscenico dove agiscono e con cui interagiscono i personaggi del romanzo. Considerando, pertanto, l'ambientazione storica dal punto di vista di un patriota possiamo concordare con questo giudizio: «Peggior epoca della Storia Milanese non poteva egli scegliere per base del suo romanzo; l'epoca della dominazione spagnuola, in cui due nazioni, ambe straniere entravano in guerra per contendersi un piccolo principato. Spento era il valore, morta ogni idea generosa, e la fame e la peste, desolavano queste infelici contrade. Ditemi

ora, o Lettori, qual sarà il soggetto di un romanzo che si aggira intorno a tal epoca?».<sup>45</sup>

Aumenterà ancora la delusione dei critici, perché, passati gli eserciti, Manzoni non si occupa più (se non per segnalarne velocemente gli epigoni) della grande storia, della risoluzione della guerra dei trent'anni, di quale fine abbiano fatto i grandi condottieri; anzi, nei capitoli successivi si preoccupa di aiutare il lettore a trovare un senso in mezzo alla devastazione della peste, ultima in una *climax* ascendente di una serie di mali originati anche dalla sete di potere degli artefici della grande storia.

L'atto finale della narrazione sarà, poi, la *Storia della colonna infame*, che «è una vicenda di condanna e di dannazione, da cui non trapela alcuna luce. È una tragedia della storia nel suo silenzio, da modulare dunque su un accordo del tutto diverso, quasi fosse una musica composta da note più basse».<sup>46</sup>

Eppure, è possibile, a buona ragione, ritenere che Manzoni non avesse dimenticato le istanze risorgimentali<sup>47</sup> nello scrivere il suo romanzo, ma abbia esplorato nuove strade<sup>48</sup> abiurando certe forme

<sup>45</sup> Il testo pubblicato su «La Vespa», II (fasc.), 1827, pp. 38-43: 39 è citato in E. SALA DI FELICE, *I «Promessi Sposi»* cit., p. 86; il testo è attribuito a Romani in R. SPONGANO, *Le prime interpretazioni*, p. 14, nota 1. Si trova anche in *Le recensioni del 1827* cit., pp. 192-194.

<sup>46</sup> E. RAIMONDI, *Letteratura e identità* cit., p. 69. Ci riserviamo di integrare tale affermazione nel prossimo capitolo suggerendo la nostra lettura della *Storia della colonna infame*.

<sup>47</sup> Del resto anche i testi poetici di stampo marcatamente risorgimentale mostrano la loro peculiarità nell'indicare «una visione in cui le tappe della storia umana possono essere ricapitolate nella storia sacra, e dunque, sull'altro versante, quelle tappe appaiono essere nient'altro che il compiersi necessario, l'adempimento secondo un rapporto di tipo figurale, di quanto la storia sacra implica nei suoi snodi cruciali e garantisce nel suo fondamento trascendente»: G. BARBERI SQUAROTTI, *Manzoni risorgimentale*, in *I classici della letteratura italiana. Manzoni*, Atti del Convegno (Albenga, 22-23 novembre 2013), a cura di G. Amoretti, G. Balbis, Il Capitello, Torino 2014, pp. 181-196: 186.

<sup>48</sup> In questa ricerca può aver influito anche, tra le molteplici motivazioni, il desiderio di proporre una nuova e più complessa strada rispetto a quella indicata

di trionfalismo progressista che sembravano accendere le fiaccole dei patrioti verso un sole certo dell'avvenire. Molto più saggiamente, egli invitava a riflettere sulla natura umana da sempre sottoposta a incoerenze, pronta a commettere ingiustizie ove non ben formata. Non si trattava di celebrare un progresso, ma di guardarsi dal commettere nuove nefandezze e «il percorso di un faticoso rannodarsi di un'identità nazionale, nel momento cruciale del suo farsi (il Risorgimento), non poteva non fare i conti anche con queste "tenebre", con queste lacerazioni che ne segnano le dolenti radici». <sup>49</sup>

Manzoni si poneva nell'ottica di interrogare la storia<sup>50</sup> e non di usarla a fini edificanti, rendendola così pressoché ininfluenza nello svolgimento della narrazione delle vicende dei protagonisti: «la successiva vicenda vissuta da Renzo [il coinvolgimento nei fatti di Milano] nel romanzo inizia da questo incontro casuale con la storia, [...] il tumulto di Milano durante la carestia è un episodio storico di secondo piano, tuttavia cambia la vita a Renzo e agli altri personaggi che gli ruotano attorno. Nei sei<sup>51</sup> romanzi qui considerati, invece, i destini dei personaggi sono legati all'episodio che fa da sfondo alla

da Foscolo; per la complessità dei rapporti Foscolo-Manzoni rimandiamo a P. FRARE, *Foscolo e Manzoni: rapporti biografici e polemiche testuali*, «Rivista di letteratura italiana», XVII, 1, 1999, pp. 29-50.

<sup>49</sup> E. RAIMONDI, *Letteratura e identità* cit., p.123.

<sup>50</sup> Il concetto è espresso chiaramente nella citatissima lettera al Fauriel del 29 maggio 1822 : «J'ose me flatter (j'ai appris cette phrase de mon tailleur à Paris), j'ose me flatter du-moins d'éviter le reproche d'imitateur : à cet effèt je fais ce que je peux pour me pénétrer de l'esprit du temps que j'ai à décrire, pour y vivre : il était si original, que ce sera bien ma faute, si cette qualité ne se communique pas à la description. Quant à la marche des événements, et à l'intrigue je crois que le meilleur moyen de ne pas faire comme les autres est de s'attacher à considérer dans la réalité la manière d'agir des hommes, et de la considérer surtout dans ce qu'elle a d'opposé à l'esprit romanesque»: A. MANZONI, *A Fauriel, [Parigi], Milano 29 maggio 1822*, in A. MANZONI, *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel* cit., pp. 346-370: p. 353 §§ 62-63.

<sup>51</sup> *La battaglia di Benevento, Il castello di Trezzo, Sibilla Odaleta, Ettore Fieramosca, Marco Visconti e Margherita Pusterla.*

vicenda, e altri eventi storici che si intersecano alla trama principale non aprono la via ad ulteriori sviluppi». <sup>52</sup>

Non possiamo esentarci dall'osservare che *I promessi sposi* furono comunque usati anche come un'opera da offrire al grande pubblico per muovere gli animi agli ideali del Risorgimento, indipendentemente da una esplicita volontà dello scrittore. Come esempio della funzione politica che furono chiamati a svolgere si può menzionare la loro trasposizione in opera musicale operata da Amilcare Ponchielli nel 1856: «L'idea del giovane Ponchielli di comporre un'opera in musica sui *Promessi sposi* si presenta nella fase decisiva del Risorgimento italiano, anni in cui il celebre romanzo manzoniano è recepito come una delle manifestazioni più alte e rappresentative dell'identità culturale nazionale, così come, in ambito musicale, lo erano le opere di Verdi». <sup>53</sup> Per completezza del quadro è utile anche ribadire che forse vi fu, invece, più propriamente presso i protagonisti del risorgimento, una predilezione per le tragedie anziché per il romanzo manzoniano, ritenendo esemplificativo l'esempio di Pellico: «Nonostante alcune esperienze comuni, la cultura ideologica francese e la conversione alla pietà cattolica, i rapporti tra Manzoni e Pellico furono per lo meno tiepidi». <sup>54</sup> Benché scritte nel ciclone dei *Promessi Sposi* del '27, *Le mie prigioni* non serbano traccia della

<sup>52</sup> A. ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Esedra editrice, Padova 2002, p. 262.

<sup>53</sup> L. SIRCH, *Pentagrammi manzoniani. Amilcare Ponchielli e I Promessi sposi*, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2015, p. 35. Dobbiamo specificare che «All'epoca l'idea non era certamente nuova: riduzioni del romanzo di Manzoni a libretti, a testi teatrali e a composizioni di opere musicali iniziarono a essere effettuate sin dagli anni '30 del secolo ma con scarsa fortuna e diffusione», ivi, p. 13.

<sup>54</sup> Per una rettifica o meglio un completamento di questa affermazione possiamo rimandare a E. BELLINI, *Manzoni e Pellico*, in F. MATTESINI, E. ELLI, C. ANNONI, C. SCARPATI, E. BELLINI, G. LANGELLA, *Manzoni tra due secoli*, Vita e Pensiero, Milano 1986, pp. 103-164. Bellini argomenta che i debiti di Manzoni rispetto a Pellico, per quanto riguarda la scrittura e la riflessione teorica sulle tragedie, sono numerosi, concorda però sul fatto che «Nonostante la conoscenza del romanzo fosse stata, relativamente alle condizioni di Pellico, assai tempestiva, la sua utilizzazione nelle *Prigioni* sembra essere esile e quasi inconsistente rispetto

familiarità solenne: nemmeno ciò che potrebbe credersi più intimamente vicino, la notte dell'Innominato, lascia alcuna impronta. [...] Del resto, poeta e critico drammatico, il Pellico appunta il suo interesse sul *Carmagnola*»,<sup>55</sup> opinione condivisa dallo stesso Mazzini, che «promuoveva il Manzoni tragico e l'attento ricercatore delle fonti storiche».<sup>56</sup>

### 3.3. *La scelta del Seicento*

Manzoni riteneva la conoscenza della storia fondamentale ai fini della narrazione del romanzo: il passato però non è da lui inteso come luogo di verità fattuali, di eventi da narrare in modo cronachistico o di epoche gloriose da esaltare a fini politici. Il suo sguardo è problematico, indicandoci come la scelta del periodo storico sia rivestita di complessità. Tale operazione indubbiamente deve indurre a porsi degli interrogativi, anche perché si distanzia da quella operata dagli autori dei coevi romanzi storici, «[i quali] accordano la loro preferenza al Medioevo dei Comuni e delle Signorie o al Rinascimento che [...] ha dato lustro all'Italia soprattutto per l'eccellenza dei risultati artistici».<sup>57</sup> Del resto, possiamo facilmente constatare come quelli sopra elencati siano ugualmente periodi travagliati dalle divisioni dell'Italia e dalle scorribande delle potenze straniere, e dunque appare debolmente credibile anche la motivazione addotta dallo stesso Manzoni che la scelta di questo secolo sarebbe dovuta solamente

al ruolo che vi svolgono altri testi manzoniani come la *Morale*, l'*Adelchi* ed il *Cinque Maggio*: ivi., pp. 159-160.

<sup>55</sup> G. CONTINI, *Pellico e Manzoni glorie cisalpine*, in ID., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1998, pp. 235-239: 238. Possiamo anche segnalare che non sono menzionati *I promessi sposi* tra i libri messi a disposizione di Pellico: «ben fu messa a mia disposizione dal custode la sua biblioteca, consistente in alcuni romanzi di Scuderi, del Piazzani, e peggio»: S. PELLICO, *Le mie prigioni*, prefazione di L. Canfora, Rizzoli, Milano 2011, capitolo VI, p. 25.

<sup>56</sup> L. BELTRAMI, *Manzoni nella critica* cit., p. 200.

<sup>57</sup> A. ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico*, p. 11.

alla sua particolare instabilità politica e alla sua miseria.<sup>58</sup> Vale la pena, allora, soffermarsi a cercare di comprendere, a un livello di maggiore profondità, perché viene scelto proprio il '600: potremo scoprire che tale scelta è forse dettata da una relazione inquieta tra lo scrittore e il secolo prescelto.

Non sarebbe né credibile né aderente al vero pensare che il proponimento di ambientare in questo periodo storico il romanzo sia stato attuato da Manzoni avendo davanti una serie di epoche ugualmente conosciute e tutte ben allineate nella sua mente.<sup>59</sup> La scelta dell'epoca storica in cui ambientare il romanzo avviene, piuttosto, dietro suggerimento della lettura anche di testi secenteschi. Questa operazione produce nello scrittore un confronto con un certo tipo di narrazione e anche con una lingua italiana che deve aver esercitato sicuramente un fascino, perché così disordinata, così lontana da quell'«aureo Cinquecento», così lontana da ogni controllo, così dissimile da ogni buona pratica, come sembrerebbe testimoniare questo passaggio dal *Fermo e Lucia*:

Si direbbe che veramente il reo gusto del secolo si fa sentire nello stile del vecchio scrittore ma che però vi è una certa fragranza (dico bene?) di lingua che ben fa vedere che di poco era spirato quell'aureo cinquecento, quel secolo nel quale tutto era puro, classico, lindo, semplice, nel quale la buona lingua si respirava per così dire coll'aria, si attaccava da sé agli scritti, dimodoché, cosa incredibile e vera! fino i conti delle cucine e gli editti pubblici erano dettati in buono stile. Che se nel secolo susseguente tutto si alterò. (FL *Introduzione (Prima stesura)* §§ 14-15)

<sup>58</sup> Vd. la lettera di Manzoni a Fauriel del 29 maggio 1822, in A. MANZONI, *Tutte le lettere* cit., tomo I, lettera. 160, pp. 264-272: in particolare p. 270.

<sup>59</sup> «Quale documento originale, l'autografo catapultato nel Seicento senza mediazioni, manifestando, di questo secolo, alcuni tratti peculiari. Sono tratti che non il caso ha eletto, tra i tanti a disposizione. Ognuno è voluto e gioca un suo ruolo nel romanzo»: C. BIONDI, *Coll'ago finissimo dell'ingegno*, l'Espresso, Roma 2014, p. 17.

È evidente l'ironia di tutto il passo, che sfocia in quell'orrore esagerato, per la lingua dell'anonimo, presente nell'*Introduzione* dei *Promessi sposi*, che finisce per costituire un'attrattiva (della diversità, appunto), soprattutto se in questo testo così caotico poteva essere messo ordine. Non è quindi estraneo all'autore anche il piacere di confrontarsi, proprio nella stesura dello scartafaccio, con quella scrittura del Seicento così caotica e confusa, così disordinata e ampollosa, così bisognosa di essere riordinata.<sup>60</sup>

In questa sorta di fecondo confronto con un mondo assolutamente altro, Manzoni comincia a delineare la sua relazione con il Seicento, in qualche modo simboleggiata proprio dalla relazione con l'anonimo, che muta radicalmente tra il *Fermo e Lucia* e i *Promessi sposi*;<sup>61</sup> in tale scarto possiamo forse intravedere il fascino che

<sup>60</sup> «Ecco qui: declamazioni ampollose, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese. In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno: son troppo ammaliziati, troppo disgustati di questo genere di stravaganze. Meno male, che il buon pensiero m'è venuto sul principio di questo sciagurato lavoro: e me ne lavo le mani»: PS *Introduzione* § 10. Non possiamo non vedere qui anche il fine studioso per il quale nel disordine della lingua si specchia il disordine del tempo: la presenza di una lingua confusa è metafora di una realtà a cui bisogna cercare di mettere ordine. Il '600, tra l'altro, sembra avere in sé ben espresso questo binomio: caos politico sociale e caos dell'espressione linguistica.

<sup>61</sup> È con un atteggiamento di assoluta sufficienza e superiorità, da buon illuminista, che Manzoni si accosta all'Anonimo nel *Fermo e Lucia*, prendendone le distanze: «L'autore di questa storia è andato frammischiando alla narrazione ogni sorta di riflessioni sue proprie; a me rileggendo il manoscritto ne venivano altre e diverse; paragonando imparzialmente le sue e le mie, io veniva sempre a trovare queste ultime molto più sensate, e per amore del vero ho preferito lo scrivere le mie a copiare le altrui; stimando anche che chi ha una occasione per dire il suo parere sopra che che sia non debba lasciarsela sfuggire»: FL *Introduzione (Prima stesura)*, § 9. Nei *Promessi sposi* il nostro autore riconosce, invece, non senza qualche ambiguità, l'affidabilità dell'anonimo: «e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiam perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor

questo secolo ha esercitato su di lui tanto da influire nella «forma del romanzo stesso»<sup>62</sup> e darne luogo alla riscrittura. Manzoni ha indubbiamente sentito verso il Seicento un'attrazione e al contempo una repulsione: «una simpatia naturalmente irriflessa, prelogica, estetica, la quale si manifesta e si attua veramente anche mediante il giudizio negativo, direi, come apprezzamento e gusto particolare per un secolo che tanto largamente si presta all'esercizio della critica».<sup>63</sup>

Ed è proprio quel mondo così altro che lo affascina, che fa in qualche modo vacillare la ragione con tutta la sua purezza, che dà risposte altre delle quali egli prima può sorridere, ma che poi piano piano lo conquistano.

Quel diverso modo di giudicare i fatti e le idee viene inglobato dal nostro autore, teso, nel rifacimento, a rendere comprensibile la sua universale riflessione sull'uomo (orientato a renderla più verosimile, rivestendola di forme storiche) e a trasmutare il Seicento (che, grazie al processo dialogico a cui viene sottoposto, possiamo forse dire essere una delle fonti ispiratrici primarie del romanzo) nei *Promessi sposi* in un «luogo ideale di una storia eterna, il simbolo della terra, e della condizione umana sulla terra».<sup>64</sup>

Manzoni, in precedenza animato dalla superiorità dei lumi<sup>65</sup> e quindi diffidente nei confronti dell'anonimo, viene dunque defi-

che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla» PS *Introduzione* § 12.

<sup>62</sup> E. N. GIRARDI, *I cronisti lombardi del Seicento e i "Promessi Sposi"*, in ID., *Manzoni e il Seicento lombardo*, Vita e Pensiero, Milano 1977, pp. 32-55: 32.

<sup>63</sup> E. N. GIRARDI, *Manzoni e il Seicento*, in *Manzoni e il Seicento* cit., pp. 11-30: 12.

<sup>64</sup> Ivi, p. 23.

<sup>65</sup> «Come conseguenza del processo di riscrittura, il romanzo si emancipa artisticamente: dal primo concetto di un'interpretazione prevalentemente ideologica del Seicento, opera di uno scrittore ancora fortemente segnato dalla propria formazione illuministica e cartesiana, esso assume, sul piano della narrazione, prospettive maggiormente equilibrate»: G. GÜNTERT, *Una scrittura progettuale* cit, p. 10.

nitivamente conquistato da quei cronisti secenteschi che sono, sì, le sue fonti storiche, ma riflettono anche un mondo di valori, di rappresentazione del reale a cui forse non aveva mai pensato, e che ora gli sembra così idoneo a rappresentare la sua idea: «quei cronisti nostrani hanno influito in maniera determinante sul suo stesso modo di vedere e di sentire, fornendogli l'esempio di un realismo cristiano che nessun altro secolo poteva offrirgli». <sup>66</sup> Quel secolo gli offriva così la possibilità di «rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero», come sostiene nel *Romanzo storico* (I §§ 24-25).

Ed è proprio, anche, la problematicità originata dal dialogo con il Seicento che può aver concorso a generare la trasformazione dal più monocorde *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, dove la storia, più evocata ma meno pedantemente citata, viene chiamata per rendere comprensibile e credibile la narrazione del verosimile. <sup>67</sup>

È opportuno allora guardare da una diversa angolatura anche i protagonisti portati dentro la storia, che quindi ci appariranno «espressivi non di passioni né eroi di avvenimenti storici (come era stata fortunata tradizione recente pur nel teatro giacobino), bensì portatori di quelle idee larghe e rinnovatrici che coincidevano per Manzoni con un nuovo modo [e, aggiungiamo, con una nuova finalità] di leggere entro il corso degli avvenimenti storici». <sup>68</sup>

#### 4. *Dalla riflessione della critica alla ricezione dei semplici*

Era dunque impossibile comprendere pienamente i *Promessi sposi* al momento della loro pubblicazione? Sicuramente, l'immersione del lettore nello stesso periodo storico della scrittura del romanzo, carico

<sup>66</sup> E.N. GIRARDI, *Manzoni e il Seicento*, p. 26.

<sup>67</sup> Questo concetto è ben argomentato in F. ALZIATI, «*Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano*» Manzoni tra verosimile e verità, Edizioni ETS, Pisa 2017; in particolare cfr. il capitolo IV «*Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano e di reale*»: dal *Fermo e Lucia* alla *Quarantana*, pp. 123-186.

<sup>68</sup> A. BORLENGHI, *Il successo contrastato* cit., p. 273.

di attese, non aiutava nel discernimento della loro complessità, da sempre ostacolo per una *reductio ad unum*. In una sorta di tentazione della semplificazione del messaggio manzoniano sembrano essere caduti sia Zajotti sia Tommaseo: il primo teso a evidenziare il suo disaccordo per le troppe parti storiche presenti nell'opera, il secondo, al contrario, a ritenerle poco sviluppate. L'elemento comune, in quella che oggi può apparirci un'imperfetta visione interpretativa, è avere come riferimento del giudizio critico, il vero storico, riducendo lo sviluppo del romanzo a questo unico punto di fuga.<sup>69</sup> Sotto questo stesso termine Manzoni celava concetti molto diversi, possiamo dire quasi incompatibili, rispetto a quelli intesi dai suoi critici: era un parlare di cose differenti usando lo stesso nome. Possiamo immaginarlo che ascolta perplesso le critiche che gli vengono rivolte e, simile a Renzo dopo aver ascoltato lo sproloquio dell'Azzecca-garbugli, esclama: «oh! Signor dottore, come l'ha intesa? l'è proprio tutta al rovescio» (PS III § 37). Ma Manzoni non era tipo da entrare in simili diatribe; spetterà a noi lettori discreti il tentativo del discernimento.

#### 4.1. *Il vero di Zajotti*

Paride Zajotti, magistrato, letterato e scrittore, dedica, dopo qualche reticenza, ben due interventi<sup>70</sup> ai *Promessi sposi*: testi che sono stati vagliati e discussi ripetutamente. Cercheremo di leggerli alla ricerca del significato attribuito dal critico al vero storico nel

<sup>69</sup> Da diversa prospettiva anche il contributo di Scalvini ruota intorno al vero storico, nel tentativo, come vedremo, di superarlo.

<sup>70</sup> P. ZAJOTTI, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, «Biblioteca italiana», tomi XLVII-XLVIII, settembre e ottobre 1827, pp. 322-372 e 32-81; in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 141-216: abbreviato, se in nota, ZR, se citato a testo tra parentesi il numero delle pagine dell'edizione di riferimento, sempre preceduto da I o II per indicare a quale dei due contributi presi in esame appartenga la citazione.

tentativo di riflettere sulla sua profonda distanza, riguardo a questo argomento, dalla concezione manzoniana.

Il primo articolo prende l'avvio da un panegirico della verità, ricoperta da un velo che «nessuno squarcerà interamente» (I p. 141) perché tutta la vita dell'uomo è dedicata alla costante ricerca di essa; di poi, viene analizzata, in modo pedissequo, la storia dell'arte narrativa a partire dagli Egiziani, per concludere che i romanzi sono «un male ormai necessario». <sup>71</sup> In questo giudizio appare evidente l'impronta ideologica del convinto classicista che non può accettare che il romanzo assurga a genere letterario, ma non può che arrendersi all'evidenza.

Nella disamina vengono toccati anche alcuni punti importanti relativi al rapporto tra romanzo e sentimento patriottico additando nel «corrompersi della civiltà» (I p. 146) il luogo dove può allignare questo genere letterario, fino a distinguere i due veri: quello «storico, o dei fatti, e l'altro vero, che noi chiameremo morale, o degli affetti»; quest'ultimo è quello che pertiene al romanzo. Ma viene attuata un'ulteriore distinzione tra due grandi classi di romanzi: «la prima quelli, in cui lo scrittore presenta gli uomini quali dovrebbero essere; racchiude la seconda quegli altri, che mostrano gli uomini come sono in effetto» (I p. 158); è immediato notare come ambedue le categorie siano incompatibili con la scrittura del romanzo, tesa a rappresentare il mondo del possibile.

Alla fine di un lungo elenco di tipologie di romanzo (da quelli politici-satirici a quelli filosofici), Zajotti approda alla forma che incontra i suoi favori, ovvero il romanzo descrittivo, che adempie alla funzione (dal sapore molto settecentesco) di insegnare al lettore usi e costumi dell'epoca trattata; questa finalità viene prediletta rispetto ad altre passate in rassegna, quale quella patriottica, educativa e di diletto.

<sup>71</sup> «Pur troppo alle volte è da prescriversi anche l'uso dei veleni, perché ad altri veleni si oppongono; e allora non rimane altro partito che di studiarne con attenzione gli effetti, e così ratterparli che le qualità nocive scambievolmente si vincano»: ZR I p. 143.

Con questo metro vengono misurati *I promessi sposi*, cercando di evidenziare i luoghi dove Manzoni non si accosta al modello suggerito dal critico, indicando anche variazioni e aggiustamenti al testo che sembrano andare tutti in una direzione: adattare quanto più possibile il testo manzoniano al modello 'descrittivo' di Scott,<sup>72</sup> che anche per Zajotti rimane punto di riferimento. Ha acutamente osservato Romagnoli: «Lo Zajotti, insomma nulla sapendo del *Fermo e Lucia* o per lo meno senza aver potuto avere accesso agli scartafacci manzoniani, parve intuire che in origine era esistito un romanzo diverso e che molti episodi per i quali egli suggerisce un esito diverso da quello che leggiamo nei *Promessi Sposi*, quell'esito diverso l'avevano pur avuto, spesso simile o vicino al suo, nel *Fermo e Lucia*».<sup>73</sup>

Manzoni non viene promosso completamente come narratore in quanto non ha saputo resistere alla tentazione di introdurre personaggi e avvenimenti storici: «Con un passo di più o per dir meglio con un passo di meno egli entrava pienamente nella carriera tanto più nobile del romanzo descrittivo, nella quale pose assai di frequente il piede, ma senza volervi con perseveranza restare» (II p. 189).

La distanza abissale tra la concezione del romanzo di Zajotti e quella di Manzoni appare evidente nella parte finale del secondo contributo, allorché il critico suggerisce allo scrittore di trasformare il suo romanzo in un prosimetro auspicando che Manzoni, «ci permetterà d'ammirare anche nella storia dei promessi Sposi [sic] il gran poeta delle sacre canzoni» (II p. 216).

La ricerca del vero dello Zajotti nel romanzo manzoniano restava delusa, Manzoni non offriva quello che egli andava cercando.

E tuttavia queste pagine del critico trentino hanno lasciato il segno, non solo e forse non tanto nell'immediato, quanto perché

<sup>72</sup> Zajotti distingue due produzioni in Scott: quella del romanzo storico comunemente inteso, dove i «personaggi più celebri nella storia sono argomento della narrazione [...]. Ma egli stesso diede l'esempio d'un'altra maniera di romanzi che noi aspettando un nome più esatto chiamerem *descrittivi*». ZR I p. 167.

<sup>73</sup> S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi* cit., p. 156.

hanno offerto gli strumenti per una lettura semplificata del testo, facendo intendere che vero storico e invenzione non potevano essere presenti armonicamente nella stessa opera e che questo problema era sentito anche da Manzoni. «In altre parole, per Zajotti il pericolo sta nella “meschianza del vero e del falso” (e qui sta il punto di maggior contatto con la riflessione manzoniana)»;<sup>74</sup> in fondo quindi Zajotti entrava a pieno titolo nella *querelle*: «La questione dell'intero dibattito italiano (Manzoni compreso) in fondo è tutta qui. Nasce cioè dalla convinzione che esista *una* Verità storica, e dal dubbio se il romanzo possa o no permettere di accedervi».<sup>75</sup>

In realtà Manzoni volava alto e oltre, come abbiamo cercato di argomentare nel precedente capitolo.

#### 4.2. *Il vero di Tommaseo*

Niccolò Tommaseo, a sua volta scrittore di romanzi oltre che critico, dedica più contributi e riflessioni al romanzo manzoniano per mettere a fuoco il rapporto tra storia e invenzione; qui sarà analizzata la critica ai *Promessi sposi* pubblicata nel 1830<sup>76</sup>.

La concezione che viene elaborata del romanzo storico sembra incarnare, per molti aspetti, quella auspicata da Foscolo, in quanto questo genere letterario viene definito forma di transizione che «indicando la novella tendenza alla storica verità, diffondendone una cognizione imperfetta, e quale i tempi non ancor maturi forse la comportano, ne risveglia l'amore» (p. 220). Pertanto, il romanzo svolge una funzione propedeutica alla storia; del resto la nascita del romanzo storico era percepita come un progresso rispetto al

<sup>74</sup> F. DANELON, *Il dibattito sul romanzo storico* cit., p. 122.

<sup>75</sup> Ivi, p. 121.

<sup>76</sup> N. TOMMASEO, *Del romanzo storico*, «Antologia», tomo XXXIX, settembre 1830, pp. 40-63. Il nostro testo di riferimento è quello pubblicato in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 217-240: abbreviato, se in nota, TR, se citato a testo tra parentesi il numero delle pagine dell'edizione di riferimento.

«vuoto tedioso, spiacevole, pel quale s'aggiravan le menti nel mondo delle finzioni fantastiche» (p. 218) risultando, così, anche un mezzo necessario per educare gli ignoranti tra cui «quella povera indotta lettrice de' *Promessi Sposi*» (p. 221).

Appare sempre più chiaro quanto è già stato sostenuto nel capitolo precedente, ovvero che il pensiero attribuito da Tommaseo allo stesso Manzoni («Perch' egli crede che il genere dei Romanzi andrà più e più avvicinandosi alla storia, finchè si confonda con quella e quivi riposi») <sup>77</sup> sia una proiezione del suo convincimento (più che un'idea propria dello scrittore dei *Promessi sposi*), data l'assoluta sovrapponibilità di questo assunto con le sue convinzioni. Tale concetto viene rinforzato anche da un'altra affermazione: «Trovateci un mezzo più innocuo di rendere piacevole la storia agli indotti: e il romanzo storico cadrà, credetelo di per sè» (p.221); proseguendo, lo stesso Tommaseo rassicura che la moda dei romanzi storici non distoglierà comunque da leggere belle opere di storia: «Né pare a noi che la fama de' *Promessi Sposi* possa punto nuocere all'avidità con cui sarebb'accolto un libro di pretta storia, scritto da un uomo di dottrina e d'ingegno» (pp. 223-224).

La preminenza assoluta della storia sulla finzione, che viene praticata da Tommaseo anche nella scrittura dei suoi romanzi, <sup>78</sup> costituisce il principio da cui muove la critica ai *Promessi sposi*, ai quali imputa come difetto che personaggi ignoti diventino eroi principali: «A questo vezzo, quasi costante, di Walter Scott s'è piegato anco il nostro Manzoni. E al suo Renzo e alla sua Lucia ognun sa quanta importanza sia data in quel grande lavoro» (p. 232). <sup>79</sup>

<sup>77</sup> Lettera di Niccolò Tommaseo a Gian Pietro Vieusseux datata luglio 1827, cfr. *supra*, cap. II nota 162.

<sup>78</sup> Rimandiamo per la trattazione di questo tema a A. ZANGRANDI, *Tommaseo romanziere: dalle recensioni ai racconti storici*, in *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), a cura di M. Allegri, Osiride, Rovereto 2004, pp. 105-117.

<sup>79</sup> Aveva infatti indicato una terza via da seguire per non falsare i romanzi con la storia: «non creare a protagonista un fantoccio ideale; ma, posto che storico

Tuttavia non si attaglia a Tommaseo la rigidità di Zajotti, per cui egli cerca di presentare le sue argomentazioni in modo interlocutorio, approdando anche a considerazioni che sembrano echeggiare alcune prese di posizione che Manzoni aveva sviluppato nella *Lettre*, come appare evidente se scorriamo quei passaggi in cui il critico cerca di conciliare la poesia e la storia portando come esempio Dante mentre va «dipingendo i dolori di Francesca e le furie di Ugolino», chiedendosi: «Che egli ha fatto se non indovinare quel che la realtà taceva, e con la poesia del suo cuore commentarla?» (p.238); proseguendo, argomenta: «Sì certamente: alla storica verità, quale gli annali dei popoli ce la presentano, manca il soffio vitale della poesia; ma io non veggio che per ispirarvi l'anima sia necessario storpiare o rifondere il corpo. [...] E qui sta la poesia; qui la difficoltà somma dell'arte: indovinare il segreto di que' cuori già chiusi all'occhio de' loro stessi contemporanei» (p. 239). Alla fine, egli approda ad un'idea di romanzo storico in cui non si dovranno alterare «né i fatti né i caratteri».<sup>80</sup>

Un'altra riflessione merita di essere presa in considerazione, ovvero la domanda posta da Tommaseo se sia giusto che l'«affezione» del lettore (per la parte inventata e quella storica) si suddivida depotenziandosi, facendo sì che all'opera venga a mancare «la desiderata unità». Ecco la risposta da lui fornita: «E manchi purchè l'opera sia del resto bella e piacente»<sup>81</sup>. Tale questione somiglia molto alla seconda critica che Manzoni analizza nel *Romanzo storico*, ovvero quella che si occupava dei due 'assentimenti'; la risposta, seppur non giunge alla complessità e alla profondità della soluzione manzoniana, tuttavia ha il pregio di mostrare un critico disposto a dimenticare le regole astratte per accostarsi all'opera. Tale atteggiamento non è nuovo in Tommaseo; egli aveva già prodotto questo interessante riconoscimento al testo manzoniano in un precedente contributo:

è il romanzo, storico eleggerne (come si suole nella tragedia) e rinomato l'eroe»: TR p. 232.

<sup>80</sup> Cfr. *ivi*, p. 240.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 233.

«I più de' romanzi errano sempre sulla medesima corda: questo ha, come ognun vede armonie variissime». <sup>82</sup>

Dunque, forse Tommaseo non fu deluso dalle pagine dei *Promessi sposi*, ma piuttosto smarrito. Comprendiamo, meglio, ora, la reticenza di Manzoni a dargli troppe spiegazioni nella lettera del 13 agosto 1833: egli era progredito nella sua riflessione, Tommaseo era ancora involto nei suoi dubbi e circondato dalle sue certezze. <sup>83</sup>

Proprio per certe analogie di alcuni suoi ragionamenti con il pensiero manzoniano anche il Tommaseo offre facilmente la sua *interpretatio facilior* della lettura del romanzo (ovvero premiare le parti storiche mortificando quelle di invenzione), regalandoci del testo una lettura meno complessa e più immediatamente fruibile; ma anche questa, come abbiamo già argomentato, costituirà un ostacolo alla comprensione delle profonde riflessioni di Manzoni.

<sup>82</sup> N. TOMMASEO, *I Promessi Sposi. Storia milanese del XVII secolo scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, «Antologia», Tomo XXVIII, ottobre, novembre, dicembre 1827, p.101-119: 103.

<sup>83</sup> Sulla stessa linea interpretativa possiamo allineare le testimonianze dei due incontri tenuti da Manzoni con Witte (1831) e Balzac (1837), da cui traspare il sentimento della mancata comprensione della complessità della sua teoria sul romanzo storico, che gli fa preferire o il silenzio o la pronuncia di queste accorate parole rivolte a Witte: «lei ha detto molte cose benevole sui miei scritti; ma io darei questa pretesa celebrità [...] se potessi ottenere che le ragioni che oggi le ho svolto debolmente, e senza eloquenza la convincessero in futuro di quella verità che sola io posso riconoscere come verità.»: testimonianza riportata in M. PUPPO, *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, D'Anna, Firenze 1979, pp. 173-182: 182. Per Balzac si veda M. BONGIOVANNI BERTINI, *Milano 1° marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, Torino 2012, pp. 113-118. Per la documentazione sull'incontro tra Manzoni e Balzac rimandiamo a R. DE CESARE, *Balzac e Manzoni. Storia di un incontro*, Edizioni Millella, Lecce 1975; segnaliamo inoltre le ulteriori riflessioni di G. MACCHIA, *Quella sera, in via Morone*, (1976), in ID., *Manzoni e la via del romanzo*, Milano Adelphi, Milano 1994, pp. 184-195.

### 4.3. *Il vero di Scalvini*

Giovita Scalvini, letterato, critico e patriota italiano, scrisse un articolo sui *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni pubblicato nel 1831.<sup>84</sup>

Attraverso l'analisi di questo testo saranno poste in rilievo alcune linee portanti della critica scalviniana, partendo da una riflessione di Danelon che facciamo nostra: «C'è un punto, a nostro giudizio, in cui Scalvini sembra superare con un colpo d'ala l'*impasse* nella quale si erano diversamente impelagati Zajotti e Tommaseo, cioè quella della sostanziale subordinazione del fatto artistico a un presunto assoluto Vero storico»,<sup>85</sup> principio che è reso evidente dalla seguente affermazione dello stesso Scalvini: «chè l'arte non serve alla storia, ma da quella è servita» (p. 262).

Volendo sintetizzare: il pregio di Scalvini (per chi cerca una diversa e più complessa lettura dei *Promessi sposi*) è stato quello di aver compreso che, prima di essere sottoposto a qualunque analisi, il romanzo doveva essere svincolato dal parametro di giudizio legato all'adesione al vero storico (come strumento pseudo scientifico di giudizio); piuttosto esso doveva essere vagliato secondo un criterio più idoneo ad un'opera letteraria. Resterà ora da vedere se lo specifico trovato da Scalvini sia ancora completamente condivisibile.

Le riflessioni del critico prendono avvio dal raffronto tra l'epopea e il romanzo come espressioni che pertengono a periodi storici diversi, strada che è anche, come è già stato sottolineato, seguita nel *Romanzo storico*, con punti di grande convergenza: «Allora che l'arte è interprete della mente generale, ogni età diversa si effigia in una forma diversa che a grado a grado è recata a perfezione da

<sup>84</sup> G. SCALVINI, *Dei promessi Sposi di Alessandro Manzoni. Articolo primo*, coi tipi di Gius. Ruggia e comp., Lugano 1831; in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 241-269; abbreviato SR; tra parentesi il numero delle pagine dell'edizione di riferimento. Per notizie più dettagliate su Scalvini e il suo articolo rimandiamo alla *nota* a cura di Danelon, in A. MANZONI, *Del romanzo storico* p. 133, nota 1.

<sup>85</sup> Ivi, p. 37.

molte singole menti» (p. 243); ne consegue che Manzoni non può essere rimproverato di aver scritto dopo Scott perché ogni scrittore ha la propria «anima» con cui vivifica la «forma estrinseca». <sup>86</sup> Si aggiunga anche che lo scrittore scozzese «diletta e commuove», ma non interroga la sfera morale del lettore come invece i *Promessi sposi*, dove è quella «sapienza [...] pregio dei grandi scrittori cristiani». <sup>87</sup>

La felice intuizione scalviniana, sottolineata dalla critica, <sup>88</sup> che *I promessi sposi* vogliono suscitare una riflessione morale, viene ridimensionata da una lettura ideologica e aprioristica dell'opera, che porta il critico a vedere in Manzoni un desiderio di austerità e di rigore nel portare il lettore a una visione della vita preconfezionata dal credo religioso. Tale limite poteva anche indurre lo scrittore ad alterare i dati storici <sup>89</sup> per offrire un mondo oltremodo tormentato al fine «di stogliere i nostri animi dalle cose della terra, e levarli verso il cielo» (p. 251).

Nella sintesi offerta da Scalvini stesso sulle due intenzioni perseguite da Manzoni, nella scrittura del romanzo, intravediamo i limiti della sua critica. Da una parte lo scopo dei *Promessi sposi* sarebbe quello di catturare l'attenzione del lettore narrando i fatti più truci come effetto dell'efferatezza umana secondo una visione non dissimile dalla concezione di romanzo che abbiamo incontrato in Zajotti, il quale auspicava, infatti, un romanzo descrittivo, anche

<sup>86</sup> Cfr. SR p. 244.

<sup>87</sup> Ivi, p. 246.

<sup>88</sup> «In quel necessario rapporto tra pensiero moderno e religione, tra storia e moralità, Manzoni poteva ben dire che Scalvini aveva saputo leggere fin tra le righe del romanzo.» BORLENGHI, *Il successo contrastato*, cit., p. 290; «Lo Scalvini addita anche quanto di moderno è entrato nella meditazione evangelica dei Promessi sposi, lo spirito liberale e laico che ha messo a prova e stimolato il pensiero cattolico, l'inveramento sempre più luminoso degli insegnamenti di Cristo attraverso la ribellione e la critica dei dommi.» R. SPONGANO, *Le prime interpretazioni*, cit., p. 106.

<sup>89</sup> Fondamentalmente Scalvini, a proposito del rapporto tra storia e invenzione, ripete il già noto: la ricerca di un'epoca storica poco conosciuta può offrire dei vantaggi allo scrittore: «In questa guisa l'epoca giova al romanzo, e a vicenda il romanzo giova all'epoca, riempiendo le lacune della storia»: SR p. 252.

se qui la narrazione sarebbe maggiormente incentrata sull'aspetto *noir*. Vista da un'altra angolatura, l'opera svolgerebbe la sua funzione di educazione etica e morale offrendo un insegnamento dottrinale finalizzato a «farci pazientemente sopportare la grandezza di quelle miserie, e convertircele in guadagno per una vita migliore» (p. 252). Segue il lungo elenco «dei guai terrestri che deono insegnare rassegnazione e speranza» (p. 253): è il tema più sviluppato, arricchito di esempi tratti dal romanzo.

Quest'ultimo alla fine viene sintetizzato come una sorta di manuale di comportamento del buon cristiano e più ampiamente, in senso liberale, di ogni uomo giusto: «che la religione, sì fervorosamente evangelizzata nei *Promessi sposi*, non mira a farne dei contemplativi ma attivi e militanti; rifiuta il precetto disgiunto dall'esempio; e ci prescrive all'ultimo in nome della carità, la pratica di tutti quei doveri che la filosofia è solita di prescriverci in nome della ragione» (p. 260). Tuttavia, guidato da un onesto sguardo critico, Scalvini non accusa Manzoni di moralismo, perché gli riconosce la potenza del grande scrittore.

I limiti dell'interpretazione scalviniana dei *Promessi sposi* consistono nel ritenere Manzoni un serio propagatore della dottrina cristiana, colpa da cui viene, in parte, assolto proprio perché in fondo nel romanzo possono trovare buoni esempi da seguire anche i laici animati da liberali sentimenti: «Al cielo! al cielo! esclama per ultimo il Manzoni. - Sì, in verità, al cielo! ma per le vie che solo conducono ad esso. Il cielo è sapienza, giustizia, amore infinito: né è da sperare di porsi in cammino ver quello senza cominciar dall'amare quaggiù gli uomini, e dal combattere l'iniquità e l'errore. A chi voglia andare in mezzo l'oceano è pur forza di venir prima sulla sua riva: e il cielo comincia là dove è conoscenza e pratica del dovere» (p. 268-269).

Accanto a questi, che oggi ci appaiono limiti interpretativi, vi sono alcune intuizioni che possono offrire ancora un fecondo terreno di riflessione: aver compreso la potenza narrativa degli umili protagonisti e aver intuito l'elemento allegorico insito nel testo (punto che sarà oggetto del quinto capitolo).

Non mostra delusione Scalvini leggendo le pagine del romanzo, quanto, piuttosto, pone in atto una forzatura interpretativa che prende avvio da una lettura fortemente ideologizzata tesa a evidenziare l'intento 'catechistico' del suo autore: «mi arrischierò di dire che nel suo libro è non so che di austero, quasi dico d'uniforme, d'insistente senza alcuna tregua mai verso un unico obbietto: non ti senti spaziare libero per entro la gran varietà del mondo morale: t'accorgi spesso di non essere sotto la gran volta del firmamento che copre tutte le multiformi esistenze, ma bensì d'essere sotto quella del tempio che copre i fedeli e l'altare» (p. 251). Tale citazione sarà ripresa da Croce,<sup>90</sup> che definì *I promessi sposi* un'«opera oratoria» (anche se poi fece ammenda di questo giudizio), a riprova dell'influsso che le pagine di Scalvini hanno esercitato sugli interpreti successivi del testo manzoniano.

#### 4.4. *Breve sintesi*

In sintesi, è lecito intravedere in questi contributi altrettanti momenti di riflessione portanti per gli studi manzoniani anche successivi, segnalando tre principali tipologie di impostazione critica.

Da Zajotti deriva una critica 'scissionista', ovvero quella che tende a sottolineare una parte pura e una impura nella scrittura del testo, tutta quella critica che ha sezionato il romanzo, salvandone solo una metà.

