

GAETANO TROMBATORE
La formazione del grande
Manzoni
1810-1819

Firenze, La Nuova Italia, 1993

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 152)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

CLII

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI FILOLOGIA MODERNA

21

GAETANO TROMBATORE

LA FORMAZIONE
DEL GRANDE MANZONI

1810-1819



LA NUOVA ITALIA EDITRICE

FIRENZE

Trombatore, Gaetano

La formazione del grande Manzoni : 1810-1819. –
(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere
e Filosofia dell'Università di Milano ; 152.

Sezione a cura dell'Istituto
di Filologia moderna ; 21). –

ISBN 88-221-1296-2

1. Manzoni, Alessandro

I. Tit.

853.7

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1993 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: dicembre 1993

INDICE

CAP. I. I primi quattro Inni sacri	1
CAP. II. Il ritorno del Manzoni al suo impegno politico	34
CAP. III. Il tempo del « Carmagnola »	51
APPENDICE. La data di nascita degli « <i>Inni sacri</i> »	117
INDICE DEI NOMI	143

AVVERTENZA

Il presente lavoro è la continuazione del mio *Saggio sul Manzoni. La giovinezza* (Vicenza, Neri Pozza ed., 1984), a cui si collega fin dalle sue prime parole. Ma naturalmente gode anche di una sua autonomia.

Il primo capitolo apparve negli « Annali manzoniani », vol. VI, Milano, Casa del Manzoni, 1990. La parte del secondo capitolo concernente la canzone *Aprile 1814* è tratta dagli *Studi in onore di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974; le altre pagine sul *Proclama di Rimini* sono inedite. Inedito è anche tutto il terzo capitolo. L'appendice fu pubblicata dal Centro di Studi manzoniani, Milano, Tip. De Silvestri, s.d., ma 1978.

Milano, 6 maggio 1993

G.T.

I.

I PRIMI QUATTRO INNI SACRI

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. Ma come le tante altre cose, anche questo principio subì una decisiva modificazione, e si costituì nella legge che ogni opera intesa a tal fine non possa conseguirlo, e riesca addirittura fuorviante e nefasta, qualora essa non sia illuminata e guidata dalla Rivelazione divina. Inviando al Fauriel, il 25 marzo 1816, una copia della prima stampa degli *Inni sacri*, così egli ebbe a significargliene il principio informatore: « J'ai tâché de ramener à la religion ces sentiments nobles grands et humains qui découlent naturellement d'elle ». Ed evidentemente, nell'atto stesso di enunciare questo criterio particolare, della cui reale incidenza su quei quattro inni discorreremo però più avanti, egli, ed è quello che più importa, veniva a formulare una norma generale, la nuova legge a cui si mantenne poi sempre fedele. Nella poetica del Manzoni si produsse pertanto un radicale rivolgimento, la cui prima e inevitabile conseguenza fu il ripudio di tutte le opere precedenti, anche del *Carme* e dell'*Urania*. In quanto all'*Urania* si trattava infatti di una favola mitologica; e benché, secondo un'usanza inveterata e ancora vigente, la mitologia coesistesse col cristiano sentire degli artisti e degli scrittori, una siffatta pratica egli poteva tollerarla negli altri, ma – e qui dovette intervenire la spiritualità giansenistica nella cui area si era effettuata la conversione – non poteva permetterla a se stesso. E in quanto al *Carme*, dal primo all'ultimo verso esso costituiva una peccaminosa celebrazione del concubinato mater-

no; e la Virtù stessa che vi si esaltava era quella degli Stoici, una virtù individualistica, orgogliosa, sterile, falsa, pagana.

La conversione mise dunque il Manzoni, anche come scrittore, di fronte a una responsabilità nuova. Tanto che già nella prima e più acuta fase di essa, tra l'aprile e il maggio del 1810, avvertendo in se stesso il dovere di mettere il suo talento letterario al servizio della fede religiosa, se ne era aperto col Degola. Codesta confidenza è documentata dalla sua lettera del 27 febbraio 1812, di cui dovremo occuparci più avanti. Ma una testimonianza in tal senso si può coglierla in quel che al medesimo Degola egli aveva già scritto sei mesi prima, il 7 settembre 1811, a quasi un anno e mezzo dalla conversione: « Prego Ella perché piaccia al Signore scuotere la mia lentezza nel suo servizio e togliermi da una tepidezza che mi tormenta, e mi umilia; giusto castigo per chi non solo dimenticò Iddio, ma ebbe la disgrazia e l'ardire di negarlo. Ma se il desiderio mio è per la gloria di Lui, e se sarà avvalorato dalle sue orazioni spero vederlo esaudito ». La « lentezza » e la « tepidezza » potrebbero a prima vista riferirsi a una qualche sorta di rilassatezza nelle pratiche inerenti alla propria edificazione religiosa; una rilassatezza, invero, piuttosto presunta che reale, giacché un credente è sempre portato a consimili rimproveri e sensi di contrizione. Ma il « desiderio », a che cosa poteva alludere se non a un qualche lavoro letterario, al quale, appena convertito, egli si era proposto di dedicarsi *per la gloria di Lui*? E pare altresì probabile che il Manzoni non gliene riparlasse ora spontaneamente, ma che rispondesse a una lettera del Degola, il quale, avendogli ricordato quel « desiderio », lo aveva ricondotto a quella sua prima idea, anzi alla promessa che egli aveva allora fatto a se stesso; cosicché ora lo compungeva la mortificazione di non averla saputa esaudire. Certo è, che di quel desiderio egli parlava in questa lettera come di una indefinita aspirazione del cuore, piuttosto che come di un progetto sia pur sommariamente delineato; e che ne rimandava il compimento a un'epoca indeterminata. In verità, pur mentre decide di mettere le sue doti di scrittore al servizio della fede, quanto meglio ci rifletta, tanto più un neofita della tempra del Manzoni si sentirà inferiore a un tal compito; e intimorito dalla sublimità dell'assunto, gliene deriverà uno stato d'animo fatto di dubbi, di esitazioni, di contrita riluttanza.

Queste considerazioni possono spiegare (e a loro volta ne sono avvalorate) quella sorta di paralisi che tra la fine del 1809 e l'aprile del 1812 si produsse nell'attività poetica del Manzoni. Il quale però, se tacque come scrittore, pur in quel periodo di intensa formazione e confermazione religiosa, non tralasciò le sue occupazioni pratiche; si dedicò alacremente alla

sistemazione edilizia di Brusuglio, dove, a evidente ricordo del *Parnasse* della Maisonnette, fece innalzare una *montagnola*; attese ad accurati studi di agricoltura e a varie coltivazioni, vecchie e nuove, perfino del caffè e del cotone; e soprattutto continuò le sue letture profane¹, mantenendo sempre vivo il suo attaccamento alle cose e alle questioni letterarie. Appena a metà del suo viaggio di ritorno in Italia, durante una sosta a Lione si era affrettato a riallacciare la sua corrispondenza col Fauriel, scrivendogli il 12 giugno 1810, giusto dieci giorni dopo la sua partenza da Parigi. E quasi tutte le lettere di quei due anni, oltre a documentare ampiamente e minutamente la sua varia attività pratica², attestano altresì il suo vivo e sollecito interesse ai nuovi lavori progettati dall'amico lontano. Si trattava di un *Discours sur la tragédie*, di cui gli aveva parlato anche il Somis; di un'opera su Dante, per cui il Fauriel raccoglieva documenti, e a tal fine il Manzoni mobilitò il Mustoxidi e Giuseppe Bossi; e infine della prima idea di una *Storia della rinascita della letteratura in Europa*. Questa corrispondenza epistolare, che ci è giunta anch'essa monca per essersi perdute le lettere del Fauriel, non era integrata, come già a Parigi, dal vivo discorrerne con l'amico del cuore. Ma dato il naturale gusto del Manzoni per la conversazione e la discussione colta e arguta in un ristretto circolo di persone legate insieme da reciproca e intellettuale e umana confidenza, quella mancanza era destinata a esser presto compensata dalla frequentazione dei vecchi e anche dei nuovi amici di Milano.

Appena giunto a Brusuglio, scrisse al Monti, che accorse subito a riabbracciare quella famiglia, per cui nutriva un tenero, e per Giulia anche antico, affetto. Naturalmente il discorso cadde subito sull'*Iliade* appena stampata e che il Manzoni aveva già cominciato a leggere « con diletto e ammirazione ». E diffondendosi sulle polemiche già suscitate da quella sua traduzione³, il Monti non poté non dipingergli al vivo gli umori dell'am-

¹ Nel dicembre del 1810 inoltrò al papa Pio VII la supplica necessaria a ottenere il permesso di « leggere e ritenere libri d'autori proibiti colla maggior ampiezza [...] comprese le opere di Niccolò Machiavelli e di Pietro Giannone » (A. M., *Lettere*, a c. di Cesare Arieti, Milano, Mondadori, 1970, I, pp. 110 e 761).

² Il 6 marzo 1812 gli mandò perfino una lunga nota di alberi che voleva piantare a Brusuglio e di cui gli occorreano i semi.

³ « Il est bien content de son *Iliade*, mais on le tracasse parfois, et il est assez bon pour se laisser tracasser quand il a le public pour lui » (lettera da Brusuglio al Fauriel, 20 luglio 1810). « Era quello appunto il tempo della rottura fra il Monti ed il Foscolo, che aveva scritto l'articolo *Intorno alla traduzione dei due primi canti dell'Odissea*, singolarmente atto a riaprire le polemiche riguardanti tutte le versioni da Omero » (*Carteggio*, I, p. 225).

biente milanese e parlargli anche dei comuni amici coi quali il Manzoni si affrettò a incontrarsi già mentre dimorava a Brusuglio. Ma soprattutto dal successivo settembre in poi, allorché, pur facendo sempre la spola con Brusuglio, prese alloggio a Milano, nella Contrada di S. Vito al Carobbio, quei contatti e quelle discussioni si vennero facendo assai più frequenti, fino a divenire una cara e vitale consuetudine. Tanto che il canonico Tosi non tardò ad impensierirsene⁴.

Degli argomenti trattati in quelle conversazioni milanesi se ne conosce soltanto uno; ma per nostra ventura esso ha un particolare e rilevante significato. Ricevuta la *Parteneide* del Baggesen nella traduzione e con quelle *Riflessioni* del Fauriel che egli aveva visto nascere a Parigi e a cui molto teneva, fece circolare quel libretto tra i suoi amici. Ma ne ottenne un risultato assai diverso da quello che si aspettava.

Baggesen n'en saura rien, mais voilà ce qui lo consoleraient bien s'il en était informé; c'est qu'on dit qu'au moins *Parthénéide* est plus passable que *Hermann et Dorothee*. Je dis que ça le consoleraient, parce qu'il verrait que ce n'est pas contre son Poème, mais contre le genre qu'on est prévenu. *Diffatti* on a plaint beaucoup son beau talent de s'être exercé sur des *niaiseries*. J'ai fait lire entr'autres *Hermann et Dor.* à M.r Visconti dont je vous ai parlé autrefois. Il m'a écrit un discours où il m'en dit son avis; il le ravale au point de me dire que si je ne l'avais pas prévenu en faveur de ce Poème, si je ne lui avais pas dit qu'il a beaucoup de reputation en Allemagne, il l'aurait pris pour un de ces Roman *sentimentaux* dont on est inondé à cette heure; il a raisonné tout le mal qu'il en dit, et avec beaucoup d'esprit; je suis en train de lui répondre comme je pourrais. Mais votre discours a été goûté extraordinairement par tous; on admire la justesse et la nouveauté des principes que vous posez; on en est enfin enchanté, mais on dit que le genre Idyllique est insipide, sans variété, sans intérêt, sans vraisemblance, que ces Poèmes le prouvent; arrangez moi cela (lettera del febbraio 1811, lo stesso mese della lettera del Tosi al Degola).

Questo passo ci offre anzitutto un'immagine viva del Manzoni e del suo appassionato discutere di poesia coi propri amici. I quali, oltre a Ermes Visconti, dovevano essere l'altro antico condiscipolo Ignazio Calderari, Andrea Mustoxidi che in quel tempo era a Milano ed era stato ospite alla

⁴ « Per il buon Alessandro confesso che sono in inquietudine, perché i miei timori sulla dissipazione che potevano cagionargli le cure di una fabbrica dispendiosa in Brusuglio, le brighe per gli affari propri, a' quali giustamente ha cominciato ad attendere, e la conversazione di qualche amico di Milano, non sono stati del tutto vani » (il corsivo è mio). Così egli scriveva al Degola il 22 febbraio 1811, affrettandosi però a chiedergliene il segreto. « Guardatevi però – aggiungeva infatti – dal fare alcun cenno, scrivendo, di ciò che vi dico in piena riserva » (*Carteggio*, I, p. 266).

Maisonnette proprio mentre il Fauriel attendeva a quel lavoro, e naturalmente il Monti. A costoro, che erano i superstiti del vecchio affiatatissimo gruppo (1800-1805), si può legittimamente aggiungere soltanto Giuseppe Bossi. Ma non è da scartare *a priori* l'ipotesi che già fosse nata la familiarità del Manzoni con Gaetano Giudici, e che il Bossi lo avesse già messo in contatto con qualcuno dei suoi amici più stretti, almeno con Gaetano Cattaneo. Però, quel che più importa è ora la parte che il Manzoni prese in quella disputa. Mentre tutti gli altri si dichiaravano avversi al genere idillico, giudicandolo « insipide, sans variété, sans intérêt, sans vraisemblance », egli fu il solo a prenderne risolutamente la difesa, e dunque a sostenerne anche l'*intérêt*⁵. Il che vuol dire che a dieci mesi dalla conversione egli si trovava, sia in termini di poetica, sia come umano sentire, nella medesima disposizione idillica di cui si era dilettrato a Parigi, in sostanziale concordanza col Fauriel.

Questo non deve far meraviglia. La conversione non aveva avuto nulla di tragico, né di lacerante. Essa era intervenuta a risolvere una crisi, un dibattito interiore, la cui fase più intensa e angosciosa non era neanche durata a lungo; e da quell'angoscia lo aveva liberato il dono della Verità divina, in cui ogni dubbio, ogni problema, trovavano le loro giuste soluzioni. Lungi dal distruggere i suoi ideali poetici e politici, essa li aveva avvalorati dando loro quel nuovo fondamento che egli riconosceva come l'unico vero, fermo, saldo, incrollabile; cosicché tutto il suo essere si era adagiato in un ineffabile senso di pace, di sicurezza, di serena letizia. Era uno stato d'animo noto soltanto agli intimi, e che pertanto egli non aveva potuto tacere al Fauriel, al quale infatti così ne aveva scritto il 21 settembre 1810: « Je vous dirai donc qu'avant tout je me suis occupé de l'objet le plus important en suivant les idées religieuses que Dieu m'a envoyées à Paris, et à mesure que j'ai avancé mon coeur a toujours été plus content et mon esprit plus satisfait ». E se egli seguiva col dirgli: « Vous me permettez bien, cher Fauriel, d'espérer que vous vous en occuperez aussi », in questa speranza non bisogna affatto vedere alcuna forma di banale, oltre che indelicato, proselitismo; bensì il desiderio che anche l'amico potesse godere della medesima felicità da lui goduta, così diversa da tutte le altre felicità umane.