Un approccio interpretativo di forte impronta 'storicistica' sembra derivare dalle riflessioni di Tommaseo, che ha offerto una lettura prevalentemente politica del testo, e ha dato origine a una sorta di ossessione nel ponderare l'aderenza al vero storico del romanzo manzoniano, portando gli studiosi a scartabellare documenti e archivi per trovare conferme o falli storici nella sua narrazione.

<sup>90</sup> Cfr. in proposito: B. CROCE, *Alessandro Manzoni*, Laterza, Bari 1958, pp. 125-28.

Di tipo 'moralista' (con esiti positivi o negativi ai fini della promozione del testo manzoniano) è l'interpretazione offerta da Scavini, che apre la strada (affrancandosi dalla ricerca del vero storico) sia a una lettura che intraveda nel testo alcuni fondamenti del buon comportamento del futuro cittadino italiano, sia alla denigrazione di chi ha visto con sospetto il paternalismo derivante da questo sguardo.

Ognuno sarà in grado di riempire con nomi più o meno noti questo schema, in cui mancano, volutamente omesse perché non si confrontano particolarmente con la ricerca del vero storico nel romanzo, altre strade percorse dalla critica, tra cui quella forse più praticata, ossia l'esame delle varianti linguistiche.

Sottolineare quelli che possono apparire limiti critici deve muovere alcune riflessioni che non possono prescindere dall'umile consapevolezza che qualunque interpretazione è imperfetta e, in quanto legata al tempo storico in cui viene formulata, mostra, talvolta, la sua incapacità di adattarsi a nuove esigenze interpretative, immobilizzando il testo come in un esoscheletro, rendendo pertanto necessaria la ricerca di altre strade per riconsegnare l'opera alla sua mobilità.

Oggi noi, mossi da istanze diverse e segnati da nuove ferite, ci accostiamo ai *Promessi sposi* interrogandoli alla ricerca di risposte a differenti inquietudini; dovremo giudicare se questo romanzo è capace ancora di dialogare e se può aiutarci a riflettere e a farci intravedere nuovi orizzonti.

#### 4.5. *Alla ricerca del realismo: premessa metodologica*

Diventa a questo punto necessario, dopo aver stabilito che l'adesione al vero storico non può essere l'unica scala di giudizio applicabile al romanzo manzoniano, chiarire in cosa possa consistere il realismo dei *Promessi sposi*, passando più propriamente ad analizzarne lo stile. Tale concetto sarà indagato da un'angolatura simile a quella già sperimentata: attraverso un percorso che punta di nuovo lo sguardo sul romanzo, abbassando gli occhi alla ricezione dei semplici. Di poi, nel capitolo seguente, tale elemento verrà osservato nell'esame

della narrazione dell'opera e saranno analizzate più ampiamente la struttura e la scrittura dei *Promessi sposi* dietro la guida principalmente del *Romanzo storico*, in quanto trattato teorico di riferimento consegnatoci dallo stesso Manzoni.

Questo molteplici vaglio critico del genere, dello stile e più concretamente dell'opera stessa, elementi separati ai fini della trattazione ma inscindibili, dovrebbe aiutare a esplicitare meglio una possibile interpretazione finale del testo.

#### 4.6. *Dal vero storico al realismo*

Nella nostra riflessione iniziale è stato messo in atto un tentativo di leggere e ri-generare l'opera narrativa, mutando il punto di vista tradizionalmente usato dalla critica, che prevede, per lo più, un'assolutizzazione del testo e un ruolo marginale del lettore, per mettere in luce altresì la loro complessa e feconda relazione; tale considerazione ha permesso di fornire alcune ragioni della indubbia popolarità e successo del romanzo manzoniano. Si tratterebbe di ricorrere anche ora, per cercare un'appropriata definizione dello stile dell'opera, all'intreccio di questi due elementi: sarà quindi interessante constatare che il realismo, di cui è permeata la narrazione, attiva anche la percezione corporea del lettore; da questo può discendere la possibilità di riuscire a indicare in che cosa consista la maggiore o minore abilità dell'autore nello scrivere un testo realistico.

La parzialità di tale visione è ovvia: essa mette, per lo meno momentaneamente, in secondo piano le categorie, gli elementi e gli strumenti più propriamente e tradizionalmente critici, creando forse qualche perplessità sulla sua legittimità; tuttavia, lo ribadiamo, muove questo percorso anche la continua attenzione di Manzoni al dialogo con gli spettatori e con i lettori delle sue opere.

È forse utile sintetizzare che un testo narrativo, scritto con intento di essere realistico, oltre che afferire alle forme di rappresentazione e alle loro implicazioni (argomento ampiamente trattato nel primo capitolo di questo lavoro), produce una serie di reazioni neurologi-

che che rendono partecipe il fruitore anche attraverso le sensazioni fisiche che la lettura attiva nel suo corpo, parlando quindi all'uomo nella sua interezza. A questo ulteriormente complesso e ancor più affascinante sistema Manzoni ha affidato la narrazione del suo Vero.

#### 4.6.1. *La narratologia naturale*

Alcune interessanti suggestioni sulla potenza del realismo presente nel testo narrativo provengono dall'epistemologia di due orientamenti filosofici recenti: la teoria derivante dalla nozione dell'*embodied simulation*, legata all'approccio delle neuroscienze che ha preso avvio dopo la scoperta dei neuroni-specchio (anni 1980-1990), intrecciata con la *theory of mind*, espressione coniata da Premack e Woodruff nel 1978.<sup>91</sup> Farà da riferimento anche l'interessante contributo, sempre orientato verso questo sforzo di fusione tra le due teorie, di Fludernik, a cui si deve il conio di 'narratologia naturale'.<sup>92</sup>

Tali riflessioni, che potrebbero essere guardate con sospetto perché suggerite da elementi elaborati dalla riflessione scientifica,

<sup>91</sup> Trattandosi di approcci critici recenti si rende, forse, necessaria una breve guida bibliografica di riferimento. Rimandiamo per una semplice ma chiara spiegazione a: S. CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci editore, Roma 2013; S. BOEZIO, *L'esperienza della lettura in ottica cognitiva: un inquadramento teorico e un saggio di lettura di MRS. Dalloway fra simulazione incarnata (embodied simulation) e teoria della mente (theory of mind)*, in «Between: Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura», iv, 7, 2014, pp. 1-39, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1161> (url consultato il 17/09/2023). Più in particolare sulla riflessione delle suggestioni offerte dalla teoria cognitivista alla critica letteraria si veda il numero monografico dedicato a questo argomento: «Italianistica», xl n. 3, settembre- dicembre 2011.

<sup>92</sup> M. FLUDERNIK, *Verso una narratologia 'naturale'*, in «Enthymema», VIII, 2013, pp. 160-186, <https://riviste.unimi.it/index.php/en-thymema/article/view/3046> (url consultato il 17/09/2023). L'autrice ha scritto molti altri e importanti contributi critici che non hanno ancora trovato ancora traduzione in italiano. Questo a cui ci riferiamo è comunque riassuntivo di molte delle sue intuizioni.

possono rilevarsi utili strumenti<sup>93</sup> per aiutarci ad uno sguardo più consapevole sulle opere, come suggerisce Casadei: «Più in generale, le acquisizioni del cognitivismo [ribadiamo: intrecciate anche con la teoria dell'*embodied simulation*] possono essere impiegate non come facili spiegazioni di problemi testuali, bensì come suggerimenti per creare modelli interpretativi che valorizzino *in primis* gli strumenti della retorica, della narratologia e soprattutto della stilistica: quest'ultima in particolare probabilmente sarà messa in grado sia di ricevere nuovi stimoli per definire meglio il suo oggetto di studio, sia di dotarsi di modelli di analisi che contribuiscano a far superare i limiti della soggettività interpretativa, spesso additati persino in grandi critici come Leo Spitzer».<sup>94</sup> Inoltre, tali studi, sembrerebbero convalidare e offrire ulteriori suggerimenti alle risposte ai quesiti, in parte già affrontati nel primo capitolo, riguardanti la grande diffusione popolare di un testo narrativo, comprensibile anche da persone di poca cultura, non in grado di decodificarlo facendo riferimento a risorse culturali.

L'elemento critico più interessante derivante dall'intreccio dei due approcci consiste, ancora una volta, nell'indicare per il lettore un ruolo ancor più determinante, in qualche modo sollecitato da un impulso immediato, perché è proprio grazie all'interazione che si crea tra il suo corpo e il testo, che quest'ultimo rivela la sua forma e se ne riesce a definire il grado di narratività. Questa conquista, ricavata dall'apporto delle neuroscienze, si aggiunge alla precedente riflessione teorica del primo capitolo, in quanto chiarisce, più in dettaglio, come individuare in un'opera letteraria la grandezza della capacità narrativa di un autore, che consiste nell'attivare nel fruitore, grazie

<sup>93</sup> Tralasciamo la discussione in corso se tali teorie siano veramente innovative o piuttosto dicano con parole nuove concetti vecchi; non ci sembra una questione feconda, perché quello che ci preme sottolineare è che esse ci offrono termini, strumenti e immagini per noi oggi comprensibili e spendibili per decodificare alcuni nodi critici. Del resto, il concetto di progresso, come abbiamo già sottolineato, non è un concetto applicabile allo studio delle materie umanistiche.

<sup>94</sup> A. CASADEI, *Premessa*, in «Italianistica», XL, 3, 2011, pp. 11-12: 11.

alla scelta di uno stile basato sul realismo, il meccanismo dei neuroni-specchio. Chi legge sperimenta su di sé anche in senso fisico quanto scritto dall'autore; tale processo crea un legame strettissimo anche a livello corporeo,<sup>95</sup> dando luogo ad una compartecipazione che può facilitare l'accesso alla rappresentazione che il testo intende suggerire e può così aiutare a sviluppare le categorie mentali con cui noi decodifichiamo la realtà.

Apprendiamo, inoltre, da questi importanti contributi, che la lettura di un'azione narrata può influire sulla nostra rappresentazione della realtà tanto quanto un gesto realmente compiuto.<sup>96</sup> Vengono altresì sollecitate riflessioni di uguale intensità sia che ragioniamo su individui esistenti, sia che ragioniamo su personaggi non esistenti, come dimostra chiaramente Paganini ponendo il lettore di fronte alla scelta di una di queste due definizioni: «Don Abbondio è un prete di campagna» o «Don Abbondio è un prelado romano». «Ora, chiunque abbia letto *I promessi sposi* accetta il primo enunciato e non il secondo. Si può inoltre ritenere che chi crede che sia un prete di campagna ha una credenza vera e chi crede che sia un prelado romano ha una credenza falsa. [...] E accettare un trattamento uniforme della forma logica di tutti gli enunciati, al di là della differenza ontologica di ciò che è denotato, è detta "letteralismo"<sup>97</sup>; questo processo della mente implica «accettare che il nostro linguaggio e i nostri pensieri si comportano allo stesso modo sia quando parliamo

<sup>95</sup> «Al bando, quindi, il dualismo cartesiano: mentale e fisico non sono separati, né tanto meno collegati da una ghiandola pineale, ma sono esattamente lo stesso, coincidono o, per dirla in termini cognitivi, sono *blended* (ossia 'miscelati')»: S. BOEZIO, *La poetica cognitiva tra scienze cognitive e critica letteraria: presupposti e convergenze*, in «Italianistica», XL, 3, 2011, pp.19-46: 23.

<sup>96</sup> «L'autentica scoperta degli studiosi è dunque aver dimostrato come le percezioni corporee (FOB) siano addirittura più potenti se attivate in rapporto agli stati di "immersione" nei mondi immaginari, anche attraverso un medium linguistico [...], rispetto agli stati di immersione - molto più spuri, incontrollabili e intermittenti- nella dimensione reale.»: S. CALABRESE, *Retorica cit.*, p. 54.

<sup>97</sup> Il riferimento è a K. FINE, *The Problem of Non-existents: I. Internalism*, in «Topoi», I, pp. 97-140.

di entità esistenti, sia quando parliamo di entità non esistenti».<sup>98</sup> Tali ulteriori riflessioni permettono di ribadire con maggior forza che la forma narrativa concede di sperimentare fisicamente mondi altri e fa sì che il rapporto di intensa reciprocità instauratosi tra il testo e il lettore definisca anche lo stile della narrazione: il realismo di un testo non è ricavabile dall'analisi del *plot*, ma dalla capacità che l'autore ha di 'catturare' il lettore. Il concetto dei *frames* esperienziali attivati dalla mente quando entra in contatto con il mondo reale o finzionale (senza distinzione) per decodificarlo, permette, poi, di comprendere come «i testi di finzione si costituiscono perciò a partire da una serie di proiezioni ipotetiche da parte del lettore, non attraverso il delinearci di una serie di eventi in successione. In altre parole, la narratività non è una qualità posseduta dai testi, quanto piuttosto il risultato del coinvolgimento interpretativo del lettore rispetto a questi ultimi».<sup>99</sup> Si sminuisce sicuramente, così, l'importanza data alla ricerca del distinguo delle parti storiche o inventate nel romanzo,<sup>100</sup> in quanto la nostra mente si attiva allo stesso modo sia quando leggiamo la descrizione dei gesti di Lucia che quelli del Cardinale.

È lecito così ammettere che saranno classici quei testi narrativi che riescono a vincere la sfida di interagire con il pubblico a distanza di anni, di secoli, di millenni; da cui discende che la grandezza di un narratore sarà, in prima istanza, proprio quella, grazie alla sua maggiore o minore abilità, di consentire al lettore di percepire e vivere fisicamente ed esperienzialmente quanto narrato; è auspicabile quindi tentare di riformulare, in un modo, che oggi potrebbe sembrare più comprensibile ed esaustivo, la nozione di realismo.

<sup>98</sup> E. PAGANINI, *Oggetti e personaggi fittizi. Un dibattito filosofico contemporaneo*, Carocci editore, Roma 2019, pp. 33-34.

<sup>99</sup> M. FLUDERNIK, *Verso una narratologia* cit., p. 162.

<sup>100</sup> Cfr. il ragionamento che Manzoni porta avanti riguardo ai due assenti-menti: DRS I §§ 29-37

4.6.2. «*Quanto un buon gittator trarria con mano*»

Leggendo la *Commedia* viene spontaneo pensare e, in qualche modo desiderare, che Dante abbia compiuto veramente il suo viaggio; eppure apprendiamo, forse non senza dispiacere, dalla nostra ragione vigile, che si tratta di un testo di finzione e ci interroghiamo sul perché ci sembri così vero.

Il verso che è stato trascritto (tra gli infiniti disponibili) nel titolo del paragrafo è emblematico della capacità narrativa che lo scrittore consegna al testo. L'impianto strutturale in cui il passaggio si inserisce è notoriamente di invenzione,<sup>101</sup> ma il particolare qui narrato, per indicare la distanza tra le anime del Purgatorio e Dante, attiva a livello neurologico la percezione fisica che fa partecipare il lettore alla narrazione con il corpo, più di quanto non avrebbe fatto trovare la distanza indicata in un'unità di misura; non solo, ma a livello esperienziale vengono selezionati i *frames* inerenti all'ambientazione della narrazione permettendo al lettore di entrare, a tutti gli effetti, nella scena. È bene ricordare anche che ambedue i processi, che si attivano, non tengono in alcun conto se il contesto in cui si svolge l'azione sia reale o fantastico; questo dato al fine della partecipazione del lettore non ha alcuna importanza.

Potrebbe essere chiarito, così, che il realismo, in prima battuta, non è nella macrostruttura del testo, ma nella capacità che l'autore ha, narrando impercettibili particolari, di attivare la nostra percezione *embodied* e il nostro ricorso ai *frames*.

Ritornando ai *Promessi sposi* è possibile sostenere che Manzoni abbia, indubbiamente, una grandissima capacità narrativa, che fa del romanzo un'opera straordinariamente realistica di alto impatto popolare, in quanto il fruitore si sente assolutamente parte di molte delle scene descritte.

La questione così analizzata permette di non soppesare più quante parti di vero storico o inventate vi siano all'interno del testo,

<sup>101</sup> *Purgatorio* III, vv. 67-72.

perché non è con queste categorie che percepiamo il realismo, ma piuttosto di focalizzare quanta capacità abbia lo stile usato dallo scrittore di attivare l'esperienza corporea e cognitiva del fruitore, primo avvio a più ampie e complesse riflessioni.

A ben guardare, risulta molto più realistico il brano seguente che descrive i gesti di don Abbondio (ambientazione e personaggio di finzione):

Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. (PS I § 28)

che non la narrazione della successione al casato di Mantova, basata su documenti storici.

In sintesi, il realismo si basa sull'esperito dal fruitore poiché la sensazione fisica prodotta in lui dalla lettura è la prima chiave grazie alla quale egli entra a far parte della finzione del testo e inizia a formulare una riflessione che può scaturire da tale esperienza. Questo processo ci rende, inoltre, capaci anche di leggere e interpretare nuove situazioni, perché la mente umana per analogia, come è stato accennato anche nel primo capitolo, sa orientarsi anche in mondi non esperiti. Catturato dal processo dell'*embodied*, a questo punto il lettore sarà in grado di decodificare anche le parti più ostiche del testo facendo forza sulla sua capacità di adattamento e sul desiderio di completamento dei dati conosciuti.

Così inteso, un testo narrativo ispirato al realismo dimostra ancor più tutta la sua straordinaria capacità di parlare a tutti ed è per questo che Manzoni lo ha scelto.

### 5. *Manzoni aveva ragione*

L'esplorazione di alcuni principi di questi nuovi approcci critici permette di riscoprire, ancora una volta, la potenza e la portata assolutamente attuale di alcune intuizioni che sono presenti nel *Romanzo storico*.

Non tutte le tipologie dei testi, ad esempio, hanno la proprietà di attivare questa partecipazione corporea e della mente: si pensi ad un elenco o ad un testo che abbia una preminenza informativa o ad un testo storico. Fludernik osserva: «Sosterrò che *la narratività è una funzione dei testi narrativi che s'incentrano su un'esperienzialità di natura antropomorfa*. [...] Nondimeno, dal suo ambito è esclusa la scrittura storiografica, e questo perché la storiografia consiste in una mera messa in concatenazione di eventi, poi presentati sotto forma di fatti storici [...]. Dal mio punto di vista, la scrittura di tipo storico e il mero *report* di azioni non sono racconti nel senso pieno del termine. Tuttavia, poiché la loro esistenza ha reso possibile lo sviluppo del racconto che qui definisco esperienziale, assegnerò loro un posto nel mio modello; qualificherò cioè la scrittura storiografica come un racconto dotato di un basso grado di narratività, come un racconto che non si è ancora del tutto realizzato».<sup>102</sup>

Questo contributo può aiutare a capire ancora meglio la profondità della sfumatura colta da Manzoni quando ci avvertiva che due sono i verosimili, quello di cui si serve la storia e quello di cui si serve la letteratura: le finalità dell'uso sono diverse.

Nel *Romanzo storico* viene sottolineato ripetutamente come non rivesta alcuna importanza se l'evento da cui la narrazione prende avvio appartiene alla storia o sia frutto di una costruzione culturale (ad esempio il mito), purché si tratti comunque di un patrimonio condiviso dal lettore da cui lo scrittore parte per rendere compren-

<sup>102</sup> M. FLUDERNIK, *Verso una narratologia* cit., pp. 172-173; si confronti in proposito anche p. 177.

sibile l'idea rivestendola di realtà, in qualunque modo, esperite.<sup>103</sup> Tale riflessione può essere sintonizzata con questa affermazione: «Mi preme cioè insistere sul fatto che il concetto di naturale non ha, per me, nulla a che vedere con quello di Natura, né con quello di Reale. Il naturale, in questo studio, corrisponde a ciò che è umano, e ciò che è umano non è parte della natura più di quanto non sia legato alla cultura. Come qualsiasi altro aspetto relativo alla nostra esperienza umana, in altre parole, il naturale è sia *parte* della natura sia *costitutivo* della cultura. Naturale e artificiale sono concetti che non andrebbero contrapposti; al limite, si potrebbe dire che il secondo è una sorta di sotto-prodotto del primo».<sup>104</sup>

Facile sarebbe continuare segnalando curiose e interessanti convergenze tra il concetto di analogia elaborato dalla *theory of mind* e quello di verosimiglianza così come già espresso nella *Lettre*, ma ci fermiamo qui, anche se sarebbe un raffronto molto fecondo (che avrebbe però bisogno di altri tempi e di altre risorse).

Definite ulteriormente alcune caratteristiche più precipue della forma narrativa, passando dal realismo come stile scelto dall'autore, è il momento di affrontare, nel prossimo capitolo, quale vero Manzoni abbia voluto consegnare alla riflessione; resteremo stupiti perché egli sembra avere incastonato il suo messaggio in una complessa «architettura dello spirito».<sup>105</sup>

<sup>103</sup> «Viene quindi proposto che il criterio determinante per stabilire se un contenuto oggettivo è trasmesso attraverso la finzione sia la disposizione dei fruitori a riconoscere un insieme di situazioni possibili come adeguatamente descritte dalla finzione stessa. - Gli oggetti o i personaggi fittizi richiedono per la loro esistenza non solo che un contenuto oggettivo sia condiviso dai fruitori, ma anche che i fruitori accettino di farsi coinvolgere dalla finzione»: E. PAGANINI, *Oggetti e personaggi fittizi*, p. 122.

<sup>104</sup> Ivi, p. 167.

<sup>105</sup> C. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, il Mulino, Bologna 1978; questa la citazione di riferimento: «[Gli elementi fondamentali della struttura della *Commedia*] Costituiscono modi di pensare e di sentire il mondo a cui un poeta riuscì a dare concreta forma in un'architettura dello spirito che resta senza eguali nella nostra storia»: p. 16.

## IV. IL ROMANZO TRIPARTITO: UNA PROGRESSIONE PEDAGOGICA

### *1. Introduzione: possibile fondamento teorico della tripartizione*

*I promessi sposi* sono, dunque, un romanzo storico, inteso come «rappresentazione» di un'idea che si riveste di fatti umani finalizzata a suscitare nel lettore una compartecipazione dinamica agli eventi, dalla quale si generi una riflessione morale, passibile di esplicitarsi in un giudizio. Inoltre, ciò che li rende, a nostro parere, unici nella narrativa europea coeva e seguente<sup>1</sup> è la presenza di una sorta di *dynamis* pervasiva già nella costruzione dell'opera stessa.

<sup>1</sup> «Egli scriveva quando i grandi romanzieri francesi non erano ancora apparsi all'orizzonte. Stendhal non aveva iniziato la sua carriera, Balzac sotto lo pseudonimo di Horace de Saint-Aubin cercava di calmare in romanzacci neri la sua sete dell'incredibile. Manzoni si era imposto di far rientrare il romanzo nel mondo

Sarà la struttura tripartita del libro (data dall'*Introduzione*, dai trentotto capitoli e dalla *Storia della colonna infame*),<sup>2</sup> intesa come macrostruttura capace di realizzare questa dimensione dinamica e generativa a livello architettonico, a creare una continua dialettica tra le parti:<sup>3</sup> un moto generativo, appunto, che si declina poi anche nel sistema dei personaggi<sup>4</sup> fino ad insinuarsi nei gangli narrativi stessi<sup>5</sup>. Si viene così a creare una sorta (si passi l'espressione) di *work in progress* in cui il lettore è parte indispensabile ed attiva nel conferire un senso sempre nuovo e diverso alla scrittura, a disvelarne

della cultura, affrontando i temi morali, religiosi della giustizia e del male»: G. MACCHIA, *Manzoni e la via cit.*, pp. 70-71.

<sup>2</sup> Con tale termine vogliamo suggerire una possibile lettura che metta in luce tre grandi aree strutturali, ognuna delle quali svolge una diversa funzione esplicativa per aiutare il lettore a capire il messaggio finale dell'autore. Saremmo davanti a un'opera costituita da un'*Introduzione* in cui è contenuta l'enunciazione del tema, una parte centrale (i trentotto capitoli) che è il mezzo attraverso cui il tema si sviluppa nella perturbazione delle vicende e dei personaggi, e la terza parte (la *Colonna Infame*) in cui si racchiude il fine della narrazione. In questa definizione può essere percepita l'eco della definizione data da Tasso al poema eroico: «Ha il poema epico le sue parti, come ogn'altra cosa che sia tutta; [...] e volendo nominarle con proprio nome, si possono chiamare [quelle delle quantità] l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento ed il fine: [...]. Si potrebbero ancora le parti de la quantità dividere in tre solamente, e chiamarle principio, mezzo e fine, come le chiama Aristotele ne la definizione del tutto», T. TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID, *Le prose diverse di Torquato Tasso. Nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Vol. I, Successori Le Monnier, Firenze 1875, pp. 85-86. Queste tre parti costituiscono un sistema, ovvero producono tra di loro continui scambi osmotici.

<sup>3</sup> «Riferirsi a qualcosa o a qualcuno indica che un elemento di un sistema acquista senso e significato solo in funzione del sistema stesso. Non esiste un significato assoluto, nel senso di *ab-solutus*, cioè sciolto da un sistema a cui riferirsi», G. DE GENNARO, *Emmanuel Lévinas profeta della modernità*, Edizioni lavoro, Roma, 2001, pp. 27-28.

<sup>4</sup> Si pensi ad esempio alle molteplici e varie combinazioni delle coppie: Renzo-Lucia, Lucia-Agnese, Renzo-Don Abbondio, Renzo-Don Rodrigo, Don Rodrigo-l'innominato e così via in un moto quasi perpetuo.

<sup>5</sup> Cfr. P. FRARE, *La scrittura cit.*; in particolare il capitolo III, *Retorica della complicità. Retorica del giudizio*, pp. 85-110.

significati sottesi ed universali, a trovare e a usarne continuamente le molteplici chiavi interpretative.

Questo complesso impianto strutturale consentirebbe di accostare la forma di romanzo, voluta da Manzoni, proprio al genere epico (di cui essa è l'ultima espressione, come viene affermato nel *Romanzo storico*) sia classico che biblico-cristiano.<sup>6</sup>

### 1.1. *La tessitura delle parti*

Forse per risignificare questo testo cercando di rispettare, per quanto possibile e dovuto, le indicazioni del suo autore, è necessario osservare che l'edizione della così detta quarantana (per i caratteri di Guglielmini e Redaelli, con sovraimpresso il titolo *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, edizione riveduta dall'autore. Storia della Colonna infame, inedita*) è sì un unico volume, ma strutturalmente tripartito. La prima sezione di tale struttura tripartita è l'*Introduzione*,<sup>7</sup> che prende le mosse dalla trascrizione dello scartafaccio: quel testo pseudo-secentesco che Manzoni finge di aver trovato e da cui dichiara di aver tratto la storia che andrà a raccontare. Sfogliando le pagine incontriamo poi la sequenza dei trentotto capitoli: è questa la parte centrale la cui narrazione si snoda attraverso la storia del matrimonio contrastato

<sup>6</sup> Per lo studio delle similitudini (uno dei più vistosi elementi di raccordo con il genere epico) nei *Promessi sposi* rimandiamo a due recenti scritti: M. G. RICCOBONO, *Le similitudini nei «Promessi sposi» (quarantana). Regesto (Introduzione e I-XII)*, in *Le radici della razionalità critica: saperi, pratiche, teleologie. Studi offerti a Fabio Minazzi*, a cura di D. Generali, Mimesis, Milano 2015, vol. II, pp. 1071-1095; e ID, *«I promessi sposi» tra classicismo e romanticismo. Sondaggi minimi*, in *Il romantico nel classicismo / il classico nel romanticismo*, a cura di A. Costazza, LED, Milano 2017, pp. 183-94.

<sup>7</sup> Cercheremo di dimostrare che l'*Introduzione*, propria dei *Promessi sposi*, al contempo è proemio a tutto il volume, enunciandone il tema.

tra Renzo e Lucia; ed infine ecco la *Storia della colonna infame*<sup>8</sup>, apparentemente una sorta di appendice, che narra le vicende di un processo agli untori.

Per lungo tempo gli sforzi degli studi critici si sono concentrati principalmente su quanto narrato nella sequenza dei capitoli, facendo sì riferimento, talvolta, anche all'*Introduzione* o alla *Colonna infame*, ma considerandoli, soprattutto quest'ultima, come testi a sé stanti o non profondamente connessi, a livello strutturale, con la sequenza centrale.

Tuttavia, già dalle prime interpretazioni, si è avvertita una qualche perplessità sul significato da attribuire al finale del romanzo, fino ad approdare alla definizione di Raimondi,<sup>9</sup> che ha suggerito

<sup>8</sup> Testo di riferimento: A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, Premessa di G. Vigorelli, a cura di C. Riccardi, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni diretta da Giancarlo Vigorelli, vol. XII, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2002, pp. 2-160. Abbreviato: SCI, seguono i capitoli e i paragrafi di riferimento.

<sup>9</sup> Riportiamo, come esempio, questa affermazione di De Gubernatis: «Questa conclusione del libro riesce un vero accento acuto; ed è meraviglia che, invece di accusare, come fecero alcuni critici, il Manzoni di aver talora imprestato a “povera gente” sentimenti troppo elevati, non siasi capito alla prima che, da profondo umorista, il Manzoni avea voluto far passare sè stesso per un povero diavolo che s'impiccìo da poeta in avventure troppo romanzesche, per le quali non si sentiva nato, riserbandosi poi il diritto di burlarsene come critico, su per giù come il Cervantes avea fatto prima di lui, ma con maggior caricatura, nel suo immortale Don Chisciotte»: A. MANZONI, *Studio biografico di Angelo De Gubernatis. Letture fatte alla Taylorian Institution di Oxford nel maggio dell'anno 1878. Notevolmente ampliate*, Successori Le Monnier, Firenze 1879, pp. 248-249. Si è cercato di trovare il senso della conclusione del romanzo in altri passaggi, come Zottoli che la intravide nella gioia espressa da don Abbondio all'annuncio della morte di don Rodrigo: «Anche nel romanzo nel riconoscimento di don Abbondio c'è qualcosa di definito: quel grido di gioia che eruppe dal suo [di don Abbondio] petto dopo la conferma del sagrestano [della morte di don Rodrigo], venne a dire che i fatti si erano compiuti e il racconto era finito»: A. ZOTTOLI, *Il sistema di Don Abbondio*, Laterza, Bari 1933, p. 136; il rimando è PS xxxviii § 18: «Ah! è morto dunque! è proprio andato! - esclamò don Abbondio». Da altro canto, già Momigliano definiva «stanca» la chiusa dei *Promessi sposi*: «Il sugo dei “Promessi sposi” è, più che nella

come la sentenza trovata dai due protagonisti, e riferita da Lucia, non potesse essere la parola definitiva dell'autore sulle complesse vicende narrate. Forse, proprio per trovare una risposta che fosse più convincente sulla chiusa della 'cantafavola', si è iniziato a guardare in modo diverso alla *Colonna infame*, cercandovi una continuità tematica con il romanzo.<sup>10</sup>

È lecito chiederci perché mai l'autore abbia, eventualmente, tripartito la struttura della narrazione desiderando che non venisse mai separata;<sup>11</sup> desiderio poco rispettato se pensiamo come molti editori scolastici (e non solo) ancora oggi tagliano senza pietà la 'noiosissima' *Colonna infame*. L'*Introduzione* con il relativo manoscritto è presente nelle varie edizioni, ma spesso non viene letta, visto che è anch'essa 'tediosa' e, per i più, incomprensibile.

Forse l'accanimento dimostrato da Manzoni nel voler stampare l'opera nella versione definitiva è stato dettato, oltre che da molti altri motivi (la revisione linguistica del precedente testo, i problemi di *copy-right*, la fornitura di un corredo di illustrazioni), anche dal desiderio di vedere finalmente l'opera *per-fecta* nella sua veste editoriale definitiva.

chiusa stanca, nelle parole di fra Cristoforo ai due fidanzati»: A. MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni. Quinta edizione interamente riveduta e parzialmente rifatta*, Principato, Milano-Messina 1962, p. 200. Inoltre, cfr. E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino 1974, in particolare p. 306; cfr. anche C. VARESE, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

<sup>10</sup> «In nome di un pedestre scolasticismo, divenuto convenzione, si leggono *I promessi sposi* resecati del loro ultimo capitolo, la *Storia della Colonna infame*: il solo che esibisca la parola 'Fine', valida per l'intero romanzo»: S. S. NIGRO, *Senza Colonna non è Manzoni*, «Il sole 24 ore», del 11/01/2015; si rimanda inoltre a E. PACCAGNINI, *Nota critico-filologica: la «Colonna infame»*, (a cura di) in A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., 2002, tomo II, pp. XIX-XLIV.

<sup>11</sup> Nella mente dell'autore le tre parti sono sempre presenti, come dimostra anche l'unità suggerita dalle illustrazioni volute da Manzoni; se è vero che la parola 'Fine' è impressa nella pagina ultima della *Storia della colonna infame* è altrettanto vero che la prima immagine ritrae l'autore nell'atto di leggere l'anonimo. Le *Introduzioni* sono addirittura quattro: due per il *Fermo e Lucia*, una per la ventisettana e una per la quarantana.

Proprio ad un trittico sembra paragonabile la struttura dell'opera che Manzoni poté contemplare dopo la stampa dell'ultimo fascicolo nel 1842: se le due parti laterali sono più esigue e ancillari rispetto alla grande raffigurazione centrale, tuttavia ogni testo è di per sé anche autonomo nella struttura e nel significato; certo è che solo contemplando l'opera nella sua interezza è possibile comprenderne a pieno tutto il messaggio.

Un'interpretazione del romanzo deve passare, dunque, attraverso l'esame di questa tripartizione strutturale e delle relazioni palesi o sottese che intercorrono tra le varie parti,<sup>12</sup> tentando di rispondere al perché, appunto, sia stato consegnato alle stampe, nell'edizione definitiva, un testo che è composto da tre parti tra loro così formalmente disarmoniche, per impianto, per scrittura, per estensione e che sembrano assolvere funzioni narrative diverse.

Se accogliamo come convincenti le varie teorie che hanno individuato, nella critica mossa da Manzoni al manoscritto dell'anonimo, un elemento di autoironia sul farsi del romanzo, o addirittura ipotizziamo che nella seconda *Introduzione* al *Fermo e Lucia* l'autore irriderebbe proprio la scrittura della sua prima prova narrativa, diligendo così il testo da lui stesso scritto,<sup>13</sup> possiamo constatare che siamo davanti ad un *incipit* tanto interessante quanto avvincente: l'*Introduzione* potrebbe, dunque, essere intesa come una sorta di meta-riflessione sulla generazione e sul divenire dell'opera.<sup>14</sup>

Il *Fermo e Lucia* apparirebbe, come abbiamo cercato di dimostrare, un modello di romanzo molto più contestualizzato storicamente e più somigliante ad altri testi coevi, che Manzoni produce

<sup>12</sup> Pertanto, all'interno del presente capitolo, indicheremo con Romanzo la totalità dell'opera, con romanzo i trentotto capitoli. Da ora con Storia la macro-storia e con storia la narrazione del romanzo.

<sup>13</sup> Per l'esposizione delle teorie accennate e per quest'ultima interpretazione cfr. P. FRARE, *L'«anonimo» autore del «Fermo e Lucia»?*, in «Testo», x, lug.-dic. 1985, pp. 114-22: 115-117.

<sup>14</sup> «La malizia manzoniana consiste, infatti, nello sfruttare l'abusato espediente retorico del manoscritto ritrovato [...] per veicolare la vera storia del farsi del romanzo», ivi, p. 121.

inizialmente, ma che, nel momento in cui si conclude, deve essere già superato per generare qualcosa di diverso, ovvero *I promessi sposi*, in cui i personaggi sono la forma concreta per rendere più verosimili gli elementi ideali<sup>15</sup> di un'umanità in movimento e, sottratti alla fissità della loro dimensione storica, che in qualche modo li appiattiva, divengono espressioni al contempo reali e universali che si muovono nell'agone della vita di ogni tempo e di ogni luogo.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Cfr. quanto argomentato nel capitolo II del presente scritto. Vale la pena ricordare che Manzoni nel *Romanzo storico* sottolinea questo fondamentale concetto quando, confutando la prima critica, afferma che l'autore del romanzo usa gli elementi del vero storico per dare forma ai verosimili che nella sua mente vengono a formarsi a partire dall'idea. Tali riflessioni, su cui si basa gran parte della nostra argomentazione, saranno ripetute spesso nel corso della trattazione e perciò valga una volta per tutte la lettura integrale del riferimento: «Per circostanziare, verbigrazia, gli avvenimenti storici, coi quali l'autore abbia legata la sua azione ideale (e voi approvate dicerto, che in un romanzo storico entrino avvenimenti storici), dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere, perché qual cosa potrebbe servir meglio a rappresentare quegli avvenimenti nella loro forma vera, e dirò così, individuale? e circostanze verosimili, inventate da lui, perché volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia. Per le stesse ragioni, ai personaggi storici (e voi siete ben contento di trovare in un romanzo storico de' personaggi storici) farà dire e fare, e cose che hanno dette e fatte realmente, quand'erano in carne e ossa, e cose immaginate da lui, come convenienti al loro carattere, e insieme a quelle parti dell'azione ideale, nelle quali gli è tornato bene di farli intervenire. E reciprocamente, ne' fatti inventati da lui, metterà naturalmente circostanze ugualmente inventate, e anche circostanze cavate da fatti reali di quel tempo e di quel luogo; perché qual mezzo più naturale per farne azioni che abbiano potuto essere in quel tempo, in quel luogo? Così a' suoi personaggi ideali darà parole e azioni ugualmente ideali, e insieme parole e azioni che trovi essere state dette e fatte da uomini di quel luogo e di quel tempo: ben contento di poter rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero»: DRS I §§ 22-25

<sup>16</sup> Si pensi alla straordinaria evoluzione del Conte del Sagrato in qualche modo sottratto al suo mondo gotico e *noir* per divenire, appunto, innominato; o al nome dello stesso Fermo (troppo dialettale, troppo fisso in uno stilema geografico) o all'"alleggerimento" della narrazione riferita alla Monaca di Monza così eccessiva nel *Fermo e Lucia*, per offrire elementi contraddittori e molteplici alla complessa

Ma il nostro autore, sempre insoddisfatto di sé e sempre sperimentalmente generante, nel momento in cui chiude il romanzo forse con una certa ironia e senza idillio, vuole indicare ancora un'altra via percorribile per congegnare meglio storia e invenzione, reale e ideale, dando vita a un nuovo paradigma narrativo con l'inserimento della *Storia della colonna infame*.

Interessante pensare che questa ultima forma di scrittura (nella quale, a nostro parere, Manzoni riesce poi a formulare la definitiva sentenza sul tema fondamentale di tutta l'opera, ovvero, la presenza del male nella Storia e il ruolo dell'uomo in questo guazzabuglio) sarà quella che, seppur con altri sperimentalismi e varianti, produrrà sino alla fine: «Ennesima opera frammentaria, ennesima opera pluririennale, il *Saggio sulla Rivoluzione francese del 1789*, apparso per la prima volta nel 1889, è probabilmente l'ultimo capolavoro del Manzoni, dove l'avverbio qualifica il sostantivo essendo indubitabile l'aggettivo; capolavoro nella prosa e nel pensiero, o per dirla altrimenti nella forma e nella sostanza»; non possiamo non sottoscrivere la definizione di 'storico' suggerita, nello stesso saggio, da Weber se così intesa: «Alessandro Manzoni si volle, profondamente, storico. E, a modo suo, lo fu. Ma si volle storico autentico, originale, autonomo, disancorato dalla schiavitù dell'avvenuto, e ricercatore in profondità, nella profondità comunque perlustrabile e censibile dei documenti, del possibile».<sup>17</sup>

Il lettore, percorrendo integralmente il Romanzo, è chiamato a muoversi tra forme narrative diverse, ad appassionarsi e a ripensare

riflessione sulla lotta tra il bene e il male di ogni uomo e di ogni tempo. «La figura del lettore giudice prendeva sempre più consistenza agli occhi del Manzoni, fino a guidarlo nei feroci tagli, nelle potature cui fu sottoposto il testo nella sua seconda redazione, in cui le considerazioni storiche e morali si avvicendavano alle parti liriche»: G. MACCHIA, *La via del romanzo* cit., p. 87.

<sup>17</sup> L. WEBER, *Manzoni e "L'invenzione dell'inevitabile": il Saggio sulla Rivoluzione francese del 1789*, in ID, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Giorgio Pozzi editore, Ravenna 2013, pp. 131-165: rispettivamente pp. 133-134 e p. 165. Nel *Romanzo storico* è stato ben spiegato che il mondo del possibile è il mondo dei componimenti misti di storia e d'invenzione.

in modo sempre critico ciò che legge in quanto si sente chiamato continuamente in causa e invitato dallo stesso autore a esprimere il suo giudizio. Nessun dato acquisito è mai statico, tutto diviene, come mostrano anche i repentini cambi di stile, di linguaggio, di uso della lingua; chi legge si sente preso dal vortice di un continuo movimento antinomico, non necessariamente dialettico. In particolare, il testo è una vera e propria officina di sperimentalismo anche linguistico: dal codice dell'anonimo alla trascrizione delle gride, dagli stralci del processo o delle cronache secentesche, agli slarghi descrittivi del paesaggio, dai dialoghi ora serratissimi, ora apologetici, ora tra umili in un linguaggio semplice e colloquiale, ora più complessi e strutturati, ai cantucci di riflessione dell'autore e agli ammiccamenti ai venticinque lettori per tirarli dentro la storia. In questa palestra dinamica anche il *pastiche* linguistico diventa elemento generativo di riflessione.

Tutto questo moto pare generarsi da una precisa istanza presente nella mente del nostro autore: ovvero nel Romanzo convivono, e dunque continuamente dialogano, il vero ideale (da cui si genera l'idea narrativa) e il vero reale (nelle cui sembianze il primo si incarna). Nella concretezza della lettura e dell'analisi del testo, sarà possibile evidenziare quanto affermato, provando ad essere lettori critici graditi all'autore: «in grado, cioè, di collaborare alla pari con lui nel processo di ricerca del vero».<sup>18</sup>

## 2. L' «Introduzione»

L'*Introduzione* al romanzo è nettamente divisa, anche dai caratteri grafici, in due parti: l'*incipit* presenta la trascrizione del testo del «dilavato manoscritto», che viene interrotta bruscamente per lasciare spazio all'autore che confida, prima al sé stesso trascrittore,

<sup>18</sup> P. FRARE, *La scrittura* cit., p. 171.

poi al lettore i suoi dubbi sull'opportunità di continuare la copia e la sua risoluzione di «rifarne la dicitura».

Già in queste prime pagine sono presenti tutti gli elementi che nel *Romanzo storico* costituiscono le caratteristiche delle opere aderenti al genere misto di storia e d'invenzione: un dato di partenza arricchito dal racconto di fatti storici,<sup>19</sup> che si offre allo scrittore, il quale è alla ricerca di una bella storia perché ha la necessità di «rendere più verosimili le sue idealità coi propri elementi del vero», affinché il lettore, principale destinatario e interlocutore dell'opera, comprenda il suo messaggio.

### 2.1. *Il manoscritto*

Avvalendosi della trovata del falso manoscritto, Manzoni si mette sulla linea di continuità di quei testi che si propongono come trascrizioni da una *auctoritas* scritta o orale, reale o immaginaria: artificio già ravvisabile a partire dal «Cantami o diva» di omerica memoria.<sup>20</sup>

Va anche notato che il testo pseudo-secentesco è sempre rimasto al suo posto nel lungo travaglio delle varie riscritture del *Romanzo*, forse perché assolve la funzione di prologo dell'opera: «Manzoni può aver tolto da lui [da Cervantes] la malizia di porre in bocca ad

<sup>19</sup> Interessante notare come Manzoni non scelga un soggetto da «Molte cose importanti, di quelle a cui più specialmente si dà titolo di storiche» PS xxviii § 63, ma scelga accadimenti che rimandano a una narrazione epica degli eventi (ad esempio: la carestia, la peste); tale dimensione gli permette di utilizzarli meglio al suo fine. Aveva infatti indicato nel *Romanzo storico* il limite dell'epica storica (Lucano): di aver, cioè, preso il soggetto dai fatti storici e non dalla storia. Cfr. DRS II §§ 60-63: «E non ho detto semplicemente: un avvenimento storico; ma di tempi storici; perché lì è la differenza essenziale tra la Farsalia e l'epopee anteriori.»: § 61. Vedi nota 259.

<sup>20</sup> Per un *excursus* dettagliato di tale tipologia di opere rimandiamo a M. FARNETTI, *Il manoscritto ritrovato. Storia di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2005.

altro autore ciò ch'egli vorrebbe e non osa dire». <sup>21</sup> Il suggerimento di Dossi non è trascurabile e può introdurre all'indagine della funzione della pseudo-fonte.

Certamente il romanzo storico è, per sua natura, opera diversa da un testo storico (dato oggi acquisito dalla critica, ma già ben argomentato da Manzoni nel *Romanzo storico*) e la fonte finzionalmente presunta del testo permette al suo autore di ingaggiare un duello fittizio tra storia e invenzione.

Il lettore avveduto, mentre assiste alla contesa, sa bene che quanto più l'autore cerca di dimostrare la fondatezza reale del proprio testo, facendo riferimento alla pseudo-fonte, tanto più ne celebra la finzione, perché « ogni genere letterario, ogni "rappresentazione" in quanto tale ha a che fare non con la verità (ovvero con la realtà vera e autentica) bensì con qualcos'altro: con l'"idea", se si vuole (e con ciò si ritorna a Platone, da dove si era partiti), l'idea di cui già la cosa è l'imitazione e che l'arte dunque non può (nemmeno) imitare, pena il suo convertirsi in "un'ombra di un'ombra, una imitazione di imitazione"». <sup>22</sup>

Accertato che la presenza di una presunta fonte storica in un'opera letteraria non svolge il compito di autenticarne la fondatezza, è doveroso dunque cercare di capirne la funzione nell'economia del romanzo storico. <sup>23</sup>

L'ambiguità insita nella definizione di questa tipologia narrativa così ben analizzata da Manzoni nel suo specifico trattato e oggi così ben espressa da Farnetti («E' su questa base, pertanto, che si sostiene il paradigma, in se stesso paradossale, del romanzo storico, contaminazione – lo si ripete – di due generi di discorso di per sé ambiguo e tendente all'altro nella pratica come nella definizione, e vistosa proiezione dell'enantiosemia che soggiace all'origine») <sup>24</sup>, ren-

<sup>21</sup> C. DOSSI, *Il mio Manzoni*, a cura di D. Bonino, Interlinea, Novara 2012, p. 25 (pensiero n.1515).

<sup>22</sup> M. FARNETTI, *Il manoscritto* cit., p. 44.

<sup>23</sup> Cfr. Ivi, p. 45.

<sup>24</sup> Ivi, p. 142.

de necessaria la prefazione per indicare al lettore la «giusta strategia di lettura» e per regolare l'«intero meccanismo fittizio»,<sup>25</sup> tenendo presente che «nel romanzo storico si condensano [...] i problemi fondamentali del narrare e le istanze sulle quali si regge lo statuto stesso della *fiction*, specificandosi di caso in caso e di secolo in secolo, in particolari orizzonti di poetica, di genere e sottogenere letterario e narrativo»,<sup>26</sup> come ben è stato argomentato proprio nella seconda parte del *Romanzo storico*.

### 3. Dal manoscritto all'anonimo

La critica si è spesso preoccupata, legittimamente, di cercare le fonti da cui Manzoni avrebbe copiato o tratto ispirazione per la scrittura dello scartafaccio. Qui interessa, piuttosto, tentare di decodificare la funzione di questo elemento narrativo nell'impianto dell'opera, osservando che siamo davanti non solamente a un testo, ma anche a un personaggio, fittizio:<sup>27</sup> l'anonimo, la cui presenza diventa sempre più significativa nei *Promessi sposi* rispetto al *Fermo e Lucia*.<sup>28</sup>

Per chiarirne il ruolo, occorre ritornare ai fondamenti teorici espressi nel *Romanzo storico*, dove Manzoni, confutando la prima critica, sosteneva che non è possibile, nel romanzo storico, dividere il reale dall'invenzione perché ambedue concorrono a suggerire la rappresentazione del vero ideale;<sup>29</sup> pertanto l'anonimo e il suo

<sup>25</sup> Ivi, rispettivamente p. 143 e 147.

<sup>26</sup> Ivi, p. 145-146.

<sup>27</sup> Il riferimento è a PS xxxvii § 11: «(e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita [la storia] da lui [da Renzo] più d'una volta)».

<sup>28</sup> L'«anonimo» ha diciotto occorrenze nei PS, due nel FL; come «autore» (sempre per indicare l'anonimo) ha diciotto occorrenze nel FL, dodici nei PS. È evidente la preponderanza della sua presenza nei PS.

<sup>29</sup> «Quanto al romanzo, il verosimile incorpora ciò che è storicamente vero e ciò che è inventato»: F. BRUNI, *Manzoni, l'anonimo, la storia*, in ID., *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, a cura di R. Casapullo, S. Covino,

scartafaccio assolvono la stessa funzione assegnata ai personaggi di finzione, che, senza avvertire alcuna incompatibilità, interagiscono con quelli reali; così l'anonimo avrà la stessa autorità degli storici e Manzoni dialogherà con lui non diversamente da come fa con i suoi secentisti.

#### 4. *Personaggi storici e fittizi*

Si rende ora necessario suggerire una distinzione tra personaggi storici o fittizi; di poi si indagherà in quale modo ognuna di queste categorie soddisfi il principio della verosimiglianza che in Manzoni è legato alla possibilità di rappresentare l'idea.

Tutti i personaggi storici manzoniani (in realtà, molti dei personaggi consegnati alla penna di un narratore) sono per loro natura verosimili (nell'accezione intesa da Manzoni nel *Romanzo storico*), perché, anche se esistiti, divengono, nella narrazione, elementi «coi quali l'autore abbia legata la sua azione ideale» e costituiscono quegli elementi del vero che servono a rendere «più verosimili le sue idealità»<sup>30</sup>, soddisfacendo quanto richiesto all'atto stesso della narrazione. Nel momento in cui anche il fatto storico viene raccontato dallo scrittore, questo si trasforma, dunque, necessariamente in un verosimile: concetto che Manzoni ha espresso più volte già a partire dalle *Lettre* e con maggiore acutezza nel *Romanzo storico*, spesso legandolo al concetto di «rappresentazione».

Anche ai personaggi fittizi<sup>31</sup> è richiesto, nel romanzo, di soddisfare il principio della verosimiglianza,<sup>32</sup> e forse vale la pena soffer-

N. De Blasi, R. Librandi, F. Montuori, con la collaborazione di R. Piro, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, pp. 181-192: 189.

<sup>30</sup> Rispettivamente: DRS I § 22 e §§ 24-25.

<sup>31</sup> Il personaggio fittizio è reale (nella strategia narrativa) in quanto afferisce a un immaginario credibile e condivisibile dal lettore. Per la funzione degli elementi finzionali nella narrazione cfr. *supra* il capitolo III.

<sup>32</sup> Cfr. DRS I §§ 24-25.

marsi a chiarire cosa sia un personaggio ideale e in cosa si differenzi da quello fittizio. A ben riflettere il primo riveste uno spettro semantico più ampio del secondo, in quanto anche un personaggio storico può essere ideale nel momento in cui incarna, nella narrazione, la pura idealità, perdendo ogni concretezza; pensiamo ai personaggi-simbolo; ad esempio Cesare può incarnare il simbolo del potere.

Questo concetto è ben trattato nella *Lettere* quando Manzoni invita comunque l'autore di una tragedia a dare concretezza storica alla vicenda che ai soggetti, a non cadere in astrazioni fuorvianti, ad esempio mettendo in bocca ai personaggi parole poco credibili.<sup>33</sup>

Nel romanzo, il cardinale Borromeo è un personaggio storico che permette all'autore di rendere più verosimile la sua idea di uomo pervaso da un sincero sentimento religioso, ma potrebbe diventare pericolosamente un personaggio ideale nel momento in cui lo scrittore rinunciava a tratteggiare certe sue debolezze, trasformandolo in un'astrazione.<sup>34</sup> Pertanto, affinché un personaggio possa esprimere la verosimiglianza si devono ben intrecciare in lui i due aspetti (essere partorito da un'idea, ma essere poi incardinato nella realtà) per non rischiare, da una parte, di rimanere immobilizzato nell'icasticità del simbolo, dall'altra di offrire al lettore una pura cognizione biografica.<sup>35</sup>

È la volontà dell'autore, dunque, a trasformare un personaggio in un elemento verosimile indipendentemente dalla sua genesi più o meno marcatamente storica. Ne discende che la finzionalità o la storicità è, per così dire, un accidente del personaggio narrativo. Infatti, ogni personaggio dei *Promessi sposi*, sia esso storico o fittizio poco importa, così come Manzoni intende narrarlo, nasce

<sup>33</sup> Cfr. LCH §§ 173-174.

<sup>34</sup> Che Manzoni non abbia intenzione di cedere al tratteggio di personaggi ideali è qui ben esplicitato: «Forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo. Quello era così»: PS xxxiii § 26.

<sup>35</sup> Stessa sorte per Gertrude: da noi compatita, dannata, salvata; non può essere univocamente un simbolo perché la sua umanità è caleidoscopica, in quanto incarnata nel reale.

per assolvere la funzione della verosimiglianza, ovvero per aiutare l'autore a rendere comprensibile l'idea; dunque è un personaggio in cui si compenetrano l'idea che lo ha partorito e la forma che gli viene conferita. La tecnica narrativa è, poi, orientata al verosimile,<sup>36</sup> come principio di aderenza al realismo.

Manzoni si serve nel romanzo anche di personaggi e situazioni funzionali-verosimili (perché non reali, ma basati comunque nella loro rappresentazione su una coerenza condivisa dal lettore e aventi la funzione di dare forma all'idea); si tratterà di capire perché questi elementi verranno abbandonati nella *Colonna infame* per essere sostituiti da personaggi storici-verosimili, ma non fittizi.<sup>37</sup>

Quanto acquisito nel precedente capitolo, ovvero come non sia avvertita dal lettore alcuna distinzione della funzione narrativa tra personaggio reale e fittizio, può aiutare a spiegare quanto ora argomentato, unitamente all'idea che nella scrittura manzoniana sia presente un intento pedagogico nel guidare il lettore nel lungo percorso narrativo dall'*Introduzione* del romanzo fino alla *Colonna infame*.

Ritorniamo a quest'assunto tratto dal *Romanzo storico*:

Ho detto: differenza essenziale; infatti, non è, come nell'epopea e nella tragedia (il rispetto dovuto agli uomini celebri, che hanno dato del loro alla cosa, non deve impedire di qualificar la cosa medesima), non è quella finzione grossolana, che consiste nell'infarcir di favole un avvenimento vero, e di più un avvenimento illustre, e perciò necessariamente importante. Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell'autore, tutto poetico, perché meramente verosimile. E l'intento e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in

<sup>36</sup> Per la doppia valenza del termine 'verosimiglianza' come principio della conoscenza che si trasforma in paradigma narrativo rimandiamo alla trattazione del tema *supra* capitolo II.

<sup>37</sup> Tale scelta era già stata fatta, come abbiamo evidenziato, nei capitoli xxxi e xxxii dei *Promessi sposi*.

cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro. (II §§ 191-192)

Si potrebbe sostenere, e vedremo come, che la *Colonna infame* sia il più alto grado di realizzazione di quanto qui teorizzato perché il soggetto del testo è meramente verosimile, ovvero un soggetto storico che permette la rappresentazione dell'idea e dunque fortemente «legato all'azione ideale», dove la capacità dell'autore di renderlo così verosimile, tanto da essere ritenuto scritto nel 'suo tempo', raggiunge il grado più alto a tal punto che non solo scompare ogni «finzione grossolana», ma ogni elemento fittizio.<sup>38</sup>

### 5. *Una simulazione*

Manzoni ci mette a parte, proprio attraverso il testo di finzione dell'anonimo, della nascita del suo romanzo; ci racconta come si è generato affrontando, da subito, il rapporto tra la narrazione e le fonti storiche.

Nel ritiro a Brusuglio, la lettura di testi storici ha suggerito all'autore la possibilità di rendere «più verosimili le sue idealità», con immagini vere che ha scelto<sup>39</sup> e a cui «ha legato la sua azione ideale»; questi testi (nella finzione, quello dell'anonimo) gli permettono dunque di tradurre in immagini l'idea che è alla base del suo romanzo.

Lo pseudo-testo secentista, come elemento nato dalla verosimiglianza, assolve una vera e propria funzione proemiale, perché in esso Manzoni ci indica precisamente il tema principale che sarà affrontato nel prosieguo della narrazione.

Dopo aver sgombrato il campo dall'attesa di una esposizione che si avvalga di imprese gloriose, se non addirittura 'trapuntate di fili

<sup>38</sup> Anzi si liquida velocemente, seguendo gli atti processuali, un personaggio nato dalla fantasia degli accusati: «*Don Pietro di Saragozza*» cfr. SCI v §§ 29-30.

<sup>39</sup> La scelta del soggetto è sempre dell'autore, come già affermato nella *Lettere*: cfr. LCH § 106.

d'oro', si annuncia che vedremo in scena «gente meccaniche»; tale dichiarazione è corredata da una riflessione che pone bene in luce il processo (spesso opinabile) di selezione attraverso il quale giungono a noi le informazioni storiche.

La prima scelta dei fatti che costituiranno il soggetto della narrazione è stata operata proprio dallo pseudo-storico secentista, che ha ritenuto i «*fatti memorabili*»<sup>40</sup> e ha deciso di tramandarli, sottraendone alla nostra conoscenza altri da lui non ritenuti memorabili, ma che non per questo sarebbero stati meno importanti. Aggiungiamo che egli non presenta puramente il dato storico, ma i fatti: pertanto il suo è già un «*Racconto*»<sup>41</sup>, che non si configura tuttavia come un romanzo, ma come una «*Relatione*»<sup>42</sup> (ciò che i cronisti hanno offerto a Manzoni);<sup>43</sup> diventa dunque logico dedurre che «l'anonimo»<sup>44</sup> funge da filtro tra il narratore e la materia narrata, e con questa condiziona quello».<sup>45</sup>

<sup>40</sup> La «memoria dei fatti» e «i fatti degni di memoria» sono concetti che ritornano con frequenza sia nei trentotto capitoli che nella *Colonna infame*; tale memorabilità sembra consistere non tanto nella straordinarietà degli eventi quanto piuttosto nell'insegnamento di cui sono forieri. Pertanto, la scrittura si configura come «scrittura citazionale [...] e istituisce il testo come riletture e riscritture del già scritto e del già letto» in quanto alla base della narrazione vi è, *in primis*, una lettura nella memoria (si ricordi l'*incipit* della *Vita Nova*): per la citazione e il concetto cfr. M. FARNETTI, *Il manoscritto* cit., p. 56

<sup>41</sup> Poco dopo: «*Descruiendo questo Racconto*».

<sup>42</sup> Cfr. PS *Introduzione* §§ 3-4.

<sup>43</sup> Ricordiamo l'importante distinzione che Manzoni sottolinea tra dato e fatto storico e l'uso del verosimile da parte della Storia proprio nel *Romanzo storico*; già cominciamo a pensare come di fatto la relazione dell'anonimo (e dei secentisti) tradisca talvolta la sua natura per volgere al racconto (perché anche la storia dà luogo, come «tutto ciò che ci può essere di rappresentabile con la parola», al racconto derivato dalle cognizioni) e offrire così testi non sempre affidabili per acquisire la conoscenza dei fatti; cfr. DRS I §§ 49-73. A questi paragrafi ci riferiamo sempre quando trattiamo questo concetto o ne ricaviamo brevi citazioni.

<sup>44</sup> E dunque le fonti storiche nel loro complesso.

<sup>45</sup> F. BRUNI, *Manzoni, l'anonimo*, cit., p. 185.

Infatti, la pseudo-fonte che nella prima *Introduzione* al *Fermo e Lucia* si dichiara testimone oculare (come alcuni storici poi menzionati nei *Promessi sposi*) e a partire dalla seconda diventa indiretto testimone e diffusore del racconto, opera già alcune scelte importanti: ha sottratto, ad esempio, certi nomi dal resoconto costringendo lo scrittore a dover verificare la veridicità della narrazione

Manzoni ci dà, dunque, più ampie indicazioni sul suo modo di lavorare: la veridicità dei fatti storici narrati dai cronisti non è totale, per cui lo scrittore deve cercare più approfonditamente possibile nella Storia per trovare «concetti più obbligati». <sup>46</sup> Una maggiore conoscenza della Storia darà allo scrittore anche la possibilità di informare meglio il lettore: «E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla» (*Introduzione* § 12). <sup>47</sup> L'occhio di Manzoni è sempre, come sappiamo, volto a rassicurare il suo interlocutore, in quanto se il narrato sarà ritenuto fantastico non potrà svolgere la sua funzione di aiutare il lettore nella comprensione dell'idea (da cui la narrazione fluisce) e nella riflessione morale che ne scaturisce.

Il testo storico mostra dunque precocemente i suoi limiti, essendo in grado di per sé di offrire, nel migliore dei casi, «una cognizione non perfetta, ma effettiva» <sup>48</sup>, partendo comunque da un dato certo;

<sup>46</sup> DRS I § 75. «Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiám voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevam in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiám perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti»: PS *Introduzione* § 12.

<sup>47</sup> Concetto ampiamente sviluppato nel *Romanzo storico*, esemplificato nel giudizio sulla condotta di Voltaire.

<sup>48</sup> DRS I § 53; viene ribadito che la storia è soggetta ai limiti della conoscenza umana: pertanto essa può offrire solamente, nel migliore dei casi, una non perfetta

dunque il narratore dovrà ben distinguere in esso, per l'uso che dovrà farne, la *substantia* dagli *accidenti*.<sup>49</sup>

Pertanto una volta che il manoscritto è venuto nelle mani del nostro autore, quest'ultimo avverte subito la necessità di ripulirlo, ovvero di compiere un'opera di ri-narrazione degli eventi, perché così come sono stati tramandati non possono essere fruiti dai suoi lettori e quindi non possono svolgere il compito che egli vorrebbe loro assegnare:

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella. (*Introduzione* § 11)

Quello che Manzoni va cercando nei testi storici è qui ben rappresentato dal giudizio che egli formula sulla storia contenuta nel testo dell'anonimo: si tratta di una valutazione di tipo morale<sup>50</sup>, non certo compatibile con l'opinione che potrebbe essere espressa da uno storico; la bellezza della storia è tale perché lo scrittore vi intravede la possibilità di rappresentazione dell'idea e la potenza di attivare, attraverso di essa, la riflessione nel suo lettore. Pertanto, si prospetta la risoluzione:

cognizione di ciò che è effettivamente accaduto; qualora, poi, non sia storia fatta da «buone mani», la storia può essere anche tendenziosa, come afferma l'anonimo proprio all'inizio del manoscritto, allorché sottolinea che taluni storici «*rapiscono solo che le sole spoglie più sfarzose e brillanti*»: PS *Introduzione* § 2.

<sup>49</sup> Estendiamo più genericamente alle fonti manzoniane questa affermazione: «In altre parole, il filtro dell'anonimo non è tale da ostacolare la chiarezza della visione con cui l'autore contempla la storia narrata»: F. BRUNI, *Manzoni, l'anonimo* cit., p. 189.

<sup>50</sup> «Tuttavia, il desiderio che non andasse perduta l'esemplarità della storia, il suo valore di ammaestramento morale, che la fa ritenere al narratore 'bella', anzi 'molto bella', con un soprassalto superlativo raro nel Manzoni [...], in strada verso la soluzione definitiva: 'prender la serie de' fatti da questo manoscritto e rifarne la dicitura'». P. FRARE, *L'anonimo* cit., p. 119.

- Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? - (*Introduzione* § 11)

L'autore, sottraendosi al compito di trascrivere semplicemente la storia, segna, così, lo scarto tra un'opera di storia e il romanzo; «rifare la dicitura» richiama il: «volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame<sup>51</sup>, che è, in così gran parte, la storia»<sup>52</sup>, contenuto nel *Romanzo storico* nella confutazione della prima critica.

Dunque, si tratta di estrapolare dal documento i fatti<sup>53</sup> e di ri-narrarli con «diverso modo», ossia di utilizzare un registro linguistico e stilistico che permetta di passare da un testo storico al romanzo. Questo procedimento potrebbe dare luogo a molte obiezioni, ma l'autore glissa sulle risposte e non esplicita le critiche che potrebbero essergli mosse, diversamente da quanto aveva argomentato nella prima e nella seconda *Introduzione* al *Fermo e Lucia*.

## 6. L'anonimo

Nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, ovvero da un testo più 'storico' ad uno più intriso di «rappresentazione», è già stata sottolineata l'esponenziale crescita della presenza dell'anonimo; tale indizio è molto prezioso perché indica che questo personaggio potrebbe avere a che fare con le ulteriori riflessioni di Manzoni riguardo alla funzione del romanzo storico;<sup>54</sup> il ruolo dell'anonimo

<sup>51</sup> Interessante notare che anche all'inizio del manoscritto la storia ha il compito di mettere in vita dei «*cadaveri*».

<sup>52</sup> DRS I §§ 22-23.

<sup>53</sup> «La storia però ci parve interessante, e ci sapeva male ch'ella dovesse rimanersi sempre sconosciuta. Ci siamo quindi risolti di rifarla interamente, non pigliando dall'autore che i nudi fatti». FL *Introduzione (seconda stesura rifatta da ultimo)* § 22.

<sup>54</sup> Cfr. M. FARNETTI, *Il manoscritto* cit., p. 172. Non condividiamo la tesi espressa da Farnetti, secondo cui la presenza dell'anonimo è un elemento che, fallendo «la sua funzione autenticatrice», compromette «l'intera opera»: ivi, p. 173.

nel romanzo è, inoltre, importante anche per comprendere appieno il senso del manoscritto.

### 6.1. *Il dialogo tra l'anonimo e le fonti storiche*

La prima autorità storica che supporta la narrazione di Manzoni è indubbiamente l'anonimo, a cui egli ricorre per estrapolare informazioni, pillole di saggezza e interloquire così con la sua fonte. È da notare anche che, progredendo la narrazione, sempre più fanno la loro comparsa le fonti storiche vere e proprie, svolgendo, in qualche modo, lo stesso compito.

Quello che potrebbe sorprendere, se non avessimo capito che i personaggi di finzione o reali svolgono a livello narrativo la stessa funzione, è che l'autorità dell'anonimo, più o meno attendibile che sia, viene equiparata a quella degli storici veri e propri e che i difetti contenuti nel testo dell'anonimo sono per lo più gli stessi presenti nei testi secenteschi. Si veda – nel capitolo XIX dei *Promessi sposi* – il lacerto in cui Manzoni cita varie fonti per indagare l'identità dell'innominato: la difficoltà che ha ad attribuire il nome al personaggio è data dalle lacune dell'anonimo, ma anche dalla reticenza dei testi di Rivola e Ripamonti, come dimostra il passo seguente, che unisce in modo indistinto le fonti:

a ogni fatto enorme di cui non si sapesse alla prima indicare o indovinar l'autore, si proferiva, si mormorava il nome di colui che noi, grazie a quella benedetta, per non dir altro, circospezione de' nostri autori, saremo costretti a chiamare l'innominato. (xix § 50)

L'autorità dell'anonimo e quella del Ripamonti erano state già precedentemente citate come fonti storiche equivalenti; sebbene la seconda fosse ritenuta più reticente, viene comunque indicata come fonte principale:

Da questo scrittore [Ripamonti] prenderemo qualche altro passo, che ci venga in taglio per confermare e per dilucidare il racconto del nostro anonimo; col quale tiriamo avanti. (xix § 38)

Affidandosi a una pseudo-autorità a partire dall'*Introduzione*, Manzoni suggerisce dunque che la storia non è l'«oggetto della rappresentazione del romanzo»<sup>55</sup> (sarebbe davvero curioso affidare ad una tale fonte il fondamento storico di quest'ultimo), ma che i fatti storici offrono la possibilità di rivestire l'idea di immagini. Il testo del Seicento può aiutarci a comprendere bene questo principio e sottrarre il lettore dal credere che Manzoni voglia fare lo storico (avendo una tale *auctoritas*). Il manoscritto, dunque, essendo un testo fittizio, svolge bene la sua funzione di supporto a una narrazione romanzesca.

Si tratterà ora di capire perchè l'anonimo tende a scomparire dalla narrazione del romanzo e del tutto scompare nella *Colonna infame*. Questo è un passaggio molto importante ed è necessario comprendere bene come, perché e quando Manzoni ci conduce alle sole fonti storiche, e ai soli personaggi storici (sempre nella loro valenza di verosimili).

## 6.2. *La funzione dell'anonimo*

Nella narrazione dei *Promessi sposi* potrebbero essere individuate due funzioni svolte dal personaggio dell'anonimo. In primo luogo, egli è, per Manzoni, una fonte per lo più lacunosa e che necessita di essere suffragata (al pari delle altre) dai contributi di altri storici 'reali'<sup>56</sup>. Ma l'anonimo (tradendo, così, la sua preta funzione di storico) è anche un interlocutore, depositario di una sua saggezza che

<sup>55</sup> G. GETTO, *Lecture manzoniane*, Sansoni, Firenze 1964, p. 11; tanto meno possiamo ritenere che: «Manzoni nella storia ha trovato finora il fondamento serio e concreto del suo poetare», *ivi*, p. 14.

<sup>56</sup> Cfr. PS ai capitoli IV, V, IX, XIX, XX, XXV, XXVI.

l'autore sembra in gran parte condividere<sup>57</sup>, come compare bene nel capitolo xxxviii, allorché egli sembra suggerire una prima chiusa al romanzo riportando una sentenza dell'anonimo un po' da secentista, «ma in fondo» giusta (PS xxxviii § 63). Questa massima, corredata, per renderne più facile il senso, anche da una similitudine, riguarda la verità sull'uomo e sul senso dell'esistenza, similmente a quella, forse più escatologica, pronunciata poco dopo da Lucia e Renzo; seppure con una certa leggerezza, proprio l'anonimo ci mette a parte di una prima possibile visione manzoniana di uomo che, sfuggendo a ogni nichilismo, intravede nella collaborazione (perché si dovrebbe «pensare più a far bene, che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio») il pegno per «una vita migliore».

L'anonimo sembra, così, concludere la sua missione, congedandosi come poi faranno anche Renzo e Lucia dai lettori, offrendo, con parole e immagini semplici, conformi a tali personaggi di finzione, riflessioni credibili e ampiamente condivisibili, ma che non sono interpreti della conclusione che all'opera vorrà consegnare l'autore.

Proprio da questo ragionamento è necessario partire per decodificare l'importante messaggio che viene affidato al documento scritto dall'anonimo, perché egli alla fine esprime la sua sentenza come risposta (parziale) al tema enunciato nell'*incipit* del suo ampolloso scritto: ovvero cercare un senso al problema del bene e del male nella Storia, questione da cui non può essere esclusa, appunto, la responsabilità dell'uomo.

### 7. *La funzione proemiale del manoscritto*

Il nostro secentista ha esplicitato molto bene nel finto manoscritto cosa dunque il lettore debba aspettarsi da questa articolata narrazione:

<sup>57</sup> Cfr. PS ai capitoli xiv, xxv.

*Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvagità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e buona angeliche, opposte alle operazioni diaboliche (Introduzione §§ 4-5)*

Il romanzo tratterà della lotta tra il bene e il male (come sembrano indicare anche le effigi delle maschere della tragedia e della commedia poste al centro del frontespizio dell'opera), a cui non si sottrae neppure il mondo cristianizzato; ovvero cercherà di rispondere ad una delle eterne domande dell'uomo: perché il male nella storia (tema ampiamente dibattuto già nel mondo antico), e quale sia l'apporto del cristianesimo a questa riflessione.

Tale tematica potrebbe avere, tra gli altri e molteplici, un rimando tassiano abbastanza evidente,<sup>58</sup> che ribadirebbe l'affermazione contenuta nel *Romanzo storico* secondo la quale il romanzo sarebbe l'ultima e rinnovata forma del poema epico.

L'anonimo si farebbe, dunque, all'inizio portavoce della visione tassiana della vita; questa sembrerebbe stridere non poco con la semplice sintesi, pervasa dal buonsenso, a cui egli giunge prima della sua uscita dal romanzo.

<sup>58</sup> Si confronti il seguente brano tratto dalla *Gerusalemme Liberata* con la citazione precedentemente riportata: «Or mentre in guisa tal fera tenzone/è tra 'l fedel essercito e 'l pagano,/salse in cima a la torre ad un balcone/e mirò, benché lunge, il fer Soldano;/mirò, quasi in teatro od in agone,/l'aspra tragedia de lo stato umano:/i vari assalti e 'l fero orror di morte,/e i gran giochi del caso e de la sortell'», *Canto xx vv. 577-584*. Versi che supportiamo con questo commento esplicativo: «Se dunque potremo cogliere negli ultimi decenni del secolo [il Cinquecento] il tempo che inaugura la dimensione della crisi del moderno, esso andrà anzitutto ravvisato in quello che abita le ultime ottave della *Liberata*, che dissolve l'*eschaton* nella reiterazione del negativo nella storia, animandolo di frustrata utopia. L'immagine che teatralmente dispiega lo sguardo di Solimano, nell'ultimo canto, "l'aspra tragedia dello stato umano", ne esplicita il senso, anticipando la reale conclusione dell'opera», G. SCIANATICO, *L'arme pietose*, Marsilio, Venezia 1990, p. 225. Per un'analisi dettagliata dei rimandi tra *La Gerusalemme Liberata* e *I promessi sposi* si rimanda a S. ZATTI, *Appendice. I Promessi sposi e il modello epico tassiano*, in ID., *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 231-292.

Del resto lo stesso Manzoni sembra non aderire alla visione della vita suggerita dal poeta rinascimentale; questa consisterebbe, infatti, in un'antinomia tra un ordine utopico e uno reale in continuo divenire e disfacimento («l'angusto teatro della vita»); egli consegna, così, all'immanenza l'eterna crisi dell'essere: «è quanto scopre l'età del Tasso, la nostalgia del sacro e del senso che si esprime nel mito escatologico, l'estrema possibilità dell'utopia non si dà che nel rovesciamento dell'attesa insediata, nella tensione della "Mente", nel tempo che inaugura la crisi immanente del moderno».<sup>59</sup>

Manzoni sembra quindi, attraverso lo scritto dell'anonimo, voler riprendere il tema della cosmogonica lotta tra il bene e il male, pur non condividendo con la *Gerusalemme liberata* la celebrazione del trionfo del bene che coincide con l'affermazione della vera fede, mentre viene invece consegnata al tempo, cioè alla storia, l'esistenza della crisi.

La risposta manzoniana sarà, infatti, profondamente diversa: la Storia non è semplicemente il luogo della dannazione dell'uomo sottratto a una felicità primigenia e dunque sottratto all'utopia; neppure è il luogo depositario di una verità immanente e assoluta; la Storia è piuttosto lo spazio dove l'uomo concretamente si muove e dove è chiamato a scegliere tra il bene e il male, dove si attua l'esercizio del libero arbitrio e dove egli può cercare di realizzare la verità evangelica che è in primo luogo verità per ogni uomo; ma soprattutto è lo spazio dove Dio si è incarnato per soddisfare un'attesa e rinnovare una promessa.<sup>60</sup>

Per questa sua intrinseca caratteristica di intreccio di livelli plurimi e complessi, solamente la Storia può offrire al narratore la possibilità di rendere «più verosimili le sue idealità» con gli elementi del vero comprensibili al lettore.

Quanto trascritto dallo pseudo testo secentesco è dunque servito a introdurre il tema, ad aprire la discussione all'interno del romanzo;

<sup>59</sup> G. SCIANATICO, *L'arme pietose* cit., p. 225.

<sup>60</sup> Il tema della 'promessa' sarà oggetto di riflessione *infra* nel v capitolo del presente lavoro.

tuttavia, alcune affermazioni ivi contenute saranno sconfessate proprio per bocca dello stesso anonimo e troveranno un superamento nella *Colonna infame*.

### 8. *I trentotto capitoli*

Nella mente di Manzoni sembra essere presente un disegno: portare il lettore, mentre compartecipa criticamente con l'autore alla ricerca del vero, a comprendere il suo progetto, ovvero educarlo a essere interprete consapevole della Storia e a intravedere negli accadimenti – che questa offre e che lo scrittore sceglie – la rappresentazione dell'idea. Da tale interazione tra il lettore, l'autore e il testo si può generare una vera e propria *metanoia* del primo, il quale, terminata la lettura, si accorgerà che il testo lo avrà aiutato a modificare anche alcuni *frames* di riferimento, ma soprattutto alcune sue rappresentazioni del reale.<sup>61</sup>

L'educazione alla complessità deve essere progressiva: perciò la trama e la scrittura del romanzo devono essere inizialmente estremamente semplici e lo scrittore si deve avvalere dei personaggi di finzione come facilitatori. Per quanto complessi possano essere, essi sono infatti meno multiformi di quelli offerti dal reale (benché quelli reali debbano comunque essere reimpostati in relazione a principi ideali, come affermato nel *Romanzo storico*). È facile notare anche che la trama del romanzo si infittisce nell'ultima parte di molti personaggi, tratteggiando una composita corality che sembra aiutare lo scrittore a meglio rendere le sfumature della complessità verso cui sta portando il suo pubblico.

Dopo aver trasvolato dal ramo del lago di Como alla stradicciola dove sta passeggiando don Abbondio, il lettore viene incardinato nella scena attraverso un gioco di sguardi che gli permette di mettere a fuoco la prima rappresentazione, e viene subito chiamato anche

<sup>61</sup> Accenniamo solamente a quanto contribuiscano a questo processo anche le stesse immagini incastonate nel testo.

a prenderne parte: «Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone» (I §40).

Nei primi otto capitoli, che costituiscono la così detta sequenza borghigiana, la trama è avvincente, semplice e piana, anche se in un crescendo di movimento e in un affollarsi di personaggi; in questa sequenza la Storia entra con i suoi dati, generando un certo fastidio nel lettore (attraverso il lungo elenco delle gride, comunque accompagnate da una riflessione morale).<sup>62</sup> È facile notare come il lettore possa saltarne la lettura per ritrovare il filo della storia: diversamente, la dettagliata documentazione storica alla base della rappresentazione della peste nei capitoli finali non permetterà lo stesso scorporo senza svuotare di *pathos* il percorso di Renzo.<sup>63</sup>

Il disegno manzoniano comincia a delinarsi: portare gradualmente sempre più il lettore dentro la Storia, fin quasi a dimenticarsi dei personaggi fittizi, compreso lo stesso anonimo, la cui chiamata in causa si fa più rarefatta a partire sicuramente dal capitolo xxxi.

Per argomentare la tesi, è utile addentrarsi proprio nei capitoli della «rappresentazione» della peste.

<sup>62</sup> Subito si pone la questione fondamentale su quali mezzi e capacità abbia l'uomo per arginare il male: «Con tutto ciò, anzi in gran parte a cagion di ciò, quelle gride, ripubblicate e rinforzate di governo in governo, non servivano ad altro che ad attestare ampollosamente l'impotenza de' loro autori; o, se producevan qualche effetto immediato, era principalmente d'aggiunger molte vessazioni a quelle che i pacifici e i deboli già soffrivano da' perturbatori, e d'accrescer le violenze e l'astuzia di questi»: PS I §§ 42-43.

<sup>63</sup> Anche nel *Fermo e Lucia* la Storia è ovviamente presente, ma in modo disorganico, ovvero non ben intessuta con la storia. Il tentativo dei *Promessi sposi* sarà cercare di realizzare una più fine tessitura, anche se dobbiamo osservare (e questo sarà molto importante ai fini di quel che proveremo a dimostrare) che Manzoni: «Interveniva quindi per attenuarla [la digressione storica e letteraria], nel caso ad esempio della rievocazione dell'epoca del cardinal Borromeo, o in quello delle osservazioni sulla lingua dell'*Introduzione*. Per quanto invece riguarda le digressioni sulla pestilenza nel milanese interveniva se mai in senso contrario, perché il loro spazio, contrariamente a quello che viene talora affermato, è piuttosto aumentato che diminuito nella seconda versione del romanzo»: F. SUITNER, *I Promessi Sposi, un'idea di romanzo*, Carrocci, Roma 2012, p. 41.

### 8.1. *I capitoli della peste*

La peculiarità narrativa dei capitoli xxxi e xxxii, anticipati da alcuni stralci del xxviii,<sup>64</sup> meritano uno sguardo attento perché in essi si gioca una partita importante, ovvero la messa in pratica, in modo ancora più esatto, di quanto si legge nel *Romanzo storico*.

Il lettore è chiamato, seppur momentaneamente, a un salto di qualità: abbandonare i personaggi di finzione per riuscire a cogliere nella narrazione, basata più univocamente sui fatti storici, l'idea rivestita di elementi del vero.

L'operazione è così importante che viene dedicato un ampio spazio alla spiegazione del procedimento messo in atto. Provando ad analizzare il passo seguente apparirà ora in concreto quanto, nella teoria, già appreso:

Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità (xxxI § 1)

Manzoni non appare, dunque, soggiogato da un desiderio di pura conoscenza della Storia: ciò che lo guida è sì la conoscenza dei fatti, ma solamente in relazione al soggetto che intende raccontare; tuttavia, diversamente da quanto finora praticato, avverte la necessità di specificare:

E in questo racconto, il nostro fine non è, per dir la verità, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma di far conoscere insieme, per quanto si può in ristretto, e per quanto si può da noi, un tratto di storia patria più famoso che conosciuto. (xxxI § 2)

<sup>64</sup> «A ogni passo, botteghe chiuse; le fabbriche in gran parte deserte; le strade, un indicibile spettacolo, un corso incessante di miserie, un soggiorno perpetuo di patimenti»: PS xxviii § 15.

In sostanza, si ribadisce che il fine delle inserzioni storiche nel *Romanzo* è di accrescere la padronanza dei fatti da parte del lettore e, data l'importanza del tema trattato in questi capitoli, sarà necessaria una conoscenza ancora più precisa degli eventi che ci vengono presentati dagli storici in modo lacunoso e impreciso, come aveva già anticipato nel capitolo xxviii:<sup>65</sup>

Delle molte relazioni contemporanee, non ce n'è alcuna che basti da sé a darne un'idea un po' distinta e ordinata; come non ce n'è alcuna che non possa aiutare a formarla. [...]. In tutte poi regna una strana confusione di tempi e di cose; è un continuo andare e venire, come alla ventura, senza disegno generale, senza disegno ne' particolari [...] Nessuno scrittore d'epoca posteriore s'è proposto d'esaminare e di confrontare quelle memorie, per ritrarne una serie concatenata degli avvenimenti, una storia di quella peste; sicché l'idea che se ne ha generalmente, dev'essere, di necessità, molto incerta, e un po' confusa: un'idea indeterminata di gran mali e di grand'errori (e per verità ci fu dell'uno e dell'altro, al di là di quel che si possa immaginare), un'idea composta più di giudizi che di fatti, alcuni fatti dispersi, non di rado scompagnati dalle circostanze più caratteristiche, senza distinzione di tempo, cioè senza intelligenza di causa e d'effetto, di corso, di progressione. (xxxI §§ 3-6)

Dunque, da quanto sopra letto, si potrebbe dedurre che Manzoni voglia «mutar giacchetta» e fare lo storico, ma prontamente viene fugato ogni dubbio:

Non intendiamo di riferire tutti gli atti pubblici, e nemmeno tutti gli avvenimenti degni, in qualche modo, di memoria. Molto meno pre-

<sup>65</sup> «Del resto, le relazioni storiche di que' tempi son fatte così a caso, che non ci si trova neppur la notizia del come e del quando cessasse quella tariffa violenta. [...] Troviamo bensì nelle relazioni di più d'uno storico (inclinati, com'erano, più a descriver grand'avvenimenti, che a notarne le cagioni e il progresso) il ritratto del paese»: PS xxviii §§ 13-14.

tendiamo di rendere inutile a chi voglia farsi un'idea più compita della cosa, la lettura delle relazioni originali: sentiamo troppo che forza viva, propria e, per dir così, incomunicabile, ci sia sempre nell'opere di quel genere, comunque concepite e condotte. Solamente abbiamo tentato di distinguere e di verificare i fatti più generali e più importanti, di disporli nell'ordine reale della loro successione, per quanto lo comporti la ragione e la natura d'essi, d'osservare la loro efficienza reciproca<sup>66</sup>, e di dar così, per ora e finché qualchedun altro non faccia meglio, una notizia succinta, ma sincera e continuata, di quel disastro. (xxxI §§ 6-7)

È chiaro che l'autore ha bisogno di una storia ben ordinata non perché il suo fine sia ora solamente quello di offrire una migliore cognizione dei fatti, ma per poter rendere visibile la sua idea attraverso elementi più «compiti» del vero storico.<sup>67</sup> Questa riflessione, che aleggia in molti passaggi del *Romanzo storico*, può essere riportata alla memoria da quanto qui affermato:

E c'è qualcheduno che, vedendo in particolare questa possibilità di far meglio, intorno a uno o a un altro momento del passato storico, si metta a una nova ricerca? Bravo! *macte animo!* frughi ne' documenti di qualunque genere, che ne rimangano, e che possa trovare; faccia, voglio dire, diventar documenti anche certi scritti, gli autori de' quali erano lontani le mille miglia dall'immaginarsi che mettevano in carta de' documenti per i posteri, scelga, scarti, accozzi, confronti, deduca e induca; e gli si può star mallevadore, che arriverà a formarsi, di quel momento storico, concetti molto più speciali, più decisi, più interi, più sinceri di quelli che se ne avesse fino allora. Ma che altro vuoi dir tutto questo, se non concetti più obbligati? (DRS I § 75)

<sup>66</sup> Da notare che la ricerca delle relazioni tra gli eventi è un compito dello scrittore, come già affermato nella *Lettre*, cfr. *supra* capitolo II.

<sup>67</sup> Cfr. DRS II §§ 185-186.

Di fronte a fonti storiche lacunose e imperfette,<sup>68</sup> il narratore avverte la mancanza di quella nettezza e precisione che sono appoggi irrinunciabili per rappresentare con verosimiglianza il vero ideale. Egli deve quindi supplire a queste carenze per poter meglio raggiungere il suo fine.

### 8.1.1. *Il grande affresco della peste*

Manzoni si pone, ora, a darci la sua rappresentazione di fatti umani: «respingendo i personaggi [aggiungiamo: tra cui l'anonimo] lontano dalla scena come foglie portate dal vento»<sup>69</sup> per aiutare il lettore a leggere criticamente nella Storia. Egli indaga i particolari alla ricerca di eventi storici che possano offrire immagini atte a farci intravedere la sua idea positiva di uomo che nel teatro dello scontro tra il bene e il male, compie il male, ma non soccombe a esso: pensiamo alla grave responsabilità dei medici, dei magistrati e del popolo nelle vicende narrate, ma pensiamo anche al bene seminato dai frati.

La Milano appestata diviene luogo epifanico (senza aver più bisogno di contributi palesemente di finzione): il propagarsi della peste (nel dettaglio dei documenti) è un affresco già di per sé straordinario di elementi che possono rendere più verosimile l'idea di uomo che possa suggerire una riflessione non solo morale, ma anche teologica, quale quella relativa al peccato e alla grazia.

In un'opera che volesse essere semplicemente referenziale e accrescere la cognizione del lettore, sono già state notate, del resto, alcune possibili imprecisioni delle descrizioni mediche e fisiologiche della patologia; da subito, inoltre, si sono manifestate le delusioni e

<sup>68</sup> Anche qui richiamiamo alla memoria i tanti passaggi del *Romanzo storico*, nei quali Manzoni ha sottolineato come, di fatto, lo scritto storico mostri spesso la sua approssimazione.