⁵ Abbiamo qui una conferma che quando, nella lettera del 6 settembre 1809, aveva condannato i suoi sciolti *A Parteneide*, egli non aveva alluso al sentimento idillico che spirava in quei versi.

La fede religiosa non contrastava dunque l'inclinazione idillica del Manzoni, la quale, occorre anche precisare, non era volta al solo e specifico genere dell'« idillio borghese »; ma era invece un sentimento generico, e pertanto libero di esprimersi nei modi poetici che gli fossero più congeniali. Fermato questo punto, ne consegue che mentre da quella paralisi creativa egli doveva naturalmente uscire mediante una spinta interna della sua stessa natura poetica, codesta spinta era però anche favorita e stimolata da quel continuo e fitto disputare di letteratura e di poesia, ed era insieme orientata verso sereni esiti narrativi e contemplativi. Si possono ora più compiutamente interpretare l'imbarazzo e l'oscurità di quanto, come abbiamo già visto, egli scrisse al Degola nel successivo settembre 1811. A quell'epoca, se qualche cosa aveva pensato di scrivere, era un discorso in difesa della poesia idillica; ed anche se tale idea egli l'avesse manifestata al Fauriel piuttosto scherzosamente che come un serio e determinato proposito, è certo che quello era il tema a cui si sentiva personalmente e vivamente interessato. Cosicché, quando di lì a non molto, agli inizi del 1812 egli ebbe a sentire l'esigenza, e trattandosi di lui si potrebbe dire il dovere, di rimettersi al suo lavoro di scrittore, era naturale che trovandosi a corto di argomenti riprendesse in mano le abbandonate carte della *Vaccina*, tanto più che ad essa, già concepita come una rottura con le forme precedentemente usate, lo attiravano ora, sia il desiderio di perfezionare l'intrapresa riforma del suo stile poetico, sia la possibilità di impostare l'ufficio civile del poemetto nei modi più conformi al suo nuovo religioso sentire. E impegnato ormai da qualche tempo in quest'opera egli era già quando, il 27 febbraio 1812, così ne scrisse al Degola:

Mi sento pure obbligato *in coscienza* a disingannarvi su un altro articolo nel quale mostrate di aspettare da me più ch'io non penso di fare. L'operetta ch'io ho pensata a Parigi, e che ora sto lavorando, non è sostanzialmente religiosa, bensì la religione v'è introdotta coi suoi precetti, e coi suoi riti; insomma l'opera non è apologetica, qual mi pare la supponeste.

Da questo passo si può dedurre che circa due anni prima, a Parigi, esprimendo al Degola il suo desiderio di mettersi come poeta al servizio di Dio e parlandogli, forse della *Vaccina* che poteva adattarsi a tal fine, forse di altri disegni e propositi a noi ignoti, il Manzoni si era espresso in termini tanto poco chiari ed espliciti, che un uomo così intelligente come il Degola, autorizzato inoltre dal parlare oscuro della precedente lettera manzoniana del 7 settembre 1811, aveva potuto pensare che si trattasse di un'opera apologetica. Ma appare altresì evidente, che seppure a qualche cosa di

simile a una tale idea si fosse dapprima volta la mente del Manzoni, essa era venuta assumendo via via chissà quali, e sempre incerti e vaghi, spiriti e forme, finché gli parve di poterla realizzare nel modo più conforme alla sua natura, che non era allora incline all'apologetica, ma alla poesia, e perciò in un poemetto, appunto nella *Vaccina*. Di tale operetta, infatti, come ormai comunemente e giustamente si ritiene, e non degli *Inni sacri*, egli parlava in questa lettera, la quale va integrata con l'altra, di appena una settimana dopo (6 marzo 1812), in cui diceva al Fauriel:

Je vous dirai aussi un petit mot de ce travail dont je vous ai parlé à Paris; je n'y ai pas trop pensé, ainsi je n'ai fait jusqu'à présent que le plan, et le commencement du premier Chant. Il est en octaves, auxquelles je me suis décidé par la crainte qu'une suite trop prolongée de vers blancs ne devint assommante, et je m'en trouve très-content.

E che se ne trovasse *très-content* è possibile. Ma forse egli si esprime così in un momento di passeggera soddisfazione. Certo è infatti che a questa operetta, che avrebbe dovuto segnare la rinascita sua come poeta dopo la conversione, egli lavorava piuttosto alla stracca. L'argomento, il piano, la riforma stilistica e conseguentemente anche il metro, l'ottava, erano tutte cose che aveva già fermato a Parigi fra il settembre e l'ottobre 1809. Anche l'inizio del primo canto è assai probabile che lo avesse buttato giù allora, almeno in una sua prima stesura. Cosicché ora si trattava soltanto di ritoccare, rivedere e modificare il tutto, adattandolo alle nuove esigenze. Ma ancora nel successivo 20 aprile non pare che fosse andato molto avanti. « Vous avez deviné que j'ai agrandi mon plan, je l'ai même bien établi à present, et j'en vois déjà beaucoup de détails ». Soltanto questo breve cenno egli ne scrisse allora in tutta quella lunga lettera al Fauriel. Ma l'ampliamento del piano era già cosa vecchia, si trattava di introdurvi la religione coi suoi precetti e coi suoi riti, come aveva scritto al Degola due mesi prima. E in quanto ai molti particolari, egli li vedeva, ma non si decideva a metterli in versi. Mi par proprio che l'iniziale compiacimento si fosse già andato raffreddando. E in verità, non aveva preso una decisione saggia. Quella non poteva essere l'opera nuova a cui oscuramente aspirava come all'espressione del nuovo se stesso. Era invece un espediente, un tentativo di cucire il vecchio col nuovo. E pertanto, piuttosto che in questo compromesso destinato senz'altro a incagliarsi, un modo di uscire da quella paralisi creativa era in certe idee che frattanto rimuginava fra sé e sé, e alle quali, rispondendo a una provvidenziale osservazione del Fauriel, ebbe a dare la seguente formulazione:

« Je suis plus que jamais de votre avis sur la poésie; il faut qu'elle soit tirée du fond du coeur; il faut sentir, et savoir exprimer ses sentiments avec sincérité », e cioè senza lasciarsi tiranneggiare dalle norme rettoriche sullo stile e sull'arte della versificazione. « Il me paraît qu'il est impossible d'appliquer dans le moment de la composition aucune des règles ou qu'on peut avoir apprises, ou que notre expérience peut nous fournir; que de tâcher de le faire c'est réussir à gêner sa besogne, et qu'il faut bien penser, penser le mieux qu'on peut, et écrire. Je me suis souvenu alors du *Verbaque provisam rem non invita sequentur*, que je trouve être la seule règle pour le style ».

In queste idee, enunciate ancora a proposito della *Vaccina* nella medesima lettera del 20 aprile, si profilava un concetto della poesia, che pur confermando il precedente criterio del sentire e meditare, lo integrava però e lo approfondiva; e andando molto oltre quell'infelice poemetto, il cui sentimento poetico non gli era sorto davvero dal fondo del cuore, prospettava, anche tecnicamente, la fondazione di una poesia affatto nuova. Se ne può dunque legittimamente desumere che il Manzoni avesse già varcata la soglia di quel suo nuovo corso poetico, la cui esigenza, già avvertita tre anni innanzi con la *Vaccina*, soltanto ora, dopo la conversione, gli si era imposta col preciso carattere di una svolta radicale e decisiva. La conversione religiosa aveva infatti preparato anche una sua appropriata conversione letteraria; e in verità la crisi poetica, che da circa due anni lo angustiava e lo paralizzava, da che cosa poteva esser provocata se non dalla recondita e tormentosa formazione di un nuovo contenuto, vale a dire dalla sola condizione necessaria per la nascita di una poesia nuova? Quando egli scriveva queste parole, la loro stessa fermezza mostrava che quella crisi era giunta alla sua soluzione. In quei due anni la *res* del precetto oraziano *provisa erat*. Il nuovo contenuto si era già formato, e urgendo dall'interno aveva già prodotto il fatto risolutivo di tutto quell'oscuro e segreto processo. Ad un ulteriore esame non sfuggirà infatti che quelle idee confidate al Fauriel non costituivano una mera ed astratta teorizzazione, ma, e si pensi soprattutto a quell'intenso *penser le mieux qu'on peut, et écrire*, erano già state convalidate dall'esperienza. Voglio dire che allora egli poteva già aver cominciato a scrivere *La Risurrezione*, e che quell'esperienza gli si era rivelata in tutti i sensi soddisfacente.

L'occasione che determinò la prima idea di quell'inno, il cui autografo porta in testa, com'è noto, la data *Aprile 1812* senza alcuna specificazione del giorno, si è pensato che sia da ravvisare nella ricorrenza pasquale di quell'anno. Questa è un'ipotesi da accogliere come sicuramente legittima. Il soggetto stesso dell'inno è legato, tutto ed esplicitamente, a quella ricor-

renza liturgica. E pertanto, anche se quell'anno la Pasqua non cadde nell'aprile ma il 29 marzo, è da presumere che un primo impulso a celebrare poeticamente quell'evento egli l'avesse avvertito già allora, partecipando in chiesa con tutto il suo cuore alla solennità del rito religioso. Altri studiosi⁶ si sono richiamati al « miracolo » di san Rocco fondandosi più o meno dichiaratamente sulla testimonianza di Giacomo Zanella, il quale aveva asserito che il Manzoni, « entrato un giorno nella chiesa di san Rocco, dopo un'affannosa preghiera, si levò da terra credente, e pensò, come un giorno mi disse, sin d'allora l'inno della Resurrezione ». Che in quel momento, o anche poco dopo, il Manzoni pensasse a scriverci sopra dei versi, riesce assai ostico l'ammetterlo. Mi pare dunque di capire che codesti studiosi, non ignari d'altronde che da quell'aprile 1810 alla nascita dell'inno erano già trascorsi due anni, pongano piuttosto tra i due fatti un qualche sotterraneo legame. E se si dovesse credere allo Zanella⁷, si potrebbe essere autorizzati a pensare che l'idea di un siffatto legame si fosse venuta formando *a posteriori* anche nella mente del Manzoni. Intesa a questo modo, la notizia dello Zanella non risulterebbe estranea, ma strettamente complementare all'ipotesi precedente. E di conseguenza, pur muovendoci sempre sul terreno delle congetture, non ci dovrebbe essere nulla di strano nell'ammettere che non molti giorni dopo quel 29 marzo, e probabilmente verso la metà dell'aprile, ripreso dal sentimento che lo aveva pervaso nel partecipare al recentissimo rito, egli si fosse trovato a rivivere insieme nella sua coscienza la grandiosa portata di quel divino intervento ed il fatto, qualunque esso fosse stato, che due anni innanzi aveva determinato il suo ritorno a Dio. Ai fatti della mitografia cristiana tutti i credenti attribuiscono il duplice e congiunto valore di fatti realmente accaduti nella loro esatta e storica temporalità e insieme di eventi ricchi di un significato più profondo, di una mistica realtà extratemporale, che può farli perennemente attuali nella loro coscienza. Questa, che egli aveva piamente accolto come una nozione di fede, ecco che nell'atto della rievocazione gli diventava una presente esperienza di vita. In quel primo momento, due anni innanzi,

⁶ Mi limito a ricordare, per tutti, Pietro Paolo Trompeo, *Il « pari » del Manzoni*, nel vol. *Rilegature gianseniste*, R. Carabba editore, 1930.

⁷ Le parole dello Zanella si leggono nella sua *Storia della Letteratura italiana dalla metà del Settecento ai giorni nostri*, Milano, Vallardi, 1880, p. 219. Ma nell'edizione che di quell'opera fece col nuovo titolo *Storia della letteratura italiana nell'ultimo secolo* (Città di Castello, Lapi, 1889, p. 163), dal passo sopra citato egli espunse l'inciso « come un giorno mi disse », venendo così a infirmare quel valore di testimonianza diretta che aveva dato alla sua precedente affermazione.

Cristo era risorto nel suo cuore; e avvertendo ora nella sua coscienza il rinnovarsi del prodigio, egli vi assisteva con un senso di commossa riconoscenza che di per se stesso anelava a riversarsi all'esterno, a esprimersi poeticamente in un inno inteso ad esaltare l'evento nella sua dimensione terrena e trascendente, soggettiva e universale. Scattò allora quell'iniziale *ex abrupto*: « È risorto ». E nell'immediatezza di questa esclamazione, sorta proprio dal fondo del cuore, va colto dunque un moto di stupore religioso e insieme un senso di liberazione da quel viluppo di perplessità, di vani propositi, di sterili tentativi, in cui da troppo tempo ormai stagnava la sua virtù poetica. Il ritorno alla fede gli si risolveva in ogni senso come un avvenimento provvidenziale. Esso non era rimasto nell'ambito di un mero rivolgimento etico-religioso; ma aveva investito tutto il suo essere ingenerando anche la sua rinascita come poeta, anzi la sua vera nascita alla poesia.

A questo punto però, quando quell'interiore groviglio pareva e virtualmente era giunto alla sua risoluzione, emersero le difficoltà specifiche dello scrittore, voglio dire quelle attinenti alla traduzione poetica del nuovo contenuto. Urgeva anzitutto l'uso di un metro, in cui i momenti narrativi, descrittivi e meditativi, potessero coesistere e fondersi in una ideale unità con l'espressione di stati d'animo variamente agitati; un metro che fosse insieme canto e declamazione; insomma un metro altamente lirico. Questa difficoltà si può dire che lo scrittore la vincessesse d'impeto con l'adozione delle strofe di sette ottonari, legate a coppie dalla rima tronca dell'ultimo verso. Di questo metro si è creduto di trovare i precedenti nel Metastasio e in genere nella nostra melica settecentesca, dove infatti non è difficile rintracciarne di somiglianti; ma in realtà, e pur non obliterando l'influsso dell'innologia cristiana, esso uscì dalle sue mani con un'impronta per cui può dirsi un metro ben suo. Con pochi adattamenti e modificazioni, che non ne alterarono l'intrinseca natura, questo rimase infatti il metro lirico più caratteristicamente manzoniano, ripreso dallo scrittore non pure nel prossimo *Natale*, ma nel *Cinque maggio*, nel coro di Ermengarda e infine nella *Pentecoste*.

Assai più spinose furono le difficoltà lessicali e stilistiche. Pur essendo nata d'improvviso, la *Risurrezione* non si può considerare una poesia improvvisata. Non lo si può almeno nel senso spicciolo e corrente. Ma a una sua più intima e più particolare forma di improvvisazione essa non poteva sfuggire. Un primo ausilio venne al Manzoni dalla riforma che egli stava ancora sperimentando nella *Vaccina*, dove, al linguaggio industriosamente umanistico e neoclassico da lui usato fino all'epistola *A Parteneide* egli si studiava di sostituirla un altro di stampo più semplice e naturale e per così

dire parlato. Ebbene, questa esigenza presiedette anche alla stesura della *Risurrezione*, come si può vedere già nella prima strofetta:

È risorto: or come a morte
 la sua preda fu ritolta?
 come ha vinto l'atre porte
 come è salvo un'altra volta
 quei che giacque in forza altrui?
 Io lo giuro per Colui
 che da' morti il suscitò.