<sup>69</sup> G. GETTO, *Letture cit.*, p. 478.

l'accanimento di taluni storici di fronte a queste pagine.<sup>70</sup> Il problema sulla lettura critica dell'opera manzoniana deve essere pertanto riportato su possibili giusti binari: questi capitoli chiariscono bene la funzione della Storia per Manzoni: il suo sguardo non è da storico, ma da romanziere<sup>71</sup> e l'indagine della Storia non è il fine del suo narrare, quanto piuttosto essa è dettata dalla ricerca di immagini reali, e al contempo allusive e narrabili, comprensibili ai più.

È lo stesso Getto a cogliere, in questi capitoli, la potenza della «rappresentazione», ovvero la necessità di spostare il giudizio sulla scrittura manzoniana dall'aderenza al vero storico,<sup>72</sup> alla capacità di rendere e giudicare la complessità dell'agire morale: «Il capitolo [xxxI], se è anche la storia di una malattia che progredisce e si estende (una malattia per altro indirettamente riferita, mai fatta oggetto di una vera descrizione), è però soprattutto la storia di un errore intellettuale e morale di fronte a una malattia, o non voluta riconoscere o non saputa combattere».<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Riportiamo come esempio esplicativo delle critiche volte, fino a oggi, a dimostrare, con più o meno buona fede, le imprecisioni di Manzoni nella trattazione dei fatti storici: «il tanto decantato valore storico di quelle sue pagine è, a differenza di quello letterario, generalmente tenue e, in parecchi punti nullo»: F. NICOLINI, *Peste e untori nei «Promessi Sposi» e nella realtà storica*, Laterza, Bari 1937, p. 34.

<sup>71</sup> «Anche un romanzo che, come i *Promessi Sposi*, poggia su una salda base storica, persegue un compito diverso dalla storia; e lo dimostra il semplice fatto che, nelle numerose occorrenze di *storia*, prevalga nei *Promessi Sposi* il significato di 'racconto', indipendentemente dalla veridicità (che può esserci o non esserci) del contenuto del racconto stesso»: F. BRUNI, *Manzoni, l'anonimo* cit., p. 183.

<sup>72</sup> Del resto lo stesso Nicolini, nella *Premessa* del suo testo, chiarendo le finalità del suo scritto, certamente con intento denigratorio nei confronti di Manzoni come storico, pur riconoscendo la potenza della scrittura manzoniana, dichiarava di proporsi «un duplice scopo; esaminare dal punto di vista storico i capitoli xxxI e xxxII dei *Promessi sposi* e la *Storia della colonna infame*; e tentare di sostituire al racconto manzoniano della peste del 1630 e dei processi contro gli untori un altro racconto, mille e mille volte inferiore per efficacia rappresentativa, ma ispirato forse a maggiore spregiudicatezza e certamente a fonti più fide e meglio informate»: F. NICOLINI, *Peste e untori* cit., p. 7.

<sup>73</sup> G. GETTO, *Lecture manzoniane* cit., p. 474.

Siamo dunque di fronte ad un'opera che interroga il lettore sulle reali responsabilità degli uomini nel propagarsi del flagello: «Su questa situazione di fondo, sobriamente delineata, l'autore insiste nell'informare intorno al contegno assunto da parte delle autorità, medici e popolo (e quindi nel giudicarne le responsabilità)»,<sup>74</sup> perché «come abbiamo detto, non è questa realtà fisiologica quel che veramente interessa Manzoni. A lui sta a cuore sempre la situazione psicologica, la quale si riassume in due gravi storture. La prima consiste nell'ostinato rifuggire dall'ammettere la peste [...]. La seconda [...] [nel] cercarne una causa diversa [gli untori]».<sup>75</sup>

Forse è ancora più utile, ai nostri fini, leggere la conclusione del commento al capitolo xxxii: «Manzoni chiude il capitolo: un capitolo che, mantenendosi immune da ogni morbosa concessione al fascino dell'orribile, nel suggerimento incessante di immagini ferali, dalla putrefazione dei cadaveri al delirio degli ammalati, dalla follia del volgo ai sogni funesti dei dotti, lascia l'impressione di un mondo caotico, in preda alla disgregazione e allo spavento, a cui sovrasta l'autore, che con mente lucida osserva e con sicura coscienza giudica».<sup>76</sup>

È possibile percepire, dunque, confortati anche dalle riflessioni di Getto, che l'attenzione di Manzoni è sempre posta a individuare la responsabilità morale dell'agire come elemento scatenante e conseguente all'epidemia.

### 8.1.2. *La forma della narrazione*

La tecnica narrativa usata per raccontare la Storia non sembra essere molto diversa da quella delle varie digressioni storiche già presenti nel romanzo,<sup>77</sup> anche se l'estensione del resoconto è in-

<sup>74</sup> Ivi, p. 478

<sup>75</sup> Ivi, pp. 481-482.

<sup>76</sup> Ivi, p. 498.

<sup>77</sup> Cfr. *supra*: capitolo III.

dubbiamente maggiore: viene offerta una narrazione ben ordinata e vivace per i suoi non colti lettori, nel tentativo di tenere sempre partecipe la loro attenzione e di guidarli alla riflessione morale; il fine che Manzoni persegue in questi capitoli è in linea con quello inseguito negli altri.

### 8.1.3. *Il dialogo con le fonti*

Il racconto dei fatti procede secondo stilemi narrativi che tengono presente un interlocutore non colto, tanto che anche le citazioni più precise delle fonti storiche sono usate in modo educativo: insegnare a leggere criticamente i documenti storici (per sottolinearne spesso anche le imperfezioni), ma mai oltre quanto il lettore possa sostenere. Questo sembra mostrare la digressione sul confronto tra il Tadino e il Ripamonti riguardo a chi sia stato il portatore del contagio della peste; dopo aver discusso l'attendibilità delle loro dichiarazioni, l'autore è ben contento di affermare che «il lettore *ci* [...] dispensa» dal proseguire in questa ricerca del vero storico, e così dà inizio al capoverso successivo: «Sia come sia» (xxxI § 27).

Lo sguardo critico sulle fonti storiche è uno degli elementi più interessanti di questa parte, sia perché evidenzia l'intenzione pedagogica di Manzoni, sia perché permette di comprendere tutte le sue riserve sui documenti storici, riserve ben argomentate anche nel *Romanzo storico*. Le citazioni sarebbero davvero copiose: ne verranno riportate solamente alcune.

Interessante notare la sottolineatura della poca affidabilità addirittura dei testimoni oculari, elemento che permette di ribadire quanto profonde siano le riserve manzoniane sull'attendibilità delle fonti:

Il Ripamonti, che spesso, su questo particolare dell'unzioni, deride, e più spesso deplora la credulità popolare, qui afferma d'aver veduto quell'impiastramento, e lo descrive. (xxxI §§ 61-62)

All'errore non si sottrae neppure il Tadino:

Ma ciò che reca maggior meraviglia, è il vedere i medici, dico i medici che fin da principio avevan creduta la peste, dico in ispecie il Tadino, il quale l'aveva pronosticata, vista entrare, tenuta d'occhio, per dir così, nel suo progresso, il quale aveva detto e predicato che l'era peste, e s'attaccava col contatto, che non mettendovi riparo, ne sarebbe infettato tutto il paese, vederlo poi, da questi effetti medesimi cavare argomento certo dell'unzioni venefiche e malefiche; [...] vederlo poi addurre in prova dell'unzioni e della congiura diabolica, un fatto di questa sorte: che due testimoni deponevano d'aver sentito raccontare da un loro amico infermo, come, una notte, gli eran venute persone in camera, a esibirgli la guarigione e danari, se avesse voluto unger le case del contorno; e come al suo rifiuto quelli se n'erano andati, e in loro vece, era rimasto un lupo sotto il letto, e tre gattoni sopra, "che sino al far del giorno vi dimororno" [...]. (xxxii § 57)

Poco affidabili sono anche i dati riportati nei documenti storici:

fece inchiodar gli usci delle case sequestrate: le quali, per quanto può valere, in un fatto di questa sorte, la semplice affermazione d'uno scrittore, e d'uno scrittore di quel tempo, eran circa cinquecento. (xxxii § 15)

Più innanzi, e nel colmo, arrivò, secondo il calcolo più comune, a mille dugento, mille cinquecento; e a più di tremila cinquecento, se vogliam credere al Tadino. Il quale anche afferma che, "per le diligenze fatte", dopo la peste, si trovò la popolazione di Milano ridotta a poco più di sessantaquattro mila anime, e che prima passava le dugento cinquanta mila. Secondo il Ripamonti, era di sole dugento mila: de' morti, dice che ne risultava cento quaranta mila da' registri civici, oltre quelli di cui non si poté tener conto. Altri dicono più o meno, ma ancor più a caso. (xxxii § 27)

Vi è poi l'attenzione ad aiutare il lettore a confrontare le fonti:

Il nome, vuole il Ripamonti che venga dal greco monos; Gaspare Bugatti (in una descrizione della peste antecedente), dal latino mone-re; ma insieme dubita, con più ragione, che sia parola tedesca (xxxii § 29)

a relativizzarle o a dubitarne:

S'è visto, almeno da quel che ne dice il Ripamonti, come da principio, veramente [il Cardinale] stesse in dubbio (xxxii § 60).

#### 8.1.4. *Un linguaggio semplice*

Come è già stato notato, il linguaggio usato da Manzoni non rinuncia mai alla precisione dell'espressione e tuttavia ha la grande capacità di risultare comprensibile anche ai non dotti. Il compito che l'autore intende svolgere anche in questo caso è «rifare la dicitura», ovvero trasformare i testi storici in testi narrativi per offrire elementi di riflessione morale al lettore partecipe e consapevole. Dal punto di vista della chiarezza della narrazione, di eventi comunque complessi, i capitoli xxxi e xxxii sono dei veri capolavori.

La tecnica del racconto ricalca quanto abbiamo già sperimentato nelle pagine precedenti, dove la fonte era per lo più l'anonimo e dove si muovevano anche i personaggi di finzione: brevi citazioni dai testi degli storici (anche in latino), alcune date, elenchi di nomi, di luoghi e di personaggi, i rimproveri alle fonti per le loro lacune, le puntuali riflessioni dell'autore, la chiamata in gioco del lettore; il tutto tenuto insieme da un giusto dosaggio tra questi elementi e la discorsività, anche tramite il ricorso a locuzioni facilmente comprensibili da tutti.<sup>78</sup>

<sup>78</sup> «Intanto i delegati presero in fretta e in furia quelle misure che parver loro migliori; e se ne tornarono, con la trista persuasione che non sarebbero bastate

Sempre per amore di chiarezza viene fornito, alla fine, anche un riepilogo, unito alle riflessioni che da questo scaturiscono, sulla complessa questione della peste, per aiutare chi si fosse perduto nel leggere il racconto:

In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. Poi, febbri pestilenziali: l'idea s'ammette per isbieco in un aggettivo. Poi, non vera peste, vale a dire peste sì, ma in un certo senso; non peste proprio, ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. Finalmente, peste senza dubbio, e senza contrasto: ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del venefizio e del malefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola che non si può più mandare indietro. (xxxI § 73)

#### 8.1.5. *La riflessione morale*

Il filo della tessitura che più di ogni altro tiene uniti questi capitoli al resto della narrazione è la presenza delle riflessioni morali esclamate<sup>79</sup> o suggerite alla attenzione del lettore. Anche questo elemento mostra con certezza il fine della narrazione sollevando Manzoni dall'accusa di essere diventato uno storico, per di più (secondo taluni) di valore discutibile; proprio le riflessioni riguardo alla diffusione della credenza degli untori pongono in evidenza dove stia la preoccupazione dell'autore:

a rimediare e a fermare un male già tanto avanzato e diffuso.» PS xxxI § 14; «Era quest'uomo, come già s'è detto, il celebre Ambrogio Spinola, mandato per raddirizzar quella guerra e riparare agli errori di don Gonzalo, e incidentemente, a governare» PS xxxI § 17; «Né si disse soltanto allora: tutte le memorie de' contemporanei che parlano di quel fatto (alcune scritte mol'anni dopo), ne parlano con ugual sicurezza: e la storia sincera di esso, bisognerebbe indovinarla» PS xxxI § 59.

<sup>79</sup> «Tanto è forte la carità!» PS xxxI § 9; «Ma, oh forze mirabili e dolorose d'un pregiudizio generale!» PS xxxII § 23.

Ho creduto che non fosse fuor di proposito il riferire e il mettere insieme questi particolari, in parte poco noti, in parte affatto ignorati, d'un celebre delirio; perché, negli errori e massime negli errori di molti, ciò che è più interessante e più utile a osservarsi, mi pare che sia appunto la strada che hanno fatta, l'apparenze, i modi con cui hanno potuto entrar nelle menti, e dominarle. (xxxI § 64)

Osservare quali forme queste storture abbiano preso nella storia e come abbiano tentato di imporsi sul bene è «interessante» e «utile» non tanto per lo storico, ma per chi vuole disvelare il vero sull'uomo al fine di poter indicare una riflessione più universale. Per facilitare la lettura, da parte di un pubblico non colto, anche questi ragionamenti, su tematiche impegnative, vengono spesso offerti al lettore sotto forma di saggezza popolare, quasi di proverbio.<sup>80</sup>

Nel cupo affresco della peste Manzoni non descrive un uomo soggiogato dal male: molti sono infatti gli *exempla caritatis* che, suo malgrado, la pestilenza comunque genera, perché – in qualunque orrore si trovi – l'uomo che segue il bene può sempre ben agire:

ché, in mezzo allo stordimento generale, all'indifferenza per gli altri, nata dal continuo temer per sé, ci furono degli animi sempre desti alla carità, ce ne furon degli altri in cui la carità nacque al cessare d'ogni allegrezza terrena; come, nella strage e nella fuga di molti a cui toccava di soprintendere e di provvedere, ce ne furono alcuni, sani sempre di corpo, e saldi di coraggio al loro posto: ci furon pure altri che, spinti dalla pietà, assunsero e sostennero virtuosamente le cure a cui non eran chiamati per impiego. (xxxII § 36)

<sup>80</sup> «Ma parlare, questa cosa così sola, è talmente più facile di tutte quell'altre insieme, che anche noi, dico noi uomini in generale, siamo un po' da compatire» PS xxxI § 75; «E la gelosia diveniva facilmente certezza, la certezza furore» PS xxxII § 9; «Ed era in vece il povero senno umano che cozzava co' fantasmi creati da sé» ivi § 25; «il buon senso c'era; ma se ne stava nascosto, per paura del senso comune» ivi § 63.

Il lettore dunque partecipando alla narrazione mette in atto la riflessione morale (suggerita da una precisa idea di uomo) e viene invitato a fuggire il male e a seguire il bene, sperimentando comportamenti positivi, facendo riferimento ai *frames* e resettando alcune sue modalità di rappresentazione.

#### 8.1.6. *Il delirio e la favola*

Il delirio collettivo, a cui Manzoni attribuisce il propagarsi di idee e azioni malvage in mezzo alla calamità, va analizzato con più precisione sia perché sarà un legante potente con la *Colonna infame*, sia perché aiuta a delineare con maggiore precisione il rapporto che egli vuole suggerire sui nessi di causalità tra il bene e il male. Si leggano questi due passaggi:

Da' trovati del volgo, la gente istruita prendeva ciò che si poteva accomodar con le sue idee; da' trovati della gente istruita, il volgo prendeva ciò che ne poteva intendere, e come lo poteva; e di tutto si formava una massa enorme e confusa di pubblica follia. (xxxii § 56)

Se fosse stato uno solo che connettesse così [ovvero credesse alla favola sopra raccontata], si dovrebbe dire che aveva una testa curiosa; o piuttosto non ci sarebbe ragion di parlarne; così è storia dello spirito umano, e dà occasion d'osservare quanto una serie ordinata e ragionevole d'idee possa essere scompigliata da un'altra serie d'idee, che ci si getti a traverso. (xxxii § 58)

Il problema del male nella Storia non è, dunque, dato dalla presenza delle sciagure (ad esempio la carestia), ma da come l'uomo si pone di fronte a esse: prima nella riflessione, poi nella conseguente azione. L'agire male dipende sempre da una scelta consapevole da parte dell'uomo, che può decidere di seguire una strada opposta a quanto la ragione e la coscienza gli suggeriscono.

Pur vivendo una situazione di profondo disagio, l'uomo non è autorizzato ad abdicare alla ragione cercando in elementi fantastici risposte improbabili al suo dolore: la via del bene, da perseguire anche nella disperazione, porta copiosi frutti e non sterili angosce.

Se nella Storia e nella vita dell'uomo il male accade per leggi di natura o per ragioni talvolta non controllabili, all'uomo viene data la facoltà di accogliere il bene (presente sempre e comunque, perché Dio, al contrario dell'uomo, è sempre fedele alla sua promessa) e di agire secondo la carità, senza seguire la pubblica follia:

Ci furon però di quelli che pensarono fino alla fine, e fin che vissero, che tutto fosse immaginazione: e lo sappiamo, non da loro, ché nessuno fu abbastanza ardito per esporre al pubblico un sentimento così opposto a quello del pubblico; lo sappiamo dagli scrittori che lo deridono o lo riprendono o lo ribattono, come un pregiudizio d'alcuni, un errore che non s'attendeva di venire a disputa palese, ma che pur viveva; lo sappiamo anche da chi ne aveva notizia per tradizione. "Ho trovato gente savia in Milano", - dice il buon Muratori, nel luogo sopraccitato, - "che aveva buone relazioni dai loro maggiori, e non era molto persuasa che fosse vero il fatto di quegli unti velenosi". Si vede ch'era uno sfogo segreto della verità, una confidenza domestica. (xxxii §§ 62-63)

Potrà essere interessante capire se Manzoni riuscirà a rivestire queste idee, oltre che con gli elementi di un apologo, con gli elementi del vero; sarà una grande sfida affidata non solo al romanzo, ma soprattutto alla *Colonna infame*.

L'uomo non sempre risolve gli eventi secondo le leggi della coscienza, che lo spingerebbero a un comportamento mosso dalla carità; piuttosto si abbandona alla pazzia e al delirio, che generano racconti fantastici e quindi mostruosi. Per spiegare questo concetto, che ritiene molto importante,<sup>81</sup> Manzoni inserisce nel capitolo xxxii

<sup>81</sup> Sarà uno dei temi trattati nella *Colonna infame*.

la narrazione di una favola,<sup>82</sup> corredata anche da due illustrazioni. Il testo in questione narra di un uomo a cui il diavolo (apparso sotto mentite spoglie) offre straordinarie ricchezze in cambio del suo consenso a diventare untore. Il racconto non si incentra sul rifiuto della proposta da parte del malcapitato, bensì è teso a suscitare lo stupore e la meraviglia per la ricchezza offerta dal demonio. Possiamo ipotizzare due funzioni narrative del racconto: innanzitutto, richiamare la curiosità del lettore, forse un po' appesantito dalla precedente digressione sulla genesi della pazzia; in secondo luogo, illustrare un meccanismo che sarà maggiormente approfondito nella *Colonna infame* (ma del resto già sotteraneamente presente nella *Lettre*): gli eventi narrati che non si basano su elementi di verosimiglianza fondati nella Storia, ma fanno piuttosto appello, per essere creduti, all'abdicazione della ragione, generano fantasie che inducono ad azioni riprovevoli.

Dunque, questa favola che fonderebbe l'esistenza degli untori (legandola e basandola su elementi fantastici), al pari dei «sogni de' dotti», se creduta, genera «disastrosi effetti» perché «la menzogna e la calunnia, attività perseguite consapevolmente dall'intelligenza umana, distorcono i fatti e il significato delle azioni».<sup>83</sup>

Anche affrontando questo tema Manzoni non scade mai in semplificazioni che tradirebbero la rappresentazione della complessità dei fatti e delle dinamiche presenti nella mente umana.

### 8.1.7. *La fine della sperimentazione*

Il grande affresco della peste qui tratteggiato (più ricco ed esteso rispetto alla sinopia abbozzata nel *Fermo e Lucia*), dove torneranno a muoversi anche i nostri personaggi, può concorrere a restituire una rappresentazione ora completamente comprensibile, grazie proprio

<sup>82</sup> «Tra le storie che quel delirio dell'unzioni fece immaginare, una merita che se ne faccia menzione, per il credito che acquistò, e per il giro che fece»: PS xxxii § 50.

<sup>83</sup> F. BRUNI, *Manzoni, l'anonimo* cit., p. 189.

a queste straordinarie pagine che hanno fugato ogni possibilità di arbitraria fantasia dei fondamenti del testo narrativo, in linea con quanto viene affermato nel *Romanzo storico*:

in questa proposizione - rappresentare, per mezzo d'un'azione inventata, lo stato dell'umanità, in un'epoca passata e storica, - c'è un'unità verbale e apparente. Ma la cosa che sarebbe necessaria per costituirne l'unità razionale, voglio dire la corrispondenza d'un tal mezzo con un tal fine, c'è gratuitamente e falsamente supposta. (DRS I §§ 70-71).

Solo addentrandoci quanto più possibile nel vero storico possono essere offerti al lettore, grazie a una rappresentazione quanto più comprensibile dei fatti umani e non affidandoci dunque a un'azione fantastica, gli strumenti necessari per intravedere l'idea sottesa al romanzo.

Manzoni non cerca il vero nella storia; piuttosto rintraccia nella storia elementi reali che gli permettano di tradurre in immagini comprensibili l'idea di uomo. Pertanto, egli deve stare attento a non cedere alla prepotenza della storia (come era capitato al Tasso nella *Conquistata*), ovvero a non scrivere un testo storico (mirato solamente ad accrescere la cognizione dei fatti), ma deve ostinatamente perseguire il disegno di offrire un testo letterario mirato a offrire, attraverso una «rappresentazione dei fatti», la tangibile «rappresentazione» di un altro vero.

Era necessario far intraprendere al lettore, per educarlo a comprendere a pieno il disegno dell'opera, un viaggio inizialmente più semplice aiutato anche dai personaggi di una finzione non arbitraria, ma verosimile: paradigmi più facilmente decodificabili. In sostanza del resto quello che conta nel romanzo è offrire un testo capace di interrogare e poco importa se, per raggiungere tale scopo, si intrecciano elementi fittizi e reali, verosimile e vero.

Tuttavia, se il suo privilegiato interlocutore lo ha seguito nel percorso ed è cresciuto in questa capacità di leggere la Storia, non si interesserà più dei suoi personaggi fittizi:

E oltre di ciò, dopo essersi fermato su que' casi, il lettore non si curebbe più certamente di conoscere ciò che rimane del nostro racconto. Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine. (xxxii § 69)

Manzoni torna a concludere, tirando le fila di tutti gli accadimenti e delle vicende di tutti i personaggi, negli ultimi capitoli del suo romanzo; confida ora che il lettore discreto possa essere capace di continuare la sua riflessione leggendo la *Colonna infame*, ovvero un testo senza facilitatori (ossia senza elementi e personaggi fittizi), abitato solo da eventi e personaggi storici che, incarnando, senza aggiunte o abbellimenti, l'idea dell'autore pongono in atto perfettamente il concetto di verosimiglianza, così come è espresso nel *Romanzo storico*.<sup>84</sup>

Il nuovo lavoro nasce esattamente come sono nati i trentotto capitoli: lo scrittore ha trovato una bella storia e si pone a rifarne la dicitura:

c'è parso che la storia potesse esser materia d'un nuovo lavoro. Ma non è cosa da uscirne con poche parole; e non è qui il luogo di trattarla con l'estensione che merita. [...] Serbando però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli [i casi]. (xxxii §§ 68-69)

Dunque, non sarà più il manoscritto dell'anonimo suffragato da alcune fonti storiche a offrire la bella storia, ma solamente i «documenti più circostanziati e più autentici» «delle così dette unzioni di Milano», che grazie alla loro (presunta, ma non scontata) precisione potranno fornire concetti «più compiti e obbligati»;<sup>85</sup> questi

<sup>84</sup> Del resto, Paccagnini ben sottolinea come la stesura della *Lettera a Goethe* e quella della *Colonna infame* abbiano abitato in contemporanea lo scrittoio manzoniano: cfr. E. PACCAGNINI, *Nota critico-filologica* cit., p. xxviii.

<sup>85</sup> La ricerca manzoniana delle fonti storiche diviene veramente affannosa per la stesura di quest'ultima parte del suo *Romanzo*: cfr. ivi, pp. xxxiv-xxxv.

dovranno, però, essere utilizzati non come ha fatto Verri (ossia per «cavarne sussidio di ragioni» per un fine immediato: l'abolizione della tortura). La posta in gioco manzoniana è molto più alta.

## 9. La «Storia della colonna infame»

### 9.1. Introduzione

*La Storia della colonna infame* ha avuto anch'essa una lunga e travagliata gestazione che segue di pari passo la stesura, a più riprese, del romanzo, e già questo può essere considerato un indizio della loro stretta connessione:<sup>86</sup> nella sistemazione definitiva il testo viene collocato da Manzoni dopo la sequenza dei trentotto capitoli

Verranno ora argomentati gli elementi di continuità rispetto alla narrazione del romanzo, nell'intento di dimostrare che questa ultima parte non è un testo storico, ma, al pari di quanto lo precede, è un testo narrativo, seppure la sua forma di scrittura sia ulteriormente diversa rispetto a quella nota; Manzoni sembra qui voler riprendere e portare a compimento la sperimentazione intrapresa nei capitoli xxxi e xxxii dei *Promessi sposi*.<sup>87</sup>

Sicuramente uno dei punti di più efficace saldatura tra il romanzo e la *Colonna infame* è dato dall'*Introduzione* preposta a questa

<sup>86</sup> Per la ricostruzione filologica del testo rimandiamo a C. RICCARDI, *Nota ai testi*, in A. MANZONI, *Storia della colonna* cit., pp. 301-370.

<sup>87</sup> «Quella dissertazione storica [la *Colonna infame*] che l'autore medesimo esibì come strettamente congiunta coi capitoli xxxi e xxxii del romanzo»: F. NICOLINI, *Peste e untori* cit., p. 297. È noto che al capitolo xxxi Manzoni fa esplicito riferimento: «Nel capitolo xxxi dello scritto antecedente, s'è fatto menzione d'una grida» SCI III § 36. Con la definizione di «scritto» Manzoni stabilisce una continuità tra i due testi, equiparandoli nel genere, rinunciando a definire 'romanzo' o '*Promessi sposi*' la sequenza dei trentotto capitoli. Sulle anticipazioni, nel romanzo, di elementi presenti nella *Colonna infame* si rimanda a L. WEBER, «*Facta atque infecta*», § 8 *Strategie dell'anticipazione*, in ID., *Due diversi deliri* cit., pp. 52-56.

ultima parte, che richiama proprio il tema proposto dall'anonimo,<sup>88</sup> mostrando la via per superarne la concezione del mondo:

E non temiamo d'aggiungere che potrà anche esser cosa, in mezzo ai più dolorosi sentimenti, consolante. Se, in un complesso di fatti atroci dell'uomo contro l'uomo, crediam di vedere un effetto de' tempi e delle circostanze, proviamo, insieme con l'orrore e con la compassion medesima, uno scoraggiamento, una specie di disperazione. Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio, e come legata in un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo di riscotersi, di cui non può nemmeno accorgersi. (*Introduzione* §§ 18-20)

Tutto non può risolversi, dunque, come ci ha mostrato anche il romanzo, nella contemplazione dell'«angusto teatro di luttuose tragedie», e lo scioglimento finale dei conflitti non può neppure essere demandato alla conclusione della lotta tra gli angeli e i demoni; a questo agone deve prendere parte attiva anche l'uomo, perché «di tali fatti si può bensì esser forzatamente vittime, ma non autori» (SCI § 23).<sup>89</sup> Ma la risoluzione non può essere affidata neppure alle conclusioni formulate dai personaggi fittizi che, per quanto di buon senso e condivisibili, non possono esprimere l'ultima parola sul senso della vita da parte dell'Autore.<sup>90</sup> In questo ultimo testo narrativo, infatti, Manzoni non si serve più di elementi fittizi già a partire dall'*Introduzione*.

<sup>88</sup> La maggiore consonanza è proprio nel tema enunciato: il problema del male nella Storia.

<sup>89</sup> «Rivedendo il testo Manzoni non tiene più conto del problema della continuità narrativa, perché sollecitato, invece, dall'intento di dimostrare punto per punto la soluzione dell'altro ben più grave problema del male dell'uomo»: C. RICCARDI, *Nota ai testi*, in MANZONI, *Storia della colonna* cit., p. 313.

<sup>90</sup> Cfr. la conclusione proposta dall'anonimo e quella suggerita da Renzo e Lucia (PS xxxvii rispettivamente § 63 e § 68)

### 9.2. *Una nuova scrittura, uno stesso fine*

Se, come abbiamo già proposto, la narratività di un'opera non è una qualità rilevabile nell'opera stessa seguendo il calcolo di complessi algoritmi, ma piuttosto è data dagli effetti che essa provoca nel fruitore, proveremo a capire se gli intenti di Manzoni nello scrivere la *Colonna infame* siano gli stessi che lo hanno animato nelle due parti antecedenti del Romanzo;<sup>91</sup> ma soprattutto se il lettore sia invitato a provare la stessa partecipazione<sup>92</sup> e a svolgere la stessa funzione, tenuto fermo il fine: esplicitare il giudizio derivante dalla sua riflessione morale e attivare un cambiamento degli schemi di rappresentazione.

### 9.3. *Il lettore*

Un elemento di continuità, tra le tre parti strutturali dell'opera, è proprio il lettore, a cui Manzoni guarda fin dall'*Introduzione* del romanzo, chiamandolo a svolgere sempre un ruolo critico e di giudizio, e facendolo sentire l'accordo principale su cui si modulerà tutta la narrazione (cercando di non annoiarlo troppo, di non strafare nell'eccesso di puntiglio dei dati storici, di soddisfare le sue curiosità). Egli è indubbiamente anche l'interlocutore della *Colonna infame*,<sup>93</sup> a cui l'autore si rivolge con le modalità che già conosciamo.

A partire proprio dall'*Introduzione* a quest'ultimo testo, egli viene invitato ad essere attivo grazie all'offerta di strumenti utili

<sup>91</sup> In tale direzione sembra andare il lavoro correttorio delle varie stesure del testo, che segue la linea di una semplificazione sia sintattica che lessicale; cfr. C. RICCARDI, *Nota ai testi*, in A. MANZONI, *Storia della colonna* cit., p. 326.

<sup>92</sup> Per questo concetto si rimanda alla teoria dell'*embodied* analizzata *supra* al capitolo III.

<sup>93</sup> Diciotto le occorrenze, di cui una in nota; una occorrenza di 'lettori' proprio nell'*Introduzione*.

per una lettura consapevole:<sup>94</sup> dal canto suo, l'autore cerca sempre di non «metter troppo a cimento la sua pazienza» (*Introduzione* § 40); si passa così dal richiamare alla sua memoria alcuni eventi già precedentemente narrati,<sup>95</sup> a chiedere di nuovo la sua comprensione per le digressioni,<sup>96</sup> a chiamarlo a condividere il giudizio dell'autore sugli accadimenti.<sup>97</sup>

La complessa revisione a cui sono sottoposti i molteplici testi a partire dall'*Appendice storica* sembra, nella pratica, esplicitare questa preoccupazione: «Lo scopo di Manzoni è di guidare il lettore attraverso un'esposizione di fatti più fittamente contrappuntata dai suoi commenti, dalle sue argomentazioni giuridiche e morali, da prove, insomma, della sua tesi fino alla conclusione»<sup>98</sup>; dunque chi ha iniziato a leggere *I promessi sposi* dall'*Introduzione* non viene mai abbandonato dall'autore e viene portato per mano fino alla fine, aiutato anche dai riepiloghi,<sup>99</sup> supporti che avevamo già incontrato nei capitoli della peste.

Anche le correzioni lessicali «testimoniano la ricerca di un linguaggio normale, parlato, depurato da forme letterarie, arcaismi, francesismi (o avvertiti dallo scrittore come tali anche se attestati dal toscano), regionalismi».<sup>100</sup> Un linguaggio, dunque, non da testo storico, ma che deve e può essere fruito anche da gente comune.

<sup>94</sup> «Da questi due estratti abbiamo naturalmente ricavato il più; ed essendo il primo, altre volte rarissimo, stato ristampato da poco tempo, il lettore potrà, se gli piace, riconoscere, col confronto di quello, i luoghi che abbiám presi dalla copia manoscritta»: SCI *Introduzione* § 32.

<sup>95</sup> «Ma il lettore si rammenta della risposta che n'ebbero: *amico sì, buon dì buon anno*»: SCI IV § 55.

<sup>96</sup> «E questa circostanza, insieme con l'occasione che ce ne dava l'argomento, ci faccia perdonare dal benigno lettore una digressione, lunga, per dir la verità, in una parte accessoria d'un piccolo scritto»: SCI VII § 35.

<sup>97</sup> «Ché in esso noi avremo spesso a rammaricarci che l'autorità di quegli uomini non sia stata efficace davvero; e siam certi che il lettore dovrà dir con noi: fossero stati ubbiditi!»: SCI II § 58.

<sup>98</sup> RICCARDI, *Nota ai testi*, in MANZONI, *Storia della colonna* cit., p. 314.

<sup>99</sup> Cfr. SCI IV § 23 oppure § 95.

<sup>100</sup> RICCARDI, *Nota ai testi*, in Manzoni, *Storia della colonna* cit., pp. 333-334.

Già da questi primi indizi possiamo comprendere come la scrittura di questa parte sia in perfetta linea di continuità con quanto la precede.

#### 9.4. *La forma della narrazione*

Non ci inganni «l'ampiezza dell'entrare» nel momento in cui iniziamo a sfogliare la *Colonna infame*, ovvero cerchiamo di essere lettori accorti e di non farci raggirare dalle molteplici citazioni tratte dagli atti processuali: l'errore in cui possiamo cadere consisterebbe nel liquidare, con una certa approssimazione, questo testo come una schietta narrazione di storia. Per maggiore chiarezza, torniamo al *Romanzo storico*, esattamente alle confutazioni delle due critiche: qui abbiamo appreso che l'autore di questo genere letterario «lega» gli elementi reali a quelli ideali e «rende più verosimili le sue idealità con i propri elementi del vero»; è il momento di vedere come e se questi concetti siano declinati nella *Colonna infame*.

L'apertura *in medias res* del primo capitolo presenta una scena che, se non fosse preludio a tragici eventi, sembrerebbe tratta da una commedia goldoniana: in primo piano appaiono due donnuciole pettegole che sbirciano dalle finestre facendo congetture del tutto arbitrarie su quanto stanno vedendo; la loro sbadata e leggera calunnia, che non le esenta dalla responsabilità,<sup>101</sup> sarà il primo elemento che, in una *climax* ascendente di gesti accecati dalle passioni, porterà al consumarsi del sacrificio degli innocenti.

È proprio il prosieguo della narrazione a farci intravedere qual è il movimento compiuto dall'autore nel narrare la Storia, ovvero quale visione ideale dell'uomo stia cercando di disvelare al lettore negli elementi del vero storico: in primo luogo egli desidera mostrare gli effetti della perversione causata dalle passioni (ovvero dall'abdicazione della ragionevolezza), che solamente la narrazione di eventi storici reali riesce a raccontare nella loro atrocità:

<sup>101</sup> Si rimanda per questo concetto a H. ARENDT, *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 1963.

E, cose che in un romanzo sarebbero tacciate d'inverisimili, ma che pur troppo l'accecamento della passione basta a spiegare [...]. Ma il più strano e il più atroce si è che non paressero tali neppure all'interrogante, e che non ne chiedesse spiegazione nessuna. O se ne chiese, sarebbe peggio ancora il non averne fatto menzione nel processo. (I § 14)

Il propagarsi della calunnia, originata dall'errata percezione del reale, favorita dalle passioni, è, per così dire, un corollario del tema principale, che si pone in una linea di continuità e di similarità con il comportamento irrazionale della folla già tratteggiato nei *Promessi sposi*. La menzogna si propaga in un crescendo incontrollato di voci, tra cui quella dell'«infelice» Giangiacomo Mora, fino alla nascita di un «tumulto di chiacchiere»<sup>102</sup> dove la capacità di riflessione sembra essere dimenticata. All'autore tale accecamento della ragione sta così a cuore che egli ne vuole sottolineare l'universalità, richiamando anche fatti accaduti più recentemente, dove di nuovo la passione ha preso il sopravvento, come quelli consumatisi al tempo del colera e durante gli incendi che devastarono la Normandia.<sup>103</sup>

Il testo mostra da subito, inoltre, una notevole potenza narrativa: già dal primo capitolo l'attenzione del lettore è stata attirata dalla presentazione del Mora: quell'«infelice»,<sup>104</sup> espressione che, al pari del più famoso «La sventurata [rispose]», ha già generato attesa, sospensione, inquietudine. Le aspettative nei confronti del racconto sono accentuate anche dall'uso delle frequenti prolessi:

<sup>102</sup> SCI I § 20.

<sup>103</sup> Cfr. SCI I: rispettivamente § 23 e § 26.

<sup>104</sup> Il termine ricorre nella *Colonna infame* 23 volte, 4 infelici, 2 infelicissimo, 8 sventurato, 4 sventurati, 4 sciagurato: termini che davvero poco si addicono ad un trattato di Storia. Ricordiamo che con tale termine per cinque volte viene definita anche Gertrude nel romanzo.

Si passa ad altro, ma non con altro fine: ch  vedrem poi per qual crudele malizia s'insistesse su questa pretesa inverisimiglianza, e s'andasse a caccia di qualche altra. (I § 34)

Quanto fin qui indicato   sufficiente per comprendere che ci troviamo di fronte a un testo narrativo e pi  propriamente a «personaggi di un dramma che ha per oggetto la “Giustizia” [...].   insomma un passaggio [dall'*Appendice*, alla *Colonna*] dai fatti e dalle azioni alle coscienze, da parte di un Manzoni che, da soggetto narrante, si fa soggetto riflettente e interrogante, e narrante proprio mentre pratica tale via».<sup>105</sup>

### 9.5. *La riflessione morale*

  inscindibile anche dalla narrazione di questo scritto la riflessione morale che aiuti il lettore, a pi  riprese, nel suo percorso di crescita:

Quel sospetto e quella esasperazione medesima nascono ugualmente all'occasione di mali che possono esser benissimo, e sono in effetto, qualche volta, cagionati da malizia umana; e il sospetto e l'esasperazione, quando non sian frenati dalla ragione e dalla carit , hanno la trista virt  di far prender per colpevoli degli sventurati, sui pi  vani indizi e sulle pi  avventate affermazioni. (I §§ 25-26)

Ma sarebbe ridicolo il dimostrar che uomini potevano veder cose che l'uomo non pu  non vedere: pu  bens  non volerci badare (I § 31)

Non mancano del resto, anche in altri capitoli, forme di riflessione pi  facilmente comprensibili, espresse sempre con un linguaggio popolare che il lettore possa ben comprendere.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> E. PACCAGNINI, *Nota critico-filologica* cit., p. xxxix.

<sup>106</sup> «Spegner il lume   un mezzo opportunissimo per non veder la cosa che non piace, ma non per veder quella che si desidera»: SCI IV § 36; «Ma il mantello

### 9.6. *La verosimiglianza, l'inverosimiglianza*

La riflessione sulla verosimiglianza sembra accompagnare Manzoni anche in questo scritto in modo particolarmente significativo, date le molte occorrenze del termine, qui presenti, con tutti i suoi correlati, compreso il termine 'inverosimiglianza'.

Trattando del *Romanzo storico*, è già stato chiarito come, per essere comprensibile, l'idea, di cui l'autore vuole offrire una rappresentazione debba rivestirsi di vero storico, divenendo così «più verosimile»: pertanto è fondamentale che la ricerca dei fatti storici, come aveva affermato già nella *Lettere*, avvenga senza pregiudizi. In questo stretto rapporto tra la verità ideale e la verità storica, è in gioco la credibilità dell'autore stesso: se egli trasporrà in immagini storiche false la verità ideale, questa non potrà essere credibile dal suo lettore e inoltre genererà false riflessioni morali e malvage azioni.

Nella *Colonna infame* Manzoni riprende e porta alle estreme conseguenze questo concetto, affermando che quanto verrà narrato apparirebbe inverosimile se incontrato in un romanzo<sup>107</sup>, ovvero in una narrazione basata sul 'dover essere': ma un'idea di uomo diviene verosimile solo se si riveste di immagini tratte dal vero storico, senza deformazioni. L'indagine del narratore va a scovare il fatto storico come è avvenuto, in quanto solamente così esso sarà garanzia per suggerire al lettore una forma verosimile dell'idea e pertanto comprensibile.

Quello che sembra essere accaduto, nelle tristi vicende che si andranno a raccontare, è l'innescò del procedimento opposto. Ovvero prima gli uomini si sono creati un'idea dei fatti (per soddisfare la perversione delle passioni),<sup>108</sup> di poi si è stabilita una possibile forma

dell'iniquità è corto; e non si può tirarlo per ricoprire una parte, senza scoprirne un'altra»: SCI IV § 65.

<sup>107</sup> Cfr. SCI I § 14.

<sup>108</sup> Vale la pena ricordare che per Manzoni l'atto del creare non è proprio dell'uomo e neppure dell'artista, fin dalle riflessioni della *Lettere*: cfr. LCH §§ 158-159.

della verosimiglianza e a questa si è tentato di conformare la veridicità degli avvenimenti, contro ogni evidenza. Si viene dunque a dare vita a una situazione incredibilmente complessa: ciò che i giudici chiederanno ai testimoni di raccontare come verosimile non è vero, e ciò che era realmente accaduto ed è narrato nei loro racconti viene ritenuto mendace perché, per l'idea preconcepita dei magistrati, inverosimile: davvero una bella palestra per il lettore chiamato a districarsi in questo paradosso. Più volte viene ribadito, con una certa insistenza soprattutto al termine del capitolo primo, che la testimonianza del Mora non era ritenuta verosimile e pertanto era menzognera:

E anche qui gli fu detto: *non è verosimile*. Terribile parola: per intender l'importanza della quale, son necessarie alcune osservazioni generali, che pur troppo non potranno esser brevissime, sulla pratica di que' tempi, ne' giudizi criminali. (I § 35)

Il capitolo secondo, che è di supporto all'esigenza di chiarire il complesso problema, è costituito da una lunga digressione scritta per permettere al lettore di capire meglio i termini della questione, legata proprio al concetto di verosimile e inverosimile, sui quali si dipanerà la storia.

Ai giudici secondo la giurisprudenza è affidato il potere di stabilire «se un indizio sia verosimile e probabile» (II § 50), tenendo conto che «l'arbitrio non si deve intender libero e assoluto, ma legato dal diritto e dall'equità» (II § 54).<sup>109</sup> Dunque, chi condannò il Mora e il Piazza lo fece di suo arbitrio, non per una manchevole giurisprudenza; il lettore potrà solo rammaricarsi con l'autore che le giuste indicazioni fornite dai giuristi non siano state seguite ed esclamare: «fossero stati ubbiditi!» (II § 58).

La ripresa della narrazione è affidata al capitolo terzo, dove ben si spiega perché i giudici ritennero falsa la testimonianza del Piazza e in seguito quella del Mora, in quanto i due soggetti dovevano risultare

<sup>109</sup> Le due espressioni sono attribuite in nota dallo stesso Manzoni: la prima a Bossi, la seconda a Farinacci.

necessariamente colpevoli per soddisfare il delirio della folla<sup>110</sup>, al di là di ogni ragionevolezza; potevano, inoltre, essere sottoposti a tortura solamente provando la mendacia delle loro affermazioni.

In questa triste storia di tortura illegale (Piazza e Mora) e di illegale impunità (Piazza)<sup>111</sup> la cui narrazione si propaga, con l'ingresso di altri personaggi, fino al capitolo sesto, il lettore viene più volte invitato a prendere parte e a formulare il proprio giudizio, ma soprattutto a provare su di sé il dolore provocato dalle calunnie e a sperare fino in fondo nel riscatto degli innocenti.