Con l'eccezione di un solo ovvio latinismo, di una lieve inversione e di qualche astrattezza, il lessico e le strutture sintattiche risultano senz'altro lineari e normali. Siamo dunque in presenza di un linguaggio, che almeno a prima vista appare spontaneo e perfin popolare. Ho detto però a prima vista. Lungi dall'esaurirsi in una banale e per lui impossibile opera di spicciola semplificazione, il nuovo impegno poetico del Manzoni richiese infatti un lavoro ben altrimenti e assai più complicato di quanto si possa desumere da questo, significativo sì, ma pur tuttavia piccolo e isolato campione. E in verità, se ora ritorniamo per un momento al linguaggio della *Vaccina*, va osservato che esso doveva servire a un poetare *sedatis motibus*, di andamento narrativo-descrittivo, di una tonalità in prevalenza serenamente idillica. L'inno invece, come dice la parola stessa, richiedeva modi e timbri espressivi di tutt'altro tipo, atti a rendere una tensione etico-poetica variamente sommosa, e dunque narrativi e drammatici, soggettivi e universali, riflessivi ed eloquenti, umili e altamente ispirati, « epico-lirici », come disse il De Sanctis. E gli impulsi di uno stato emotivo si avvertono già in questa prima strofetta, la cui normalità stilistica è scossa da una profonda vibrazione interiore, dallo stupore religioso, da quel serrato interrogare, dalla perentoria affermazione conclusiva. Non è però questo il luogo di procedere a una compiuta e puntuale ricognizione di quella, che per di più, e naturalmente nella sola area della poesia lirica, rimase pur sempre una problematica riforma. Basterà soltanto additarne gli elementi più costitutivi.

A tal fine sarà anzitutto opportuno ritornare alla già citata dichiarazione di poetica del 20 aprile 1812, nella quale, subito dopo il ricorso al precetto oraziano, il Manzoni si affrettò a soggiungere che egli non voleva « mettre en doute l'utilité réelle et très-grande qu'il y a dans les recherches sur les causes des beautés du style, ni les bons effets de ces études sur l'esprit de celui qui fait des vers, et sur ses vers par conséquent ». Evidentemente siamo qui in presenza di un problema, che non essendo pervenuto

alla sua chiara ed esatta soluzione, risulta enunciato in maniera piuttosto approssimativa, non rigorosamente logica. Questo riconoscere la reale e grandissima utilità degli studi sulle cause delle bellezze dello stile, e perfino la positiva efficacia che essi esercitano sul talento e di conseguenza sui versi stessi di un poeta, è in palese contrasto con l'esigenza, già fermamente asserita, di una scrittura schietta e svincolata dai canoni rettorici. Ma riteneva davvero che le norme stilistiche, anche quelle tratte dalla propria esperienza e perciò connaturate al suo stesso linguaggio poetico, egli potesse senz'altro obliterarle nel momento del comporre? E osservando che a farle intervenire in quel momento, e cioè nel primo calore dell'ispirazione, il poeta riuscirebbe soltanto a guastare il suo lavoro, escludeva forse del tutto la possibilità di un loro intervento allorché la *res* poetica fosse stata riconosciuta sicuramente valida (« bien penser, penser le mieux qu'on peut, et écrire »), un intervento atto a costituirla nella sua espressione più adeguata ed efficace? È difficile deciderlo, in quanto piuttosto che risolvere questo problema egli preferì evitarlo con la drastica decisione di non pensarci più sopra: « quant au style et à la versification après m'être un peu tourmenté là-dessus j'ai trouvé la manière la plus facile, c'est de ne pas y penser du tout ». E d'altronde il Manzoni non stava scrivendo un trattato, ma una lettera amichevole, nella quale, fra altre notizie, esponeva alla buona anche quei pensieri che gli frullavano per il capo. Quel che soprattutto importa è dunque la soluzione pratica, il risultato effettivo che ne possediamo nel testo della *Risurrezione*. Ebbene, proprio in questo primo inno, dove egli così evidentemente aspirava alla schietta immediatezza dell'espressione poetica, la retorica tradizionale, ivi naturalmente compresa l'esperienza acquisita mediante lo studio dei testi classici che ne costituivano il corpo vivente, non era da lui affatto ripudiata. Né questo dovrà suscitare meraviglia. La nuova cultura, infatti, dalla quale veniva la spinta più suggestiva per la creazione del nuovo linguaggio, aveva letterariamente il suo fondamento più solido nel latino della liturgia cattolica e soprattutto in quello dei testi biblici, che era poi il latino di san Girolamo; dal suo seno stesso veniva dunque una sorta di autorizzazione al rispetto dei modi letterari tradizionali, dai quali non dissentivano neanche le strutture prosastiche e la vigorosa eloquenza di un Bossuet e degli altri oratori e moralisti francesi del gran secolo, che erano l'altro fondamentale pilastro della nuova formazione del Manzoni. Alla stesura dell'inno presiedette dunque una contaminazione determinata da una forte esigenza di naturalezza, dal permanere della classicità letteraria, e insieme dall'irruzione, che, attraverso la breccia apertavi dall'esclusione degli elementi pagani, vi aveva effettuato il

patrimonio della nuova istituzione etico-religiosa; cosicché l'impianto stilistico poté essere alleggerito del suo neoclassico virtuosismo, ma non rinunziò né agli strumenti rettorici, né ai costrutti latineggianti; e il materiale linguistico, ora obbedì ai modelli della classicità latina e italiana, ora attinse ai nuovi testi biblici e liturgici. E benché in definitiva l'inno derivasse la sua totale impronta dalla potente suggestione esercitata da questi ultimi, conviene anche aggiungere che malgrado la disparità dei due modelli, si stabilì fra loro una convivenza effettuata senza alcuna discriminazione palese.

Nacque in tal modo quello che poi, malgrado ulteriori perfezionamenti, intesi d'altronde, non ad eliminare, ma se mai ad accentuare l'ibridismo di questa prima impostazione, rimase il peculiare linguaggio lirico del Manzoni. E fu il risultato di una riforma sostanzialmente empirica, atta a superare o ad aggirare gli ostacoli caso per caso, via via che essi insorgessero, nel calore o nel meditato corso della composizione, senza applicare una norma prestabilita, e obbedendo piuttosto a impulsi, non certo disordinati, ma governati soltanto da una misura e da un gusto, che per quanto esercitatissimi non potevano riuscir sempre vittoriosi. Mentre infatti i rischi insiti in tale procedimento potevano condurre ad esiti di genuina e potente efficacia, provocavano anche, e massime in questa prima esperienza, risultati scarsamente plausibili e perfino di dubbia lega. Se però da un minuzioso ed esclusivo esame di codesti singoli particolari ci si volga ad abbracciare l'inno nel suo intero complesso, si vedrà che essi risultano, non già sanati, ma come superati e travolti dall'intonazione generale, che derivando tutta dalla nuova cultura, dove regna sovrana l'autorità dei modelli biblici, costituisce un *unicum* tutto coerente, il quale, mentre valendosi dell'afflato dei testi profetici, davidici e paolini sovviene all'esigenza di una solenne e commossa meditazione e celebrazione, di un eloquio vigorosamente intonato, si rivela atto ad appagare anche l'altra esigenza, l'aspirazione a un linguaggio semplice e schietto, narrativo e descrittivo, di gusto popolareggiante; un linguaggio che non contrasta col precedente, in quanto non meno ricco anch'esso di una sua intima e lirica sublimità, attinto com'è alla fresca sorgente dei testi evangelici⁸.

Oltre che dal tessuto linguistico e stilistico, la spontaneità creativa di quest'inno è attestata anche dalla sua intima discontinuità. Non bisogna però confondere tale discontinuità con una vera e propria sconnessione.

⁸ Per un minuzioso esame del testo, che è quanto dire per le « pezze d'appoggio » di quanto qui e in quel che segue è descritto nelle sue linee generali, devo rimandare al mio commento delle *Poesie e Tragedie* (Firenze, La Nuova Italia, 1970).

Già il Tommaseo aveva osservato che le idee possono qui sembrare slegate, ma che in realtà esse furono dal Manzoni « congegnate accortamente », e che inoltre l'unità di tutta la composizione consiste nel loro armonico derivare dall'unica idea dominante, subito enunciata all'inizio dell'inno⁹. Passando ora a meglio definire il pensiero del Tommaseo e il procedimento del Manzoni, se la stesura dell'inno non procedette lungo uno schema logico preconstituito, essa seguì tuttavia un disegno che si venne attuando lungo il corso stesso della composizione. E il disporsi dell'ispirazione nella linea di codesto disegno *in fieri* va considerato come il vario svolgersi e configurarsi dell'idea dominante, sorvegliato e guidato sempre dalla vigile presenza dell'autore; il quale infatti esercitò un rigoroso controllo nell'impostazione delle singole strofe, il cui schema riesce talora perfino simmetrico; e dovendo obbedire alla circoscritta misura del metro, codesto controllo fu di necessità volto a conferire un proprio carattere unitario a ogni strofa doppia. Ognuna di queste racchiude infatti, entro il suo esatto ambito di quattordici versi, un particolare atteggiarsi del sentimento generale; e pertanto, oltre che una unità metrica, e talvolta proprio grammaticale in quanto formata da un solo periodo sintattico, essa viene a costituire soprattutto una unità di argomento suscettibile di convertirsi, nei momenti più felici, anche in un vero e proprio nucleo poetico. Codeste unità, otto in tutto, non sono legate l'una all'altra come le parti di un discorso logicamente ordinato; ma non sono però neanche staccate e prive affatto di addentellati. Pur godendo di una loro interna autonomia, il loro armonico e coerente succedersi e svilupparsi è determinato dall'intervento di nessi non tanto logici, quanto piuttosto affettivi, da associazioni emotive e per così dire pindariche, nelle quali va ravvisato uno dei più essenziali fattori di quel *continuum* lirico, che dopo il primo slancio corre lungo tutto l'inno fino al suo suggellarsi nelle parole conclusive.

Accertata però la coesistenza della spontaneità lirica e della disciplina tecnica, e anche la loro cooperazione ai fini di un effettivo ordine compositivo, rimane ancora da appurare la specifica liricità di quest'inno, la quale va cercata più addentro, nell'intimità soggettiva del sentimento ispiratore. Quest'altra ricerca ci porta anzitutto a mettere in evidenza l'essenzialità autobiografica della precedente poesia del Manzoni, dalla quale si ricava la figura di un giovane poeta, che in aperto contrasto con la viltà del mondo circostante se ne era crucciosamente appartato, ora facendolo segno agli

⁹ Niccolò Tommaseo, *Ispirazione e arte*, Firenze, Le Monnier, 1858, pp. 340-341.

strali del suo aspro giudizio, ora contrapponendogli la purezza di un'aristocratica e astratta virtù stoica, ora rifugiandosi nell'idillico vagheggiamento di un mondo nobile, armonioso, mitico, e cioè fuori della storia. La conversione, che non fu del tipo interiorizzato e ascetico atto a vieppiù rinchiudere l'individuo negli abissi della sua coscienza, ma fu di quelle animate da umana e sociale solerzia, intervenne, non a reprimere gli impulsi preesistenti, bensì a illuminarli e a guidarli a un loro diverso sviluppo. Lungi dal convalidare e dal rinsaldare la segregazione etico-poetica dello scrittore, la quale d'altronde non era nata da un indiscriminato e pervicace *contemptus mundi*, ma invece da una delusa e tuttavia innata aspirazione al bene comune, essa non schiacciò dunque né annullò il suo individualismo autobiografico, ma anzi lo favorì e lo rinnovò guidandolo a un esito poeticamente più concreto e fecondo. Liberando lo scrittore dall'isolamento di cui si era compiaciuto, e colmando il vuoto che si era aperto fra l'individuo e l'umano consorzio, la conversione instaurò in lui la coscienza della comunione sua con l'umanità credente, e in sostanza con l'umanità intera; cosicché l'individuo si innalzò sopra se stesso, e la sua voce, fattasi interprete di un sentimento generale, fu insieme voce personale e universale.

Certo, in questa sublimazione della soggettività nell'universalità, che è poi il *quid* costitutivo di ogni vera espressione lirica, e a cui altri grandi giunsero per altre vie, bisogna distinguere l'universalità autentica da quella verbale, la voce poetica del sentimento religioso dalla sua espressione oratoria o anche soltanto eloquente. Ma per quel che ci interessa direttamente, va soprattutto rilevato che, fin da questo primo inno, il timbro specifico impresso dalla conversione all'universalità della più alta lirica manzoniana fu il timbro di una coralità, che si articolò subito in tre motivi o « tempi » dominanti: quello dell'annuncio, quello del racconto e quello che è generalmente detto parenetico, ma la cui natura è soprattutto catartica. Non furono tre motivi autonomi. Anche quando, come in questa *Risurrezione*, sia possibile isolarli materialmente, essi formano in realtà un ritmo ternario saldamente unito da una sua intrinseca coerenza. E qui esso ritmo si viene dispiegando nell'afflato di un'impostazione polifonica, che dalla solenne proclamazione dell'evento, trascorrendo alla liberazione dei vecchi padri, risalendo alle antiche profezie, soffermandosi nel racconto del prodigio, sfocia infine, come da causa ad effetto, nella purificazione terrena, conclamantesi, questa, sia liturgicamente nel rito ecclesiastico, sia eticamente, nella vita pratica degli uomini, dove, rimosse le intemperanze di un mondo traviato, si instaura la pacata e celeste letizia dei giusti.

La *Risurrezione* non riuscì certo un capolavoro. Ma come nessuno si è mai sognato di annoverarla fra le cinque o sei più alte liriche del Manzoni, così nessuno, tranne qualche mal prevenuto lettore, può disconoscerne la vibrazione lirica. Quel che ora più conta è però il compiacimento che il Manzoni ne trasse¹⁰, la sua giustificata convinzione di aver trovato una forma poetica che egli stesso non si aspettava forse così pertinente e nuova, e quindi lo sprone ad inoltrarsi per quella via, procedendo ad altre e diverse espressioni della sua medesima esperienza religiosa. A un siffatto proposito si deve la nascita del secondo inno, *Il Nome di Maria*, il cui tema dovette presentarglisi insieme spontaneo e obbligato. Per un credente, infatti, il culto della Vergine corredentrica è indissolubilmente legato a quello del Redentore. « Quanto più uno crede in Dio, tanto più sente di credere, di amare, di invocare, e – per chi può – di celebrare la Madonna ». E pertanto, dopo la *Risurrezione*, « dopo l'omaggio a quel Dio, in Cui il Manzoni aveva confidato e per Cui era risorto, il Manzoni sentì il dovere di rendere omaggio a Colei, che era stata madre di quel Dio, e partecipe, in eterno, della redenzione da Lui sofferta e donata all'umanità »¹¹. Il Chiari non poteva esprimersi con migliore esattezza e verità. Il Manzoni, dunque, *sentì il dovere*. E in tale dovere, tutto interiore, e come ho già detto, « spontaneo », ma più del credente che del poeta, va ravvisata la matrice di quest'inno, la cui specifica essenza, fin dal suo primo concepimento, pose l'autore di fronte a un compito diversissimo dal precedente, e per ciò stesso predestinato a un esito assai meno captante. Formatosi in un'area spirituale non propriamente di entusiasmo epico-lirico, ma di preghiera, di adorazione, di pensosa e compunta esultanza, il *Nome di Maria* ne derivò infatti tutto il suo fare narrativo, riflessivo, ortatorio, e soprattutto e dovunque concelebrante.