### 9.7. *La calunnia e le favole*

Uno degli effetti della perdita della ragione, che si esplica anche nell'affermarsi della calunnia, è, lo abbiamo già notato nel capitolo xxxii dei *Promessi sposi*, la creazione delle favole. Su questo tema Manzoni torna più volte nel corso della *Colonna infame*, cercando di spiegare come nasce una menzogna, argomento ai nostri fini di grande interesse perché esplicita bene, in fondo, anche la distinzione tra una narrazione aderente al vero storico e una menzognera (soprattutto per gli effetti che la menzogna produce sul comportamento), riportandoci in qualche modo anche ad alcune riflessioni della *Lettre*.<sup>112</sup>

Nello specifico le favole vengono create dagli stessi condannati su istigazione dei giudici:

Volevan dal Piazza una storia d'unguento, di concerti, di via della Vetra: quelle circostanze così recenti gli serviron di materia per comporne una: se si può chiamar comporre l'attaccare a molte circostanze reali un'invenzione incompatibile con esse. (III § 47)

<sup>110</sup> Cfr. SCI VI § 19

<sup>111</sup> Cfr. SCI IV § 70.

<sup>112</sup> Si pensi ad esempio all'arbitrario inserimento del suicidio, per forzare la narrazione alle regole della tragedia, e le immorali riflessioni e conseguenze che la visione di questo gesto produce nello spettatore: cfr. LCH §§ 210-216.

Può essere interessante formulare un'ipotesi su quale sia la funzione che Manzoni affida a queste «favole»<sup>113</sup> (esemplificative delle molte contenute nei documenti storici) presenti nella *Colonna infame*.<sup>114</sup> Esse sembrano orchestrate in modo da far riflettere il lettore, come già quella presente nel capitolo xxxii dei *Promessi sposi*, sulla pericolosità delle credenze popolari; queste, basandosi su un'adesione a-critica a quanto viene narrato, inducono gli uomini a un'abdicazione della ragione; tale pratica genera un errore di giudizio e la conseguente cattiva azione.

Del resto, la stupidità del popolo<sup>115</sup> è un tema ricorrente in tutto il Romanzo, sia nei capitoli che trattano l'assalto ai forni, che nella *Colonna infame*, dove i giudici sembrano preoccupati di trovare velocemente colpevoli Piazza e Mora per soddisfare il furore popolare. Il tema è antico e prettamente evangelico, come è già stato osservato, se pensiamo al ruolo della folla nella Passione di Cristo narrata proprio nei Vangeli.

Manzoni crede, tuttavia, che ogni racconto possa essere filtrato dalla ragione secondo il criterio della verosimiglianza (illuminata dalla ragione) e che quindi anche le credenze popolari (forti della loro *autoritas* perché credute dai più) possano essere criticamente vagliate dai suoi lettori. Tanto più che le dicerie basate su racconti privi di ragione generano comportamenti deliranti e perpetrano l'ingiustizia.

<sup>113</sup> «Ora, l'infelicissimo Mora, ridotto a improvvisar nuove favole, per confermar quella che doveva condurlo a un atroce supplizio»: SCI IV § 76, così come favole racconterà il Piazza, cfr. SCI III §§ 47-59, altre il Baruello cfr. SCI VI §§13-18.

<sup>114</sup> «Di episodi di magia è fitto tutto il processo»: MANZONI, *Storia della colonna*, p. 134, nota 1, (a cura di Riccardi).

<sup>115</sup> In molti concetti espressi sul popolo, compreso quello del sacrificio del capro espiatorio da offrire al popolo per tacitarlo, si sentono indubbiamente gli echi di Machiavelli, in particolare del cap. VII del *Principe*. Tuttavia, in Manzoni: «Non bisogna però dimenticare che il giudizio unanime di una 'moltitudine' che sta all'origine del processo e della sentenza - tanto dei tribunali quanto di una lunga posterità di intellettuali -, è la sommatoria di una serie di giudizi individuali.» P. FRARE, *La scrittura* cit., p. 70.

### 9.8. *I personaggi verosimili*

I personaggi che abitano la *Colonna infame* non sono fittizi, ma sono comunque verosimili. È già stato chiarito come il personaggio storicamente connotato entrando nella penna dello scrittore venga necessariamente sottoposto al rifacimento della «dicitura», ovvero venga rischierato in battaglia mescolando in lui tratti storici e tratti ideali, perché il fine non è accrescere la cognizione del personaggio, ma darne una rappresentazione, concetto magistralmente espresso fin dalla *Lettre*.<sup>116</sup>

I nostri personaggi vengono infatti tratteggiati proprio così: spesso Manzoni non può far a meno di interrogarsi sui loro pensieri, ma soprattutto essi danno luogo a vere e proprie rappresentazioni in quanto vengono colti nella loro attanza scenica<sup>117</sup> nel momento in cui in quell'atto narrato, nella loro realtà storica, rappresentano sé stessi e al contempo il vero ideale.

Doveroso ricorrere ancora una volta a Dante per chiarire questo concetto. Molti dei personaggi della *Commedia* sono storici e tuttavia, se vogliamo comprendere la potenza poetica, ad esempio, di Francesca, non dobbiamo affatto conoscere tutta la sua biografia, ma solamente quelle informazioni minime che ci servono per comprendere la scena dove è incastonata;<sup>118</sup> la Francesca che ci interessa

<sup>116</sup> Cfr. LCH §§ 153-154.

<sup>117</sup> Sulle modalità dell'entrata in scena dei personaggi nei *Promessi sposi* rimandiamo a D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2018, pp. 73-77.

<sup>118</sup> «Basta: sulla lacrimevole storia d'amore e di morte, noi ne sappiamo fin troppe... Francesca non ha cuore che per l'essenziale. Limitiamoci ad ascoltarla»; dobbiamo anche sempre avere presente che «sarà saggio escludere che Dante "inventi" le sue storie - a meno che non si restituisca al verbo il valore etimologico di 'trovare, invenire' -, che insomma pretenda di fare il verso al buon Dio arrogandosi il dono della creatività [...]. Dante - come tutti i poeti, e più di tutti - scova, memorizza, connette materiali disparatissimi, che laboriosamente riduce alla coerenza inappellabile della poesia»: V. SERMONTI, *L'Inferno di Dante*, con la supervisione di G. Contini, Rizzoli, Milano 2003, rispettivamente p. 104 e p. 480.

è quella che in quel momento dà luogo a una rappresentazione. Mentre prendiamo parte alla scena in cui si muove, siamo mossi alla pietà, alla riflessione e solamente così, dunque, capaci di formulare un giudizio che entra in dialogo con le nostre rappresentazioni, producendone, talvolta, il cambiamento.

Questo processo mentale si attua nella lettura di tutto il Romanzo, ma nella *Colonna infame* entra in gioco con maggiore evidenza perché qui non ci sono elementi di distrazione, l'attenzione del lettore viene concentrata su un unico tema senza divagazioni e in modo solenne per l'intento più propriamente teologico dell'opera.

Prendiamo ad esempio il tratteggio di un personaggio: Giangiacomo Mora. Essenziali sono le indicazioni fornite su di lui: «barbiero» con moglie e figli:<sup>119</sup> da subito viene indicata la sua attanza scenica: «infelice», vittima incolpevole, ma poiché non è un simbolo, non è chiuso nel suo ruolo, anch'egli si renderà colpevole, come il Piazza, di calunnia.

Di questo personaggio, al pari degli altri, sono indagati i pensieri:

Ma in quell'ore (direm noi di riposo?) il sentimento dell'innocenza, l'orror del supplizio, il pensiero della moglie, de' figli, avevan forse data al povero Mora la speranza d'esser più forte contro nuovi tormenti; e rispose: *Signor no, che non ho cosa d'aggiungerui, et ho più presto cosa da sminuire.* (IV § 87)<sup>120</sup>

Pensiamo alla finezza con cui viene delineato il passaggio, sia nel Mora che nel Piazza, da essere vittime a divenire colpevoli, e pensiamo a quanto questo richiami l'ardito capovolgimento di prospettiva a cui Manzoni sottopone il lettore della vicenda della monaca di Monza<sup>121</sup>. Anche chi è vittima del male ha la possibilità di scegliere

<sup>119</sup> L'indicazione del lavoro è essenziale per capire lo svolgersi della scena; la presenza della famiglia diviene un aggravante dello strazio a cui sarà sottoposto.

<sup>120</sup> Per l'indagine dei pensieri del Piazza, ad esempio, cfr. SCI III § 45 e v § 16.

<sup>121</sup> Il punto del cambio di prospettiva sulla figura di Gertrude può essere suggerito al lettore da questo passaggio «È una delle facoltà singolari e incommunicabili

se operare o meno il bene, il libero arbitrio dell'uomo sempre deve essere esercitato e il mal fare di dantesca memoria<sup>122</sup> può avere attenuanti, ma non scusanti, pena la caduta nel relativismo morale.

### 9.9. *Dal fatto storico all'inno teologico*

Appreziamo ora la potenza della rappresentazione di questa scena di cui il Mora è protagonista:

e si mise in ginocchio davanti a un'immagine del Crocifisso, cioè di  
Quello che doveva un giorno giudicare i suoi giudici (IV § 88)

Appare evidente dove Manzoni abbia voluto condurre i suoi lettori, facendo sì che un fatto storico, documentato, divenga nella ri-narrazione elemento di profonda riflessione<sup>123</sup> grazie anche al commento dell'autore; la stessa sublime scrittura e profondità teologica è presente nella considerazione sulla sentenza di condanna (dato storico e fatto storico) degli accusati:

Quell'infernale sentenza portava che, messi sur un carro, fossero condotti al luogo del supplizio; tanagliati con ferro rovente, per la strada;

della religione cristiana, il poter indirizzare e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, a qualsivoglia termine, ricorra ad essa. [...] Con questo mezzo, Gertrude avrebbe potuto essere una monaca santa e contenta, comunque lo fosse divenuta. Ma l'infelice si dibatteva in vece sotto il giogo, e così ne sentiva più forte il peso e le scosse» PS x §§ 71-73. Anche Gertrude, prima da noi compatita, diviene, in seguito alla sua scelta del male agire, da noi stessi condannata.

<sup>122</sup> Cfr. *Inferno* xxv «Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi / d'incenerarti sì che più non duri, / poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?» (vv. 10-13).

<sup>123</sup> «E il tangibile segno di questo sotterraneo lavoro [dall'*Appendice* alla *Colonna infame*] si manifesta proprio nel passaggio dalla dimensione psicologico-narrativa dell'*Appendice* a quella teologica della *Storia*: dal racconto dell'"accecamento della passione" a un racconto-saggio che si specchia, quale guida, nella teologia della giustizia»: E. PACCAGNINI, *Nota critico-filologica* cit., p. xli.

tagliata loro la mano destra, davanti alla bottega del Mora; spezzate l'ossa con la rota, e in quella intrecciati vivi, e alzati da terra; dopo sei ore, scannati; bruciati i cadaveri, e le ceneri buttate nel fiume; demolita la casa del Mora; sullo spazio di quella, eretta una colonna che si chiamasse infame; proibito in perpetuo di rifabbricare in quel luogo. E se qualcosa potesse accrescer l'orrore, lo sdegno, la compassione, sarebbe il veder que' disgraziati, dopo l'intimazione d'una tal sentenza, confermare, anzi allargare le loro confessioni, e per la forza delle cagioni medesime che gliele avevano estorte. La speranza non ancora estinta di sfuggir la morte, e una tal morte, la violenza di tormenti, che quella mostruosa sentenza farebbe quasi chiamar leggieri, ma presenti e evitabili, li fecero, e ripeter le menzogne di prima, e nominar nuove persone. Così, con la loro impunità, e con la loro tortura, riuscivan que' giudici, non solo a fare atrocemente morir degl'innocenti, ma, per quanto dipendeva da loro, a farli morir colpevoli. (v §§ 39-40)

Dunque, come è già stato sottolineato, il lettore, pur provando profonda pietà per i condannati, non può esimersi, usando la ragione come criterio di giudizio, dal considerarli colpevoli. Ma c'è un riscatto anche per loro: la loro morte, che si offre come sacrificio «in pena de' peccati che avevano commessi davvero» (v §§ 45-46), disvela in questi uomini «vinti tante volte dal timor della morte e dal dolore» (v § 44) la rassegnazione:

quel dono che, nell'ingiustizia degli uomini, fa veder la giustizia di Dio, e nelle pene, qualunque siano, la caparra, non solo del perdono, ma del premio. (v §§ 44-45)<sup>124</sup>

Esistenze così poco interessanti,<sup>125</sup> vittime di una follia collettiva, trovano il loro senso e vengono salvate, richiamando la

<sup>124</sup> Lo sviluppo del tema della rassegnazione è affidato *infra* al capitolo v.

<sup>125</sup> Su questo concetto, sviluppato nei *Promessi sposi*, rimandiamo a D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi* cit., in particolare il capitolo secondo: *Attraverso una natura morta. I promessi sposi come romanzo storico*, pp. 45-72.

suggestiva immagine del «tacito fior» del tardivo frammento di *Ognissanti*.<sup>126</sup>

Inoltre, incastonata in questi orrori perpetrati dall'uomo viene presentata la figura del giusto, ovvero del martire, indicando nella via del sacrificio della propria esistenza per la salvezza di molti la strada da seguire; Manzoni incarna nell'episodio del sacrificio di Gaspare Migliavacca il concetto teologico del sacrificio di Cristo, unica via di salvezza per un'umanità preda del delirio:

Ne' tormenti, in faccia alla morte, le sue parole furon tutte meglio che da uom forte; furon da martire. Non avendo potuto renderlo calunniator di sé stesso, né d'altri, lo condannarono (non si vede con quali pretesti) come convinto [...] Poi soggiunse: *questi tormenti foriranno presto; et al mondo di là bisogna starui sempre*. Furono accresciute le torture, di grado in grado, fino all'ultimo, e con le torture, l'istanze di dir la verità. Sempre rispose: *l'ho già detta; voglio saluar l'anima. Dico che non voglio grauar la coscienza mia: non ho fatto niente*. (VI §§ 4-7)

La riflessione sul fatto suggerita dall'autore permette al lettore, dopo aver vissuto su di sé quanto narrato riguardo al sacrificio della vittima incolpevole, di muovere il giudizio sul fatto medesimo, ma non prima di aver sperimentato e quindi ipotizzato nuove vie percorribili nella follia della Storia:

Non si può qui far a meno di non pensare che se gli stessi sentimenti avessero data al Piazza la stessa costanza, il povero Mora sarebbe rimasto tranquillo nella sua bottega, tra la sua famiglia; e, al pari di lui, questo giovine ancor più degno d'ammirazione, che di compassione,

<sup>126</sup> «a Quello domanda, o sdegnoso,/perché sull'inospite piagge,/al tremito d'aure selvagge,/fa sorgere il tacito fior,/che spiega davanti a Lui solo/la pompa del pinto suo velo,/che spande ai deserti del cielo/gli olezzi del calice, e muor.//» (vv. 17-24).

e tant'altri innocenti non avrebbero nemmeno potuto immaginarsi che spaventosa sorte sfuggivano. (VI §§ 8-9)

Dunque, ritornando al tema principale di tutta l'opera, suggerito già dall'anonimo, è lecito chiedere ora, forti di nuovi corredi, quale possa essere, nella lotta tra il bene e il male che si ingaggia nell'agone della vita, il comportamento dell'uomo, per chi voglia costruire *hic et nunc* un mondo nuovo.

La rappresentazione in forma narrativa, rivestita delle forme del vero storico, della verità teologica sottesa al sacrificio di Cristo,<sup>127</sup> e soprattutto la sua potente funzione paradigmatica nell'indicare la via del bene, sembra veramente scrivere la parola 'Fine' a questo lungo viaggio e ci mostra come Manzoni sia riuscito nel suo intento, non affidando la comprensione del suo messaggio solamente ad un apologo.<sup>128</sup>

Questo è il lieto fine del Romanzo: aver indicato al lettore un diverso modo di concepire l'esistenza e aver, così, concorso alla sua *metanoia*.

Appare anche chiaro come una risposta così importante al tema già enunciato nel manoscritto dell'anonimo non potesse essere affidata ai personaggi fittizi, sebbene questi abbiano egregiamente svolto la loro funzione nell'aver aiutato il lettore a crescere nella decodifica della complessità del reale e gli abbiano offerto comunque verità più immediate e ampiamente condivisibili. Ma un ulteriore vero, così rilevante, doveva essere 'incarnato' nelle immagini offerte dalla Storia per essere perfettamente comprensibile e assolutamente credibile.<sup>129</sup>

<sup>127</sup> «L'orrore che Manzoni prova al cospetto delle passioni incontrollate dell'uomo è dovuto al fatto che esse, pervertendo il giudizio - quel giudizio cui non ci si può sottrarre, in nessuna occasione e in nessun modo - fanno ri-accadere, una volta di più, la Passione»: P. FRARE, *La scrittura cit.*, p. 68.

<sup>128</sup> Il rimando è al Capitolo III dei *Promessi sposi*, al racconto di Fra Galdino.

<sup>129</sup> Cfr. L. BASTIANINI, *Menzogna e verità nella Storia della colonna infame*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021 a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, ADI editore, Roma 2023 Isbn: 9788890790584.

9.10. *Le riserve sulla Storia e sulle fonti*

Sebbene la storia e le vite non si possano ri-scrivere con i 'se', tuttavia possiamo affermare che se Manzoni avesse voluto essere uno storico, *nihil ostabat*: né i mezzi né le capacità. Invece è possibile constatare che fino all'ultimo rigo del suo complicato lavoro ha voluto guidare il lettore a diffidare in qualche modo delle fonti storiche, degli scrittori di Storia, insomma della Storia come depositaria di verità assolute.

Il concetto ben espresso, e a più riprese, nel *Romanzo storico*, trova riscontro, nella pratica scrittoria, oltre che dei capitoli xxxi e xxxii dei *Promessi sposi*, in particolare di quest'ultimo capitolo della *Colonna infame*.

Già la chiusa del penultimo metteva in guardia il lettore dalle colpe della Storia, perché i tribunali hanno reso possibile un abominio, ma gli storici, tramandandolo acriticamente, lo hanno perpetrato.<sup>130</sup>

Il capitolo settimo rivede, per così dire, 'le bucce' ad alcune fonti, talune usate anche per il romanzo: Ripamonti, Nani, Muratori, Giannone. La tesi sostenuta è che, nelle loro opere storiche, essi hanno dato, talvolta, eco ai *rumores*, senza usare la ragione nel vagliare gli accadimenti; non c'è disprezzo nella critica manzoniana, piuttosto l'ironica constatazione delle umane debolezze degli estensori, dei loro limiti. La rassegna viene chiusa dal poco edificante esempio di Giannone, che «in vece di star lì a cogliere un frutto qua e uno là, leva l'albero addirittura, e lo trapianta nel suo giardino» (vii § 31).

Gli scritti storici mostrano dunque tutti le loro imperfezioni e allora sarà obbligo chiedersi quale debba essere il ruolo di un poeta o di uno scrittore rispetto a tali fonti. Mai dovrà essere assunto un atteggiamento fideistico nei loro confronti per non incorrere nel «privilegio» attribuito ai poeti «di profittar di tutte le credenze, o vere, o false, le quali fossero atte a produrre un'impressione, o forte,

<sup>130</sup> «Vediamo ora, se il lettore ha la bontà di seguirci in quest'ultima ricerca, come un giudizio temerario di colei [Caterina Rosa], dopo aver tanto potuto sui tribunali, abbia, per loro mezzo, regnato anche ne' libri»: SCI VI § 43.

o piacevole. Il privilegio! Mantenere e riscaldar gli uomini nell'errore, un privilegio!» (VII § 37).

La consapevolezza della poca affidabilità delle fonti storiche produce nel nostro autore, soprattutto durante la scrittura della *Colonna infame*, una sorta di affanno nella ricerca di quanti più documenti possibili; egli è consapevole che gli errori degli storici mistificano il dato storico, pertanto non può acriticamente affidarsi a loro. Compito del narratore è, infatti, quello di indurre il lettore, attraverso la narrazione dei fatti storici (come elementi necessari alla trasmissione dell'idea) alla riflessione morale; pertanto un fatto storico mistificato genera pensieri perversi nel lettore e il suo conseguente mal agire. Non solo, ma la fonte storica, dovendo fornire allo scrittore gli elementi per «rendere più verosimili le sue idealità», se non si basa, per quanto possibile, sul vero dei dati e dei fatti, ma su cattive interpretazioni degli stessi, non poteva servire allo scopo.<sup>131</sup>

Se, dunque, non spetta alla Storia l'ultima parola sulla verità dell'uomo, allora è ovvio come Manzoni volesse, piuttosto, mettere in guardia i suoi lettori dal quel credo assoluto nel vero storico così diffuso nel suo tempo.

Per una strana ironia, il suo lavoro, per molto tempo, è stato non bene inteso da parte di alcuni critici perché giudicato con il metro della maggiore o minore aderenza al vero storico, come prova il silenzio con cui venne accolta la *Colonna infame*;<sup>132</sup> fonte di una profonda amarezza nell'autore. Il suo disegno non era stato capito; il fideismo nei confronti del vero storico, impediva, ai più, la visione di un altro vero sovra storico ed eterno che nella Storia si incarna.

## 10. Conclusioni

<sup>131</sup> Appare evidente che, se Manzoni avesse acriticamente acquisito le fonti (imperfette), non avrebbe potuto rivestire le sue idealità con quegli elementi del vero; peggio ancora se avesse estratto da quei racconti verità fallaci e le avesse offerte alla riflessione morale.

<sup>132</sup> Cfr. in proposito: WEBER, «*Facta atque infecta*», § 5: *Un nuovo romanzo storico?*, in ID., *Due diversi deliri*, pp. 39-43.

Il lettore che avrà affrontato questo lungo cammino e avrà vissuto e sperimentato su di sé le molteplici sfaccettature delle realtà presentate, cogliendo in esse la rappresentazione di un'idea di uomo ben connotata, avrà intravisto, al termine, il fine di tutto questo raccontare e, chiamato più volte alla riflessione e al giudizio, sarà in grado di ipotizzare nuove modalità di rapportarsi all'esistenza.

Per chi si sarà arrestato prima (per pigrizia, per incapacità, per mancanza di tempo) il testo offre tuttavia la possibilità di comprendere, anche nelle parti fruite per frammenti, la potenza del messaggio e solleciterà comunque il lettore, perché nella mente manzoniana il disegno è completo, sempre, e a questo afferisce ogni minima parte della narrazione.

Questo capitolo ha inteso riproporre, nella sua interezza, quella che è sembrata essere l'idea dell'opera presente nella mente di Manzoni, per evocare e sottolineare la potenza straordinaria della rappresentazione perché:

tutte le grandi opere di narrativa, per quanto cupa sia la realtà che descrivono, hanno in sé il nocciolo della rivolta, l'affermazione della vita contro la sua stessa precarietà. Ma è nel modo in cui l'autore riracconta la realtà, e ne acquisisce il controllo dando origine a un mondo nuovo, che questa rivolta prende forza: tutte le grandi opere d'arte [...] celebrano l'insubordinazione contro i tradimenti, gli orrori e i tranelli della vita. La perfezione e la bellezza del linguaggio si ribellano alla mediocrità e allo squallore di ciò che descrivono.<sup>133</sup>

<sup>133</sup> AZAR NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, trad. di R. Serrai, Adelphi, Milano 2004, p. 67.



## V. LA FORZA DI UNA PROMESSA

### 1. *Premessa*

Il presente capitolo si propone di offrire una chiave interpretativa di una possibile idea sottesa alla narrazione del Romanzo, indicata da Manzoni proprio a partire dal titolo, dove compare espresso il vincolo della promessa che lega i due futuri sposi.

All'uomo, chiamato a vivere scontrandosi con l'inquietante problema del male, la religione cristiana offre la possibilità di trovare un senso comunque all'esistenza, nella relazione con l'Altro, a scorgere una propulsiva consolazione e determinazione nell'alleanza che Dio ha offerto all'uomo. Vivere credendo fermamente nella reciprocità, tenendo fede all'impegno liberamente contratto con una promessa, non risolve ontologicamente l'aporia insita nel problema del male, quanto piuttosto apre nuove prospettive nell'affrontarlo. L'autore dei *Promessi sposi* sembra aver voluto consegnare al suo Romanzo proprio questo messaggio:

Le sofferenze di per sé non sono né utili né salvifiche, non sono automaticamente una forma di purificazione, un mezzo per diventare più buoni. Credo però che in esse e attraverso di esse si giochi sempre la salvezza della nostra vita, la ricerca di senso: in particolare, quando le sofferenze si abbattono come onde su di noi e sembrano sommergerci, proprio allora ci è chiesto di impegnarci ad amare e ad accettare di essere amati.<sup>1</sup>

## 2. Introduzione

Manzoni, nell'assegnare un titolo al suo romanzo, passò da *Gli sposi promessi* a *I promessi sposi*, mantenendo costante l'uso del sostantivo e dell'aggettivo-participio;<sup>2</sup> prediligendo l'anteposizione di quest'ultimo e ponendolo così in evidenza. Possiamo constatare come 'promessi' abbia in sé una plurivalenza di sensi. È, per la morfologia, participio passato con diatesi passiva del verbo 'promettere', che implica quindi un complemento d'agente (da chi); per il significato espresso richiede un complemento di termine di vantaggio (a chi) e sottintende, come ha già sottolineato Frare<sup>3</sup>, il senso di futuro. Dunque, nel romanzo possiamo ipotizzare che Renzo e Lucia sono tra loro reciprocamente promessi (dall'uno a vantaggio dell'altro), ma anche da Dio e verso Dio e che questa azione, siglata nel passato, diviene propulsiva e proietta il loro agire nel futuro.

<sup>1</sup> E. BIANCHI, *Le vie della felicità. Gesù e le beatitudini*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 44-45.

<sup>2</sup> Aprì, in tempi abbastanza recenti, il dibattito sulle ragioni del titolo: G. CONTINI, *La firma di Manzoni*, «Corriere della sera» (10 giugno 1985), in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1988, pp. 233-237, a cui rispose: D. DE ROBERTIS, *Sul titolo dei «Promessi sposi»*, in «Lingua nostra», XLVII, 2-3, 1986, pp. 33-37. Alcune considerazioni sul titolo vengono poste anche da M. BARENGHI, *Ragionare alla carlona. Studi sui Promessi sposi*, Marcos y Marcos, Milano 1994. Per una puntuale storia del titolo del romanzo si rimanda a P. FRARE, *Leggere I promessi sposi* cit., pp. 33-34.

<sup>3</sup> Cfr. *ibidem*.

La promessa costituisce un elemento portante e legante dell'opera: una chiave di lettura privilegiata che indica un'azione incompiuta nel tempo e che ha, tuttavia, la sua ragione d'essere; nel momento in cui troverà realizzazione, e non sarà, dunque, più tale, consegnerà la vicenda allo scioglimento.<sup>4</sup> Il titolo è inusuale, come già sottolineato: non sono i nomi dei protagonisti a siglare il testo e neppure il loro ruolo sociale o la loro attività lavorativa ma il loro *status* giuridico, il loro *foedus* e la *fides* che da esso promana.

Che nel sintagma del titolo sia ravvisabile un'allusione al patto tra Dio e l'uomo,<sup>5</sup> è fuor di dubbio, ma forse non è stata focalizzata abbastanza la natura della sacralità profonda di questo patto tra Renzo e Lucia, che sembra resistere a ogni avversità, trionfare su ogni male e, soprattutto, è il propulsore del loro cambiamento.

Fa eccezione, nella brevissima storia della critica che si è occupata di indagare le ragioni del titolo del romanzo, la straordinaria intuizione di Domenico De Robertis; mentre ragiona sul perché del cambiamento da *Sposi promessi* a *Promessi sposi*, il critico coglie come «il mutamento, più che il semplice rifiuto della tautologia importa il rovesciamento del concetto statico (sposi che si sono scambiati la promessa) in dinamico: esaltando, da specificazione e determinazione a ragione vitale “di tutta la storia”, la promessa, e

<sup>4</sup> «Se si guarda da vicino, il mutamento del titolo [...] segnala la volontà dello scrittore di orientare le aspettative del lettore verso l'idea della promessa di matrimonio come motore fondamentale di tutto l'intreccio. Le diverse vicende si snodano e si intersecano nel discorso, a partire da un matrimonio che viene impedito ostacolato differito, eppure alla fine celebrato in virtù, non solo ma essenzialmente, della profonda e tenace forza con cui i due contraenti tengono fede alla promessa originale»: G. MELLONI, *Il matrimonio come luogo della giustizia: un accostamento di Manzoni e Proudhon*, in «Italice», LXXXIV, 2/3 (Summer - Autumn, 2007), pp. 534-547: 534.

<sup>5</sup> Efficacemente si puntualizza: «Scegliendo come titolo *I promessi sposi*, Manzoni insistette sul futuro implicito nell'aggettivo-participio, sulla promessa che attende di essere mantenuta (e non va esclusa una lettura figurale, che rimanda alla promessa di Dio al suo popolo)»: P. FRARE, *Leggere I promessi sposi* cit., p. 34.

l'attesa del suo compimento. Il mutamento riguarda dunque non più il soggetto del racconto, ma il suo significato, la sua morale». <sup>6</sup>

Nella prima parte di questo capitolo sarà argomentato come 'sposi promessi' o 'promessi sposi' era un sintagma che indicava un preciso stato giuridico del diritto canonico <sup>7</sup> e che, pertanto, era comunemente usato sia nel tempo in cui è ambientato il romanzo sia in quello in cui è scritto. Tanto è vero che «è solo nella seconda metà dell'Ottocento che se ne diffonde l'uso [del termine fidanzato] in sostituzione di "promesso sposo". Ancora nel 1865, il *Dizionario della lingua italiana* di N. Tommaseo e B. Bellini affermava che la voce "fidanzato" "non è dell'uso comune che dice *promesso sposo*"». <sup>8</sup>

Cercheremo poi di comprendere le implicazioni di questa definizione nelle relazioni della vita quotidiana e nella narrazione delle vicende dei due protagonisti del romanzo, ponendo in luce come una promessa di matrimonio possa essere stata ritenuta un atto sacro o più esattamente, come vedremo, un sacramentale.

Al lettore contemporaneo, abituato ad un contesto sociale caratterizzato dalla fluidità – se non dalla precarietà – dei legami, potrà forse essere utile una breve ricerca storico-giuridica, che aiuti a capire meglio cosa erano le promesse di matrimonio, ovvero come si chiamavano gli sponsali, nei secoli scorsi <sup>9</sup>. La contestualizzazione delle ragioni presenti a Manzoni nel momento della scelta del titolo del romanzo potrebbe essere uno strumento per offrirne una ulteriore chiave di lettura.

<sup>6</sup> D. DE ROBERTIS, *Sul titolo* cit., p. 35.

<sup>7</sup> Gli sponsali sono una consuetudine molto antica: per noi fa fede la loro attestazione almeno nel mondo romano antico: cfr. L. INGALLINA, *Profili di responsabilità nel fidanzamento romano. Rilevanza e manifestazione del «consensus»*, in «Rivista di diritto romano» XVI-XVII, 2016-2017 (ns I-II), pp. 1-30.

<sup>8</sup> D. LOMBARDI, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento alle riforme settecentesche*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e C. Klapisch-Zuber, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 215-247: p. 245, nota 3.

<sup>9</sup> Un ringraziamento particolare, per le preziose indicazioni sull'argomento, alla Professoressa Silvana Seidel Menchi.

### 3. *La promessa*

Il rito che oggi sancisce la validità della celebrazione del sacramento del matrimonio è la risultante di un percorso lungo, laborioso e accidentato, che ha trovato molte difficoltà nell'essere accettato e uniformemente praticato. Il Concilio di Trento dedicò copiose energie a porre ordine nelle molte e diverse consuetudini che si praticavano per celebrare il matrimonio e a ratificare i vari decreti che ne chiarissero bene i principi di validità e indissolubilità. Tutte le pratiche antecedenti alle norme tridentine avevano la caratteristica di non distinguere sempre con chiarezza «la promessa di matrimonio propriamente detta (sponsali *de futuro*) e il matrimonio vero e proprio (sponsali *de presenti*),<sup>10</sup> che venne riconosciuto [dal Concilio] tale solo se celebrato da un sacerdote in presenza di testimoni»;<sup>11</sup> questa mancanza di una legislazione chiara faceva sì che «equivoci, fortuiti quanto deliberati, e ambiguità erano all'ordine del giorno».<sup>12</sup>

La distinzione tra le due promesse era sostanziale dal punto di vista teologico, ma quasi impercettibile nella pratica e nel pensare comune, in quanto l'unico discrimine tra i due riti era dato dall'uso del tempo presente o futuro al momento dello scambio: «prendo/ prenderò te come mio sposo/sposa» («*accipio vel iuro vel duco te in meam vel in meum*» o, *per verba de futuro*, «*accipiam vel ducam te in meam vel in meum*»). Per questo, nella pratica comune ed ecclesiastica, alle promesse veniva attribuito un vero e proprio valore sacramen-

<sup>10</sup> Proprio da questa simile e dunque ambigua definizione si è generata una certa confusione perché con 'sposi' vengono indicati (nel parlare comune e nei documenti) tutti coloro che hanno pronunciato la promessa, sia essa *de futuro* o *de presenti*.

<sup>11</sup> D. HACKE, *La promessa disattesa: il caso di Pierina Gabrieli (Venezia 1620)* in *Matrimoni in dubbio. Unioni controverse e nozze clandestine in Italia dal XIV al XVIII secolo*, a cura di S. Seidel Menchi e D. Quagliani, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 395-413: 398.

<sup>12</sup> S. LUPERINI, *La promessa sotto accusa (Pisa 1584)*, in *Matrimoni in dubbio* cit., pp. 363-394: 366.

tale in quanto ritenute la prima tappa del rito matrimoniale,<sup>13</sup> tanto che per il loro scioglimento si ricorreva al tribunale ecclesiastico.<sup>14</sup>

Il Concilio di Trento chiarisce in modo definitivo che solo il matrimonio – di cui gli sposi sono ministri – celebrato alla presenza di un sacerdote e corredato da testimoni è un vero e proprio sacramento, e non si occupa quindi di regolamentare le promesse matrimoniali (che tuttavia rimangono a lungo nella consuetudine).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Il Concilio di Trento cercò di sancire un matrimonio puntuale e non un matrimonio per tappe come era dato dalla consuetudine. La promessa era ritenuta il primo e fondamentale passo per l'unione sponsale, tanto che la celebrazione del matrimonio avveniva per lo più in sordina, come semplice ratifica. Spesso, del resto, si riteneva che la promessa e l'unione sessuale dei promessi fossero condizioni sufficienti alla sigla del vero e proprio matrimonio

<sup>14</sup> «Il fidanzamento è considerato un impegno serio. La sua rottura, a meno che sia giustificata da gravi motivi, non è senza conseguenze. In foro interno, la non osservanza della parola data costituisce una colpa, un peccato da portare al tribunale della penitenza. In foro esterno, i motivi addotti per rompere l'unione e la riparazione del danno subito dal fidanzato abbandonato sono valutati dal giudice. [...] Abbiamo rilevato 1.724 giudizi di interruzione di fidanzamento presso il tribunale ecclesiastico di Cambrai tra il 1710 e il 1780»: J. GAUDEMET, *Il matrimonio in occidente*, SEI, Torino 1989, pp. 276-277.

<sup>15</sup> Il Concilio tridentino si preoccupò di indicare regole ferree per la celebrazione del matrimonio come ben ricostruito da G. ACERBONI, *Manzoni e il vero falsificato. Saggio sui «Promessi sposi» e sulla poetica manzoniana*, Pref. di M. Vitale, Aracne Editrice, Roma 2012. La loro applicazione fu soggetta alla pubblicazione nelle varie diocesi dei decreti conciliari (avvenute in tempi difforni e talvolta omesse) e alle tradizioni locali, dure, comunque, a morire. Il riferimento per i documenti è: *Acta Concilii Tridentinii, Sessio xxiv* (11 novembre 1563) *De Sacramento Matrimonii. Canones super reformatione circa matrimonium*, dove al *Caput 1* si trova la famosa e citatissima decretale *Tametsi*, che si occupa appunto della regolamentazione dei matrimoni per arginare le celebrazioni clandestine; cfr. S. SEIDEL MENCHI, *Il matrimonio finto. Clero e fedeli post-tridentini tra sperimentazione liturgica e registrazione di stato civile*, in *Trasgressioni, Seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)* a cura di S. Seidel Menchi e D. Quagliani, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 535-572: 538-539.

### 3.1. *La resistenza degli sponsali*

Se si cercano riscontri nella vita pratica, il tentativo del Concilio tridentino di riportare l'attenzione sul vero e proprio sacramento del matrimonio trascurando volutamente di regolamentarne le promesse, che non avevano alcuna proprietà intrinseca per divenire oggetto di attenzione dei padri conciliari, non riuscì completamente. In realtà le norme conciliari stabilite riguardo alla celebrazione del matrimonio trovarono una faticosa e controversa<sup>16</sup> attuazione e, del resto, la mancanza di una pronuncia chiara sulla reale o presunta natura giuridica degli sponsali *de futuro* li poneva in un cono d'ombra che rendeva legittimo ritenere valida la legislazione precedente,<sup>17</sup> ovvero

<sup>16</sup> Cfr. F. TERRACCIA, *Anticipazioni sui processi matrimoniali conservati nell'archivio storico diocesano di Milano*, «Ricerche storiche della Chiesa Ambrosiana», xxii, 2004, pp. 103-128.

<sup>17</sup> Cercando di fare chiarezza in una materia davvero complicata, possiamo indicare alcune tappe fondamentali presenti nei documenti ecclesiastici che si sono occupati delle promesse di matrimonio. Degli sponsali (da ora in poi si intende con questo termine quelli *de futuro*) si occuparono, cercando di porre ordine alla confusa materia precedente, le *Decretali* di Gregorio IX (*Decretalium d. Gregorii papae IX, compilatio, Liber Quartus, Titulus 1, De Sponsalibus et Matrimoniiis*, pubblicate nel 1234); dello stesso periodo è un altro documento, molto citato successivamente: THOMAS AQUINIENSIS, *Commentarii in quattuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi*, (1254-1256), *Liber IV, Distinctio XXVII*, che, ad esempio, nell'art. 1. afferma: «*Ex tali promissione sponsalium obligatur unus alii ad matrimonium contraendum*». La legittimità delle promesse matrimoniali poi fu nuovamente trattata nel *Corpus iuris canonici* promulgato da Gregorio XIII nel 1582, le cui norme furono riviste e corrette dal decreto *Ne temere* promulgato da Pio X nel 1907 e di nuovo codificate nel 1917, quando entrò in vigore il nuovo diritto canonico, promulgato da Benedetto XV. Gli sponsali compaiono fugacemente anche nell'ultimo *Diritto canonico* (promulgato nel 1983), ormai esautorati di ogni valore (cfr. Libro IV titolo VII Canone 1062 § 1-2). La caratteristica del *Corpus iuris canonici* (il testo in vigore nel periodo di ambientazione e di scrittura dei *Promessi sposi*) è di essere una sorta di centone sui vari argomenti trattati; pertanto, se consultiamo, ad esempio, i *Decreti Secunda pars, Causa XXVII, Quaestio II: «An liceat sponsae a sponso recedere et alii nubere»*, troviamo elencate le pronunce delle varie *auctoritates* sull'argomento, ma non una precisa indicazione

quanto contenuto nelle *Decretali* di Gregorio IX (1234), dove venivano presentati come una pratica comune e legittima, bisognosa, eventualmente, di una disciplina.<sup>18</sup>

In questa sede ci limiteremo a un breve *excursus* sulla resistenza di tali consuetudini: un'attenzione più particolareggiata all'argomento svierebbe dai nostri intenti.<sup>19</sup>

Nel Seicento permane integro il riconoscimento del valore giuridico del patto tra fidanzati e i testi che lo commentano tengono assolutamente in conto la scansione delle *Decretali*, non operando alcuna variazione sostanziale, riservandosi piuttosto di offrire chiarimenti alla materia.<sup>20</sup>

Il Settecento libertino sembra un periodo in cui gli sponsali subiscono un grave attacco (accanto anche all'istituzione matrimoniale): «Era ormai l'istituto stesso degli sponsali ad essere oggetto di

sulla reale o meno obbligatorietà degli sponsali. Di fatto non vi era un chiaro pronunciamento, per cui facevano ancora testo le decretali di Gregorio IX come si evince anche da questa opera stampata 1838: P. VERMIGLIOLI, *Lezioni* [sic] *di diritto canonico esposte secondo l'ordine dei titoli delle decretali di Gregorio IX corredate di note e illustrazioni per uso della gioventù studiosa da Pietro Vermiglioli membro del collegio legale e professore di diritto cesareo e già interino di diritto canonico nella Pontificia Università di Perugia*, libro IV, Tipografia Baduel presso Vincenzo Martelli, Perugia 1838.

<sup>18</sup> GREGORIUS IX, *Decretalium d. Gregorii papae IX, compilatio, Liber Quartus, Titulus 1, De Sponsalibus et Matrimoniiis*.

<sup>19</sup> Una chiara ricostruzione storica della pratica degli sponsali offre G. DOSSETTI, *La formazione progressiva del negozio nel matrimonio canonico. Contributo alla dottrina degli sponsali e del matrimonio condizionale*, Zanichelli, Bologna 1954; in particolare pp. 23-59. Il contributo ci segnala che ancora nel 1954 si sentiva l'esigenza di chiarire se e come le promesse fatte in occasione degli sponsali *de futuro* fossero vincolanti, illustrando bene come nel pensiero dei giuristi abbia prevalso la linea della libertà assoluta della promessa matrimoniale *de presenti*, che non poteva essere vincolata da nessun contratto precedente; la discussione fu comunque accesa e ricca di molte sfumature.

<sup>20</sup> Questo sembra confermare ad esempio J. GUITIÉRREZ, *Quaestiones tam ad sponsalia de futuro, quam matrimonialia, eorumque impedimenta pertinentes*, Apud Juntas, Venetia 1618 che nell'affrontare le varie *quaestiones* ricalca lo schema delle *Decretali*, cercando solo di fornire delucidazioni.

critiche feroci da parte della società laica. Non piaceva quell'obbligo di mantenere la promessa – anche se scambiata in segreto, anche se contratta da minorenni, contro la volontà dei padri – previsto dall'antica dottrina canonica e lasciato immutato dal Concilio di Trento»<sup>21</sup>. Questo è il substrato culturale che dà vita a un gustoso testo di Costantini, contenuto nelle sue *Lettere critiche*<sup>22</sup>, che riepilogheremo brevemente di seguito, ponendo l'accento sulle argomentazioni addotte dallo scrittore a sostegno della fedeltà al fidanzamento. L'opera fu scritta con fini morali ponendo l'accento sui vizi del tempo e indicandone possibili rimedi, a prescindere dalla derisione del «Mondo».<sup>23</sup>

La pseudo-lettera da noi presa in esame si intitola proprio *Sponsali*:<sup>24</sup> datata 4 gennaio 1744, è indirizzata ad un amico che si accinge alle nozze, dopo aver infranto i precedenti sponsali con Madamoisella Getruda [sic]: i due si erano reciprocamente promessi e «non restava, che ratificare *de presenti* l'impegno contratto in faccia alla Chiesa» (p. 132). Dopo aver argomentato sul cattivo costume che vede contrarre gli sponsali solamente per approfittare dell'ingenuità delle fanciulle<sup>25</sup> ed aver redarguito la leggerezza con cui si rompono le promesse, Costantini riflette sulla sacralità delle medesime,

<sup>21</sup> D. LOMBARDI, *Fidanzamenti* cit., p. 240.

<sup>22</sup> G. A. COSTANTINI, *Lettere Critiche, Giocose, Morali, Scientifiche, ed erudite, del Conte Agostino Santi Pupieni o sia dell'Avvocato Giuseppe Antonio Costantini, Accresciute dall'Autore di molte aggiunte ed illustrazioni inserite a cadauna Lettera*, tomo IV, Pietro Bassaglia e Angelo Pasinelli Libraj in Merceria, Venezia 1748.