¹⁰ Di siffatto compiacimento, comprensibilissimo di per se stesso, è rimasta una traccia sicura nella lettera del 9 febbraio 1814, dalla quale si ricava che appena scritto l'inno egli ne diede notizia al Fauriel e lo fece leggere ai suoi amici di Milano.

¹¹ Alberto Chiari, *La Madonna per Dante e Manzoni*, nel vol. *Studi letterari*, Firenze, Nardini, 1981, p. 16; *Motivi mariani nell'opera di A. M.*, nel vol. *Manzoni. Il credente*, Milano, Istituto di Propaganda libraria, 1979, p. 123. Ed è inoltre da ricordare che al culto di Maria il Manzoni era naturalmente indotto anche dal canonico Tosi, il quale nelle sue prediche affermava la sua piena fiducia nella « potentissima intercessione di Maria Madre nostra e Madre dell'increata Sapienza », ed esprimeva con tenerezza la sua devozione alla Vergine corredentrica e la sua fede nell'immacolato concepimento. Cfr. Pio Bondioli, *Manzoni e gli « Amici della Verità »*, Milano, Istituto di Propaganda libraria, 1936, p. 63 e p. 65 n. 2.

Questo diverso registro si palesa immediatamente, a occhio nudo, nella stessa scelta del metro. Non più la scattante duttilità dell'ottonario col gioco delle sue rime alterne e bacciate e tronche; ma la strofa saffica, che coi suoi endecasillabi e per di più con la clausola settenaria anziché quinaria, non si presta spontanea all'accensione lirica, ma a un ornato e sostenuto « discorso ». Anche l'impostazione corale, smarrita la schiva suggestività della *Risurrezione*, si fa qui intenzionale, esteriore, solennemente dichiarata dall'insistente uso del pronome di prima persona plurale: « noi testimoni », « noi serbati all'amor », « noi sappiamo », fino al conclusivo invito « lieta cantar con noi ». E sempre al medesimo registro, vale a dire alla consapevolezza di un assunto così altamente impegnativo, si deve la prima idea di aprir l'inno con un proemio adeguatamente industrioso e solenne. Si tratta di tre strofe, che per esser note soltanto a pochi studiosi sarà utile riferire qui nella loro lezione definitiva.

Cara a molti fidanza il patrio suolo
e il dì supremo oltre passar col grido:
ma di mille volenti appena un solo
vince il cemento infido.

Questa cura superba ardea quei grandi
figli di Roma ad imperar nudrita
che diero in cambio de la fama i blandi
ozi e la dolce vita.

E quando oltre tant'alpe e tanta in pria
onda intentata in mille terre dome
più che mai bello risuonar s'udia
di quei prestanti il nome,
tacita un giorno...

Il Manzoni intendeva istituire un antitetico paragone tra l'apice della gloria a cui era giunta l'antica Roma e l'umiltà della « fanciulla ebrea », che l'avrebbe ottennebrata e vinta¹². Il buon senso e il buon gusto lo indussero a cancellare tutto questo proemio e ad aprire l'inno con quel suggestivo *incipit*, « Tacita un giorno », col quale, invece, egli aveva disegnato di dar inizio alla quarta strofa. E fu una saggia decisione, sia perché quell'esordio,

¹² Ireneo Sanesi. *Il codice autografo degli « Inni sacri »*, negli « Annali manzoniani » vol. IV, Milano, Casa del Manzoni, 1943, pp. 40-42; *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. CCLVI e 199-200; A. M., *Poesie e Tragedie*, testo critico a c. di Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, pp. 39-40. Su questo esordio pagano e su tutto l'inno cfr. anche Silvana Ghiazza, *Strutture e varianti del « Nome di Maria » di A. Manzoni*, Bari, Adriatica editrice, 1984.

oltre che pesante di per se stesso, sarebbe rimasto sostanzialmente estraneo a tutto il corpo dell'inno, sia soprattutto perché era disdicevole che la figura di Maria non apparisse subito e senza alcuna mediazione fin dalla prima parola, fin da quel primo aggettivo:

Tacita un giorno a non so qual pendice
 salia d'un fabbro nazaren la sposa;
 salia non vista alla magion felice
 d'una pregnante annosa;
 e detto salve a lei, che in riverenti
 accoglienze onorò l'inaspettata,
 Dio lodando, sclamò: « Tutte le genti
 mi chiameran beata »¹³.

La figura di Maria è qui la protagonista di un racconto, che si viene sviluppando e che si conclude in una forma tutta schiettamente e anche suggestivamente fiabesca. Il Manzoni si compiace di notazioni vaghe e indefinite, di quel fare un po' misterioso tanto caro al favoleggiare del popolo. E quasi ci si rammarica che questo incantesimo si interrompa così a un tratto, e che improvvisamente si trapassi al registro stilistico, tanto diverso e inatteso, dell'oratoria sacra. In verità, abbiamo qui un preludio che in un suo particolar modo già prepara il passaggio alla declamazione innologica. Il poeta sa infatti che noi sappiamo chi sia quella anonima fanciulla del popolo, quale prodigioso evento sia avvolto e nascosto nei fatti e negli aspetti di quella realtà così dimessa, umile, comune. E quel segreto egli lo palesa nella seconda strofa, dove il ritmo e il tono si vengono via via accelerando e innalzando finché Maria, « Dio lodando », e cioè dopo aver pro-

¹³ Chi voglia rendersi conto del lavoro eseguito dal Manzoni, non avrà che da confrontare queste due strofe col Vangelo secondo Luca, da cui egli le derivò. Si vedrà allora con quanta sapienza ne adattò, tradusse, eliminò e sottintese le varie parti, ricavandone quello che soltanto giovava al suo fine. Per comodità del lettore riferisco qui tutto quel passo (Luca, I, 39-48): « Exurgens autem Maria in diebus illis abiit in montana cum festinatione in civitatem Juda: et intravit in domum Zachariae, et salutavit Elisabeth. Et factum est: ut audivit salutationem Mariae Elisabeth, exultavit infans in utero eius: et repleta est Spiritu sancto Elisabeth: et exclamavit voce magna, et dixit: Benedicta tu inter mulieres et benedictus fructus ventris tui: Et unde hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me? Ecce enim ut facta est vox salutationis tuae in auribus meis, exultavit in gaudio infans in utero meo. Et beata quae credidisti, quoniam perficientur ea quae dicta sunt a Domino. Et ait Maria: Magnificat anima mea Dominum, Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes ».

nunziato il primo versetto del *Magnificat*, « *Magnificat anima mea Dominum* », che qui è sottinteso, « sciamò », e dunque ad alta voce, « Tutte le genti mi chiameran beata » (« *beatam me dicent omnes generationes* »). Con la quale esclamazione il racconto si è già virtualmente portato al medesimo livello declamativo che subito segue e che, contenendo una solenne riflessione sulla frase pronunciata da Maria, viene a stabilire anche un legame logico fra le due parti:

Deh! con che scherno udito avria i lontani
presagi allor l'età superba! oh tardo
nostro consiglio! oh degl'intenti umani
antiveder bugiardo!

Ma pur ammirando l'accorgimento del poeta nell'effettuare questo passaggio, non si può tuttavia dire che egli l'abbia avuta vinta del tutto. Benché attenuato, uno stacco, un contrasto fra l'un tipo di linguaggio e l'altro, sussiste pur sempre. E la causa è insita nella stessa ideazione dell'inno. Il Manzoni non si propose infatti di tessere le lodi di Maria mediante il racconto e l'interpretazione delle varie fasi della sua vita. A questo proposito si osservi come egli abbia pretermesso l'episodio dell'Annunciazione precedente la visita di lei ad Elisabetta, e come al suo dolore per il supplizio del Figlio sia poi dedicato un cenno, accorato, ma quasi senza alcun peso umano: « Tu pur, beata, un dì provasti il pianto ». Egli intese invece celebrarne la celeste possanza e beatitudine a partire dalla sua origine terrena, giacché dalla terra appunto, e per la sua umana e divina maternità, il volere di Dio la innalzò al cielo. La figura di Maria fu sentita dunque in una sua duplice presenza umana e celeste. E laddove prevale la presenza umana l'inno acquista vivezza di linguaggio e di immagini. Questo l'abbiamo già visto nel prologo. E questo è anche il vero motivo della preferenza che ogni lettore ha sempre accordato a quei versi, dove tutti coloro che soffrono sulla terra invocano fiduciosi il soccorso di Maria, regina del cielo, ma esperta delle ingiustizie e del dolore umano:

Nelle paure della veglia bruna,
te noma il fanciulletto; a Te, tremante,
quando ingrossa ruggendo la fortuna,
ricorre il navigante.

La femminetta nel tuo sen regale
la sua spregiata lacrima depone,
e a Te beata, della sua immortale
alma gli affanni espone;

a Te che i preghi ascolti e le querele,
non come suole il mondo, né degl'imi
e de' grandi il dolor col suo crudele
discernimento estimi.

Allorché invece prevale la presenza celeste, l'inno si impone soprattutto per il costante impiego di un eloquio atto a celebrare la divinità di Maria e l'universalità del suo culto, un eloquio volutamente eletto e anzi aulico, intessuto di interiezioni, di esclamativi, di vocativi, di latinismi, di interrogazioni rettoriche, di inversioni sintattiche, di anafore e di altri consimili sostegni stilistici. Intessuta di argomenti generici, sostanzialmente povera di immagini e di concetti significanti e concreti, ecco dunque che la glorificazione di Maria – da parte di un poeta ancora inesperto del linguaggio abissale dei mistici, di cui fece anche di poi un uso assai parsimonioso – poté dispiegarsi soltanto mediante il ricorso alla doviziosa astrattezza di un repertorio verbale, atto a produrre effetti per lo più di vacua sonorità, come nella centrale invocazione:

O Vergine, o Signora, o Tuttasanta,
che bei nomi ti serba ogni loquela!

Naturalmente tutta questa esuberanza formale, così poco manzoniana, non è fine a se stessa, ma è la manifestazione di un sincero sentimento, che soltanto a codesto modo trova, ancorché non del tutto persuasiva, la sua più veridica espressione. E d'altronde, non è che l'inno proceda tutto così. Lungo il suo corso avviene infatti al poeta di formare o anche soltanto di suggerire immagini non prive di una loro suggestività. C'è quel senso di sconfinatezza geografica, di oceani oltre la cui immensità sono lande selvagge dove crescono fiori anch'essi selvaggi, diversissimi dai nostri per il loro barbaro nome e per la stranezza delle forme e dei colori. C'è il suono grave della campana, anzi del *bronzo* (questa volta la metonimia, piuttosto che una figura rettorica, è una metafora poetica), che tre volte al dì chiama i fedeli ad onorare la Vergine. E c'è soprattutto l'invocazione finale indovinatissima:

o Rosa, o Stella ai periglianti scampo,
inclita come il sol, terribil come
oste schierata in campo.

Versi assai tormentati, questi¹⁴, che trovarono la loro giusta coagula-

¹⁴ Per le varie lezioni si veda la citata opera del Sanesi, *Poesie rifiutate* ecc., pp. CCXLIV-CCXLV e 206-207.

zione allorché le salutazioni liturgiche – *Rosa mystica*, *Maris stella* – riuscirono a far lega con le parole del *Cantico dei cantici* (VI, 9) – *Electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata* –, cosicché l'inno potè chiudersi con un sorprendente balenare di immagini, anzi di simboli suggestivi, da cui la figura di Maria traspare tutta sublimata e trasfigurata in un suo soave, mistico, tremendo fulgore. Naturalmente, non siamo neanche così nel dominio della poesia. Ma la sostenuta e solenne eloquenza, che di quest'inno è la modulazione più caratterizzante e prevalente, con un improvviso scatto raggiunge qui il suo vertice prestigioso.

Il *Natale* segnò un felice ritorno alle strutture e al significato della *Risurrezione*. Ma composto dopo la sosta celebrativa del *Nome di Maria*, nacque da una disposizione sentimentale più distesa, e perciò più incline ad assumere modi più riflessivi e contemplativi. All'*ex abrupto* del primo inno si sostituì pertanto una lunga e studiatissima similitudine, derivata da Omero, da Virgilio e dal Tasso.

Come un macigno – dice il Manzoni – che caduto a precipizio dalla vetta di un monte se ne sta immobile giù nella valle, senza poter più ritornare sulla cima, a meno che non ve lo riporti una « virtude amica »; così l'umanità, piombata per l'ira di Dio in uno stato di estrema miseria, giaceva inerte nel fondo della sua abiezione, da cui soltanto un intervento soprannaturale potè infine redimerla¹⁵. Subito, dunque, il lettore si trova dinanzi a una solenne considerazione, la quale però non si esaurisce in questo suo enunciato iniziale, ma in un modo o nell'altro è presente in ogni parte dell'inno. E anche qui, come già nella *Risurrezione*, oltre che nella sua storica temporalità, l'evento è soprattutto assunto nel suo valore perenne di morte e di risurrezione spirituale, un valore che si identifica con la trama stessa dell'esistenza umana, e nel quale perciò drammaticamente si risolve, in ogni momento, la storia di ogni individuo. Ed era una considerazione grave, accorata, trepidante, che nel Manzoni nasceva dalla sua stessa esperienza viva e attuale.

Fermato questo, giova però anche rilevare che di codeste due epoche della storia umana, la meno urgente nel sentimento poetico del Manzoni è qui la prima, quella della dannazione, la cui mostruosità, ormai da diciotto secoli scontata, pur senza estinguersi, si stinge tuttavia nella immanente

¹⁵ Sullo spirito presumibilmente giansenistico di questa similitudine cfr. di F. Ruffini, *Il « Masso » del Natale manzoniano*, « Rivista d'Italia », 16 ott. 1925 e *La vita religiosa di A. M.*, Bari, Laterza, 1931, II, pp. 347-351.

consolazione del ricevuto perdono: « Noi serbati all'amor, nati alla scola delle celesti cose », aveva detto nel *Nome di Maria*. Viva e direttamente operante è invece la seconda epoca, quella della misericordiosa e attuale redenzione, che infatti costituisce il tema specifico di tutto l'inno, e il cui avvento, dopo l'annuncio datone razionalmente e rettoricamente nel secondo termine della similitudine, scatta nell'esaltante *incipit* della quinta strofa, – « Ecco ci è nato un Pargolo »¹⁶ –, e trova la sua traduzione poetica nell'altra immagine che occupa tutta la sesta strofa:

Dalle magioni eteree
sgorga una fonte, e scende,
e nel borron de' triboli
vivida si distende:
stillano mele i tronchi;
dove copriano i bronchi,
ivi germoglia il fior.