<sup>23</sup> Per un inquadramento dell'opera, cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Giuseppe Antonio Costantini e il «libro di lettere» nella Venezia di metà Settecento*, in «Quaderni Veneti», IV, 2, 2015, [online] ISSN 1724-188X, pp. 289-302.

<sup>24</sup> Nella nostra edizione di riferimento la lettera in esame si estende da p. 132 a p. 140; da ora in poi a testo il numero delle pagine.

<sup>25</sup> La promessa era da sempre ritenuta, spesso impropriamente, condizione sufficiente per consumare il rapporto sessuale (cfr. S. LUPERINI, *La promessa sotto accusa* cit., p. 369): «Sembra anzi, che queste promesse siano divenute un mezzo, per sedurre le Giovani credule; e rapir loro il migliore ornamento. Non dico, che voi abbiate fatto di queste; solo rifletto all'abuso, che in oggi si fa de' Sponsali, o siano promesse di Matrimonio. Bisogna confessare, che siccome la malizia ha insegnato

rimproverando che «il deludere gli impegni sagri di un perpetuo vincolo è fatto alla moda. La cosa è divenuta così frequente, che pochi Uomini, e poche Donne si trovano, che abbino osservata la prima fede promessa» (p. 134). La lettera si conclude denunciando l'infelicità e la fragilità di molti matrimoni che sono nati tradendo con leggerezza<sup>26</sup> le prime promesse già contratte con altri e l'invito all'amico a ripensare alla propria decisione.

Gli sponsali sono dunque considerati ancora, da taluni, un vincolo sacro; possiamo anche porre in evidenza la riprovazione morale, suffragata quasi da motivazioni teologiche, con cui l'autore della succitata lettera cerca di contrastare la frivolezza con cui vengono infranti.

Quanto al '700, è d'obbligo citare anche Goldoni, che a più riprese nelle sue commedie fa riferimento alle promesse di matrimonio.<sup>27</sup> Di particolare rilievo è lo scioglimento della *Donna di garbo* (1743),<sup>28</sup> tutto incentrato sul richiamo che Rosaura fa al giovane Florindo perché rispetti la promessa<sup>29</sup> di matrimonio, riuscendo così a impedire la sgradevole situazione di essere sposata dal padre di lui<sup>30</sup>. Interessante, in particolare, lo scambio di battute, a suon

a servirsi delle cose più sagre per fare delle malie; egualmente è arrivata a valersi delle cose sacramentali per commettere delle empietà, e de' tradimenti» (p. 133).

<sup>26</sup> Vedremo infatti che vi era una vera e propria casistica, riportata dallo stesso Costantini (cfr. p. 135), per cui le promesse potevano essere sciolte.

<sup>27</sup> Tali riscontri, davvero copiosi, erano già stati rilevati e citati, in parte, da D. DE ROBERTIS, *Sul titolo* cit., pp. 36-37.

<sup>28</sup> Si veda in particolare: Atto III scena VII.

<sup>29</sup> La commedia ruota intorno al valore della promessa *de futuro* fatta da Florindo a Rosaura, giuramento che vincerà sia sulla volontà del padre di Florindo di sposare egli Rosaura, sia su una seconda promessa *de futuro* fatta da Florindo a Isabella.

<sup>30</sup> «FLORINDO: Sarebbe una scelleraggine il mio tacere. Devo svelare a mio dispetto l'arcano. Amai Rosaura in Pavia, le giurai fede di sposo, fui corrisposto con tenerezze; sarebbe sacrilego un più lungo silenzio. [...] DOTTORE: Orsù, o sposala immediatamente, o vattene lungi da questa casa. [...] OTTAVIO: Che volete ch'io dica? mio padre ha ragione; se avete fatto la pazzia di promettere, siate saggio almen nell'attendere» (Atto III scena VII).

di citazioni latine,<sup>31</sup> tra Florindo e Rosaura: da parte della donna, si argomentano le ragioni per tener fede alla promessa, mentre le risposte dell'interlocutore sono tese a trovare appigli per disattenderla. Si comprende, così, come ancora questa antica legislazione fosse conosciuta e tenuta per buona.

Nel 1786 il Sinodo di Pistoia «giunse ad abolire gli effetti giuridici degli sponsali. [...] Le decisioni del sinodo furono però criticate dalla maggioranza dei vescovi (e più tardi condannate dalla Curia romana)». <sup>32</sup> Nel 1784 fu estesa alla Lombardia «la costituzione matrimoniale promulgata nei domini austriaci l'anno precedente» <sup>33</sup>. [...] Si dichiaravano nulli gli sponsali [...] e soprattutto si affermava la competenza del potere civile sul contenzioso matrimoniale». <sup>34</sup> Nonostante i ripetuti tentativi di annullare il valore degli sponsali, ne permane la consuetudine, come sembra confermare non solo l'affermazione di Chateaubriand secondo cui «La Chiesa ha conservato gli sponsali *per verba de futuro*, che rimontano ad una grande antichità», <sup>35</sup> ma anche la ripetuta presenza a lemma della

<sup>31</sup> Forse il latino un po' maccheronico, il tono e il ritmo del dialogo ricordano l'eloquio dell'*Azzecca-garbugli*. Due sommari riferimenti, inseriti nel testo, ci permettono tuttavia di risalire, per due affermazioni, al *Digestum* - rispettivamente *Liber vicesimus tertius*: «Ulpianus libro 35 ad Sabinum - Sufficit nudus consensus ad constituenda sponsalia» (23.1.4) e *Liber tricesimus quintus*: «Ulpianus libro 35 ad Sabinum - Cui fuerit sub hac condicione legatum "si in familia nupsisset", videtur impleta condicio statim atque ducta est uxor, quamvis nondum in cubiculum mariti venerit. Nuptias enim non concubitus, sed consensus facit.» (35.1.15) -. Nostra la sottolineatura delle frasi riportate nel testo goldoniano sempre in Atto III scena VII.

<sup>32</sup> D. LOMBARDI, *Fidanzamenti* cit., p. 243.

<sup>33</sup> Il testo allude alla *Ehepatent*, un editto di tolleranza (redatto in più volumi) promulgato da Giuseppe II d'Asburgo a partire dal 1781; nel testo promulgato nel 1783 si legifera sui matrimoni.

<sup>34</sup> D. LOMBARDI, *Fidanzamenti* cit., p. 244.

<sup>35</sup> Il rimando è al *Genio del cristianesimo*. Edizione di riferimento: F. A. CHATEAUBRIAND, *Genio del cristianesimo o bellezze della religione cristiana*, Nuova versione italiana aumentata ed accresciuta sulla sesta edizione francese, vol. 1, a spese dell'editore, Strada di san Biagio dei librai n. 5, Napoli 1840. La citazione

voce ‘sponsali’ nei manuali di morale dell’Ottocento. Ad esempio, la *Dottrina cristiano cattolica in forma di dialogo*<sup>36</sup> (stampata a Napoli nel 1842) dedica alle promesse matrimoniali un intero paragrafo per legittimarne l’uso e per elencare gli elementi che possono portare a invalidarle, dichiarandone in tal modo ancora vigente la pratica.

Altra fonte interessante possono essere le già citate *Lezioni* [sic] *di diritto canonico: esposte secondo l’ordine dei titoli delle decretali di Gregorio IX* di Vermiglioli, che presta molta attenzione alle promesse e ai matrimoni, ribadendo la distinzione tra sponsali *de futuro* e *de presenti*, sottolineando che quelli *de futuro* non sono *stricto sensu* condizionanti, ma ammettendo nello stesso tempo che «purnondimeno tanta è la forza di quella promessa, che si fa nel contratto di matrimonio, che non è lecita da quella recedere e deve prendersi quella a cui si promise di prendere in Moglie e chi diversamente facesse peccerebbe mortalmente».<sup>37</sup>

Il testo redatto dal primo Concilio provinciale vallisoleitano, tenutosi nel 1888, nella parte dedicata al matrimonio afferma: «Matrimonium non raro praecedunt sponsalia per verba de futuro, pro quibus nullam praescripsit formam Tridentina Synodus», attestandone dunque ancora la pratica.<sup>38</sup>

Anche il diritto civile riconosceva, secondo l’interpretazione di alcuni giuristi, il valore degli sponsali, in quanto essi producono un’unione basata su ‘pubblica onestà’ (e dunque non facilmente

si trova nella Parte prima: *Dogmi e dottrina*. Libro primo: *Misteri e sacramenti*. Capitolo x: *Seguito dei precedenti. Il matrimonio*, p. 30.

<sup>36</sup> A. DI MACCO, *Dottrina cristiana cattolica in forma di dialoghi per istruzione de’ suoi fedeli adulti d’ogni classe e dedicata ai cleri della sua archidiocesi esposta dall’illustrissimo e reverendissimo monsignore D. Antonio Di Macco*, vol. v, Stamperia Amministrata A. Agrelli, Napoli 1842. Per il paragrafo *Degli sponsali* cfr. pp. 193-199.

<sup>37</sup> P. VERMIGLIOLI, *Lezioni* cit., pp. 4-5.

<sup>38</sup> *Acta et decreta Concilii provincialis vallisoleitani, editio secunda*, Vallisoleti, ex typographia Viduae de Cuesta et filiorum, 1889, in particolare: *Pars tertia: De Sacramentis et sacramentalibus, Titulus VIII, De sacramento matrimonii*, p. 145.

solubile), come sembra suggerire Pothier nel suo trattato sul diritto francese.<sup>39</sup>

Il contesto politico-culturale nel quale Manzoni sceglie il titolo del suo romanzo non era molto lontano da un passaggio epocale anche nella considerazione del matrimonio. Alla fine del 1700 il matrimonio divenne un rito civile oltre che religioso<sup>40</sup>, con la concessione del divorzio da parte dello stato,<sup>41</sup> mentre il Concilio tridentino ne aveva ribadito l'indissolubilità eccetto i casi ammessi di annullamento; tuttavia dopo la Restaurazione non pochi furono i codici civili degli stati che tolsero il divorzio e legarono la celebrazione del matrimonio civile *in toto* alla celebrazione religiosa.

Letichetta, che Manzoni sceglie, porta, dunque, su di sé una lunga e complessa storia e un messaggio, comunicando un'idea precisa: l'indissolubilità del vincolo basato sul libero consenso, e la grazia che da questo deriva, appartiene già alla promessa. L'esplicita

<sup>39</sup> R. J. POTHIER, *Opere di G.R. Pothier contenenti i trattati del diritto francese*, tomo II, Tipografia Vignozzi, Livorno 1836, si veda in particolare Articolo v § 1 *Dell'impedimento derivante dagli sponsali*, pp. 1100-1103.

<sup>40</sup> «La *Ehepatent* fu emanata nel 1783, ma in Lombardia entrò in vigore nel 1784. L'idea di matrimonio come contratto civile venne riaffermata durante la dominazione francese con il Codice Civile e ribadita nel 1815 dopo il ritorno degli austriaci. Il Codice del 1815 regolava la materia del matrimonio nei rapporti civili, attenendosi però quasi interamente al diritto ecclesiastico nella parte degli impedimenti e adottando il rito religioso delle nozze»: E. DE MARCHI, «*Dormi anno sulla cassinna*». *Nubili e celibi di fronte al matrimonio nel milanese*, in «Storicamente», VI, 2010, p. 23, nota 40. ISSN: 1825-411X. Art. no. 3. DOI: 10.1473/stor74.

<sup>41</sup> Legislazione di cui, ricordiamo, usufruiscono Giulia Beccaria e Pietro Manzoni (il divorzio fu accordato nel 1792). Senza cadere in facili psicologismi, vale comunque la pena di riflettere che Manzoni ha vissuto su di sé le conseguenze della fragilità di un vincolo matrimoniale che si è infranto; inoltre, aveva sedimentato nella sua memoria il ricordo del rocambolesco matrimonio del nonno Cesare Beccaria e Teresa De Blasco. Nella scrittura di questo romanzo e nel titolo conferitogli è possibile forse intravedere anche una forma riparativa a tanta fragilità; cfr. per il rapporto tra biografia manzoniana e tema del matrimonio: F. DANELON, «*Se l'avessi a raccontare vi scerebbe a morte*». *I promessi sposi, Alessandro Manzoni, il matrimonio*, in ID., *Né domani né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 159-220: 159-171.

adesione da parte di Manzoni al concetto di matrimonio per tappe, la cui parte fondante sono le promesse, spiega, da un punto di vista giuridico, la veloce risoluzione del matrimonio vero e proprio, con poche righe, nel romanzo, perché in fondo le promesse *de presenti* erano considerate solamente una ratifica necessaria

L'espressione *Promessi sposi* o *Sposi promessi* era sicuramente dell'uso comune e aveva una profonda valenza morale, ma anche una precisa connotazione giuridica.

### 3.2. *Motivi di annullamento degli sponsali*

Prima di avvicinarsi alla lettura del romanzo, per cercarvi i riscontri e le implicazioni di questa usanza, è necessario comprendere quali potevano essere, secondo la consuetudine e il diritto canonico, i motivi di annullamento della promessa.

Nelle *Decretali* di Gregorio IX<sup>42</sup> si indica la possibilità di scioglimento degli sponsali solamente in alcuni casi, di cui riportiamo pochi esempi per evidenziare anche una certa varietà delle norme:

*Capitulum II. Sponsalia de futuro dissolvuntur, si sponsi se dissolvunt, etiamsi fuerint iurata.*

*Capitulum V. Si sponsus de futuro ante copulam ad remota se transfert, sponsa libere cum alio contrahit: si tamen per eam stetit, quo minus matrimonium perficeretur, sibi poenitentia imponitur.*

*Capitulum X. Qui iuravit cum aliqua contrahere, si non subest impedimentum, per censuram ecclesiasticam contrahere compellitur.*

*Capitulum XVII. Qui iuravit cum aliqua contrahere, moneri potius debet, quam compelli, ut contrahat.*

<sup>42</sup> Libro IV, titolo primo.

*Capitulum XXII. Sponsalia de futuro, etiam iurata, solvuntur per secunda sponsalia de praesenti, non autem per secunda de futuro.*

*Capitulum XXIX. In matrimoniis et sponsalibus debet esse libertas, unde in eis promissio poenae non obligat.*

*Capitulum XXXI. Sponsalia de praesenti non solvuntur per sequens matrimonium, etiam carnali copula consummatum; sed sponsalia de futuro etiam iurata solvuntur per sequentia de praesenti.*

Riassumendo, gli sponsali, in sostanza, potevano essere sciolti facilmente per mutuo consenso (non era invece possibile che una parte disponesse della volontà altrui) o per colpe gravissime (tutte da dimostrare e su cui si esprimevano i tribunali ecclesiastici), tra cui la fornicazione, la contrazione di un vero e proprio matrimonio con altri, il compimento di un delitto da parte di uno dei due contraenti; oppure per la scelta di uno stadio più perfetto di vita come l'entrata in un ordine religioso, per l'emissione di una solenne professione religiosa, per l'allontanamento (in altre regioni) per molto tempo di uno dei due promessi. Si annovera anche il sorgere di un impedimento dirimente (se però è attribuibile ad una sola delle parti deve essere chiesta la dispensa) o il sopraggiungere di una mutazione intrinseca od estrinseca (ad esempio una malattia o una nascosta deformità).<sup>43</sup>

<sup>43</sup> Ci siamo avvalsi per redigere questo elenco (comune e presente in più testi) di: CANONICO G. N. JASONNA, *Sponsali ed impedimenti matrimoniali giusta le leggi canoniche e civili*, Premiata ditta L. De Martini e figlio, Benevento 1908, pp. 11-13. Del resto, anche Costantini ribadiva: «Io non immagino, che abbiate rilevata in Madamoisella alcuna, nascosta deformità, o che questa le sia sopravvenuta; ella non è entrata in Religione, non ha offerto rilevante mutazione di stato, non si è maritata con altri né vi ha volontariamente licenziato dalle promesse. Dunque non avete legittima ragione di far questa ingiuria alla fede sagra. Voi non siete più vostro; ed il voler darvi ad un'altra è una rapina, un atto violento, un disporre di ciò, ch'è d'altrui»: G. A. COSTANTINI, *Lettere*, cit. p.135. Alla mente sovviene: «È il cuore che vuole, è la volontà: ma voi non potevate offrirgli la volontà d'un

Il primo motivo di scioglimento che non dia adito a contenziosi è, dunque, l'accordo di entrambe le parti.

#### 4. *La promessa nel romanzo*

De Robertis aveva già acutamente osservato che il sintagma 'promessi sposi' è presente fin dal *Fermo e Lucia*<sup>44</sup> perché la storia che Manzoni, da sempre, ha voluto raccontare è quella di un'unione matrimoniale contrastata da tante avversità che la forza della promessa, reciprocamente scambiata e da Dio benedetta, vince. Dunque, il matrimonio non è il tema del romanzo,<sup>45</sup> perché il legame che unisce Renzo e Lucia, nel corso di tutta la narrazione, sembra essere, piuttosto, una vera e propria promessa *de futuro* con tutto ciò che tale rito portava con sé: *in primis* era inteso come un vincolo

altro, al quale v'eravate già obbligata» (PS xxxvi §§ 61-62), testo su cui ci soffermeremo in seguito.

<sup>44</sup> «Il trovare "promessi sposi" già nel *Fermo e Lucia*, non con funzione designativa, d'etichetta, ma nel corso del discorso, e senza esitazione della penna [...] potrebbe bastare, e a me basterebbe, come garanzia della sua 'naturalità' della sua appartenenza alla 'langue'». D. DE ROBERTIS, *Sul titolo* cit. p. 36. In realtà, 'promessi sposi' compare nel *Fermo e Lucia* una sola volta: «L'altro chiamato era quel nostro Don Abbondio, il quale per togliersi d'impiccio era stato in gran parte cagione di tutto questo guazzabuglio: egli non poteva sapere, né avrebbe mai pensato che questa chiamata avesse la menoma relazione con quei tali promessi sposi, dei quali credeva di essere sbrigato per sempre.» (FL III, I § 38), mentre tre sono le occorrenze per 'sposi promessi': FL rispettivamente II, II § 6; II, II § 41; IV, IX § 55.

<sup>45</sup> Anche Danelon deve constatare che «il matrimonio di Renzo e Lucia è sì il nodo della vicenda, ma narrativamente si colloca in posizione periferica del romanzo [...] e anzi per la sua durata possiamo dire, con buon margine di ragionevolezza, largamente al di fuori del tempo del *plot*, cioè nel territorio del non narrato» aggiungendo anche che vi è «una fenomenologia negativa del matrimonio presente lungo tutto il romanzo»: D. DANELON, «Se l'avessi a raccontare» cit., pp. 186-187; di fatto un altro nodo centrale, che tautologicamente si ricava dal titolo, tiene le fila della vicenda: la promessa di matrimonio.

potente e sacro, ma non indicava uno *status* definitivo. L'entrata in scena di Renzo, che va dal curato «con la lieta furia d'un uomo di vent'anni, che deve in quel giorno sposare quella che ama» (PS II §§ 7-8), mostra come alla base della promessa vi fosse l'amore, ovvero un sentimento libero e gioioso, lo stesso che anima anche il cuore di Lucia, come Manzoni porta alla luce quando mette a confronto, nei pensieri di lei, i sentimenti espressi dalla monaca di Monza mentre narra le sue vicende, e la ritrosia della protagonista nel raccontare la propria storia:

Si schermiva anche, quanto poteva, dal rispondere alle domande curiose di quella, sulla storia antecedente alla promessa; ma qui non eran ragioni di prudenza. Era perché alla povera innocente quella storia pareva più spinosa, più difficile da raccontarsi, di tutte quelle che aveva sentite, e che credesse di poter sentire dalla signora. In queste c'era tirannia, insidie, patimenti; cose brutte e dolorose, ma che pur si potevan nominare: nella sua c'era mescolato per tutto un sentimento, una parola, che non le pareva possibile di proferire, parlando di sé; e alla quale non avrebbe mai trovato da sostituire una perifrasi che non le paresse sfacciata: l'amore! (PS XVIII §§ 22-23).

Del resto, la prima condizione per la validità del patto doveva essere, necessariamente, il libero consenso dei futuri sposi, ovvero il loro amore. A più riprese nel romanzo i due personaggi sono definiti o si definiscono essi stessi promessi<sup>46</sup> e nulla metterà in dubbio, nemmeno la lontananza di Renzo, la fedeltà a questo patto eccetto un nuovo giuramento: il voto di Lucia.

Si procederà ora per riscontri, nel testo, di tratti salienti che ci permetteranno di capire come Manzoni avesse in mente non un generico e spontaneo accordo tra i due giovani, ma quello siglato e sancito dalla formula 'sponsali *de futuro*'.

<sup>46</sup> Per fermarsi solo all'inizio: Renzo si dirige «verso la casa della sua promessa» e, poche pagine dopo si stupisce fra sé: «E Lucia non ne aveva mai detta una parola a lui! al suo promesso!» (PS II rispettivamente § 25 e § 52).

Ecco la chiusa dell'ottavo capitolo: la sequenza dell'*Addio monti*.

Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito. (PS VIII §§ 97-98)

Attira la nostra attenzione il rito che era stato «promesso»<sup>47</sup> in Chiesa e poi preparato; ci viene forse in aiuto, per comprendere questa espressione, un passo tratto dal *Genio del Cristianesimo* dove viene descritta una consuetudine che poteva essere stata praticata, in modo più o meno simile, anche dai nostri due protagonisti: «Nelle nostre campagne gli sponsali si mostravano ancora con tutte le antiche loro grazie. In una bella mattina del mese di luglio o di agosto il giovine contadino veniva a cercar la sua promessa sposa al podere del suo suocero futuro. [...] La novella sposa riceveva dal Curato la benedizione degli sponsali, e deponeva sull'altare una rocca contornata di nastri [...] La pubblicazione delle denunce segue gli sponsali».<sup>48</sup> Tale cerimonia presuppone una vera e propria sacramentalizzazione del rito degli sponsali *de futuro*.

#### 4.1. *Promessa vs promessa*

Molte sono le promesse (più o meno libere e lecite) narrate nel romanzo<sup>49</sup>, ma due si fronteggiano, creando una vera e propria tensione narrativa, nel cuore umile e nella mente di Lucia che vive in sé il dramma della loro, apparente, inconciliabilità: la promessa di matrimonio e il voto alla Vergine. Questo, pronunciato nel corso

<sup>47</sup> L'espressione manca nel FL, dove abbiamo solamente «era preparato un rito» (FL I VIII § 50).

<sup>48</sup> F. A. CHATEAUBRIAND, *Genio del cristianesimo* cit., capitolo x, *Seguito dei precedenti. Il matrimonio*, p. 30.

<sup>49</sup> Solo alcuni esempi: la promessa di Lucia di partecipare al matrimonio segreto, la promessa dell'innominato a don Rodrigo, la promessa di Egidio all'innominato.

della terribile notte al castello dell'innominato, nel cap. XXI<sup>50</sup>, provoca in Lucia sentimenti di inquietudine solo alcuni capitoli – e alcune ore – dopo, nel momento del ricordo e del ripensamento:

la memoria del voto, oppressa fino allora e soffogata da tante sensazioni presenti, vi si suscitò d'improvviso, e vi comparve chiara e distinta. Allora tutte le potenze del suo animo, appena riavute, furon sopraffatte di nuovo, a un tratto: e se quell'animo non fosse stato così preparato da una vita d'innocenza, di rassegnazione e di fiducia, la costernazione che provò in quel momento, sarebbe stata disperazione. Dopo un ribollimento di que' pensieri che non vengono con parole, le prime che si formarono nella sua mente furono: - oh povera me, cos'ho fatto! - Ma non appena l'ebbe pensate, ne risentì come uno spavento. Le tornarono in mente tutte le circostanze del voto, l'angoscia intollerabile, il non avere una speranza di soccorso, il fervore della preghiera, la pienezza del sentimento con cui la promessa era stata fatta. E dopo avere ottenuta la grazia, pentirsi della promessa, le parve un'ingratitude sacrilega, una perfidia verso Dio e la Madonna; le parve che una tale infedeltà le attirerebbe nuove e più terribili sventure, in mezzo alle quali non potrebbe più sperare neppur nella preghiera; e s'affrettò di rinnegare quel pentimento momentaneo. (PS xxvi §§ 35-38)

Lucia sembra pentirsi del voto perché questo le impedisce di sposare l'uomo che ama, ma anche perché è consapevole di aver violato, pronunciandolo, l'accordo stipulato con Renzo. Non per nulla, di lì a poco considererà provvidenziale la lontananza del promesso sposo<sup>51</sup>, in quanto l'allontanamento, protratto nel tempo, di uno dei due contraenti poteva essere uno dei motivi, non conflittuali, dello scioglimento degli sponsali.

<sup>50</sup> Cfr. PS XXI §§ 37-39.

<sup>51</sup> «La lontananza di Renzo, senza nessuna probabilità di ritorno, quella lontananza che fin allora le era stata così amara, le parve ora una disposizione della Provvidenza, che avesse fatti andare insieme i due avvenimenti per un fine solo; e si studiava di trovar nell'uno la ragione d'esser contenta dell'altro» (PS xxiv § 38).

Sarà proprio Renzo a desiderare di fare chiarezza sulla questione ragionando spinto dal buonsenso, nonché dimostrando di conoscere bene la forza del vincolo che lo lega a Lucia<sup>52</sup>:

Dopo l' espressioni più forti che si possano immaginare di pietà e di terrore per i casi di Lucia, - scrivete, - proseguiva dettando, - che io il cuore in pace non lo voglio mettere, e non lo metterò mai; e che non son pareri da darsi a un figliuolo par mio; [...] che già la giovine dev'esser mia; che io non so di promessa; e che ho ben sempre sentito dire che la Madonna c'entra per aiutare i tribolati, e per ottener delle grazie, ma per far dispetto e per mancar di parola, non l'ho sentito mai; e che codesto non può stare. (PS xxvii § 27)<sup>53</sup>

Il concetto viene ribadito a più riprese, con vigore, come ad esempio in questo passo:

«E io vi dico che son promesse che non contan nulla.»

«Oh Signore! Cosa dite? Dove siete stato in questo tempo? Con chi avete trattato? Come parlate?»

«Parlo da buon cristiano; e della Madonna penso meglio io che voi; perché credo che non vuol promesse in danno del prossimo. Se la Madonna avesse parlato, oh, allora! Ma cos'è stato? una vostra idea. Sapete cosa dovete promettere alla Madonna? Promettetetele che la prima figlia che avremo, le metteremo nome Maria: ché questo son qui anch'io a prometterlo: queste son cose che fanno ben più onore

<sup>52</sup> La fedeltà di Renzo alla promessa era stata dichiarata già nella prima missiva: «C'erano finalmente speranze incerte, e lontane, disegni lanciati nell'avvenire, e intanto promesse e preghiere di mantener la fede data, di non perder la pazienza né il coraggio, d'aspettar migliori circostanze» (PS xxvii § 23).

<sup>53</sup> Cfr. anche: «Trovarla, la troverò io; sentirò una volta da lei proprio, cosa sia questa promessa, le farò conoscere che non può stare, e la conduco via con me, lei e quella povera Agnese, se è viva!» (PS xxxiii § 33). Renzo sembra conoscere la normativa che regola le promesse di matrimonio tanto che la farà, appunto, conoscere anche a Lucia. La ventisettana più genericamente: «le farò vedere che non può stare» (PS<sup>27</sup> xxxiii § 33).

alla Madonna: queste son divozioni che hanno più costruito, e non portan danno a nessuno». (PS xxxvi §§ 30-31)

Questa promessa condivisa verrà, infatti, mantenuta.

Di lì a poco spetterà a padre Cristoforo chiarire e risolvere la questione fornendo indicazioni, per noi, preziose.

«È un voto che ho fatto alla Madonna... oh! in una gran tribolazione!... di non maritarmi.»

«Poverina! Ma avete pensato allora, ch'èravate legata da una promessa?»

«Trattandosi del Signore e della Madonna!... non ci ho pensato.»

«Il Signore, figliuola, gradisce i sacrifici, l'offerte, quando le facciamo del nostro. È il cuore che vuole, è la volontà: ma voi non potevate offrirgli la volontà d'un altro, al quale v'èravate già obbligata». (PS xxxvi §§ 61-62)

Egli, siglando la sacralità della promessa dei due futuri sposi, annulla quello che ora appare il gesto, con qualcosa di «inconsiderato», di Lucia:

Io ho veduto in che maniera voi due siete stati condotti ad unirvi; e, certo, se mai m'è parso che due fossero uniti da Dio, voi altri eravate quelli: ora non vedo perché Dio v'abbia a voler separati. (PS xxxiv § 65)

Dio dunque ha già, in qualche modo, unito i due protagonisti rendendo sacra la loro libera volontà; resterà a don Abbondio l'onore di ratificare e validare l'unione in osservanza ai decreti tridentini.

#### 4.2. *Il dialogo con Atala*

Proponiamo ora il confronto con *Atala* di Chateaubriand,<sup>54</sup> un

<sup>54</sup> F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Atala. René*, Chronologie et préface par P. Re-boul, Garnier-Flammarion Paris 1964; per l'edizione italiana di cui ci avvaliamo

racconto tragico che ruota intorno alla storia di due innamorati, la cui unione sarà ostacolata da un voto fatto alla Vergine, malamente interpretato.

È una breve storia ambientata tra i selvaggi delle Americhe con solamente tre personaggi: Atala (selvaggia e cristiana) Chactas (selvaggio) e un missionario, Padre Aubry.<sup>55</sup> I due giovani indigeni fuggono nella foresta per coronare il loro contrastato amore, ma Atala nasconde un segreto: la madre durante il difficile parto, in cui temeva per la vita della figlia, la ha consacrata alla Vergine;<sup>56</sup> tale voto le è stato fatto rinnovare, alla presenza di un missionario, quando aveva sedici anni, mentre la madre stava morendo. Dunque,

anche come traduzione: F.R. DE CHATEAUBRIAND, *Atala*, pref. di A. Capatti, trad. di G. Tomasi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995 (a testo le pagine da cui sono tratte le citazioni). La novella fu pubblicata, la prima volta, nel 1801, e nel 1802 fu inserita come un racconto all'interno del *Genio del Cristianesimo*. Il titolo originale della novella è *Atala, ou Les amours de deux Sauvages dans le désert*. Questo racconto ebbe un successo straordinario, tanto che raggiunse, stampato da solo, ben cinque edizioni; divenne soggetto per le arti figurative e le sue immagini invasero il mercato: «nelle case, circolano stampe, quadri ed oggetti, falsi reperti dell'epopea americana: si diffondono le pendole "Atala" [...]. Per quanto strano e misterioso fosse il libriccino, la sua accoglienza faceva scandalo; Chateaubriand ne era conscio, intimorito, e non riusciva a formulare un giudizio»: A. CAPATTI, *Prefazione*, in F.R. CHATEAUBRIAND, *Atala* cit., pp. VII-XV: XIV.

<sup>55</sup> Questa figura potrebbe ricordare fra Cristoforo: «Sa taille était élevée, sa figure pâle et maigre, sa physionomie simple et sincère. Il n'avait pas les traits morts et effacés de l'homme né sans passions; on voyait que ses jours avaient été mauvais, et les rides de son front montraient les belles cicatrices des passions guéries par la vertu et par l'amour de Dieu et des hommes» (p. 105). «Era alto, col viso pallido e magro, la fisionomia semplice e sincera. Non aveva i lineamenti smorti e spenti dell'uomo nato senza passioni; si vedeva che aveva vissuto anni cattivi e le rughe sulla fronte mostravano le grandi cicatrici delle passioni guarite dalla virtù e dall'amore di Dio e degli uomini» (p. 44).

<sup>56</sup> «Pour sauver mes jours, ma mère fit un vœu, elle promit à la Reine des Anges que je lui consacrerai ma virginité si j'échappais à la mort... Vœu fatal, qui me précipite au tombeau!» (p. 116). «Per salvarmi, mia madre fece un voto: promise alla Regina degli Angeli che le avrei consacrata la mia verginità, se fossi sfuggita alla morte... Il voto fatale che mi precipita nella tomba!» (p. 57).

ella non può unirsi con alcun uomo. Per non cadere nella tentazione a cui la sta portando il suo amore per Chactas decide di uccidersi con il veleno. Solamente sul letto di morte rivelerà il suo segreto e il gesto inconsulto compiuto per non cadere nel peccato.

Ecco la scena di nostro interesse. Atala è agonizzante, sul punto di morire:

- Ma fille, interrompit le missionnaire, [in questo momento è a conoscenza del voto, ma non dell'avvelenamento] votre douleur vous égare. Cet excès de passion auquel vous vous livrez est rarement juste, il n'est pas même dans la nature; et en cela il est moins coupable aux yeux de Dieu, parce que c'est plutôt quelque chose de faux dans l'esprit que de vicieux dans le cœur. Il faut donc éloigner de vous ces emportements, qui ne sont pas dignes de votre innocence. Mais aussi, ma chère enfant, votre imagination impétueuse vous a trop alarmée sur vos vœux. La religion n'exige point de sacrifice plus qu'humain. Ses sentiments vrais, ses vertus tempérées, sont bien au-dessus des sentiments exaltés et des vertus forcées d'un prétendu héroïsme. Si vous aviez succombé, eh bien! pauvre brebis égarée, le bon Pasteur vous aurait cherchée pour vous ramener au troupeau. Les trésors du repentir vous étaient ouverts: il faut des torrents de sang pour effacer nos fautes aux yeux des hommes, une seule larme suffit à Dieu. Rassurez-vous donc, ma chère fille, votre situation exige du calme; adressons-nous à Dieu, qui guérit toutes les plaies de ses serviteurs. Si c'est sa volonté, comme je l'espère, que vous échappiez à cette maladie, j'écrirai à l'évêque de Québec: il a les pouvoirs nécessaires pour vous relever de vos vœux, qui ne sont que des vœux simples, et vous achèverez vos jours près de moi avec Chactas votre époux. (pp. 119-120)<sup>57</sup>

<sup>57</sup> «Figlia mia, - la interrompe il missionario -, il vostro dolore vi confonde. Questo eccesso di passione a cui vi abbandonate raramente è giusto, non è neanche naturale; e per questo è meno colpevole agli occhi di Dio, perché è qualcosa di falso nella mente, piuttosto che di vizioso nel cuore. Bisogna perciò allontanare da voi questo trasporto, che non è degno della vostra innocenza. Ma anche, figlia mia, la vostra immaginazione impetuosa vi ha troppo allarmata sul voto. La religione non

Purtroppo la giovane fanciulla morirà (perché si è avvelenata) e nulla potranno le cure e le preghiere offerte dal missionario, che non si esime però dal condannare l'ingiusto pronunciamento del voto:

Votre mère et l'imprudent missionnaire qui la dirigeait ont été plus coupables que vous; ils ont passé leurs pouvoirs en vous arrachant un vœu indiscret; mais que la paix du Seigneur soit avec eux! Vous offrez tous trois un terrible exemple des dangers de l'enthousiasme et du défaut de lumières en matière de religion. Rassurez-vous, mon enfant: celui qui sonde les reins et les cœurs vous jugera sur vos intentions, qui étaient pures, et non sur votre action, qui est condamnable. (p. 123)<sup>58</sup>

Interessante anche notare (per comprendere quanto sopra abbiamo illustrato sulla potenza della promessa) come l'amore, che ha già in qualche modo unito i due giovani, sia equiparato a un vero e proprio matrimonio:

chiede nessun sacrificio disumano. I suoi sentimenti veri, le virtù temperate sono ben al di sopra dei sentimenti esaltati e delle virtù forzate di un preteso eroismo. Ebbene! Se aveste ceduto, povera pecorella smarrita, il Buon Pastore vi avrebbe cercata, per ricondurvi al gregge. Erano aperti per voi i tesori del pentimento: sono necessari fiumi di sangue per cancellare le nostre colpe, ma a Dio basta una sola lacrima. Rassicuratevi, dunque, figlia mia, la vostra situazione esige calma; rivolgiamoci a Dio che guarisce tutte le piaghe dei suoi servitori. Se, come spero, sarà la sua volontà che sfuggiate a questa malattia, scriverò al vescovo del Québec; ha il potere necessario per sciogliervi dal voto, che è solo un voto semplice e finirete i vostri giorni vicino a me con Chactas, vostro sposo» (pp. 60-61).

<sup>58</sup> «Vostra madre ed il missionario imprudente che la consigliava sono stati più colpevoli di voi; essi sono andati oltre i loro poteri, strappandovi un voto ingiusto; ma che la pace del Signore possa essere con loro! Tutti e tre offrite un esempio terribile dei pericoli dell'entusiasmo e della mancanza di chiarezza sulla religione. Rassicuratevi, figlia mia; colui che sonda i fianchi ed i cuori vi giudicherà sulle vostre intenzioni, che erano pure, e non sulla vostra azione, che è condannabile» (pp. 64-65)

Laisse-moi emporter les restes de mon épouse; je les ensevelirai dans quelque coin du désert, et si je suis encore condamné à la vie, je tâcherai de me rendre digne de ces noces éternelles qui m'ont été promises par Atala. (p. 131)<sup>59</sup>

Questa breve storia aiuta a comprendere meglio la conclusione dell'episodio del voto scelta da Manzoni, dove il lieto fine smarca il triste epilogo della vicenda di Atala. Fra Cristoforo, diversamente da Padre Aubry, riesce a raddrizzare i «dangers de l'enthousiasme» e la «défaut de lumières en matière de religion», per riportare la vicenda nelle giuste coordinate e dare rilievo alla potenza della promessa dei due protagonisti che si realizzerà in terra, nella concretezza del quotidiano.

### 5. *La promessa e il diverso sguardo*

Legati da un vincolo sacro, Renzo e Lucia non scriveranno più separatamente le loro vicende, ma ogni gesto, ogni atto da loro compiuto sarà fatto tenendo presente l'altro.<sup>60</sup> Non si trattava dunque, nel romanzo, di scrivere due storie parallele destinate poi ad incontrarsi o di sommare il percorso di due identità, ma di dare luogo ad una narrazione fondata, in virtù della fedeltà al patto, sulla relazione da cui scaturisce, per i due protagonisti, un diverso modo di concepire il reale, di vederne le implicazioni, operando con diverso spirito e per un differente fine. Non siamo quindi di fronte

<sup>59</sup> «Fammi portar via le spoglie della mia sposa; le seppellirò in qualche angolo del deserto e, se ancora sarò condannato a vivere, cercherò di essere degno delle nozze eterne che Atala mi ha promesso» (p. 74). Così commenta Capatti: «Gli amori dei due indiani nel deserto, un sottotitolo destinato ad eccitare curiosità e fantasie, hanno un esito inatteso: il progetto nuziale, impossibile nella foresta, si realizza nella forma di nozze mistiche. Per questo *Atala* è un frammento di una ben più vasta apologia»: A. CAPATTI, *Prefazione* cit., p. XII.

<sup>60</sup> «Nelle scelte che essi compiono, è sempre implicito lo sguardo del fidanzato/a, l'attenzione a lui/lei»: P. FRARE, *Leggere I promessi sposi* cit., p. 67.

ad un doppio romanzo di formazione,<sup>61</sup> ma piuttosto ad un unico *Bildungsroman* sfaccettato e incentrato sulla potenza trasformatrice della reciprocità.

Prendiamo ad esempio le due notti vissute da Renzo e Lucia:<sup>62</sup> nel momento della prova, ambedue affrontano il dolore evocando nella loro mente la presenza dell'altro.

Di seguito i pensieri di Renzo:

Tre sole immagini gli si presentavano non accompagnate da alcuna memoria amara, nette d'ogni sospetto, amabili in tutto; e due principalmente, molto differenti al certo, ma strettamente legate nel cuore del giovine: una treccia nera e una barba bianca. Ma anche la consolazione che provava nel fermare sopra di esse il pensiero, era tutt'altro che pretta e tranquilla. Pensando al buon frate, sentiva più vivamente la vergogna delle proprie scappate, della turpe intemperanza, del bel caso che aveva fatto de' paterni consigli di lui; e contemplando l'immagine di Lucia! non ci proveremo a dire ciò che sentisse: il lettore conosce le circostanze; se lo figuri [...]. Che notte, povero Renzo! Quella che doveva esser la quinta delle sue nozze! Che stanza! Che letto matrimoniale! E dopo qual giornata! E per arrivare a qual domani, a qual serie di giorni! - Quel che Dio vuole, - rispondeva ai pensieri che gli davan più noia: - quel che Dio vuole. Lui sa quel che fa: c'è anche per noi. Vada tutto in isconto de' miei peccati. Lucia è tanto buona! non vorrà poi farla patire un pezzo, un pezzo, un pezzo!

- (PS xvii §§ 24-26)

<sup>61</sup> Il doppio percorso (di Renzo e di Lucia), indispensabile ai fini strutturali e narrativi, potrebbe ricordare la tradizione epica, a partire proprio dall'archetipo dell'*Odissea* con la Telemachia inserita nel più complesso viaggio di Ulisse. Si può però ravvisare una differenza sostanziale: il doppio viaggio nei *Promessi sposi*, dato da motivi contingenti, si riveste di un sovrasenso divenendo un percorso di trasformazione interiore dei due protagonisti, vincolati da una reciproca promessa e chiamati alla trasformazione del loro essere (occorre tenere conto della sacralità del patto, che include la reciprocità). In questo indubbiamente viene ricordato il viaggio biblico, che non è mai disgiunto da un fine teologico ed escatologico.

<sup>62</sup> Rispettivamente nei PS capitoli xvii e xxi.

Non tanto diversamente Lucia:

Si ricordò di quello che aveva di più caro, o che di più caro aveva avuto; giacché, in quel momento, l'animo suo non poteva sentire altra affezione che di spavento, né concepire altro desiderio che della liberazione; se ne ricordò, e risolvette subito di farne un sacrificio. [...] «o Vergine santissima [...] rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra». (PS XXI §§ 38-39)

I due protagonisti hanno la consapevolezza di essere reciprocamente inscindibili, ovvero che le decisioni prese dall'uno ricadono necessariamente sull'altro e, pur desiderando che questo non accada, non potranno evitarlo; ognuno di loro diventa responsabile dell'altro in virtù del loro patto e questo genera un rispettoso riserbo sulle loro più intime vicende, anche nei momenti più critici.<sup>63</sup> È questo legame, del resto, che dà senso alle loro storie, che ne determina il fine e il compimento; anche la congiunta sintesi finale a cui approdano nel xxxviii capitolo è la naturale risultante di una fusione di pensieri, di una comunione di intenti, di un dirigersi verso un unico punto.

La forza della promessa ha permesso, dunque, ai due protagonisti non tanto di schivare le prove, ma di superarle, attribuendo loro un senso; questo concetto sembra essere sottolineato dal discorso di congedo proferito da fra Cristoforo, che legge le vicende trascorse secondo una diversa prospettiva:

<sup>63</sup> Così è per Renzo: «Per buona sorte, in quel vaneggiamento, gli era però rimasta come un'attenzione istintiva a scansare i nomi delle persone; dimodoché anche quello che doveva esser più altamente fitto nella sua memoria, non fu proferito: ché troppo ci dispiacerebbe se quel nome, per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza, fosse stato strascinato per quelle boccacce, fosse divenuto trastullo di quelle lingue sciagurate» (PS XIV § 60); così per Lucia, davanti alla monaca di Monza (passo già sopra citato: PS xviii §§ 22), davanti a donna Prassede: «Io non penso a nessuno», rispondeva Lucia» (PS xxvii § 30) sia, inizialmente, con la mercantessa: «Del resto, riservata com'era, né della promessa dello sposalizio, né dell'altre sue avventure straordinarie, non aveva mai detta una parola» (PS xxxvi § 53).

Ringraziate il cielo che v'ha condotti a questo stato, non per mezzo dell'allegrezze turbolente e passeggiere, ma co' travagli e tra le miserie, per disporvi a una allegrezza raccolta e tranquilla. (PS xxxvi § 68)

In questo passo possiamo sottolineare il diverso sguardo con cui si possono valutare i travagli e le miserie, non come ostacoli alla felicità, ma come elementi comunque, nel momento in cui accadono, cooperanti al bene dell'uomo.