Il linguaggio è qui ancor più ricercato che nella caduta del « masso ». Ma questa sua patente aulicità, sostenuta da fonti bibliche e classiche¹⁷, risulta senz'altro rispondente al suo fine, come quella che dietro la concretezza dell'immagine naturalistica, con l'altezza stessa del suo tono, suggerisce l'urgere di un senso sovranaturale, che permeando di sé tutto il traslato vi si accampa come il suo senso vero. Abbiamo qui dunque una metafora, a cui è stato affidato l'ufficio di rendere poeticamente effabile l'ineffabile, e che pertanto denota la presenza di una disposizione misticheggiante, la quale, dopo questo modo indiretto, trova subito la sua diretta espressione:

O Figlio, o Tu cui genera
l'Eterno, eterno seco;
qual ti può dir de' secoli:
Tu cominciasti meco?
Tu sei: del vasto empirò
non ti comprende il giro:
la tua parola il fe'.

L'intensità dei primi due versi non si perpetua né in questa, né nella strofa seguente. Ma nell'avvicinarsi delle interrogazioni e delle afferma-

¹⁶ « *Puer nobis natus est* », annunzia il sacerdote nella notte di Natale. E nell'identità delle parole e del sentimento vibra qui anche l'accento personale del poeta.

¹⁷ Joele, III, 18 e Virgilio, *Ecl.*, IV, 30.

zioni si esprime il medesimo assorto sentimento, quello col quale il poeta, e con lui l'universalità dei fedeli, riconosce la verità che misteriosamente si dimostra col solo atto del suo mostrarsi. In tal senso, è questo il momento più alto dell'inno, ed è insieme quello in cui l'annuncio si autotraduce nel racconto. Il miracolo dell'incarnazione, umanamente inesplicabile, può solo essere umanamente commemorato rivivendo i modi tenuti da Dio nell'accordare il nuovo patto, modi ovvii e terrestri, ma tali che l'infermità della mente umana possa intuirne il trascendente valore. A tal fine il poeta non procede a una mera e minuziosa esposizione dei fatti, ma ad una rievocazione, che ora tacendo o sottintendendo vari particolari ora parafrasando e sviluppando il testo evangelico¹⁸, ne ricrea i tratti più essenziali con vicendevoli sensi di riconoscenza, di giubilo, di tenerezza, d'incantamento, coi quali, ancorché non sempre e non propriamente nel loro linguaggio, diversamente si atteggia la precedente disposizione mistica. Il racconto si apre così con l'alta esclamazione: « Oggi Egli è nato », dove la parola *oggi*, pur indicando il fatto storicamente avvenuto, esprime insieme e soprattutto la perenne generazione del Verbo. E intimamente conforme a tale apertura è tutta la sua impostazione antitetica tra la povertà dei luoghi, dei fatti, delle persone, e la sovranaturalità dell'evento – un'antitesi, questa, che di per se stessa si inverte nel consustanziale motivo della duplice adorazione, quella della madre e quella dei pastori, tra le quali si apre lo spettacolo più fascinoso dell'inno.

E intorno a lui per l'ampia
 notte calati a stuolo,
 mille celesti strinsero
 il fiammeggiante volo:
 e accesi in dolce zelo,
 come si canta in cielo,
 a Dio gloria cantar.

L'allegro inno seguirono,
 tornando al firmamento:
 tra le varcate nuvole
 allontanossi, e lento
 il suon sacro ascese,
 fin che più nulla intese
 la compagnia fedel.

Non soffermiamoci ora, come tanti sogliono fare, sia qui che altrove, su singoli versi o parole che effettivamente lasciano a desiderare. E badi-

¹⁸ Luca, II, 1-18.

mo piuttosto a certi particolari, della cui essenzialità l'intera visione si avvale. Anzitutto quell'*ampia/notte*, dove l'accento sdruciolato e il rallentamento operato dall'*enjambement* suggeriscono il senso di quella notturna immensità. C'è inoltre il *fiammeggiante volo*, un volo non di splendori inalterati, sempre uguali in se stessi, ma di vividi fulgori, di una miriade di fiamme vive e variamente avvivantesi nel loro trascorrere per la celeste tenebria. E ci sono anche le *varcate nuvole* (e alla nostra mente si presentano quelle che poi saranno le « squarciate nuvole »), un particolare che viene ora a dare l'ultima e decisiva pennellata all'immagine di quella notte favolosa. Queste nuvole, rivelate dalla luce di quel volo che le varca, si disegnano magicamente nel cielo senza minimamente alterarne la prodigiosa quiete.

Dopo l'adorazione dei pastori l'inno si chiude con le due ultime strofe, dove parenetica è soltanto la forma grammaticale dell'imperativo e del congiuntivo, mentre l'idea dominante è che in quella emblematica notte si è compiuto un evento, anzi il solo evento decisivo per il destino di tutti i popoli, i quali, come i poveri pastori che ne sono il simbolo e gli antesignani, umiliandosi alla maestà di quel bambino, ne saranno purificati e salvificati in eterno.

Dormi, o Fanciul; non piangere;
dormi, o Fanciul celeste:
sovra il tuo capo stridere
non osin le tempeste,
use sull'empia terra,
come cavalli in guerra
correr davanti a Te.

Dormi, o Celeste, i popoli
chi nato sia non sanno;
ma il dì verrà che nobile
retaggio tuo saranno;
che in quell'umil riposo,
che nella polve ascoso
conosceranno il Re.

L'iniziale « non piangere » si riferisce al « vagire » del verso precedente, dove i pastori « videro vagire il Re del Ciel ». Ma effettivamente il pianto del bambino si è taciuto, e sul suo sonno tranquillo si innalza ora il canto di questo finale, dove, evocato appunto da quel sonno, domina il senso nascosto e tuttavia chiaramente avvertibile di un sovrumano silenzio che si è fatto sulla terra. A questa sensazione coopera soprattutto l'immagine delle tempeste e dei cavalli in guerra, un'immagine nella cui trasumanante

epicità il significato morale si è tutto calato e trasfigurato, e perfino l'aggettivo *empia* non suona proprio come un giudizio, ma vi acquista un suo valore descrittivo. Come le passioni, use a sconvolgere la natura umana, si allontanano e fuggono dinanzi a questo fanciullo per non turbarne il sonno; così d'ora innanzi il male non sconfiggerà chiunque viva secondo la nuova legge, i giusti non conosceranno la morte, ma saranno avviati ai campi eterni, al premio che i desideri avanza. E si noti anche la progressione che stringe insieme queste due strofe, il salire dall'umano al divino dal *Fanciul* del primo verso al *Fanciul celeste* del secondo e poi al *Celeste* usato in senso assoluto all'inizio dell'ultima strofa, finché il contrasto fra l'umano e il divino si risolve nell'immagine finale e dominante del *Re*, posta a guisa di glorioso e definitivo sigillo.

Altra aria si respira nella *Passione*. Dalla fiduciosa letizia, dall'esultanza, da quelle aperture paesistiche e umane che avvivano gli altri inni, si trascorre a un senso di contrita afflizione, di greve e cupa angoscia, determinato dal precipuo carattere del tema preso a trattare e dai nuovi strumenti espressivi che esso richiese.

O tementi dell'ira ventura,
cheti e gravi oggi al tempio moviamo.

Questa apostrofe iniziale non segna un distacco, ma, come si desume dall'imperativo « moviamo », evidenzia l'immedesimarsi del poeta nella totalità della società cristiana. E la sua voce, senza naturalmente smarrire la sua identità personale, è quella dell'intera comunità dei fedeli, tutti assorti nei medesimi luttuosi pensieri, nel commemorare e nel rivivere il tragico evento, che di continuo, e massime nella sua ricorrenza annuale, si rinnova nell'interiorità delle loro coscienze. Anche a questo inno il Manzoni diede così, e fin dal primo verso, un'evidente impostazione corale. Mentre, però, nel primo e nel terzo inno la coralità aveva avuto un gioco più vario e più vago, fino a riuscir talora assai più intuibile che palese, qui, come già nel secondo, essa ha scarse possibilità di varietà tonali, e tutta pervasa di una medesima tristezza si mantiene continua e scoperta fino alla fine, aiutata com'è anche dal ritmo cupo, uguale, insistente, del metro impiegato qui per la prima volta. Questa, del metro, fu una novità di significativa portata. Mentre infatti alla saffica del *Nome di Maria* il Manzoni non tornò più, questa ottava di decasillabi gli risultò senz'altro congeniale, tanto che se ne servì anche più tardi, nel coro del *Carmagnola* e nell'ode *Marzo 1821*. Quivi però egli seppe farne lo strumento di una coralità più aperta, più dispiegata

e flessibile, più variamente intonata e commossa e in definitiva più trascinate. In questo primo esperimento, invece, e soprattutto per la necessaria conformità col funereo clima dell'inno, la solennità stessa che il Manzoni vi spirò si trasfuse nell'uniformità di una cadenza monotona, che soltanto nell'invocazione finale ebbe un'improvvisa impennata.

Alle prime due ottave, contenenti insieme l'*annuncio* dell'evento e un invito a commemorarlo, seguono le otto stanze centrali in cui si sviluppa il secondo « momento » dell'inno, quello del *racconto*. E anche qui si osserva una condotta diversa. Mentre infatti nelle parti narrative degli altri inni gli avvenimenti erano stati rievocati mediante una loro rappresentazione diretta, ora il Manzoni evitò decisamente codesto procedimento, e preferì rappresentare quei terribili fatti mediante una loro rievocazione indiretta, e per così dire, indolore. Attenendosi pertanto al rituale del venerdì santo secondo il Messale ambrosiano, egli poté limitarsi a riferire, ancorché con la sua voce e il suo sentimento e le sue glosse, i tratti più salienti di Isaia e di Matteo che vi si contengono e che in tale ricorrenza si recitano nelle chiese¹⁹. I motivi di questa novità sono agevolmente comprensibili. Negli altri inni si trattava soltanto di brevi ed episodiche rappresentazioni, che non avevano affatto alterata, e anzi ne avevano gradevolmente variata la condotta. Il racconto della Passione, invece, era tutt'altra cosa. La sola varietà dei fatti, dei tempi e dei luoghi era tale, da sconvolgere il carattere e la misura stessa di un inno. E se era giusto, che dopo le liete visioni della nascita e della risurrezione di Gesù, o della mattutina passeggiata della giovinetta Maria, l'animo del poeta si volgesse anche agli episodi più luttuosi e tragici di quella missione redentrice; era altresì naturale che a una loro rappresentazione diretta, e cioè moralmente e perfino tecnicamente drammatica, il Manzoni dovesse sottrarsi. In quegli anni la sua disposizione poetica non era affatto drammatica, ma tutta liricamente ed eloquentemente innologica. E dunque, come già all'esultanza, o al giubilo, o all'estasi, così anche al dolore egli doveva trovare un'espressione che fosse insieme oggettiva e soggettiva, appropriata ai fatti e anche rispondente alle esigenze di quella sua stagione poetica. E la trovò nella forma di un evocativo compianto, atto a costituirsi di per se stesso in una elevata celebrazione dell'evento. Nacque così tutta quanta la configurazione dell'inno: la sua ambientazione nella semioscurità di una chiesa parata a lutto; il particolare tipo della corallità che sembra cupamente risuonare sotto quelle arcate; la scelta

¹⁹ Cfr. Alberto Chiari, *Manzoni. Il credente*, cit., pp. 89-112.

del decasillabo col suo ritmo grave accorato sostenuto; quelle rime tronche che a intervalli uguali scandiscono il cadenzato tetrastico procedere delle ottave; e quel che più conta, l'uso di un linguaggio costantemente tenuto, anche dove si allontana dai testi sacri, in una tensione biblica e profetica.

A codesto linguaggio, più incline all'astratto o all'astruso che al concreto, governato inoltre da imperiosi criteri rettorici e oratori, si deve soprattutto la scarsa considerazione in cui l'inno, almeno fino a tutto il racconto, è generalmente tenuto come opera di poesia. Ma subito dopo il racconto, ecco che il passaggio al momento catartico-parenetico avviene mediante uno scatto improvviso, in cui urge la presenza di una incoercibile e profonda vibrazione umana.

O gran Padre! per Lui che s'immola,
 cessi alfine quell'ira tremenda;
 e de' ciechi l'insana parola
 volgi in meglio, pietoso Signor.
 Sì, quel Sangue sovr'essi discenda,
 ma sia pioggia di mite lavacro:
 tutti errammo; di tutti quel sacro
 santo Sangue cancelli l'error.

E tu, Madre, che immota vedesti
 un tal Figlio morir sulla croce,
 per noi prega, o regina de' mesti,
 che il possiamo in sua gloria veder;
 che i dolori, onde il secolo atroce
 fa de' boni più tristo l'esiglio,
 misti al santo patir del tuo Figlio,
 ci sian pegno d'eterno goder.

Per quanto angosciosi e terribili siano per ogni credente i fatti della passione e morte di Gesù Cristo, codesta angoscia è tuttavia medicata dalla fede che alla morte seguì la risurrezione e che quell'evento segnò il principio dell'umana salvezza. Nel lutto del cuore si insinua dunque il lume della speranza, alla quale il poeta è qui inizialmente avviato dal pensiero dei miseri Ebrei, che dopo tanti secoli continuano a scontare il delitto dei loro padri lontani. Ma se egli non rimase insensibile a questo moto di pietà, e osò pregare e sperare per il loro riscatto²⁰, era però altresì naturale che il

²⁰ Un appello somigliante il Manzoni l'aveva già elevato nel *Nome di Maria*. Ed era una preghiera legittima. Il Chiari (*ibid.*, p. 92), ci assicura infatti che « quella particolare invocazione di perdono estensibile agli Ebrei » compare con le stesse parole nel Messale romano e in quello ambrosiano.

perdono di Dio fosse invocato per tutto il genere umano e che codesta preghiera sorgesse particolarmente dal cuore di quel peccatore pentito, che era lo stesso Manzoni. E proprio qui, in questo trascorrere dal particolare all'universale, un universale in cui è così chiara la dolente presenza dell'individuo, la parola del poeta acquista un timbro singolarissimo. « Tutti errammo », egli esclama. E può darsi che allora avesse in mente il versetto di Isaia: « Omnes nos quasi oves erravimus » (LIII, 6). Ma questo « tutti errammo » ha qui un accento ben diverso. Si notino, nel distico a cui questa esclamazione dà inizio e di cui essa è parte integrante, la divisione dell'aggettivo e la triplice allitterazione, per cui sulle parole *sacro / santo Sangue* par che batta un rintocco gravemente adeguato alla tristezza e all'immeritata speranza che vi si esprimono.

Tutti errammo; di tutti quel sacro
santo Sangue cancelli l'error.

Senza dubbio sono nel giusto quegli interpreti, secondo cui queste due stanze si distinguono nel loro complesso da tutte le altre. Ma l'impeto della preghiera in esse contenuta, vigorosamente affermatosi nell'apostrofe iniziale *O gran Padre!*, tocca il suo culmine appunto in questo *Tutti errammo*, un'esclamazione così affranta e insieme così prorompente dalla più gelosa e sgomenta intimità del poeta.

Questi quattro inni vanno considerati come quattro parti o episodi di una sola opera. L'intenzione di scriverne una serie organicamente compiuta, affacciata alla mente del Manzoni durante la stesura del secondo e del terzo inno, denuncia di per se stessa la consapevolezza che lo scrittore venne acquistando dell'insita conformità di queste sue nuove poesie, le quali, per il particolar modo della loro nascita e per il loro carattere di opera *in fieri*, risultarono dotate insieme di unità e di varietà. Quanto all'unità, non c'è dubbio che esse germogliarono da una medesima radice etico-religiosa. E quanto alla varietà, essa era insita nella loro unità stessa. Diversi dovevano essere, e furono infatti, gli eventi presi a celebrare, nascenti ognuno da uno stato d'animo diverso, e richiedenti perciò ognuno l'impiego di una tecnica differenziata, di un metro proprio, di un precipuo registro stilistico. Quello che era stato il giovanile sperimentalismo manzoniano si riprodusse pertanto anche in quegli anni dal 1812 al 1815. E a soffrirne fu soprattutto la poesia, che condizionata com'era dal vario e accidentato procedere di quest'opera non poté acquisire risultati, che non

fossero limitati e sporadici. Questa volta, però, si trattò di uno sperimentalismo assistito sempre da una chiara consapevolezza dei propri fini. Cosicché, anche se sia sempre possibile una distinzione comparativa dei quattro inni, il loro effettivo significato non risiede nell'uno o nell'altro di essi, o nelle loro singole parti, ma nella loro unitaria problematicità. Codesta problematicità aveva naturalmente il suo cardine nell'intimo sentire del Manzoni, il quale, se come credente non precludeva certo alla sua meditazione alcunché della ricca e irta e varia tematica della sua fede, come poeta si sentì tratto a commemorare soltanto alcuni episodi della vita di Cristo (e l'inno a Maria non ne era che un corollario). Egli celebrò pertanto eventi diversi, ma di una diversità che era soltanto di superficie; giacché nella loro realtà, con maggiore o minore evidenza, essi erano centrati tutti su un fatto unico e fondamentale, sulla mistica correlazione, instaurata appunto dal Redentore, tra il cielo e la terra, tra il perdono di Dio e il riscatto dell'umanità.

La viva coscienza di codesta correlazione immetteva negli inni, e proprio come elementi integranti della loro problematicità, accanto all'esaltazione degli accadimenti storici e trascendentali, la rappresentazione della natura umana essenzialmente colta nel suo vario rispondere alla misericordia di Dio. E qui entrò in gioco il nuovo principio per cui i grandi e nobili sentimenti degli uomini, inquinati e snaturati dalle passioni del mondo, possono conseguire i loro giusti effetti solo se essi siano ricondotti alla purezza della loro divina sorgente. La palingenesi del genere umano da uno stato di sopraffazione e di servitù ad un'armoniosa società di uomini moralmente liberi ed eguali non poteva dunque avvenire mediante violenze rivoluzionarie atte solo ad aggiungere crimini a crimini e ad instaurare nuovi dispotismi, ma dipendeva soltanto dall'uniformarsi ai luminosi principi della Verità rivelata.

Questo convincimento trovò la sua prima traduzione poetica nelle quattro strofette finali della *Risurrezione*, contenenti la breve rassegna di una società umana lietamente e liberamente affratellata nell'uguaglianza dei cuori. Tutti sono vestiti a festa, il ricco sovviene con amichevole sollecitudine ai bisogni del povero, e non v'è mensa che pertanto sia priva dei suoi doni ridenti. Naturalmente, il sole spunta oggi più bello ai giusti, a coloro la cui vita è la più conforme alla legge di Dio; ma questo non toglie che per tutti la celeste allegrezza di questa giornata possa essere un segno della gioia che verrà. A turbare una siffatta universale letizia non sono tanto coloro che se ne autoescludono stordendosi nei loro inverecondi tripudi, quanto è piuttosto il pensiero di chi, come il Manzoni stesso fino a

due anni innanzi, ribelle al dono di Dio si inoltra ignaro nel sentier che a morte guida. Ma anche per costui, come lo stesso Manzoni sapeva, non c'è da perdere ogni speranza: « Nel Signor chi si confida / col Signor risorge-
rà ». Certo, quella che qui è descritta è una giornata eccezionale, una solennità che ricorre soltanto una volta l'anno. Ma l'evento che vi si commemora è perennemente valido; e pertanto questa festevolezza è ispirata da un sentimento, anzi da un comandamento, che la fa emblematica, pur coi suoi chiaroscuri, di un vivere umano come sempre dovrebbe e potrebbe essere, e che per ciò stesso, bisogna subito aggiungere, risulta fortemente dotato d'alcunché di edenico, che lo colloca fuori della storia.

Dopo questa immagine di una società umana così idealizzata, ma anche così articolata nella varietà delle figure e dei sentimenti, quella che si ricava dal *Nome di Maria* sembra uscita da un processo di notevole semplificazione. Anzitutto, sotto questo profilo non si può tener conto né del fanciulletto né del navigante. Costoro invocano Maria perché li protegga, non da minacce umane, ma da pericoli naturali; e per di più essi instaurano con la Vergine un rapporto meramente personale. Una considerazione del vivere umano nella sua condizione sociale si trova pertanto nel solo caso della femmetta che confida a Maria le sue pene. Questo esempio è impostato sulla contrapposizione fra la terra e il cielo, fra l'errore e la verità. Giustizia ed eguaglianza nella loro perfezione e purezza appartengono soltanto al cielo. Nella sua regale equità Maria consola la femmetta e le dà ragione, perché, senza attribuire alcun peso al suo infimo stato, considera soltanto l'immortalità della sua anima che la rende eguale a ogni altro essere umano. Sulla terra invece regnano l'ingiustizia e l'ineguaglianza. Il Manzoni però non deplora la divisione che vi si è stabilita tra gli umili e i grandi. Persuaso che la diseguale ripartizione dei beni materiali è un fatto naturale e necessario della società umana, la sua condanna va invece alla viziosa deformazione a cui gli uomini hanno piegato questa loro ineguaglianza. Essi (così almeno par che sia da intendere il suo pensiero), agendo contro il dettato della religione, sono colpevoli di avere esteso alla vita dello spirito quella disuguaglianza che è propria dei soli valori socio-economici, e di essersi in tal modo formato un erroneo e crudele criterio di discriminazione morale, per cui, mentre i dolori dei grandi sono oggetto di universale compianto, quelli degli infimi sono invece tenuti in dispregio da tutti. In confronto a quella descritta nell'inno precedente, questa visione del vivere sociale risulta certo assai più vicina alla dura realtà; ma per la sua riduzione a una siffatta assoluta disuguaglianza morale, essa riesce insieme semplicistica e non priva di un suo intimo senso di pessimismo.

Ancor più semplicizzata e pessimistica appare la conformazione del consorzio umano nell'unica immagine che il Manzoni ebbe a tracciarne in quella strofetta del *Natale*, dove l'Angelo annunzia ai pastori la nascita del bambino Gesù. Parafrasando e adattando a modo suo il testo evangelico di Luca (II, 8-9), il Manzoni non pure tornò a presentare la società umana unicamente sotto l'aspetto della sua scissione in umili e potenti; ma gli bastarono tre aggettivi per porre tra le due categorie un vuoto incolmabile. Nelle loro dimore *vegliate* da servi e guardie, i potenti vivono infatti isolati nel loro mondo, che è un mondo *duro*, tutto chiuso nel suo egoismo di casta, sordo a ogni senso di cordiale umanità. E pertanto i pastori, gli umili, non sono neppure oggetto di disprezzo da parte dei potenti, ai quali essi rimangono invece semplicemente *ignoti*, come se neanche esistessero. Non aveva forse tutti i torti il Carducci allorché, cedendo alla sua intemperanza, ebbe a dire che qui « il cristianesimo s'è fatto giacobino »²¹. Ma se la cosa stesse così, il Manzoni sarebbe andato contro il suo intento, che invece era quello di cristianizzare il giacobinismo. Piuttosto potrebbe sorgere il dubbio, che questa accentuazione polemica nascesse da un senso di rivolta contro la disumanità pagana preesistente alla nascita di Gesù. Ma benché più legittimo, questo sarebbe un dubbio ugualmente infondato. Nessun indizio ci autorizza a pensare che il Manzoni intendesse qui additare una differenza qualitativa tra la disuguaglianza morale dell'età precristiana e quella di poi. Anzi, par proprio che mentre scriveva questi versi egli non ci vedesse alcun sostanziale miglioramento. Meglio dunque attenerci strettamente al testo, e riconoscere che il Manzoni indulse a un'immagine polemica non proprio rispondente alla complessità del consorzio umano, quanto piuttosto a certe ascendenze letterarie: di Orazio, « *superba civium potentiorum limina* » (*Ep.*, II, 7-8), e del Parini, « *le dure illustri porte* » (*Vita rustica*, 26). Un'immagine, diciamo così, di repertorio, e dunque arcaica, convenzionale, e il cui contenuto è ridotto a una fin troppo esigua essenzialità.

Da quanto si è qui potuto accertare, discende che la vita terrena, mentre costituiva un elemento necessario della problematicità di questi inni, vi rimase però come un tema subordinato e complementare rispetto a quella che ne forma sempre la ragione fondamentale. Per il Manzoni, queste poesie furono soprattutto il modo più idoneo ad approfondire e a rendere nella sua spirituale pienezza quell'esperienza religiosa, che si cele-

²¹ Giosue Carducci, *Opere*, Ed. naz., XX, p. 277.

brava tutta nell'intimità del suo mondo etico-poetico. E l'esigenza, che pur vi era inerente, di andare incontro alla società degli uomini e di affrontarne la varia ed aspra realtà, o si appagò di immagini e considerazioni generiche, prive di specifico e determinante rilievo, oppure si diluì in quella corallità, che allora, in quel suo primo impiego, non aveva ancora acquistata la sua vitale energia. Insomma, il poeta non veniva in contatto con gli uomini, ma con l'astratta umanità. E il progetto di ricondurre alla religione i grandi e nobili sentimenti che da essa derivano rimaneva pertanto quasi tutto nel mondo delle intenzioni. Per attuarlo, infatti, occorreva impegnarsi ad osservare con tutto l'apporto della coscienza e dell'intelletto il corso della realtà storica, giacché soltanto quivi era possibile cogliere i molteplici modi e procedimenti coi quali, e perfino con le migliori intenzioni, la cristiana purezza di quei sentimenti venisse snaturata e corrotta dalle passioni, dagli interessi e da tutti gli altri fattori della società umana nel suo storico farsi. Invece, già da parecchi anni egli viveva in un suo singolare isolamento. Non un isolamento esistenziale, uno scontroso disdegno della vita pratica e quotidiana. Tutt'altro. Sotto questo aspetto egli era quale l'abbiamo già veduto qui avanti, assiduo ai lavori di Brusuglio dove si recava quasi tutte le mattine, pienamente dedito agli affetti domestici, e sempre lieto di intrattenersi a conversare e a discutere, massime di cose letterarie, con gli amici più cari. Inoltre, proprio in quegli anni, all'inizio del 1812, trasferì la famiglia dalla casa del Carobbio al palazzo Beccaria di via Brera; il 21 luglio 1813 gli diede felicità la nascita del primo figlio maschio, a cui impose naturalmente il nome di Pietro; e acquistata, nel successivo mese di ottobre, la casa civile con giardino posta nella contrada del Morone 1171 (oggi Via Morone, 1), dovette occuparsi delle riparazioni, degli adattamenti e del definitivo trasloco. Il suo era soltanto un quasi assoluto disinteresse dalla problematica storico-politica di quegli anni pur così ricchi di prestigiosi avvenimenti.

Deluso dal corso delle cose, per cui l'ideale di un'Italia tutta unita in uno stato libero e sovrano gli veniva sempre più apparendo come nient'altro che una vana chimera, egli si era ritratto, massime dopo la conversione, a tu per tu con la sua più gelosa coscienza, trovando il suo migliore appagamento nel fervore di quella vita spirituale, il cui fiore poetico furono infine questi inni sacri. A tal punto era persuaso della indefinita solidità del dispotismo napoleonico, da non dare alcun peso a certi segni premonitori. Ciosicché, malgrado l'indomita resistenza spagnola, e soprattutto malgrado la catastrofica ritirata dalla Russia e la sconfitta di Lipsia, il 3 marzo 1814, quando addirittura gli eserciti della sesta coalizione erano già penetrati nel

suolo francese, egli, e naturalmente dopo averne a tutto suo agio meditato il disegno e la condotta, cominciò a scrivere la *Passione*. Ma ecco che ora gli accadde di doverne interrompere la stesura, la prima volta subito dopo le prime due stanze per comporre l'incompiuta canzone *Aprile 1814*, e la seconda per dare inizio all'altra canzone *Per il proclama di Rimini* (aprile-maggio 1815), rimasta anch'essa interrotta per il tragico precipitare degli eventi. Questa volta fu la storia stessa, da cui si era tenuto tanto alla larga, a prenderlo per così dire per i capelli nella sua stessa casa, forzandolo anche a parteciparvi di persona. E allorché, dopo il fallimento dell'impresa murattiana, ritornò col lutto nel cuore alla *Passione* lasciata in sospeso e la condusse rapidamente a termine, tutto quel perorante finale fu il frutto di un'alta e contristata meditazione, non su questo o quel particolare, ma sulla generale miseria della condizione umana.

Quello che gli uomini si sono creati sulla terra è un mondo di violenze, di iniquità, di delitti, è il mondo della storia, il secolo *atroce*, i cui dolori aggiungono tristezza ai *buoni*, già afflitti dalla consapevolezza di vivere in un amaro esilio dalla patria celeste. E probabilmente, tra i *buoni* e gli altri il Manzoni non poneva questa volta una drastica e insanabile scissione. Se nei *buoni*, negli umili, ravvisava le vittime indifese dei sopraffattori d'ogni sorta, dei piccoli e dei grandi signori del mondo, pensava altresì che costoro, mentre erano gli autori della storia, ne erano anche lo strumento, esposti anch'essi alle sue vicissitudini, passibili perfino di esserne come ogni altro le vittime, e quindi non incapaci di presentire la reale miseria della loro potenza. Ove nella mente del Manzoni non si fossero agitati pensieri di tal genere (« se non tali appunto »), egli non avrebbe potuto far sì che l'umanità intera, senza alcuna distinzione di ceti o di stirpi, si unisse tutta insieme nel riconoscere i propri errori e nell'implorarne contrita il perdono: « Tutti errammo; di tutti quel sacro / santo Sangue cancelli l'error ».

II.

IL RITORNO DEL MANZONI AL SUO IMPEGNO POLITICO

Il 3 marzo 1814 il Manzoni aveva dato inizio al quarto dei suoi inni sacri, *La Passione*; ma per intanto non andò oltre le prime due strofe. A distrarlo sempre più dalla grave e accorata meditazione, che un argomento come quello richiedeva, fu certo la crescente consapevolezza del grandioso evento che si stava producendo: la catastrofe dell'impero napoleonico. Il 31 marzo 1814 avvenne infatti la capitolazione di Parigi, il 6 aprile Napoleone firmò la sua abdicazione, il 12 dovette accettare il trattato di pace impostogli dalle Potenze alleate, e pochi giorni dopo partì per l'isola d'Elba. Questi fatti produssero naturalmente una grande agitazione a Milano, dove molti, dando credito alle parole della propaganda degli Alleati che promettevano la libertà ai popoli oppressi da Napoleone, si illusero che il regno d'Italia potesse non pure sussistere, ma perfino conseguire la sospirata ventura di reggersi con un governo proprio, libero e indipendente da ogni egemonia straniera. L'agitazione milanese toccò il suo culmine il 20 aprile, quando, durante una manifestazione popolare fu linciato Giuseppe Prina, che per essere ministro delle finanze era il più odiato esponente del regime napoleonico. Molti allora credettero che quella giornata, segnando il crollo del dominio francese, avesse fatto compiere un decisivo passo innanzi alla causa dell'indipendenza. E di tale illusione partecipò lo stesso Manzoni, il cui atteggiamento di fronte a quei fatti merita di essere esaminato da vicino.