Renzo e Lucia, personaggi verosimili ma fittizi, veri in sé ma anche 'figura' di altro, ci aiutano a comprendere come possa intendersi la vita da parte dell'uomo che vive nel patto con Dio, evidenziando come la reciproca promessa possa implicare una relazione che trasforma la percezione del reale, di conseguenza l'agire e dunque la Storia.

### 5.1. *La promessa nella «Storia della Colonna infame»*

Anche nella *Colonna infame* i patti hanno una grande importanza soprattutto perché, spesso, illegali e disattesi. E tuttavia, come abbiamo argomentato nel capitolo precedente, tutto in questa ultima parte dell'opera sembra prendere senso, compreso il tema della promessa: in particolare per quanto riguarda la fedeltà da parte dell'uomo nei confronti del patto con Dio, che qui assume la più concreta immagine del desiderio del raggiungimento del premio.<sup>64</sup>

Sia consentito di mettere in relazione quello che dovrebbe essere il giusto comportamento dell'uomo di fronte al male presente nella storia e la sua fedeltà a Dio, capace di donargli uno sguardo diverso sul medesimo male. Vorremmo ritornare, così, su due punti della

<sup>64</sup> Immagine anche paolina: «12. *Non quod iam acceperim aut iam perfectus sim; persequor autem si umquam comprehendam, sicut et comprehensus sum a Christo Iesu.* 13. *Fratres, ego me non arbitror comprehendisse; unum autem: quae quidem retro sunt, obliviscens, ad ea vero, quae ante sunt, extendens me* 14. *ad destinatum persequor, ad bravium supernae vocationis Dei in Christo Iesu*», *Ad Philippenses Epistula Sancti Pauli Apostoli*, 3, 12-14

*Colonna infame* dove questi elementi sembrano essere ben orchestrati. Il primo esempio è estratto dall'episodio che narra la morte di Piazza e Mora:

L'uno e l'altro sopportarono quel lungo supplizio, quella serie e varietà di supplizi, con una forza che [...] non si saprebbe intendere, se non si sapesse che fu rassegnazione<sup>65</sup>: quel dono che, nell'ingiustizia degli

<sup>65</sup> La rassegnazione è un tema molto complesso, la cui diversa interpretazione ha generato letture molteplici e spesso in conflitto del testo manzoniano. Può dare una corretta luce sulla citazione a testo, questo commento di Parisi, che inserisce la riflessione in quella molto più articolata riguardo al mistero della Provvidenza: «Rassegnazione in Manzoni è sinonimo di energia, e non implica un'accettazione passiva del fatto compiuto. L'accettazione del male ha luogo in presenza di eventi irreparabili: 'se al passato c'è rimedio' – scrive Manzoni –, la religione cristiana 'lo prescrive, lo somministra, dà lume e vigore per metterlo in opera; se non c'è, essa dà il modo di far realmente e in effetto, ciò che si dice in proverbio, di necessita virtù' [PS x § 71]. Da qui la duplice natura, umile e combattiva al tempo stesso, dei personaggi manzoniani più rappresentativi»: L. PARISI, *Il tema della Provvidenza in Manzoni*, in «MLN», CXIV, 1 (Italian Issue), 1999, pp. 83-105: 100, nota 29. È possibile, forse, aggiungere che la rassegnazione consente, all'uomo che la pone in atto, di vedere comunque gli eventi sotto una diversa luce e di *ri-signare* a essi un nuovo significato. In tale senso sembra da intendersi anche in questo passo dove viene indicato come la rassegnazione discenda dalla speranza: «Questi mali [i dolori presenti] poi oltre che non sono assoluti perchè non compiscono il destino di chi gli sopporta, sono anche temperati assai da due virtù che sono de' più bei doni che Dio abbia fatti agli uomini, la speranza e la rassegnazione che da essa viene»: A. MANZONI, *Materiali estetici*, parte v, in A. MANZONI, *Tutte le opere* cit., p. 1180. Il pensiero manzoniano sembra ancora una volta accostabile alla riflessione di Ricœur, che propone il superamento dell'aporia sul male suggerendo la «rinuncia innanzitutto al desiderio di essere ricompensato per le proprie virtù, rinuncia al desiderio di essere risparmiato dalla sofferenza, rinuncia alla componente infantile del desiderio di immortalità». Piuttosto bisogna imparare ad «amare Dio per nulla». Tale prospettiva implica: «uscire completamente dal ciclo della retribuzione, di cui la lamentazione resta ancora prigioniera, tanto che la vittima si lamenta per l'ingiustizia della propria sorte»: PAUL RICŒUR, *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*, Brescia, Morcelliana, 2015, p. 55. Questa dignità aleggia nei grandi personaggi manzoniani: la madre di Cecilia e Gaspare Migliavacca. La rassegnazione suggerita da Manzoni ai suoi lettori, può rientrare

uomini, fa veder la giustizia di Dio, e nelle pene, qualunque siano, la caparra, non solo del perdono, ma del premio<sup>66</sup> (SCI v §§ 44-45).

Le pene ri-significate come caparra del premio (visibile nella Storia) promesso da Dio ci mostrano la forza di questo *foedus* che l'uomo sancisce con l'Assoluto e che gli permette non solo di intravedere una felicità futura, nell'aldilà, ma anche di assegnare un senso nuovo al qui e ora; per cui i tormenti vissuti acquistano pienezza in un legame forte e potente che diventa foriero di salvezza e permette all'uomo di significare e finalizzare il suo agire nell'immediato.

Il patto ha un suo valore sacro e profondo nell'immanenza della Storia dove è chiamato a incarnarsi e nella quale, siglato da Dio, riserva all'uomo fedele la capacità di ridefinire gli eventi secondo un ordine di carità che si distacca talvolta da una logica pragmatica, come sembrano evidenziare le frasi ripetute da Gaspare Migliavacca (secondo esempio), le cui dichiarazioni sono in perfetta sintonia con i sentimenti attribuiti agli altri due condannati:

*Minacciatagli la tortura, disse: V.S. facci quello che vole, che non dirò mai quello che non ho fatto, né mai condannerò l'anima mia; et è molto meglio che patisca tre o quattro hore de tormenti, che andar nell'inferno a patire eternamente. Messo alla tortura, esclamò nel primo momento: ah, Signore! non ho fatto niente: sono assassinato. Poi soggiunse: questi tormenti forniranno presto; et al mondo di là bisogna starui sempre. Furono accresciute le torture, di grado in grado, fino all'ultimo, e con le torture, l'istanze di dir la verità. Sempre rispose: l'ho già detta; voglio salvar l'anima. Dico che non voglio grauar la coscienza mia: non ho fatto niente* (SCI VI §§ 6-7).

in questo energico e volontario superamento della doglianza, nell'abbracciare un amore gratuito e non retribuito.

<sup>66</sup> Interessante notare lo scarto e, dunque, il dialogo con il passo già citato dal capitolo XXIII: «Questo è pegno del perdono di Dio» (PS XXIII § 26).

I pensieri qui espressi dal giustiziato sono comprensibili solo a chi, attraverso la ri-assegnazione di nuovi sensi, intravede nella *fides* il concretizzarsi della promessa nella certezza del premio,<sup>67</sup> perché Dio è sempre fedele e, anzi, ha donato agli uomini pegni e caparre che sono visibili a chi percepisce la sacralità del legame e la sua immanenza nell'attesa.

La presenza di Dio nella storia dell'uomo è paragonabile alla presenza dell'altro nel rapporto dei due promessi sposi, il cui vincolo sacro fa sì che ognuno diventi parte intrinseca dei pensieri dell'altro e non più una realtà esterna. Tale presenza muta la percezione del reale, così come la presenza di Dio feconda il cuore dell'uomo donandogli la capacità di una nuova interpretazione degli accadimenti<sup>68</sup> della propria vita; a sua volta, il cambio di prospettiva produce un diverso agire che si sintonizza sul 'ben agire'.

Nella *Colonna infame*, il 'lieto fine' della vicenda non è più affidato, come nella narrazione dei trentotto capitoli, ad un 'felice' epilogo,<sup>69</sup> ma piuttosto è tutto consegnato alla nuova capacità acquisita

<sup>67</sup> Così come la rassegnazione composta della madre di Cecilia: «c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo»; questa pacatezza si esplica e si significa anche nella cura posta per adornare il corpo esanime della bambina, che era stata «tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio» (PS xxxvi rispettivamente §§ 47 e 49).

<sup>68</sup> «Che sciocca curiosità da donnicciola, - pensava, - m'è venuta di vederla? Ha ragione quel bestione del Nibbio; uno non è più uomo; è vero, non è più uomo!... Io?... io non son più uomo, io? Cos'è stato? che diavolo m'è venuto addosso? che c'è di nuovo? Non lo sapevo io prima d'ora, che le donne strillano? Strillano anche gli uomini alle volte, quando non si possono rivoltare. Che diavolo! non ho mai sentito belar donne? -» (PS xxi § 42).

<sup>69</sup> Facciamo nostra, per commentare il finale dei *Promessi sposi*, la riflessione che Ravasi suggerisce a proposito della conclusione del libro di Giobbe: «Il quadretto posticcio (42, 10-17), con una nuova famiglia prospera e serena, è solo un modo per quietare le riserve degli ascoltatori superficiali che vogliono a tutti i costi un lieto fine. Ma per spiegare il vero significato di questo libro è necessario un lungo, paziente e accurato studio di un'opera grandiosa e misteriosa centrata sul mistero

dal lettore di leggere il dato di realtà e di ri-assegnare alle vicende nuovi significati che aprono diverse prospettive sull'esistenza e sul male presente, comunque, nella Storia.

### 6. *Il perdono e la promessa*

Negli atti finali della scrittura dei suoi testi (sia del romanzo che della *Colonna infame*) Manzoni sembra aver voluto coniugare i temi del perdono e della realizzazione della promessa. Tra i due elementi sembrano esserci molte consonanze, che rimandano al più ampio tema della *metanoia*; qui preme sottolineare la loro comune caratteristica di essere generati da un cambiamento e di generare un diverso sguardo sulle persone e sugli eventi, come sottolinea Bisi a proposito della conversione della Clorinda tassiana in punto di morte e di Lodovico che, rendendo così visibile il suo cambiamento, prenderà i voti e il nome di fra Cristoforo: « In entrambi i casi l'origine della trasformazione è la rivelazione della capacità di vedere il nemico in modo nuovo, appunto da perdonato, da amico, come si rivela nella scena in cui Cristoforo incontra il fratello dell'ucciso»<sup>70</sup>.

di Dio e del male». G. RAVASI, *Padri madri figli. Storie di famiglie nella Bibbia*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 2016, p. 122.

<sup>70</sup> M. BISI, *Poetica della metamorfosi* cit., p. 210. Allo stesso testo rimandiamo anche per comprendere l'evoluzione del concetto di perdono dalle tragedie manzoniane ai *Promessi sposi*: «Nel romanzo, dunque il perdono non resta, come nella tragedia, appannaggio delle vittime che, modificate in sé, non provocano cambiamenti nei loro persecutori [...] mentre nel romanzo fa sentire i propri effetti nella vita dei personaggi, perdonati o perdonanti che siano, provocando un ulteriore sviluppo nell'azione» p. 193. Cfr. anche, per ulteriori riflessioni sulla funzione del perdono nei *Promessi sposi* e il ruolo fondamentale di fra Cristoforo nell'atto di indulgenza compiuto da Renzo nei confronti di don Rodrigo, P. FRA-RE, *La via stretta. Giustizia, vendetta e perdono nei «Promessi sposi»*, in «Giustizia e letteratura», II, a cura di G. Forti, C. Mazzucato, A. Visconti, Vita e pensiero, Milano 2014, pp. 38-54; in particolare le pp. 45-53.

Perdono e adempimento della promessa sono dunque presenti come implicita caparra insita nelle pene, guardate ora da loro con rassegnazione, inflitte a Piazza e Mora, capri espiatori della follia collettiva; con la stessa funzione li avevamo già trovati al termine delle travagliate vicende di Renzo e Lucia, soprattutto nel momento in cui le parole e i gesti di fra Cristoforo, davanti a don Rodrigo in coma, legano mirabilmente questi due elementi:

«Tu vedi!» disse il frate, con voce bassa e grave. «Può esser gastigo, può esser misericordia. Il sentimento che tu proverai ora per quest'uomo che t'ha offeso, sì; lo stesso sentimento, il Dio, che tu pure hai offeso, avrà per te in quel giorno. Benedicilo, e sei benedetto. Da quattro giorni è qui come tu lo vedi, senza dar segno di sentimento. Forse il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento; ma voleva esserne pregato da te: forse vuole che tu ne lo preghi con quella innocente; forse serba la grazia alla tua sola preghiera, alla preghiera d'un cuore afflitto e rassegnato. Forse la salvezza di quest'uomo e la tua dipende ora da te, da un tuo sentimento di perdono, di compassione... d'amore!» (PS xxxv §§ 51-52)

Il gesto di perdono di Renzo nei confronti di don Rodrigo, auspicato da padre Cristoforo, che concretizza una diversa lettura del male subito, è fondamentale per portare a conclusione la vicenda narrata, tanto che apparirà condizione necessaria per il compiersi della promessa tra Renzo e Lucia (perché Lucia non avrebbe sposato un Renzo perennemente assetato di vendetta,<sup>71</sup> e, quando anche si

<sup>71</sup> «L'orrore che Lucia sentì di queste più chiare parole, le sospese il pianto, e le diede forza di parlare. Levando dalle palme il viso lagrimoso, disse a Renzo, con voce accorata, ma risoluta: - non v'importa più dunque d'avermi per moglie. Io m'era promessa a un giovine che aveva il timor di Dio; ma un uomo che avesse... Fosse al sicuro d'ogni giustizia e d'ogni vendetta, foss'anche il figlio del re....» (PS VII §15).

fossero sposati, tutto sarebbe stato castigo per lui, anche il matrimonio, se non avesse perdonato).<sup>72</sup>

Dunque, perdono e promessa sembrano essere i due estremi (del resto presenti già nelle pagine evangeliche) su cui poggia l'arco narrativo dell'intera vicenda e più genericamente dell'esistenza secondo l'ottica cristiana.

In queste due azioni si può rilevare, infatti, il concretizzarsi della libertà dell'individuo e il suo affrancamento da ogni prospettiva di determinismo;<sup>73</sup> esse sono costitutive dell'uomo nuovo chiamato a percorrere le strade di questo mondo, chiamato a cambiare il corso della Storia, proiettato, però, nella trascendenza che genera nuove visioni. Il perdono ricevuto ma anche la capacità e la facoltà di perdonare sottraggono l'uomo, nel primo caso, alla condanna inevitabile dell'eterna colpa,<sup>74</sup> nel secondo, al determinismo cieco della vendetta: questo è dunque un gesto possibile solo per chi crede nel libero arbitrio.

La tensione ideale legata all'adempimento di una promessa e l'aspirazione al premio finale, che del reciproco impegno mostra, in qualche modo, il fine, liberano concretamente l'uomo dal meccanicismo di una esistenza pre-determinata, rendendolo protagonista, in quanto può porre in essere la sua già presente capacità di scelta. Egli stipula, così, un patto con l'Alterità mostrando pertanto, alla luce di questo atto, che deve necessariamente presupporre la libera volontà,

<sup>72</sup> Questa riflessione è suggerita da padre Cristoforo: «Puoi odiare, e perverti; puoi, con un tuo sentimento, allontanar da te ogni benedizione. Perché, in qualunque maniera t'andassero le cose, qualunque fortuna tu avessi, tien per certo che tutto sarà gastigo, finché tu non abbia perdonato in maniera da non poter mai più dire: io gli perdono» (PS xxxv § 44).

<sup>73</sup> H. ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, trad. di S. Finzi, Bompiani, Milano 2004; cfr. in particolare il capitolo v: *L'azione*, pp. 127-182.

<sup>74</sup> Destino terribile a cui sembra essere soggetto l'uomo del mondo antico, in particolare quello greco: «Segni rudimentali di consapevolezza del perdono come necessario correttivo ai danni inevitabili derivanti dall'azione si possono riconoscere nel principio romano di risparmiare i vinti (*parcere subiectis*), una saggezza interamente sconosciuta ai greci»: *ivi*, pp. 176-177.

di poter orientare il suo esistere. Leggere le parole di Hannah Arendt può essere a questo punto di grande interesse, e può offrire la giusta sintonia per percepire una delle vibrazioni consegnate ai finali dei due testi manzoniani analizzati:

Senza essere perdonati, liberati dalle conseguenze di ciò che abbiamo fatto, la nostra capacità di agire sarebbe per così dire confinata a un singolo gesto da cui non potremmo mai riprenderci; rimarremmo per sempre vittime delle sue conseguenze, come l'apprendista stregone che non aveva la formula magica per rompere l'incantesimo. Senza essere legati all'adempimento delle promesse, non riusciremmo mai a mantenere la nostra identità; saremmo condannati a vagare privi di aiuto e senza direzione nelle tenebre solitarie della nostra interiorità, presi dalle sue contraddizioni e ambiguità – tenebre che solo la sfera luminosa che protegge lo spazio di chi promette e chi mantiene, può dissolvere. Entrambe le facoltà, quindi, dipendono dalla pluralità, dalla presenza e dall'agire degli altri, dato che nessuno può perdonare sé stesso e sentirsi legato a una promessa fatta solo a sé stesso; perdonare e promettere nella solitudine o nell'isolamento è atto privo di realtà, nient'altro che una parte recitata davanti a sé stessi.<sup>75</sup>

### *7. La cassa armonica*

Benché sia d'obbligo chiedersi se questa straordinaria sinfonia di significati sia stata esplicitamente consegnata da Manzoni al testo, non possiamo tuttavia offrire una risposta, mancando esplicite dichiarazioni dell'autore.

Sappiamo però che mentre il lettore legge e partecipa in modo critico alla narrazione, percependo e sostenendo su di sé la forza del perdono e della promessa dei personaggi, sperimenta anche la potenza di legami dati dalla reciprocità e siglati dalla presenza

<sup>75</sup> Ivi, p. 175.

di Dio che concretamente si manifesta (con il dono del diverso sguardo) nell'aiutare i due protagonisti,<sup>76</sup> mentre essi sempre più interiorizzano la relazione tra di loro e con Lui.

Sappiamo anche che, preparato dai trentotto capitoli, il lettore è pronto, nella *Colonna infame*, a comprendere il concretizzarsi degli effetti della nuova prospettiva, assunta come focale, con cui considerare l'ingiustizia perpetrata dagli uomini, che viene così ri-significata come caparra non solo del perdono, ma del premio. È anche pronto a riflettere che, fedeli al patto con Dio, gli uomini agirebbero per il bene, senza soggiacere alle passioni e che questo sarebbe, sì, pegno di un mondo nuovo, ma è già garanzia di un mondo migliore qui e ora.

Diventa ora importante cercare di capire come questa riflessione possa arrivare al lettore, ovvero cosa si attiva nella mente di chi legge un tale messaggio affinché questo possa essere inteso.

Nell'esame del saggio di Manzoni sul romanzo storico è già stato messo in evidenza come il testo narrativo debba non tanto stimolare l'acquisizione di nuove cognizioni da parte del destinatario, quanto piuttosto tentare di sollecitare la riflessione morale e il giudizio critico.

Del resto, dal canto suo, il lettore si predispone, davanti ad un'opera letteraria, a lasciarsi sedurre dal testo,<sup>77</sup> a lasciarsi interrogare, a scoprire la propria sensibilità, a far vibrare le proprie corde.

<sup>76</sup> È già stato ampiamente notato che non c'è alcun intervento di un *deus ex machina* per aggiustare le cose, ma neppure c'è la consegna dell'uomo all'immobilismo o al nihilismo; la chiave di violino per leggere l'orchestrazione del romanzo è sempre il libero arbitrio dell'uomo ben formato e orientato da Dio.

<sup>77</sup> «Ma gli schemi, specialmente metrici, hanno anche un'altra funzione, di carattere per così dire sintonizzante. Sono dei "segnali di emissione": Quando trovo lo schema d'un sonetto o d'una canzone o d'un romanzo, mi sintonizzo a prendere contatto con un certo tipo di significati. La mia scelta di possibilità non è più infinita, ma limitata, e così le interpretazioni che riterrò di poter attuare»: C. SEGRE, *Il segno letterario*, in *Simbolo, metafora, allegoria*, in «Atti del IV Convegno Italo-tedesco» Bressanone 1976, a cura di D. Goldin, Premessa di G. Folena, Liviana editrice, Padova 1980, pp. 1-8: 7.

Mentre analizza le diverse forme di conoscenza che possono venire attivate e soddisfatte di fronte a un testo (sacro), Bettini afferma che un teologo dei primi secoli «conosce a menadito le Scritture, ma soprattutto è convinto che le parole da cui sono composte stiano in risonanza tra loro come le corde di un'arpa. Pronunziatane una, alle orecchie del teologo, subito ne echeggia un'altra, anzi molte altre, evocate dal magico richiamo dell'*analogia*».<sup>78</sup>

Vogliamo prendere in prestito questa potente immagine, sottraendola a più alte implicazioni, semplicemente per provare a descrivere cosa può accadere in un lettore attento di un testo letterario, e più in particolare di un testo come *I promessi sposi*, la cui lettura, come è stato già ampiamente spiegato, accende necessariamente in noi una partecipazione fisica e dà luogo a una vera e propria risonanza non solamente emotiva e critica, ma anche, aggiungiamo ora, sintonizzata sulla percezione di un sovrasenso<sup>79</sup> che l'autore ha, più o meno consapevolmente, affidato al suo scritto. Questa sovra-riflessione prende vita non solo, come può essere facilmente intuibile, incontrando un testo poetico, ma anche dall'impatto con un testo narrativo, secondo quanto sostiene Mancini: «La distruzione di una lettura immediatamente psicologista e realistica, operazione oggi preliminare per ogni teoria della letteratura, si avverte forse

<sup>78</sup> M. BETTINI, *Il presepio*, Einaudi, Torino 2018, p. 58.

<sup>79</sup> Già Scalvini affermava (usando categorie di analisi forse discutibili, ma su cui ora non vogliamo soffermarci): «Però potrebbe parere, essere in questo componimento alcuna cosa di allegorico. Non che sia in esso pur l'ombra di quella allegoria rettorica, fatta con mente conscia, e che, per ogni buona o mala disposizione dell'anima, ha in pronto una larva, una "vanità che pare persona"; quella allegoria stanchevole della *Fairy Queen* di Spenser, del *Mondo Morale* del Gozzi, della Storia di Maria de' Medici del Rubens: ma è in esso di quell' altra e mal distinta allegoria, che traspare dal Prometeo, dalla Divina Commedia, da alcuni drammi del Goethe e da alcune poesie del Byron. E di vero, ogni qualvolta l'artista avrà una sua dottrina da persuadere altrui, voglia o non voglia, riuscirà necessariamente allegorico o, a meglio dire, simbolico: e qualora apparisca ch'ei non ha messo in ciò nessun artificio, ma che è quella la forma naturale del suo concetto, si vorrà, anziché biasimo, dargliene lode»: SR p. 261.

nel modo più radicale nei furori archetipici di un Northrop Frye, che ci esorta a “fare un passo indietro” rispetto al testo, come se fosse un quadro, per coglierne meglio l’insieme [...]. Appare ovvio come in questa prospettiva anche forme decisamente arcaiche come l’allegoria o l’emblema, che sembravano arrestarsi ai confini del moderno, vedano moltiplicarsi le loro *chances* di ritornare di tutto diritto a far parte delle categorie del discorso critico». <sup>80</sup>

Possiamo ritenere dunque, senza indugio, che il «pensoso verosimile»<sup>81</sup> con cui Manzoni ha plasmato la sua narrazione abbia ben adempiuto il suo compito di offrire potenti e molteplici «intuiti al pensiero». <sup>82</sup>

### 8. *Il sacro dislocato*

Girardi ha spiegato chiaramente come *I promessi sposi* siano un testo religioso dove il sacro è dislocato in «oggetti luoghi persone atti e parole, fino allora rimasti fuori dell’ambito della sacralità, fino allora considerati piuttosto come beneficiari che come protagonisti del sacro», e come grazie a questa operazione Manzoni arrivi a parlare a ogni uomo, riuscendo «ad esprimere artisticamente, anziché la forma esterna, la sostanza intima del sacro». <sup>83</sup>

La prima dislocazione del sacro avviene proprio nel titolo dell’opera dove l’eterna riscrittura, in forma narrativa, delle vicende umane lette alla luce della fede, ovvero credendo fermamente nell’incarnazione del divino nell’umano, conseguenza del patto che Dio ha

<sup>80</sup> M. MANCINI, *I confini dell’allegoria (e l’opposizione parco/stagno nelle Affinità elettive di Goethe)*, in *Simbolo, metafora, allegoria* cit., pp. 191-216: 196-197.

<sup>81</sup> La suggestiva espressione si trova in S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi* cit., p. 217.

<sup>82</sup> Si fa riferimento, ampliandone il senso, a un passo del DRS sulla virtù della parola poetica, che «è d’offrire intuiti al pensiero, piuttosto che strumenti ad discorso» (II §§ 53-54).

<sup>83</sup> E. N. GIRARDI, *Il sacro nell’opera di Manzoni*, in «Testo», IX, gennaio-giugno 1985, pp. 5-18: 14.

stipulato con l'uomo, prende le vesti di una promessa sponsale che può attivare nel lettore, con maggiore o minore consapevolezza, anche risonanze legate ai sacri testi.<sup>84</sup>

È facilmente intuibile che questa dislocazione lascia comunque intravedere l'impronta (o, per meglio dire, la figura) dell'elemento di partenza.<sup>85</sup> Essa permette a Manzoni di parlare a tutti gli uomini (in quanto non è necessaria la condivisione del coefficiente sacro per accedere, comunque, ad alcuni significati della narrazione); tuttavia è sicuramente il fattore originario di partenza (il sacro) a dare un più ampio senso al testo, nel quale esso ha lasciato, comunque, un'impronta indelebile.

La caratteristica di ogni traccia è infatti «nel significare senza fare apparire», poiché «non è un segno tra gli altri»,<sup>86</sup> ma essa ha una diversa significatività che «si rivela, per esempio nelle impronte che lascia chi ha voluto cancellare le proprie tracce per compiere un delitto perfetto. Chi ha lasciato delle tracce cancellando le proprie tracce, non ha voluto né dire né fare niente con le tracce che lascia. Ha scompigliato l'ordine in maniera irreparabile».<sup>87</sup> Dunque, il sacro è indelebilmente impresso nel testo, ne accresce il significato, ma non è immediatamente visibile; piuttosto, è facile percepirne come un'eco che risuona nelle orecchie di un lettore accorto.

<sup>84</sup> Proprio perché l'archetipo di questo racconto è «la Bibbia che non è una sequenza di tesi perfette su Dio e sull'uomo; è una storia che vede sempre in azione due protagonisti, Dio e l'umanità»: G. RAVASI, *Padri madri figli* cit., p. 135.

<sup>85</sup> Cfr. il concetto di 'traccia', teorizzato da Lévinas, suggerito anche da E. FABIETTI, *Un paradigma intermittente*, in *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, Università degli Studi di Trento: Dipartimento di Studi letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2010, pp. 19-30: 26.

<sup>86</sup> E. LÉVINAS, *La traccia dell'altro* in ID., *La traccia dell'altro (scorciatoie)*, Presentazione di H. Künkler, Pref. di E. Lévinas, trad. e postilla di F. Ciaramelli, Libreria Tullio Pironti, Napoli 1979, pp. 25-45: p. 41.

<sup>87</sup> Ivi, p. 42 a cui aggiungiamo «la traccia è la presenza di quel che, propriamente parlando, non è mai stato qui, di quel che è sempre passato»: ivi., p. 43.

La co-esistenza dei significati, che si sovrappongono nella mente,<sup>88</sup> può essere spiegata, ritornando proprio al concetto di molteplicità insito nel concetto della rappresentazione figurale del testo narrativo (ma anche nella complessità della mente umana); infatti, questa dischiude «una semantica della moltiplicazione e della diffrazione simultanea», in quanto «suggerisce un modello di relazione tra immagini che non ha a che vedere né con la riduzione-condensazione simbolica né con l'espansione-costruzione allegorica. Si tratta piuttosto di una relazione semantica di dislocazione simultanea il cui significato è, per riprendere nuovamente i termini di Auerbach, tanto nella "realtà provvisoria e frammentaria" quanto nella "realtà sovratemporale dissimulata"».<sup>89</sup>

Simultaneamente e senza contraddizione, il lettore può avvertire i due livelli cooperanti alla narrazione: quello della realtà provvisoria e quello del sovra-senso che, anche se non consapevolmente percepito, agisce, sebbene dislocato, ma comunque presente, sul suo immaginario.

### 9. Conclusioni

La 'promessa' può costituire, secondo la sopracitata definizione, una rappresentazione figurale che si riveste di molteplici aspetti.

Il lettore, incontrando questo tema, farà vibrare la sua cassa armonica stimolato dalle variegata euritmie che l'autore ha indelebilmente, anche se non sempre con piena coscienza, depositato in questa immagine.

Grazie a questo processo conoscitivo che si attiverà nella nostra mente, si disveleranno ai nostri occhi il senso e il sovrasenso di un testo che – forse ora comprendiamo meglio – per sua natura appare

<sup>88</sup> Ancora una volta è d'obbligo suggerire l'intuizione di Manzoni riguardo alla coesistenza dei due assenti nel romanzo storico: cfr. DRS I §§ 29-42 e Capitolo II pp. 21-23.

<sup>89</sup> E. FABIETTI, *Un paradigma intermittente* cit., rispettivamente p. 25 e p. 24.

come un *adynaton*, perchè «contraffà» due intenti<sup>90</sup> delineando in questo modo il proprio.<sup>91</sup>

Ma, in fondo, chiudendo il volume, chiunque potrà sentirsi soddisfatto perchè *I promessi sposi* nella loro complessa struttura, nella loro polisemia, nelle loro infinite e modulate percussioni, sono anche in grado di appagare le attese secondo l'intensità della lettura. Per spiegare meglio questo concetto, accostando, forse indebitamente ma non troppo, il testo narrativo alla Bibbia, ricorriamo a un'affermazione sapiente e chiarificatrice di san Gregorio Magno:

*In una enim eademque Scripturae sententia alius sola historia pascitur, alius typicam, alius vero intelligentiam per typum contemplativam quaerit.*<sup>92</sup>

<sup>90</sup> Il riferimento è alla sottile ironia con cui Manzoni definisce l'apparente non senso del romanzo storico: cfr. DRS I § 70.

<sup>91</sup> «La letteratura, in versi o in prosa, è l'insieme delle opere che, anche indipendentemente dall'intenzione dell'autore, trovano nella bellezza, cioè nella rappresentazione o nella intuizione o nel sentimento: nella ricerca appunto, dell'assoluto, dell'infinito, della totalità dell'essere; comprensiva dell'umano, del naturale e del divino, del visibile e dell'invisibile - che di questo è fatta, appunto, la bellezza - la loro ragion d'essere, la loro unità, il loro significato»: E. N. GIRARDI, *La ricerca dell'assoluto nella letteratura: Manzoni*, in «Italianistica», xxxiii, 1, gennaio-aprile 2004, pp. 119-127: 119. Questa affermazione permette di comprendere cosa Manzoni intendesse quando sottolineava che l'intento del romanzo storico non poteva essere comparabile con quello 'logico' della storia (cfr. DRS I §§ 63-70), perché molteplice e multiforme, ovvero dato dall'intreccio di piani plurimi e complessi.

<sup>92</sup> GREGORIUS MAGNUS, *Homiliarum in Ezechielem Prophetam Liber Primus, Homelia VII, Exponitur versus 20: Quocunque ibat spiritus, illuc eunte spiritu et rotae pariter levabantur, sequentes eum*. Per una più precisa riflessione sull'affermazione citata a testo cfr.: D. PIAZZINI, *L'eredità origeniana dell'allegoria medievale*, in *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità* cit., pp. 1-18, da cui estrapoliamo questo conciso, ma significativo passaggio: «Il crescere della Scrittura muove dal lettore», p. 11.



## BIBLIOGRAFIA

### *Opere di Manzoni*

ALESSANDRO MANZONI, *Brani inediti dei Promessi Sposi*, a cura di Giovanni Sforza, Volume II, Milano, Hoepli, 1905.

IDEM, *Carteggi letterari*, introduzione di Gino Tellini, a cura di Laura Diafani e Irene Gambacorti, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2016.

IDEM, *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, Premessa di Ezio Raimondi, a cura di Irene Botta, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000.

IDEM, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Premessa di Giovanni Macchia, Introduzione di Folco Portinari, Testo a cura di Silvia De Laude, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni diretta da Giancarlo Vigorelli, vol. 14, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.

IDEM, *Fermo e Lucia*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro. Collaborazione Di Ermanno Paccagnini per la «Storia della Colonna infame», Milano, Mondadori, 2002.

IDEM, *I promessi sposi*, Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro. Collaborazione di Ermanno Paccagnini per la *Storia della Colonna infame*, tomo I e II, Milano, Mondadori, 2002.

IDEM, *La prima stesura inedita della «Lettre à M. Chauvet»*, a cura di Aldo Rosselli, Umberto Colombo, Milano, Casa del Manzoni Centro nazionale studi Manzoniani, 1988.

IDEM, *Lettre à M.<sup>R</sup> C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Salerno Editrice, 2008.

IDEM, *Liriche, tragedie e prose*, Nuova edizione accresciuta a cura di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1968.

IDEM, *Opere*, volume quarto, *Scritti storici e politici*, a cura di Luca Badini Confalonieri, tomo primo, TORINO, U.T.E.T., 2012.

IDEM, *Poesie liriche*, a cura di Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1969.

IDEM, *Poesie prima della conversione*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992.

IDEM, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, Introduzione di Cesare Segre, Milano, RCS, 1997, (prima edizione: Milano, Rizzoli, 1981).

IDEM, *Storia della colonna infame*, Premessa di Giancarlo Vigorelli, a cura di Carla Riccardi, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni diretta da Giancarlo Vigorelli, vol. 12, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2002, pp. 2-160.

IDEM, *Studio biografico di Angelo De Gubernatis. Letture fatte alla Taylorian Institution di Oxford nel maggio dell'anno 1878. Notevolmente ampliate*, Firenze, Successori Le Monnier, 1879.

IDEM, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti. Con l'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, tomi I-III, Milano, Adelphi, 1986.

IDEM, *Tutte le opere*, ritratti e autografi a cura di Giuseppe Lesca con prefazione, Firenze, Barbera, 1923.

IDEM, *Tutte le poesie 1797 – 1872*, a cura Gilberto Lonardi, Venezia, Marsilio, 1992.

IDEM, *Tutte le opere*, Roma, Editrice Italiana, volumi I e II, 1967; tale edizione è un allestimento a cura della Editrice Italiana di ID., *Tutte le opere e saggio di Francesco De Sanctis*, a cura di Giovanni Orioli, Eugenio Allegretti, Giuliano Manacorda, Lucio Felici, edizione diretta da Bruno Cagli, Roma, Avanzini e Torraca, 1965.

IDEM, *Il Manzoni ed il Fauriel studiati nel loro carteggio inedito da Angelo De Gubernatis*, Tipografia Barbera, Roma, 1880.

### *Testi critici*

AURELIA ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di storia della letteratura, 1963.

GIOVANNI ACERBONI, *Manzoni e il vero falsificato. Saggio sui «Promessi sposi» e sulla poetica manzoniana*, Prefazione di Maurizio Vitale, Roma, Aracne Editrice, 2012.

*Acta et decreta Concilii provincialis vallisoletani, editio secunda*, Vallisoleti, ex typographia Viduae de Cuesta et filiorum, 1889, in particolare: *Pars tertia: De Sacramentis et sacramentalibus, Titulus VIII De sacramento matrimonii*.

FEDERICA ALZIATI, «Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano» Manzoni tra verosimile e verità, Pisa, Edizioni ETS, 2017.

CARLO ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.

CLAUDIA ELISA ANNOVAZZI, *Tra parola e immagine: prospettive estetiche nella poetica di Paul Ricœur*, «Enthymema» IX, 2013, pp. 92-105.

HANNAH ARENDT, *La banalità del male*, Milano, Feltrinelli, 1963.

IDEM, *Vita activa. La condizione umana*, Traduzione S. Finzi, Milano, Bompiani, 2004.

MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

LUCA BADINI CONFALONIERI, *Contatti passaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

MARIO BARENGHI, *Ragionare alla carlona. Studi sui Promessi sposi*, Milano, Marcos y Marcos, 1994

PHILIP BARKER, *L'uso della Metafora in Psicoterapia*, Roma, Astrolabio, 1987.

LUCIA BASTIANINI, *Alchimia e chimica nel Romanzo storico: fonti inattese*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del xxiii Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, ADI editore, Roma 2021

EADEM, *Il Romanzo storico sul piano cartesiano*, 2021, [http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2021/06/Kepos\\_NS\\_UbiMaior\\_2021.pdf](http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2021/06/Kepos_NS_UbiMaior_2021.pdf), 2021 (url consultato il 17/09/2023)

EADEM, *Menzogna e verità nella Storia della colonna infame*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del xxiv Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021 a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, ADI editore, Roma 2023 Isbn: 9788890790584

GREGORY BATESON, MARY CATHERINE BATESON, *Dove gli angeli esitano*, trad. di G. Longo, Milano, Adelphi, 1989.

GREGORY BATESON, *Mente e natura. Un'unità necessaria*, traduzione di G. Longo, Milano, Adelphi, 1979

LUCA BELTRAMI, *Manzoni nella critica mazziniana*, in *I classici della letteratura italiana. Manzoni*, Atti del Convegno (Albenga, 22-23 novembre 2013), a cura di Giangiacomo Amoretti, Giannino Balbis, Torino, Il Capitello, 2014, pp. 197-214.

MANUELA BERTONE, *Il romanzo come sistema: Molteplicità e differenza in C. E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

MAURIZIO BETTINI, *Il presepio*, Torino, Einaudi, 2018.

ENZO BIANCHI, *Le vie della felicità. Gesù e le beatitudini*, Milano, Rizzoli, 2010.

MARCO BIANCIARDI, *Complessità del concetto di contesto*, «Connessioni. Rivista di consulenza e ricerca sui sistemi umani», 3, ottobre, 1998, pp. 29-45.

CLELIA BIONDI, *Coll'ago finissimo dell'ingegno*, Roma, l'Espresso, 2014.

MONICA BISI, *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione: scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern, Peter Lang, 2012.

SARA BOEZIO, *L'esperienza della lettura in ottica cognitiva: un inquadramento teorico e un saggio di lettura di MRS. Dalloway fra simulazione incarnata (embodied simulation) e teoria della mente (theory of mind)*, «Between: Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura», IV, 7, 2014, pp. 1-39 ([http:// ojs.unica.it/ index.php /between/article /view/1161](http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1161)).

CORRADO BOLOGNA, *Il filo della storia «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, «Critica del testo», I / 1, 1998, [*Tempo e testo*], pp. 345-406.

IDEM, «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte ...». Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi, «Lettere Italiane», LXV (2013), 2, pp. 193-237.

MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI, *Milano 1° marzo 1837. I diritti dell'autore: Manzoni e Balzac*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, volume terzo. *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Giulio Einaudi editore, 2012, pp. 113-118.

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia*, Milano, il Saggiatore, 1965, (prima edizione 1905).

ALDO BORLENGHI, *Il successo contrastato dei «Promessi Sposi» e altri studi sull'Ottocento italiano*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1980.

GIOVANNI BOTTIROLI, *Che cosa è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.

DANIELA BROGI, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005.

EAD., *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.

FRANCESCO BRUNI, *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, a cura di Rosa Casapullo, Sandra Covino, Nicola De Basi, Rita Librandi, Francesco Montuori, con la collaborazione di Rosa Piro, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017.

STEFANO CALABRESE, *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci, 2013.

GIULIA CALDERARO, *Alessandro Manzoni e il mondo latino e greco*, Firenze, La Nuova Italia, 1937.

F. AUGUSTO CHATEAUBRIAND, *Genio del cristianesimo o bellezze della religione cristiana*, Nuova versione italiana aumentata ed accresciuta sulla sesta edizione francese, Volume primo, Napoli, a spese dell'editore, Strada di san Biagio dei librai n. 5, 1840. La citazione si trova nella Parte prima: *Dogmi e dottrina*. Libro primo: *Misteri e sacramenti*. Capitolo x: *Seguito dei precedenti. Il matrimonio*.

DONATA CHIOMENTI VASSALLI, *Giulia Beccaria la madre del Manzoni*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1956.

MARCO TULLIO CICERONE, *Delle leggi*, testo latino traduzione e note di Anna Resta Barrile, Bologna, Zanichelli 1974.

GIANFRANCO CONTINI, *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1998.

IDEM, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988.

GIUSEPPE ANTONIO COSTANTINI, *Lettere Critiche, Giocose, Morali, Scientifiche, ed erudite, del Conte Agostino Santi Pupieni o sia dell'Avvocato Giuseppe Antonio Costantini, Accresciute dall'Autore di molte aggiunte ed illustrazioni inserite a cadauna Lettera*, Tomo quarto, Venezia, Pietro Bassaglia e Angelo Pasinelli Libraj in Merceria, 1748.

BENEDETTO CROCE, *Alessandro Manzoni*, Bari, Laterza, 1958.

FABIO DANELON, *Né domani né mai. Rappresentazioni del matrimonio nella letteratura italiana*, Venezia, Marsilio, 2004.

ROCCO DE BIASI, *Gregory Bateson. Antropologia, comunicazione, ecologia*, Milano, Raffaello Cortina, 2007.

RAFFAELE DE CESARE, *Balzac e Manzoni. Storia di un incontro*, Lecce, Edizioni Milella, 1975.

FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Atala*, prefazione di Alberto Capatti, traduzione di Giorgio Tomasi, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1995.

IDEM, *Atala. René*, Chronologie et préface par Pierre Reboul, Paris, Garnier-Flammarion 1964.

GIANLUCA DE GENNARO, *Emmanuel Lévinas profeta della modernità*, Edizioni lavoro, Roma, 2001.

ELENA DE MARCHI, "Dormì anmo sulla cassinna". *Nubili e celibi di fronte al matrimonio nel milanese*, «Storicamente», 6 (2010), p. 23, nota 40, ISSN: 1825-411X. Art. no. 3. DOI: 10.1473/stor74.

DOMENICO DE ROBERTIS, *Sul titolo dei «Promessi sposi»*, in «Lingua nostra», XLVII, 2-3, 1986, pp. 33-37.

ANTONINO DE FRANCESCO, *Risorgimento e carattere nazionale. Note a margine del Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco, Laboratoire italien [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 06 février 2012, consulté le 03 mai 2018. URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/552>; DOI: 10.4000/laboratoireitalien.552, § 6

COSTANZO DI GIROLAMO, *Tendenze attuali delle teorie della letteratura*, «Quaderns d'Italià» 1, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, pp.53-63.

ANTONIO DI MACCO, *Dottrina cristiana cattolica in forma di dialoghi per istruzione de' suoi fedeli adulti d'ogni classe e dedicata ai cleri della sua archidiocesi esposta dall'illustrissimo e reverendissimo monsignore D. Antonio Di Macco*, Volume quinto, Napoli, Stamperia Amministrata A. Agrelli, 1842. Per il paragrafo *Degli sponsali* cfr. pp. 193-199.

GIUSEPPE DOSSETTI, *La formazione progressiva del negozio nel matrimonio canonico. Contributo alla dottrina degli sponsali e del matrimonio condizionale*, Bologna, Zanichelli, 1954.

CARLO DOSSI, *Il mio Manzoni*, a cura di Davico Bonino, Novara, Interlinea, 2012.

ELENA FABIETTI, *Un paradigma intermittente*, in *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, Trento, Università degli Studi di Trento: Dipartimento di Studi letterari, Linguistici e Filologici, 2010, pp. 19-30.

QUINTO ORAZIO FLACCO, *Le lettere*, Introduzione, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1983.