La famiglia Manzoni, il cui giardino « confinava coi giardini di quelle case dove ancor semivivo fu spinto e nascosto il Prina da alcuni generosi »¹,

¹ Michele Scherillo, *Sul decennio dell'operosità poetica del Manzoni*, in *Opere di A. M.*, vol. III, Milano, Hoepli, 1907, p. LXXIII.

e dove ben presto fu scovato dalla folla inferocita, si trovò a dover quasi assistere a quel linciaggio, con ben comprensibili sensi di apprensione, di ansia, di crescente e ansioso timore. « Le voisinage de notre maison avec la sienne », scriveva Enrichetta un mese dopo a Carlotta de Blasco, « nous a tenu pour bien des heures dans une peine et des angoisses terribles »². E il Manzoni stesso così ne aveva dato ragguaglio al Fauriel il 24 aprile: « Notre maison est justement située très-près de celle où il habitait, de sorte que nous avons entendu pour quelques heures les cris de ceux qui le cherchaient, ce qui a tenu ma mère et ma femme dans des angoisses cruelles, parce qu'aussi elles croyaient qu'on ne se serait pas arrêté là ». Non c'è in queste parole, né in tutta la lettera, quella riprovazione morale che da lui ci si aspetterebbe, e che poi ha quasi sempre accompagnato la memoria di quel fatto. Anzi, mentre Enrichetta non taceva la sua umana commiserazione (« la triste et malheureuse fin de l'infortuné Prina »), il Manzoni così concludeva: « Vous savez d'ailleurs que le peuple est partout un bon jury et un mauvais tribunal; malgré cela vous pouvez croire que tous les honnêtes gens ont été navrés de cette circonstance ». Il suo apprezzamento personale si diluiva in una considerazione di carattere generale e metteva capo a un necrologio che in verità non può non sonare alquanto sbrigativo. Naturalmente non è da pensare che nel suo cuore non albergasse la pietà. Ma scrivendone al Fauriel, il quale avrebbe riferito quelle notizie ai suoi amici e conoscenti della medesima parte politica, egli obbediva soprattutto all'esigenza di togliere a quel misfatto ogni e qualsiasi significato politico, e di presentarlo pertanto, come d'altronde egli stesso credeva, alla guisa di un deplorabile incidente, estraneo alla sommossa popolare, e dovuto soltanto a quei malintenzionati che non mancano mai in siffatte occasioni. Il massacro del Prina, egli diceva infatti, era avvenuto « malgré tous les efforts que beaucoup de personnes ont fait » per strapparlo dalle mani dei suoi carnefici. E le delittuose mene di quanti avrebbero voluto approfittare di quel momento di anarchia per prolungarlo, erano state sventate dalla guardia civica, che a quei criminali si era opposta « avec un courage, une sagesse et une activité très-dignes d'éloge ». La manifestazione popolare – anzi, com'egli diceva, « la révolution qui s'est opérée chez nous » – l'aveva fatta « la plus grande et la meilleure partie de la ville ». Elle a été unanime, et j'ose l'appeler sage et pure ». Da questa difesa e da un tale elogio risulta con tutta evidenza la partecipazione morale del Manzoni a quello storico evento. E sappiamo inoltre che egli aveva appena firmata,

² *Carteggio*, I, 345.

insieme con il Confalonieri, l'Arese, il Porro, il Porta e tanti altri che costituivano davvero la parte migliore della città, una petizione intesa ad ottenere dal Senato la convocazione dei Collegi elettorali, i quali, riunitisi il giorno 22, deliberarono immediatamente l'invio a Parigi di una delegazione, col mandato di esporre e illustrare alle Potenze alleate i voti della cittadinanza.

Quel giorno stesso il Manzoni diede inizio alla canzone *Aprile 1814*. La quale, nata nella persuasione che la libertà del regno fosse già un fatto compiuto, non si raccomanda per alcuna sua vibrazione di entusiasmo lirico, ma soltanto per il suo valore documentario, come quella a cui lo scrittore affidò, dopo tanto silenzio, la prima espressione del suo *animus* politico, i vari sensi coi quali egli riesaminava la condizione precedente e la confrontava con la presente, traendone in cuor suo un fiducioso auspicio per la rinascita dell'intera nazione italiana. Questo contenuto autobiografico è subito e apertamente denunziato nel primo attacco della canzone. « Fin che il ver fu delitto » egli dice, finché il dire la verità fu perseguito come un reato e soltanto avevano corso le notizie e i giudizi forniti e autorizzati dal governo; finché gli scrittori adulatori e prezzolati si millantavano diffusori del vero, mentre codesta era la cosiddetta verità ufficiale, tanto diversa e assai spesso il contrario della verità; finché dunque il vero fu delitto,

tacque il mio verso, e non mi fu vergogna,
non fu vergogna, anzi gentil consiglio,
ché non è sola lode esser sincero,
né rischio è bello senza nobil fine.

Tacque il mio verso, egli dice. E naturalmente si potrebbe obiettare che col *Trionfo della Libertà* e coi quattro *Sermoni*, la poesia del giovane Manzoni, anziché tacersi, si era violentemente pronunciata contro la tirannide inaugurata da Napoleone. Ma appunto per questo, oltre che per la loro immaturità, quegli scritti erano rimasti inediti. Pubblicamente, dunque, egli figurava soltanto come l'autore dei versi *In morte di Carlo Imbonati* e del poemetto *Urania*, del cui silenzio sulla situazione politica esistente riteneva ora di potersi lodare come di un nobile proposito, giacché in quelle circostanze e in tanto strepito di osanna esso poteva assumere anche la figura di una tacita rampogna. Certo, rimaneva sempre la possibilità di sfidare l'ira del despota. Ma voler proclamare il vero avrebbe significato esporsi a un rischio inutile, destituito della possibilità stessa di conseguire quel nobile intento.

Con questo preambolo il poeta ha senz'altro cominciato la rassegna dei mali che la popolazione aveva dovuto subire; il primo dei quali, quello che lo toccava più da vicino, era appunto la soppressione della libertà di stampa. Ed egli si rallegra che ora sia lecito esprimere pubblicamente quei pensieri, quei giudizi, quei sentimenti, che prima si potevano confidare sottovoce appena e soltanto a un amico di provata cautela e fedeltà:

Or che il superbo morso
ad onesta parola è tolto alfine,
ogni compresso affetto al labro è corso:
or s'udrà ciò che sotto il giogo antico
sommesso appena esser potea discorso
al cauto orecchio di provato amico.

Lo scrittore passa quindi a deplorare l'attività legislativa dei francesi, tacciandola di precarietà e di iniquità:

Togliere lo scudo de le leggi antique
e le da lor create e il sacro patto
mutar come si muta un vestimento;
o non mutate non serbarle, e inique
farle serbar, benché secrete, e in atto
di chi pensa, tacendo, al tradimento;
e novi statuir padri a la Legge,
e perché amici ai buoni,
sperderli a guisa di spregiato gregge:
questi de' salvatori erano i doni.

Il linguaggio aulicamente rettorico non riesce qui in tutto chiaro e perspicuo. Nel complesso, lo scrittore lamenta che con la medesima disinvoltura, con la quale ci si muta di abito, i francesi avevano continuamente mutate le leggi da essi stessi promulgate. Insediatosi in Italia per inaugurarvi un regime di libertà (« il sacro patto »), essi vi si erano poi condotti in maniera oppressiva e vessatoria. E il tralignare del loro dominio si era rispecchiato negli stessi mutamenti, sempre in peggio, delle forme istituzionali; giacché alla prima e alla seconda Repubblica cisalpina era succeduta la Repubblica italiana di cui si era fatto acclamare presidente lo stesso Napoleone, e si era quindi instaurato il Regno d'Italia con la palese e diretta dittatura dello stesso Napoleone. Il vario mutare delle forme istituzionali aveva richiesto la fondazione di sempre diversi corpi politici, i cui componenti erano stati scelti tenendo soprattutto conto della loro fedeltà al padrone. E di conseguenza l'attività legislativa era stata non pure caoti-

ca³, ma iniqua, fino al punto che certe leggi dannose per i cittadini venivano fatte rispettare, benché a rigore esse si fossero dovute considerare automaticamente abrogate in virtù degli avvenuti mutamenti politici. In tal modo era come se il governo avesse teso delle trappole ai cittadini. E qui è da considerare, che mentre nel caso delle leggi abrogate o non abrogate il Manzoni denunciava una confusione legislativa che certamente ci fu, e che sempre si verifica in analoghe circostanze, poi egli passa all'interpretazione di tal fatto, e l'accusa di comportamento proditorio, che egli rivolge ai vari governi francesi, non sembra molto fondata.

Continuando nella sua rassegna dei mali causati dal dispotismo straniero, il Manzoni lamenta inoltre l'eccessivo gravame fiscale e la coscrizione militare, additando in essi i segni più rivelatori della servitù politica. La forma istituzionale dello stato poteva infatti sembrare anche libera; ma il fiscalismo e soprattutto il fatto che eserciti italiani combattessero per la Francia, denunciavano apertamente, dietro il velame di quell'apparente libertà, l'esistenza di una reale e durissima condizione di schiavitù. E questa, del servizio militare dovuto prestare al popolo dominatore e del sangue versato per interessi estranei agli italiani, suona come la più dolente accusa dello scrittore.

E svelti i figli al genitor dal fianco,
e aprir loro le porte, ed esser padre
delitto, e quasi anco i sospir nocenti;
e tratti in ceppi, e noverati a branco,
spinti ad offesa d'innocenti squadre
con cui meglio starieno abbracciamenti.
Oh giorni! oh campi che nomar non oso!
Deh! per chi mai scorrea
quel sangue onde il terren vostro è famoso?
O madri orbate, o spose, a chi crescea
nel sen custode ogni viril portato?
Era tristezza esser feconde, e rea
novella il dirvi: un pargoletto è nato.

Qui egli tocca note di più sentita umanità. Gli arruolamenti, che negli ultimi anni si erano fatti assai gravosi per i crescenti bisogni di Napoleone, avevano infatti provocato un enorme numero di renitenti e di disertori, e

³ Codesto ingorgo legislativo il Manzoni lo aveva già deplorato dieci anni innanzi nel sermone *Contro i poetastrì*: « né tante leggi Già in venti lune partori l'invitto Senno e polmon degl'insubri Licurghi » (vv. 111-113).

quindi la promulgazione di leggi repressive sempre più dure e odiose. Cosicché pareva perfino un delitto l'esser padre, era tristezza alle spose esser feconde, e dolorosa notizia la nascita di un figlio maschio. Ma soprattutto il Manzoni deplora che i soldati italiani fossero cacciati a combattere contro popoli che verso l'Italia non si erano macchiati di alcuna colpa o inimicizia, contro squadre d'innocenti. E perciò, egli dice, meglio avrebbero fatto se fossero corsi ad abbracciarli come compagni di sventura, piuttosto che versare il loro sangue in quelle micidiali battaglie, a tutto ed esclusivo beneficio del despota. Con questa deplorazione il Manzoni esprimeva un risentimento che era largamente diffuso tra i contemporanei, tanto che fu poco dopo accolto nel proclama emanato a Rimini dal Murat, e qualche anno più tardi trovò un'altra eloquente espressione nella canzone leopardiana *Sopra il monumento di Dante*.

Dopo tutte le precedenti considerazioni, nelle quali lo scrittore ha avuto modo di esprimere il suo animo variamente indignato e la sua risoluta rivolta contro quell'iniquo ordine di cose, nelle ultime tre stanze egli passa a celebrare la condizione di libertà determinatasi con la caduta del tiranno. E comincia con lo scindere la responsabilità individuale di Napoleone da quella del popolo francese. Di tutti questi mali, egli dice, io non voglio ora incolpare una gente che era costretta a subire le nostre medesime prepotenze ed angherie:

Né gente or voglio cagionar dei mali
che lo stesso bevea calice d'ira,
né infonder toscò ne le piaghe aperte.

L'espressione « calice d'ira » è conosciuta sul « calice amaro » di Gesù nell'orto di Getsemani; e l'ira sta a indicare insieme il cipiglio imperativo e minaccioso del dispotismo e gli irosi sensi di rivolta che quello sordamente suscitava negli animi dei sudditi. Anche in Francia molti nutrivano infatti sentimenti antinapoleonici, e tali erano quasi tutti gli amici francesi del Manzoni. Dopo questo chiarimento, e dopo aver reso grazie a Dio, vero autore di così fausto evento, il poeta si rallegra del rinato senso dell'umana confidenza e dignità. Con quanto ardore, con quanto entusiasmo, tornando dai selvatici nascondigli dove avevan cercato rifugio per non servire un padrone straniero, la gioventù prende ora virilmente e volenterosamente le armi rispondendo all'appello di una patria, che finalmente libera chiama i suoi figli a difesa del suo bene proprio e vero:

e un favellar di gioia e di speranza,

e su le fronti scolta
 de' concordi pensier l'alma fidanza;
 e il nobil fior de' vigorosi a scolta
 durar ne l'armi e vigilar, mostrando
 con che acceso voler la patria ascolta
 quando libero e vero è il suo dimando.

Nell'ultima stanza lo scrittore esprime infine tutta la sua soddisfazione al vedere che nel nuovo clima di lealtà, di sincerità e di reciproca fiducia, mentre partiva per Parigi la delegazione inviata a perorare la « antica brama » degli italiani, si svolgeva la prima attività della Reggenza provvisoria, e che anche il clero, naturalmente lieto anch'esso della caduta di Napoleone per cui il papa veniva a riacquistare la sua libertà, coi suoi consigli di bontà e di mitezza si univa al generale compiacimento per una così felice mutazione politica. Era come l'uscire da un incubo oscuro. La libertà, così a lungo e invano sospirata nel chiuso del cuore, era alfine sopraggiunta improvvisa. E paragonando il passato col presente, vari sensi di gaudio e di speranza, e ardenti pensieri e lusinghieri progetti per l'avvenire si intrecciano e si addensano nella mente del poeta, a formare un groppo che le parole non saprebbero dipanare e esprimere:

Molte e gran cose in picciol fascio io stringo;
 ma qual parlar sì belle opre pareggia?