MONIKA FLUDERNIK, *Verso una narratologia 'naturale'*, «Enthymema», VIII, 2013, <https://riviste.unimi.it/index.php/en-thymema/article/view/3046>, pp. 160-186.

UGO FOSCOLO, *Opere*, a cura di Cesare Federico Goffis, Napoli, Fulvio Rossi, 1970.

PIERANTONIO FRARE, *Dalla "splendida bile" alla "socratica ironia": Parini e Manzoni*, in *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini. 17-19 novembre 1999*, a cura di Bortolo Martinelli, Carlo Annoni, Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 229-255.

IDEM, *L'«anonimo» autore del «Fermo e Lucia»?*, «Testo», 10 (lug-dic. 1985), pp. 114-22.

IDEM, *La scrittura dell'inquietudine*, Firenze, Leo Olschki, 2006.

IDEM, *La via stretta. Giustizia, vendetta e perdono nei «Promessi sposi»*, «Giustizia e letteratura. II», a cura di Gabrio Forti, Claudia Mazzucato, Arianna Visconti, Milano, Vita e pensiero, 2014, pp. 38-54.

IDEM, *Leggere «I promessi sposi»*, Bologna, il Mulino, 2016.

IDEM, *Foscolo e Manzoni: rapporti biografici e polemiche testuali*, «Rivista di letteratura italiana», XVII, 1, 1999, pp. 29-50.

IDEM, *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Novara, Interlinea, 2010.

CARLO EMILIO GADDA, *Apologia manzoniana*, «Solaria», a. II, n.1, gennaio 1927, pp. 39-48.

IDEM, *Il tempo e le opere. Saggi note e divagazioni*, Milano, Adelphi, 1982.

IDEM, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, «Solaria», IV, n. 5, maggio 1929, p. 31-43.

IDEM, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, da «Il Giorno», 26 luglio 1960, p. 6.

IDEM, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.

IDEM, *Meditazione milanese*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, volume v, Milano, Garzanti, 2009, pp. 615-894.

GALILEO GALILEI, *Opere*, a cura di Franz Brunetti, volume secondo, Torino, U.T.E.T., 1980.

IDEM, *Difesa di Galileo Galilei nobile fiorentino lettore delle matematiche nello studio di Padova contro alle calunnie e imposture di Baldessar Capra Milanese*, in Venetia, presso Tomaso Baglioni, MDCVII.

JEAN GAUDEMET, *Il matrimonio in occidente*, Torino, SEI, 1989.

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

PIETRO GIBELLINI, *Gadda, la linea lombarda e le polemiche sul Manzoni*, in *L'antimanzonismo*, «Atti del convegno», Chieti 15-17 maggio 2008, a cura di Gianni Oliva, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp.320-348.

ENZO NOÈ GIRARDI, *Il sacro nell'opera di Manzoni*, «Testo», n. 9, gennaio-giugno 1985, pp. 5-18.

IDEM, *La ricerca dell'assoluto nella letteratura: Manzoni*, «Italia-nistica», xxxiii, n. 1, gennaio-aprile 2004, pp. 119-127.

IDEM, *Manzoni e il Seicento lombardo*, Milano, Vita e Pensiero, 1977.

CESARE FEDERICO GOFFIS, *La lirica di Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1964.

JUANN GUITIÉRREZ, *Quaestiones tam ad sponsalia de futuro, quam matrimonia, eorumque impedimenta pertinentes*, Venetia, Apud Juntas, 1618.

GEORGES GÜNTERT, *Una scrittura progettuale: gli esordi paesistici fra il Fermo e Lucia e I promessi sposi*, «Esperienze letterarie», xli, 3, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016, pp. 3-24.

DANIELA HACKE, *La promessa disattesa: il caso di Pierina Gabrieli (Venezia 1620)* in *Matrimoni in dubbio. Unioni controverse e nozze clandestine in Italia dal XIV al XVIII secolo*, a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quagliani, Bologna, il Mulino, 2001, pp. 395-413.

«Il Nuovo Ricoglitore», ossia Archivi d'ogni letteratura antica e moderna, con rassegna e notizie di libri nuovi e nuove edizioni, opera che succede allo Spettatore italiano e straniero, formato di

140 quaderni ed al Ricoglitore, che lo è di 96, anno III, parte I, n. 30, giugno 1827 [Milano, presso Antonio Fortunato Stella e figli, colle stampe di Giov. Pirota].

LUCA INGALLINA, *Profili di responsabilità nel fidanzamento romano. Rilevanza e manifestazione del «consensus»*, «Rivista di diritto romano» XVI-XVII, 2016-2017 (ns I-II), pp. 1-30.

Italianistica», XL n. 3, settembre- dicembre 2011.

JOANNA JANUSZ, *La rete intratestuale nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*, «Philologie im Netz. PhiN», Beiheft 11, 2016, pp. 146-147.

IDEM, *La sfida al reale. Mimesi nei Romanzi di Carlo Emilio Gadda*, in «Bibliomanie. Ricerca umanistica e orientamento bibliografico», n. 11, ottobre / dicembre 2007.

CANONICO GIUSEPPE NICOLA JASONNA, *Sponsali ed impedimenti matrimoniali giusta le leggi canoniche e civili*, Benevento, Premiata ditta L. De Martini e figlio, 1908.

GIOVANNI JERVIS, *Pensare dritto, pensare storto. Introduzione alle illusioni sociali*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

*L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, Trento, Università degli Studi di Trento: Dipartimento di Studi letterari, Linguistici e Filologici, 2010.

*Le recensioni del 1827 ai «Promessi Sposi». Testi e note*, a cura di Umberto Colombo, «Otto/Novecento», I, 3 (maggio-giugno 1987), pp. 179- 255.

*Leggere i Promessi sposi*, a cura di Giovanni Manetti, Milano Bompiani, 1989.

EMMANUEL LÉVINAS, *La traccia dell'altro (scorciatoie)*, Presentazione di Horst Künkler, Prefazione di ID., traduzione e postilla di Fabio Ciaramelli, Napoli, Libreria Tullio Pironti, 1979.

DANIELA LOMBARDI, *Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento alle riforme settecentesche*, in *Storia del matrimonio*, a cura di Michela De Giorgio e Christiane Klapisch -Zuber, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 215-247.

FRANCESCA LONGO, *Gadda ingegnere e scrittore. Una lettura sistemica della Meditazione milanese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

GYÖRGY LUKÁCS, *Il romanzo storico*, introduzione di Cesare Cases, traduzione di Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1965.

SARA LUPERINI, *La promessa sotto accusa (Pisa 1584)*, in *Matrimoni in dubbio. Unioni controverse e nozze clandestine in Italia dal XIV al XVIII secolo*, a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quaglioni, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 363-394.

GIOVANNI MACCHIA, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano Adelphi, 1994.

DENIS MACK SMITH, *Il risorgimento italiano*, Bari, Laterza, 1976, volume primo.

GREGORIUS MAGNUS, *Homiliarum in Ezechielem Prophetam Liber Primus, Homelia VII, Exponitur versus 20: Quocunque ibat spiritus, illuc eunte spiritu et rotae pariter levabantur, sequentes eum*.

MARIO MANCINI, *I confini dell'allegoria (e l'opposizione parco/stagno nelle Affinità elettive di Goethe)*, in *Simbolo, allegoria, metafora*, in «Atti del IV Convegno Italo-tedesco» Bressanone 1976, a cura di Daniela Goldin, Premessa di Gianfranco Folena, Padova, Liviana editrice, 1980 pp. 191-216.

DARIO MANTOVANI, *Foscolo professore a Pavia e l'«Orazione dell'Origine e dell'Ufficio della Letteratura»*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, volume II, tomo I, Milano, Cisalpino, 2015, pp. 535-542.

QUINTO MARINI, *Un'occasione mancata. La narrativa risorgimentale ligure tra racconto storico, autobiografia e romanzo (Mazzini, Canale, Ruffini, Barrili, Abba)*, in *Politica e cultura nel Risorgimento italiano Genova 1857 e la fondazione della Società Ligure di Storia Patria*, Atti del Convegno (Genova, 4-6 febbraio 2008) a cura di Luca Lo Basso, Atti Della Società Ligure Di Storia Patria, Nuova Serie – Vol. XLVIII (CXXII) Fasc. I, Società Ligure di Storia Patria - biblioteca digitale, 2016, p. 285-315.

FRANCESCO MATTESINI, ENRICO ELLI, CARLO ANNONI, CLAUDIO SCARPATI, ERALDO BELLINI, GIUSEPPE LANGELLA, *Manzoni tra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986.

GIORGIO MELLONI, *Il matrimonio come luogo della giustizia: un accostamento di Manzoni e Proudhon*, «Italice», Vol. 84, No. 2/3 (Summer - Autumn, 2007), pp. 534-547.

ATTILIO MOMIGLIANO, *Alessandro Manzoni. Quinta edizione interamente riveduta e parzialmente rifatta*, Milano-Messina, principato, 1962

FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

EDGAR MORIN, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Milano, Raffaello Cortina, 2000.

GIUSEPPE NAVA, *Carlo Emilio Gadda lettore del Manzoni*, in «Belfagor» xx, 3, 1965, pp. 339-352.

FAUSTO NICOLINI, *Peste e untori nei «Promessi Sposi» e nella realtà storica*, Bari, Laterza, 1937.

SALVATORE SILVANO NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1996

IDEM, *Senza Colonna non è Manzoni*, «Il sole 24 ore», del 11/01/2015.

LUIGI ONNIS, *Teatri di famiglia. La parola e la scena in terapia familiare*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

ELISA PAGANINI, *Oggetti e personaggi fittizi. Un dibattito filosofico contemporaneo*, Roma, Carocci editore, 2019.

ETTORE PARATORE, *Manzoni e il mondo classico*, «Italianistica», gennaio-aprile 1973, pp.76-132.

LUCIANO PARISI, *Il tema della Provvidenza in Manzoni*, MLN, Vol. 114, No. 1, Italian Issue, (Jan., 1999), pp. 83-105.

SILVIO PELLICO, *Le mie prigioni*, prefazione di Luciano Canfora, Milano, BUR, 2011.

CESARINA PESTONI, *Raccolte manzoniane (Raccolta di via Morone; Raccolta di Brera; Raccolta di Brusuglio)*, «Annali Manzoniani», vi, 1981, pp. 59-233.

GIORGIO PETROCCHI, *Alessandro Manzoni in Enciclopedia virgiliana*, Vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, ad v.

IDEM, *Orazio in Manzoni*, «Italianistica», settembre- dicembre 1985, p. 379-385.

POLICARPO PETROCCHI, *La prima giovinezza di Alessandro Manzoni, 1785-1806. Con notizie tratte da documenti inediti*, Firenze, Sansoni, 1898.

DOMENICO PIAZZINI, *L'eredità origeniana dell'allegoria medievale, in L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, Trento, Università degli Studi di Trento: Dipartimento di Studi letterari, Linguistici e Filologici, 2010, pp. 1-18.

ALBA PIGATTO, *Giovanni Rajberti. Il medico poeta (1805-1861)*, Firenze, Sansoni, 1922.

GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Giuseppe Antonio Costantini e il «libro di lettere» nella Venezia di metà Settecento*, «Quaderni Veneti», Vol. 4 – Num. 2 – dicembre 2015, [online] ISSN 1724-188X, pp. 289-302.

GIUSEPPE POLIMENI, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2011.

ROBERT JOSEPH POTHIER, *Opere di G.R. Pothier contenenti i trattati del diritto francese*, Tom. 2, Livorno, Tipografia Vignozzi, 1836, si veda in particolare Articolo v § 1 *Dell'impedimento derivante dagli sponsali*, pp. 1100-1103.

PAOLO PRUNAS, *L'antologia Di Gian Pietro Vieusseux*, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1906.

MARIO PUPPO, *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Firenze, D'Anna, 1979.

GIULIA RABONI, *Come lavorava Manzoni*, Roma, Carocci, 2017.

EZIO RAIMONDI, *Barocco Moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

IDEM, *Il popolo nella scrittura dei grandi*, Meeting di Rimini 1994, <https://www.meetingrimini.org/detail.asp?c=1&p=6&id=574&key=3&prefix=>

IDEM, *Il senso della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2008.

IDEM, *La retorica d'oggi*, Bologna, Il Mulino, 2002.

IDEM, *Le voci dei libri*, Bologna, il Mulino, 2012.

IDEM, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Bruno Mondadori, 1988.

IDEM, *Voci e intertestualità*, «Lettere italiane» XLIX (1997), 4, pp. 545-554.

IDEM, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974.

GIOVANNI RAJBERTI, *L'Arte poetica di Quinto Orazio Flacco esposta in dialetto milanese*, Milano, Sambrunico-Vismara succ. Agnelli, 1836.

GIANFRANCO RAVASI, *Padri madri figli. Storie di famiglie nella Bibbia*, Cinisello Balsamo (Mi), Edizioni San Paolo, 2016

MARIA GABRIELLA RICCOBONO, «*I promessi sposi*» tra classicismo e romanticismo. Sondaggi minimi, in *Il romantico nel classicismo / il classico nel romanticismo*, a cura di Alessandro Costazza, Milano, LED, 2017.

PAUL RICCEUR, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, a cura di Rita Messori, Palermo, Aesthetica Preprint, 2002.

IDEM, *Il male. Una sfida alla filosofia e alla teologia*, Brescia, Morcelliana, 2015.

IDEM, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, introduzione e traduzione di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 2001.

IDEM, *Tempo e racconto*, traduzione di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 2008, (prima edizione 1986), volume I.

SERGIO ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984.

CINZIA RUOZZI, *Galilei e il teatro delle idee*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Paola Pecci, Ester Pietrobon e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10: 4; [http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&text=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397).

GIUSEPPE SALVAGNOLI, *Prose scelte del principe D. Pietro Odescalchi dei duchi di Sirmio. Milano per Giovanni Silvestri 1828*, «Giornale Arcadico», tomo 42, aprile-giugno 1829, pp. 95-109.

MATTEO SARNI, *Il segno e la cornice. I Promessi Sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2013.

IDEM, *L'enigma dell'altro*, Alessandria, Dell'Orso, 2016.

NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

GIOVITA SCALVINI, *Dei promessi Sposi di Alessandro Manzoni. Articolo primo*, Lugano, coi tipi di Gius. Ruggia e comp., 1831.

GIOVANNA SCIANATICO, *L'arme pietose*, Venezia, Marsilio, 1990.

CESARE SEGRE, *Il segno letterario*, in *Simbolo, metafora, allegoria*, «Atti del IV Convegno Italo-tedesco» Bressanone 1976, a cura di Daniela Goldin, Premessa di Gianfranco Folena, Padova, Liviana editrice, 1980, pp. 1-8.

SILVANA SEIDEL MENCHI, *Il matrimonio finto. Clero e fedeli post-tridentini tra sperimentazione liturgica e registrazione di stato civile*, in *Trasgressioni, Seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)* a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quaglioni, Bologna, il Mulino, 2004.

MARA SELVINI PALAZZOLI, *Contesto e metacontesto nella psicoterapia della famiglia*, «Archivio di Psicologia Neurologica e Psichiatria», 31, 1970, p. 203-211.

VITTORIO SERMONTI, *L'Inferno di Dante*, con la supervisione di Gianfranco Contini, Milano, Rizzoli, 2003.

CHARLES S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1978.

STEFANIA SINI, *Le finte persone del serio poema: sull'antropologia vichiana della "letteratura"*, «Educação e Filosofia Uberlândia», v. 28, n. especial, pp. 93-114, 2014. ISSN 0102-6801.

LICIA SIRCH, *Pentagrammi manzoniani. Amilcare Ponchielli e I Promessi sposi*, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2015.

RAFFAELE SPONGANO, *Le prime interpretazioni dei Promessi Sposi*, Bologna, Pàtron, 1973, prima edizione 1947.

FRANCO SUITNER, *I Promessi Sposi, un'idea di romanzo*, Roma, Carrocci, 2012.

TORQUATO TASSO, *Le prose diverse di Torquato Tasso. Nuovamente raccolte ed emendate da Cesare Guasti*, Volume primo, Firenze, Successori Le Monnier, 1875.

*Teorie del romanzo del primo Ottocento*, a cura di Riccardo Brusagli, Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 1991.

FRANCESCA TERRACCIA, *Anticipazioni sui processi matrimoniali conservati nell'archivio storico diocesano di Milano*, «Ricerche storiche della Chiesa Ambrosiana», XXII, 2004, pp. 103-128.

NICCOLÒ TOMMASEO, *Del romanzo storico*, «Antologia», tomo XXXIX, settembre 1830, pp. 40-63.

IDEM, *I Promessi Sposi. Storia milanese del XVII secolo scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, «Antologia», tomo XXVIII, ottobre, novembre, dicembre 1827, p.101-119.

IDEM, *Il primo esilio di Niccolò Tommaseo 1834-1839, Lettere di lui a Cesare Cantù*, edite ed illustrate da Ettore Verga, Milano, L. F. Cogliati, 1904.

NICCOLÒ TOMMASEO-GIOVAN PIETRO VIEUSSEUX, *Carteggio inedito*, a cura di Raffaele Ciampini e Petre Ciureanu, primo volume [1825-1834], Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956.

GRAZIELLA TRAVAGLINI, *La metafora, l'analogia e le figure dei sensi in Aristotele*, in «Rivista di estetica», 3, 2009, anno XLIX, pp. 121-148.

GAETANO TROMBATORE, *I sonetti e le odi giovanili di A. Manzoni e l'idillio «Adda»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol CXXXVIII, 1961.

IDEM, *La formazione del grande Manzoni 1810-1819*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

CLAUDIO VARESE, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1975

PIETRO VERMIGLIOLI, *Lezioni [sic] di diritto canonico esposte secondo l'ordine dei titoli delle decretali di Gregorio IX corredate di note e illustrazioni per uso della gioventù studiosa da Pietro Vermiglioli membro del collegio legale e professore di diritto cesareo e già interino di diritto canonico nella Pontificia Università di Perugia*, Libro IV, Perugia, Tipografia Baduel presso Vincenzio Martelli, 1838.

GIOVAN BATTISTA VICO, *Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Volume unico, Firenze, Tipografia di Alcide Parenti, 1847.

LUIGI WEBER, *Due diversi deliri. Manzoni storico dei fatti della peste e della rivoluzione francese*, Ravenna, Giorgio Pozzi editore, 2013.

PARIDE ZAJOTTI, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, «Biblioteca italiana», tomi XLVII-XLVIII, settembre e ottobre 1827, pp. 322-372 e 32-81.

RITA ZAMA, *Alessandro Manzoni filosofo del linguaggio. Scritti e studi nel contesto europeo*, Roma, Carocci editore, 2018.

IDEM, *Il realismo manzoniano tra storia e metastoria*, in *Manzoni e il realismo europeo*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Mondadori, 2007, pp. 187-195.

IDEM, *Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzonianiani, 2013.

ALESSANDRA ZANGRANDI, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Padova, Esedra editrice, 2002.

IDEM, *Tommaseo romanziere: dalle recensioni ai racconti storici*, in *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Osiride, 2004, pp. 105-117.

SERGIO ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

ANGELANDREA ZOTTOLI, *Il sistema di Don Abbondio*, Bari, Laterza, 1933

*Fonti (in ordine cronologico di composizione)*

*Decretalium d. Gregorii papae IX compilatio (1234), Liber Quartus, Titulus I: De Sponsalibus et Matrimoniis (ampi riferimenti alla pratica degli Sponsali de futuro).*

AQUINIENSIS THOMAS, *Commentarii in quattuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi, (1254-1256), Liber IV, Distinctio XXVII.*

*Acta Concilii Tridentinii, Sessio XXIV (11 novembre 1563) De Sacramento Matrimonii. Canones super reformatione circa matrimonium. Decretum Tametsi (sui matrimoni clandestini, nessun riferimento agli sponsali).*

*Corpus iuris canonici Gregorii XIII (1582), Concordia discordantium canonum (Decretum Gratiani), Decreti secunda pars, Causa XXVII, Quaestio II.*

*Acta Sanctae Sedis, XL (1907) pp. 525-530. De Sponsalibus p. 527. (Ne Temere 2 agosto 1907).*

*Codex iuris canonici (1917), Liber Tertius: De Rebus. Pars Prima: De Sacramentis, Titulus VII: De Matrimonio, Can. 1017 § 1.*

*Codex iuris canonici (1983) Liber IV: De Ecclesiae Munere Sanctificandi, Pars Prima: De Sacramentis, Titulus VII: De Matrimonio, Can. 1062 §§ 1-2.*

INDICE DEI NOMI DI PERSONA  
E DEI NOMI DEI PERSONAGGI

- Abba Giuseppe Cesare, 175n  
Abbondio (don), 211, 214, 218n,  
220n  
Accame Bobbio Aurelia, 59n, 61n,  
63n, 64n  
Accursi Michele, 180n  
Acerboni Giovanni, 286n  
Achille, 159n  
Adelchi, 191n  
Agnese, 218n, 300n  
Alighieri Dante, 59, 60, 60n, 61,  
201, 213, 271, 271n  
Allegretti Eugenio, 57n  
Allegri Mario, 200n  
Alziati Federica, 195n  
Amoretti Giangiacomo, 177n, 188n  
Annoni Carlo, 62n, 152n, 190n  
Annovazzi Elisa 47n, 51n  
Apollo (divinità romana), 127  
Arendt Hannah, 264n, 314n, 315  
Arieti Cesare, 63n  
Ariosto Ludovico, 128  
Aristotele, 19, 42n, 43n, 44n, 47,  
48n, 52, 80, 137, 153, 158n,  
159n, 218n  
Arnaud Eraldo, 172n  
Astianatte, 77n  
Atala (in F. René de Chateaubriand,  
*Atala. René*), 301, 302, 302n,  
303, 305, 305n

- Atreus, 162n  
 Attico, 165, 166, 167, 167n  
 Aubry (padre), (in F. René de Chateaubriand, *Atala. René*), 302, 305  
 Auerbach Erich, 34, 34n, 35n, 320  
 Augustinus Ipponensis, 148n  
 Azzecca-garbugli, 196, 291n  
  
 Bachtin Michail, 19, 19n, 34, 34n, 35n, 38n  
 Badini Confalonieri Luca, 80n, 113n, 142n  
 Balbis Giannino, 177n, 188n  
 Baldassarri Guido, 67n  
 Balzac Honoré (de), 202n, 217n  
 Barberi Squarotti Giovanni, 188n  
 Barengi Mario, 282n  
 Barker Philip, 44n, 45n  
 Barrili Anton Giulio, 175n  
 Baruello Stefano, 270n  
 Bastianini Lucia 100n, 105n, 276n  
 Bateson Gregory, 18, 20, 20n, 21, 21n, 22, 23, 37, 38, 43, 43n, 53, 54, 54n  
 Bateson Marie Catherine, 21n, 43n, 54n  
 Bazzoni Giovanni Battista, 179, 180  
 Beccaria Cesare, 293n  
 Beccaria Giulia, 58n, 293n  
 Bellini Eraldo, 190n  
 Beltrami Luca, 177n, 191n  
 Berni Francesco, 156n  
 Bertalanffy Ludwig (von), 17  
 Bertoldi Alfonso, 60n  
 Bertone Manuela, 26n  
 Bertoni Alberto, 37n  
 Bettini Maurizio, 317, 317n  
 Bianchi Enzo, 282n  
 Bianciardi Marco, 16n  
 Biondi Clelia, 192n  
 Bisi Monica, 45, 45n, 312, 312n  
 Boezio Sara, 209n, 211n  
 Bologna Corrado, 29n, 32n  
 Bonaparte Napoleone, 59, 172  
 Bongiovanni Mariolina, 202n  
 Bonino Davico, 227n  
 Bonnefoy Yves, 24n  
 Borgese Giuseppe Antonio, 154n  
 Borlenghi Aldo, 178n, 184n, 195n, 204n  
 Borromeo Federigo, 60n, 80n, 183, 212, 230, 243n, 252  
 Borsetto Luciana, 162n  
 Bossi Gerolamo, 268n  
 Botta Irene, 63n  
 Bottiroli Giovanni, 19, 42, 42n, 44n, 54  
 Branca Vittore, 34, 35, 36  
 Brogi Daniela, 67n, 271n, 274n  
 Brunetti Franz, 67n  
 Bruni Francesco, 228n, 233n, 235n, 248n, 257n  
 Bruscaagli Riccardo, 181n  
 Bugatti Gaspare, 252  
 Byron George Gordon, 317n  
  
 Cacciaguada, 60, 61  
 Cadmo (personaggio mitologico) 162, 162n  
 Calabrese Stefano, 209n, 211n  
 Calderaro Giulia, 152n, 154n, 164n  
 Camoëns (Luís Vaz de Camões), 124n

- Canale Michele Giuseppe, 175n  
 Canaletto (Giovanni Antonio Canal), 30n  
 Canfora Luciano, 191n  
 Cantù Cesare, 142n, 180n  
 Capatti Alberto, 302n, 305n  
 Capponi Gino, 180n  
 Capra Baldessar, 67n  
 Caravaggio (Michelangelo Merisi), 30, 30n, 32, 32n, 271n  
 Casadei Alberto, 100n, 210, 210n  
 Casapullo Rosa, 228n  
 Cases Cesare, 172n  
 Castelli Benedetto, 118n  
 Catone Marco Porcio, 132  
 Cecilia (lamadredi), 309n, 311n  
 Cervantes Miguel (de), 220n, 226  
 Cesare Gaio Giulio, 230  
 Chactas (in F. René de Chateaubriand, *Atala, René*), 302, 303, 304n  
 Chateaubriand François-René (de), 291, 291n, 298n, 301, 301n, 302n  
 Chauvet Victor, 69, 69n, 78, 79n, 80n  
 Chiari Alberto, 153n  
 Chisciotte (don), 220n  
 Ciampini Raffaele, 145n  
 Ciaramelli Fabio, 319n  
 Cicerone Marco Tullio, 164, 164n, 165, 165n, 166, 167  
 Ciureanu Petre, 145n  
 Cleobolo (in V. Cuoco, *Platone in Italia*), 178  
 Clorinda (in T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*), 312  
 Colombo Umberto, 80n, 170n  
 Contini Gianfranco, 35, 35n, 191n, 271n, 282n  
 Corneille Pierre, 79n, 136, 137, 159  
 Costantini Giuseppe Antonio, 289, 289n, 290n, 295n  
 Costazza Alessandro, 219n  
 Covino Sandra, 228n  
 Cristoforo (padre), 50n, 60n, 182, 221n, 301, 302n, 305, 307, 312, 312n, 313, 314n  
 Croce Benedetto, 206, 206n  
 Cuoco Vincenzo, 178, 179n  
 Curtius Ernest Robert, 34n  
 Danelon Fabio, 89, 170, 171, 179n, 199n, 203, 203n, 293, 296n  
 D'Azeglio Cesare, 97n, 127n, 142n, 177  
 De Biasi Rocco, 21n, 54n  
 De Blasco Teresa, 293n  
 De Blasi Nicola, 229n  
 De Cesare Raffaele, 202n  
 De Francesco Antonino, 179n  
 De Gennaro Gianluca, 218n  
 De Gubernatis Angelo, 170n, 220n  
 De Laclós Choderlos 40n  
 De Laude Silvia, 65n, 82n, 121n, 144n, 148n  
 De Marchi Elena, 293n  
 De Robertis Domenico, 282n, 283, 284n, 290n, 296, 296n  
 Descartes René, 80n  
 Di Girolamo Costanzo, 38n  
 Di Iasio Valeria, 67n  
 Di Macco Antonio, 292n

- Dossetti Giuseppe, 288n  
 Dossi Carlo, 88n, 227, 227n
- Eberle Rolf, 44n  
 Eco Umberto, 37n, 181n  
 Egidio, 298n  
 Elena (eroina greca), 121n  
 Ennio Quinto, 122  
 Epicuro, 154n  
 Euclide, 110n  
 Ezechiele (Propheta), 321n
- Fabietti Elena, 319n, 320n  
 Farinacci Prospero, 268n  
 Farnetti Monica, 226n, 227, 227n, 233n, 236n  
 Fauriel Claude, 63, 63n, 120n, 130n, 155, 155n, 170n, 189n, 192n  
 Fedro Gaio Giulio, 53  
 Felici Lucio, 57n, 65n  
 Ferrari Fulvio, 319n  
 Fine Kit, 211n  
 Finzi Sergio, 314n  
 Florindo (in C. Goldoni, *La donna di garbo*), 290, 290n, 291  
 Fludernik Monica, 209, 209n, 212n, 215, 215n  
 Folena Gianfranco, 316n  
 Foscolo Ugo, 145n, 173, 173n, 174n, 175, 175n, 176, 176n, 178, 178n, 189n, 199  
 Francesca (in Dante, *Inferno*), 201, 271, 271n  
 Frare Pierantonio, 40n, 46, 46n, 60n, 62n, 64n, 66n, 83n, 97n, 147n, 154n, 156n, 189n, 218n, 222n, 225n, 235n, 270n, 276n, 282n, 283n, 305n, 312n
- Frye Northrop, 318
- Gadda Carlo Emilio, 18, 25, 25n, 26, 26n, 27, 27n, 28n, 29, 29n, 30, 30n, 31, 31n, 32, 32n, 33, 34, 37, 53  
 Galdino (fra), 276n  
 Galilei Galileo, 67n, 80, 80n, 81n, 88n, 115n, 118n, 119n, 128  
 Gambacorti Irene, 108n  
 Garrick David, 135n  
 Gaudemet Jean, 286n  
 Gavazzeni Franco, 59n, 60n, 64n, 176n, 178n  
 Generali Dario, 219n  
 Gertrude (monaca), 230n, 265n, 272n  
 Getruda (in G.A. Costantini, *Lettere critiche*), 28  
 Getto Giovanni, 238n, 247n, 248, 248n,  
 Giannone Pietro, 277  
 Gibellini Pietro, 32, 32n  
 Giove (divinità romana), 127, 132  
 Girardi Enzo Noè, 194n, 195n, 318, 318n, 321n  
 Goethe Johan Wolfgang (von), 82, 110, 145, 154n, 259n, 317n, 318n,  
 Goffis Cesare Federico, 60n, 62, 62n, 63n, 173n  
 Goldin Daniela, 316n  
 Goldoni Carlo, 290  
 Gonin Francesco, 155n  
 Gonzaga Vincenzo, 286

- Gonzalo (don), 187, 253n  
 Gozzi Gasparo, 317n  
 Grampa Giuseppe, 48n, 51n  
 Gregorius IX, 287n, 288, 288n,  
 292, 294, 321, 321n  
 Gregorius XIII, 287n  
 Grossi Tommaso, 142n, 156n  
 Guasti Cesare, 218n  
 Guerrazzi Francesco Domenico,  
 177  
 Guicciardini Francesco, 144n, 146  
 Guitiérrez Juann, 288n  
 Güntert Georges, 185, 185n, 194n
- Hacke Daniela, 285n, 224  
 Hamlet, 135n  
 Heisenberg Werner, 26n  
 Herodotus, 167
- Imbonati Carlo, 60, 61, 62n  
 Ingallina Luca, 284n  
 Ino (divinità), 159n  
 Isella Dante, 25n, 29n, 63n  
 Issione (divinità), 159n
- Janovič Strada, 19n  
 Janusz Joanna, 28n  
 Jasonna Giuseppe Nicola (canonico), 295n  
 Jauss Hans Robert, 37n  
 Jervis Giovanni, 171n
- Klapisch-Zuber Christiane, 284n  
 Klopstock Friederich Gottlieb,  
 133n  
 Künkler Horst, 319n
- Lamia (figura mitologica), 160n,  
 161n  
 Langella Giuseppe, 62n, 190n  
 Lansing Richard H., 83n  
 Lekain (nome d'arte di Henry-Louis Cain), 135n  
 Lesca Giuseppe, 145n  
 Lévinas Emmanuel, 36, 36n, 218n,  
 319n  
 Librandi Rita, 229n  
 Livio Tito 96n, 120  
 Lodovico (v. Cristoforo [padre]),  
 182, 312  
 Lombardi Daniela, 284n, 289n,  
 291n  
 Lombardi Pietro 287n  
 Lonardi Gilberto, 62n, 80n, 111n,  
 141n  
 Longhi Roberto, 32, 32n  
 Longo Francesca, 25n, 26n  
 Lucano Marco Anneo, 118n, 125,  
 126, 132, 226n  
 Lucrezia (eroina romana) 121n  
 Lukács György, 172, 172n, 179  
 Luperini Sara, 285n, 289n
- Macchia Giovanni, 65n, 202n,  
 218n, 224n  
 Machiavelli Niccolò, 80n, 96n,  
 270n  
 Mack Smith Denis, 177n  
 Manacorda Giuliano, 57n  
 Mancini Mario, 317, 318n  
 Mandruzzato Enzo, 153n, 148n,  
 160n  
 Manetti Giovanni, 34n  
 Mantovani Dario, 174n, 175, 175n

- Manzoni Matilde, 112n  
 Manzoni Giorgini Vittoria, 112n  
 Manzoni Pietro, 293n  
 Marini Quinto, 175n  
 Mario Gaio, 165, 166n, 166  
 Martignoni Clelia, 29n  
 Martinelli Bortolo, 62n  
 Mattesini Francesco, 190n  
 Mazzini Giuseppe, 175n, 177, 191  
 Mazzucato Claudia, 312n  
 Medea (personaggio mitologico),  
     62n, 159n  
 Melloni Giorgio, 283n  
 Messori Rita, 47n, 51n  
 Metastasio Pietro, 161n, 162n  
 Migliavacca Gaspare, 275, 309n,  
     310  
 Milton John, 133n  
 Minazzi Fabio, 219n  
 Momigliano Attilio, 220n, 221n  
 Montesquieu (Charles-Luis De Se-  
     condat), 80n  
 Monti Vincenzo, 60n  
 Montuori Francesco, 229n  
 Mora Giangiacomo, 265, 268,  
     269, 270, 270n, 272, 273,  
     274, 275, 309, 313  
 Moravia Alberto, 28n, 31, 32  
 Moretti Franco, 184n  
 Morin Edgar, 18, 23, 23n, 24,  
     24n, 37, 38, 43, 43n, 53  
 Müller Friederich, 148  
 Muratori Ludovico Antonio, 145n,  
     256, 277  
 Murray Turbayne Collin, 44n  
 Nafisi Azar, 279n  
 Nani Battista Felice Gaspare, 277  
 Nava Giuseppe, 30, 30n  
 Newton Isaac, 80n  
 Nibbio, 311n  
 Nicolini Fausto, 248n, 260n  
 Nievo Ippolito, 175n  
 Nigro Salvatore Silvano, 50n, 76n,  
     183n, 221n  
 Odescalchi Pietro, 184n  
 Oliva Gianni, 32n, 150n  
 Onnis Luigi, 18n  
 Orazio Quinto Flacco, 151, 152n,  
     153, 153n, 154, 154n, 156,  
     156n, 158, 158n, 159, 159n,  
     160, 160n, 161, 161n, 162,  
     162n, 163  
 Oreste (personaggio mitologico),  
     159n  
 Orioli Giovanni, 57n  
 Orosmane (in Voltaire, *Zaira*), 135n  
 Paccagnini Ermanno, 50n, 76n,  
     183n, 221n, 259n, 266n, 273n  
 Pagani Giovanni Battista, 153n  
 Paganini Elisa, 211, 212n, 216n  
 Paoli Francesco (don), 155n  
 Paratore Ettore 152, 152n  
 Parini Giuseppe, 57n, 61n, 62n  
 Parisi Luciano, 309n  
 Pascal Blaise, 80n  
 Pecci Paola, 67n  
 Peckham Morse, 44n  
 Pedullà Gabriele, 202n  
 Pellico Silvio, 152n, 155n, 175n,  
     190, 190n, 191, 191n  
 Pestoni Cesarina, 81n

- Petrocchi Giorgio, 152n, 154n, 155n
- Petrocchi Policarpo, 58n, 61, 61n
- Piazza Guglielmo, 268, 269, 270, 270n, 272, 272n, 275, 309, 313
- Pietro (don di Saragozza), 232n
- Pietrobon Ester, 67n
- Pigatto Alba, 155n
- Pinotti Giorgio, 25n
- Pius X, 287n
- Piro Rosa, 229n
- Pizzamiglio Gilberto, 289n
- Platone, 178, 227
- Polimeni Giuseppe, 62n
- Ponchielli Amilcare, 190, 190n
- Porta Carlo, 156, 156n
- Portinari Folco, 64n, 142n
- Pothier Robert Joseph, 293, 293n
- Prassede (donna), 307n
- Premack David, 209
- Procne (personaggio mitologico), 162, 162n
- Procuste (personaggio mitologico), 107
- Proudhon Pierre-Joseph 283n
- Prunas Paolo, 180n
- Puppo Mario, 202n
- Puškin Aleksandr Sergejevič, 142n
- Quagliioni Diego, 285n, 286n
- Raboni Giulia, 63n, 113n, 149n
- Racine Jean, 73n, 77n
- Raimondi Ezio, 18, 19, 19n, 32, 32n, 33, 33n, 34, 34n, 35, 35n, 36, 36n, 37, 37n, 38n, 39n, 49, 41n, 46n, 53, 54, 54n, 63n, 171n, 184n, 188n, 189, 220, 221n
- Rajberti Giovanni, 155, 155n, 156n
- Ravasi Gianfranco, 311n, 312n, 319n
- Reboul Pierre, 301n
- Resta Barrile Anna, 164n, 165n, 166n
- Rey Dussel Antoine, 142n
- Riccardi Carla, 65n, 69n, 163n, 220n, 260n, 261n, 262n, 263n
- Riccobono Maria Gabriella, 219n
- Ricœur Paul, 19, 46, 46n, 47n, 48, 48n, 49n, 50n, 51n, 53n, 54, 55n, 309
- Rinaldo (in T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*), 80n
- Ripamonti Giuseppe, 237, 238, 250, 252, 277
- Rivola Francesco, 237
- Rodrigo (don), 182, 186n, 218n, 220n, 298n, 312n, 313
- Romagnoli Sergio, 142n, 173n, 179n, 185n, 198, 198n, 318n
- Romulus (in Cicerone, *De legibus*), 116
- Rosaura (in C. Goldoni, *La donna di garbo*) 290, 290n, 291
- Roscioni Gian Carlo, 26n, 28, 28n, 29n
- Rossari Luigi, 63n
- Rosselli Aldo, 80n
- Rovani Giuseppe, 175n
- Rubens Pieter Paul, 317n
- Ruffini Jacopo, 175n

- Ruozzi Cinzia, 67n  
 Russo Luigi, 59n, 60n
- Sala Di Felice Elena, 181n, 188n  
 Salvagnoli Marchetti Giuseppe, 184, 184n  
 Santi Pupieni Agostino, 289n  
 Sarni Matteo, 113n, 172n, 176n  
 Scaevola (in Cicerone, *De legibus*), 165n  
 Scaffai Niccolò, 38n, 39, 39n  
 Scavini Giovita, 170n, 196n, 203, 203n, 204, 204n, 205, 206, 207, 317  
 Scianatico Giovanna, 240n, 241n  
 Scott Walter, 105, 141, 141n, 142, 142n, 172, 172n, 173, 173n, 176, 180, 184, 198, 198n, 200, 204  
 Scudéri Madeleine (de), 105, 191n  
 Segre Cesare, 46, 115n, 316n  
 Seidel Menchi Silvana, 284n, 285n, 286n  
 Selvini Palazzoli Mara, 20n  
 Sermoni Vittorio, 217n  
 Serrai Roberto, 279n  
 Sforza Giovanni, 172, 172n  
 Shakespeare William 79n  
 Silio Italico, 126  
 Singleton Charles Southward, 216n  
 Sini Stefania, 122n  
 Sirch Licia, 190n  
 Šklovskij Viktor Borisovič, 39  
 Sozzi Casanova Adelaide, 115n  
 Spinola Ambrogio, 253n  
 Spitzer Leo, 210  
 Spolino Fermo, 76n, 116, 185, 185n, 192, 193, 193n, 195, 195n, 198, 221n
- Spongano Raffaele, 179n, 181n, 188n, 204n  
 Stazio Papinio, 127n  
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), 217n  
 Suitner Franco, 243n
- Tadino Alessandro, 250, 251  
 Tarquinius (in Cicerone, *De legibus*), 167  
 Tasso Torquato, 124n, 125n, 127, 127n, 128, 129, 129n, 131, 131n, 148n, 218n, 240n, 241, 258
- Tellini Gino, 108n  
 Terraccia Francesca, 287n  
 Theopompo (in Cicerone, *De legibus*), 167  
 Thomas Aquiniensis, 207n  
 Tomasi Franco, 67n, 302n  
 Tommaseo Niccolò, 108, 108n, 110, 113, 145, 170n, 180n, 199, 199n, 200, 200n, 201, 202, 202n, 203, 206, 284
- Travaglini Graziella, 43n  
 Trissino Gian Giorgio, 128  
 Trombatore Gaetano, 58, 58n, 164n
- Turbayne Murray Colin, 44n  
 Turchi Roberta, 181n
- Ugolino (in Dante, *Inferno*), 201  
 Ulisse, 306n  
 Ulpianus Domitius, 291n  
 Usener Hermann, 34n

- Varese Claudio, 221n  
 Vario Lucio Rufo, 112n  
 Verdi Giuseppe, 190  
 Verga Ettore, 180n  
 Vermiglioli Pietro, 288n, 192, 292n  
 Verri Alessandro, 260  
 Vico Giovan Battista, 34, 34n, 80n, 121, 121n, 145n  
 Vieusseux Gian Pietro, 145n, 146, 180n, 200n  
 Vigorelli Gian Carlo, 65n, 220n  
 Virgilio Publio Marone, 118n, 122, 122n, 123, 124, 124n, 126n, 149, 154n, 157, 157n, 158  
 Voltaire (François-Marie Arouet), 75, 131, 132, 133, 140, 159, 234n  
 Weber Luigi, 224, 224n, 260n, 278n  
 Witte Karl, 202n  
 Wittgenstein Ludwig, 54  
 Woodruff Guy, 209  
 Zajotti Paride, 170n, 196, 196n, 197, 198, 198n, 199, 201, 203, 204, 206  
 Zama Rita, 17n, 65n, 84n, 150n  
 Zangrandi Alessandra, 190n, 191n, 200n  
 Zatti Sergio, 240n  
 Zottoli Angelandrea, 220n



Nella stessa collana

104. *Matière, sen et conjointure Saggi scelti di narrativa romanza di Char-maine Lee*, a cura di Sabrina Galano e Lidia Tornatore
105. MICHELE BIANCO, *D a n t \_ T r o p ì a. Approccio retorico ai versi mariani del «sacrato poema»*. Dante conosciuto attraverso le figure
106. GIOVANNI GENNA, *Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda*
107. *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, a cura di Giuseppe Bonifacino, Simone Giorgino, Carlo Santoli
108. RAFFAELE CAMPANELLA, *Dante poeta della libertà e altri saggi danteschi*, prefazione di Rino Caputo
109. ALFONSO GATTO, *Un poeta in prosa. Cronache del piacere 1957-1958*, a cura di Epifanio Ajello
110. DAVIDE BERTOLOTI, *La calata degli ungheri in Italia nel Novecento*, a cura di Aldo Maria Morace
111. *Traduzioni, tradizioni e rivisitazioni dell'opera di Dante. In memoria di Marco Sirtori*, a cura di Luca Bani, Raul Calzoni, Thomas Persico
112. MARCO MANOTTA, *La voce di francesca. Eros e romance, da Pirandello a Dante*
113. «*Strapparsi di dosso il fascismo*». *L'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili»*, a cura di Rosanna Morace
114. LUCIA BASTIANINI, *Il romanzo tripartito. Per una lettura sistemica dei «Promessi sposi»*
115. ALDO MARIA MORACE, *Protostoria del romanzo storico*
116. *Arnaldo Santoli. L'eredità umana, culturale e civile del suo magistero classico e moderno*, a cura di Carlo Santoli

Finito di stampare  
nel mese di gennaio 2024  
presso Printi s.r.l.  
Manocalzati (AV)