La canzone non si conclude, ma termina con questi due versi, che scritti il 12 maggio 1814, e certi come siamo che si tratta di un lavoro incompiuto⁴, dovevano segnare nella mente dello scrittore il passaggio allo sviluppo delle « molte e gran cose », che gli rimanevano da dire. E l'interruzione fu certamente determinata dal crollo di così incaute speranze. Il 28 aprile era giunto a Milano un primo contingente dell'esercito austriaco. Questo poteva essere interpretato allora come un provvedimento di carattere transitorio, inteso più che altro alla salvaguardia dell'ordine pubblico. L'8 maggio era entrato in città il generale Bellegarde con il grosso delle truppe, dichiarando di assumere i pieni poteri in nome dell'Austria. E forse proprio il 12 maggio il Manzoni apprese che il tentativo della delegazione milanese presso gli Alleati era miseramente fallito. Ad essa così aveva parlato a Parigi l'imperatore Francesco I: « Voi mi appartenete per diritto di

⁴ A. M., *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954, p. CCXXIV.

cessione e per diritto di conquista; vi amo come miei buoni sudditi, e come tali niente mi starà più a cuore della vostra salvezza e del vostro bene ». All'iniziale esultanza non tardarono dunque a subentrare sensi vieppiù crescenti di timore, di indignazione, di amaro e desolato sconforto. Ma che cosa il Manzoni aveva da rimproverare a quegli avvenimenti? Che l'Austria fosse ridiventata padrona di questa parte d'Italia era un fatto politico improntato a quel diritto della forza, che com'egli ben sapeva si suole imporre sempre in simili congiunture. In verità, la sua delusione non fu di natura politica, ma etica. A questo proposito, gioverà sempre ricordare che è piuttosto improprio parlare di un pensiero politico del Manzoni. Egli ebbe vedute e convinzioni politiche, anche fortemente radicate. Ma il suo fu sempre un atteggiamento fondato su basi non tanto speculative, quanto morali; un atteggiamento dunque etico-politico, di sicura ascendenza illuministica, e nel quale il termine predominante era certamente il primo. E pertanto la cosa più imperdonabile gli riuscì il venir meno degli Alleati alla loro solenne promessa. Certo, nell'aver fatto sicuro assegnamento su tale promessa, egli, ma bisogna anche aggiungere subito che non fu il solo, manifestò una certa ingenuità. In quelle dichiarazioni, che erano da attribuire ad esigenze propagandistiche, egli aveva visto un impegno preciso, addirittura, come disse più tardi nell'ode *Marzo 1821*, « l'obbrobrio d'un giuro tradito ». E proprio su codesto giuramento si era basata la sua fiduciosa attesa nei confronti dell'Austria.

Allorché, l'11 luglio dello stesso 1814, deluso, indignato e attristato il Manzoni tornò all'interrotta stesura della *Passione*, e con uno stato d'animo che si confaceva allo spirito pessimistico di quell'inno cominciò a scriverne la terza strofa, egli aveva lasciato in tronco questa canzone già da due mesi. Ma non trascorsero neanche altri nove mesi interi, ed ecco che quella speranza si riaccese a un tratto nel suo cuore. In séguito ai rovesci militari di Napoleone e ancor prima che questi abdicasse, Gioacchino Murat aveva tentato di garantirsi il mantenimento del regno di Napoli mediante accordi con l'Inghilterra e particolarmente con l'Austria. Ma all'inizio dei Cento giorni, mentre si sentiva acceso da nuove speranze, cresceva anche la sua diffidenza nei confronti del Congresso di Vienna. Cosicché il 15 marzo 1815 mosse improvvisamente guerra all'Austria, e il 30 pubblicò da Rimini un Proclama agli Italiani, nel quale, com'ebbe a scrivere il Colletta, « enumerava le loro sventure, rammentava i beni della indipendenza, prometteva libera Costituzione, diceva mossi a combattere ottantamila Napoletani, invitava i forti alle armi, i sapienti ai

consigli »⁵. Grandi furono le speranze che con questo suo atto il Murat suscitò nei nostri patrioti, così amaramente scoraggiati nell'assistere al dominio e all'egemonia che l'Austria, con l'appoggio del Congresso, procedeva a stabilire fermamente nella penisola. Il Manzoni, poi, ne fu a tal punto commosso, da sentirsene spinto a celebrare in un'altra canzone, intitolata appunto *Il Proclama di Rimini*, quell'unità d'Italia che gli parve ora a portata di mano. Naturalmente anche questa volta il suo entusiasmo era destinato a infrangersi contro la dura realtà. Malgrado tanti voti e tanta speranza, il tentativo del Murat andò infatti incontro ad un esito assai infelice. Il 3 maggio il suo esercito fu sbaragliato dagli austriaci a Tolentino, e il 19 egli dové firmare l'atto di abdicazione al regno. Questi fatti, che segnarono il fallimento dell'impresa, furono di sicuro anche quelli che determinarono l'interruzione della canzone, rimasta incompiuta al verso 51.

Per il più vasto e nazionale interesse del suo tema, sostenuto e ragionato inoltre con accenti di alta e sentita eloquenza, questo frammento sortì una sua autonomia; tanto che più tardi, lasciata inedita la precedente canzone, il Manzoni lo pubblicò nel 1848, poco dopo le Cinque giornate, insieme con l'ode *Marzo 1821*. Ma in realtà esso nacque come un significativo sviluppo dell'altra canzone, a cui rimane strettamente unito da vari legami. Si tratta pertanto di due scritti che vanno esaminati insieme.

Già in *Aprile 1814*, composta mentre era in gioco la sorte del napoleonico regno d'Italia, il Manzoni aveva mirato nel suo cuore a quella di tutta la penisola; cosicché il postulato dell'indipendenza e dell'unità egli lo aveva per così dire infuso in quella sua canzone, fino a farlo affiorare talvolta esplicitamente:

Qual se l'Italia, al chiamar d'esti Anfioni
fosse dei boschi, e de le tane uscita.

E l'antica far chiara itala brama.

E a codesto postulato appunto egli poté dare la sua più alta e risoluta affermazione nella diversa congiuntura dell'anno dopo. All'indipendenza e all'unità, appunto, gli italiani erano stati chiamati dal Murat. « L'ora è venuta che debbano compirsi gli alti destini d'Italia. La Provvidenza vi chia-

⁵ Pietro Colletta, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 al 1835*, Libro VII, par. LXXIX.

ma infine ad essere una nazione indipendente. Dalle Alpi allo stretto di Sicilia odasi un grido solo: l'indipendenza d'Italia [...] Italiani! Stringetevi in salda unione, ed un governo di vostra scelta, una rappresentanza veramente nazionale, una costituzione degna del secolo e di voi garantiscano la vostra libertà »⁶. Questi e altri analoghi passi di quel proclama furono certamente quelli che trovarono nel Manzoni il più spontaneo e fervido consenso. E questo fu il sentimento, che trovò la sua lapidaria formulazione nel solo verso che ancora goda di una qualche notorietà, dovuta però all'arguzia con la quale lo stesso Manzoni soleva ricordarlo dipoi. « Ho tanto bramato l'unità d'Italia, che le sacrificai un brutto verso: *Liberi non saremo se non siamo uni* ». « Io e Mazzini abbiamo avuto sempre fede nell'indipendenza d'Italia, compiuta e assicurata coll'unità. In questa unità era sì grande la mia fede, che le ho fatto il più grande dei sacrifici, quello di scrivere *scientemente* un brutto verso: *Liberi non saremo se non siamo uni*⁷ ». Non so quanto, nello scriverlo, il Manzoni potesse esser consapevole della bruttezza di questo verso, che invece, come tutto fa pensare, dovette sgorgargli proprio dal cuore. Comunque, su codesto *sacrificio* egli poteva permettersi di scherzare soltanto assai più tardi, a cose fatte, quando quel disegno, anzi, com'egli diceva, quella sua fede nell'unità, era già un fatto compiuto.

Ma su che cosa si basava codesta fede? Essa era fondata sul diritto che la nazione italiana aveva acquistato fin da quando l'antica repubblica romana l'aveva costituita in unità, libertà e indipendenza. Questa idea, della sostanziale continuità del popolo italiano da quella sua antica origine fino al tempo presente, risale alla sua giacobina adolescenza, e si perpetuò anche nel Manzoni convertito. I francesi, aveva egli detto in *Aprile 1814*, si vantano nostri salvatori, presumono di averci chiamato a vita civile; ma codesta è una gratuita millanteria, l'Italia non è uscita oggi dai boschi e dalle tane, la nostra civiltà è assai più antica della loro. La profonda aspirazione degli italiani all'unità non è cosa d'oggi, ma è una « antica brama », la brama di tornare all'antica dignità e potenza. E il medesimo concetto ribadì e sviluppò in quest'altra canzone, deplorando la sorte della misera Italia, dapprima ingannata con false promesse, e dipoi vilipesa dai vincitori, i quali, irridendo alla sua antica grandezza e nobiltà, l'avevano esclusa dal

⁶ L'intero testo di quel Proclama si può leggerlo in A. M., *Poesie liriche*, a cura di Alfonso Bertoldi. Nuova presentazione di Alberto Chiari, Firenze, Sansoni, 1966.

⁷ Cfr. *Alessandro Manzoni. Reminiscenze di Cesare Cantù*, II ed., Milano, Treves, 1885, I 204, II 308.

Congresso di Vienna e costretta ad attendere il loro verdetto come un mendico alla porta del ricco:

Sonava intanto d'ogni parte un grido,
 libertà delle genti e gloria e pace!
 Ed aperto d'Europa era il convito,
 e questa donna di cotanto lido,
 questa antica gentil donna pugnace
 degna non la tenean dell'alto invito:
 essa in disparte, e posto al labbro il dito,
 dovea il fato aspettar dal suo nemico,
 come siede il mendico
 alla porta del ricco in sulla via;
 alcun non passa che lo chiami amico,
 e non gli far dispetto è cortesia.

A uno stato così miserevole, l'Italia, questa antica e guerriera nazione, già dominatrice di tanta parte del mondo, non si era ridotta affatto per alcuna sua infermità fisica o morale. In *Aprile 1814*, pur lamentando che la gioventù italiana fosse stata costretta a prendere le armi per servire all'ambizione del despota, il Manzoni ne aveva celebrato il valor militare. I nomi di quei campi di battaglia, aveva detto, erano stati resi famosi anche per il sangue che i prodi italiani vi avevano sparso. Il fenomeno stesso della diserzione, che allora si era tanto diffuso, non era stato causato da alcuna ombra di viltà, ma dalla ripugnanza di battersi al servizio di quello straniero padrone; cosicché, all'improvvisa caduta di esso, quei giovani erano usciti dai loro nascondigli e avevano offerto il loro braccio alla patria finalmente libera. E sempre con trasparente riferimento al petrarchesco concetto che l'antico valore negli italici cor non è ancor morto, anche nel successivo frammento sul Proclama si afferma che il grembo della madre Italia non è diventato sterile e che anzi essa continua a generare e a nutrire figli degni della sua antica grandezza, pronti a dar la vita per essa.

Forse infecondo di tal madre or langue
 il glorioso fianco? o forse ch'ella
 del latte antico oggi le vene ha scarse?
 o figli or nutre, a cui per essa il sangue
 donar sia grave? o tali a cui più bella
 pugna sembri tra loro ingiuria farse?
 Stolta bestemmia! eran le forze sparse
 e non le voglie; e quasi in ogni petto
 vivea questo concetto:
 liberi non sarei se non siam uni.

Stolta bestemmia, dunque, il pensare che la secolare servitù fosse discesa da un infiacchimento dell'antica stirpe, e che nei petti degli italiani non fosse viva la brama di riassurgere alla propria dignità di nazione libera, unita, indipendente. Ma in quanto al mezzo che potesse permettere codesto risorgimento, fino al 1814 si era pensato che il popolo italiano, data appunto la sua divisione politica, non potesse sollevarsi a indipendenza da sé solo, e che pertanto fosse necessario l'intervento di uno straniero liberatore. Si trattava di un'idea, che all'epoca delle due invasioni francesi era tutt'altro che priva di un suo fondamento. In quanto portatori dei principi della Rivoluzione, i francesi erano stati accolti dai nostri patrioti come gli instauratori della libertà e quindi dell'unità d'Italia. Sanguinosamente naufragata nel '99, questa fiducia era ben presto risorta in séguito alla vittoria di Marengo; e appunto allora, frequentando gli esuli napoletani, se ne era infiammato il Manzoni, che celebrandola nel suo *Trionfo della Libertà*, ne aveva però dovuto registrare anche il tramonto. Alla libertà si veniva sostituendo la tirannide napoleonica fermamente interessata, non all'unità, ma alla divisione politica della penisola. Questo risultato non aveva però determinato l'abbandono di quell'idea, ma soltanto il suo accantonamento in attesa di tempi più propizi. Era dunque naturale che la speranza si riaccendesse alla caduta del despota, operata appunto da quelle potenze che promettevano libertà e indipendenza ai popoli oppressi. Come già tanti anni prima nei francesi, così dunque allora il Manzoni, e non lui soltanto, vide negli austriaci lo straniero liberatore, il popolo vincitore perché combattente per la santa causa della libertà. E anche questa, così fiduciosamente esaltata in *Aprile 1814*, fu un'illusione spazzata via dall'inesorabile procedere dei fatti, dal dispotismo austriaco che gli si rivelò addirittura più duro, più gretto e odioso di quello francese. Questa seconda e assai più cocente e istruttiva delusione segnò pertanto la definitiva caduta della fiducia in un liberatore straniero. Cosicché, già in *Marzo 1821* l'intervento straniero sarà ricordato come una affettuosa ma delusa speranza, come una triste esperienza: « Quante volte sull'Alpe spiasti L'apparir d'un amico stendardo! Quante volte intendesti lo sguardo Ne' deserti del duplice mar! ». E nel primo coro dell'*Adelchi*, infine, il diritto dei vincitori sarà amaramente ma realisticamente riconosciuto come una iniqua ma ferrea legge della storia. Occorre però aggiungere, che come abbiamo già visto nei versi precedentemente riferiti la caduta di quella fiducia lasciò invitta la fede nella giustizia della causa italiana.

Ma come si era prodotta quella divisione politica, che dopo tanti e tanti secoli ancora durava e che bisognava distruggere se si voleva risalire

all'antico onore? Prima della conversione egli aveva ritenuto che in origine le cause fossero state due: le invasioni dei barbari, i quali, non avendo esteso il loro dominio a tutta la penisola ne avevano determinato lo spezzettamento, e soprattutto la chiesa cattolica, che con la donazione di Costantino aveva stabilito un suo stato temporale nel cuore della penisola e che con la sua dottrina di umiltà e di passività aveva avvilito e infiacchito gli italiani gettandoli nel fondo dell'ignoranza e dell'abbiezione. E si capisce bene come egli dovesse pensare che un così ripugnante stato di cose potesse esser sanato soltanto mediante l'intervento chirurgico della rivoluzione giacobina. In questa parte dell'ideologia giovanile del Manzoni, il cui semplicistico estremismo aveva già ricevuto una prima cura da parte di Vincenzo Cuoco, la conversione religiosa produsse effetti radicali e decisivi. Cadde definitivamente il concetto del cristianesimo come fattore di decadenza morale e civile; ma corroborata dalle nuove motivazioni del credente, rimase l'avversione al potere temporale della chiesa. E rimase naturalmente in piedi la causa delle invasioni barbariche, le quali però avevano bisogno di essere spiegate a loro volta, giacché probabilmente esse erano state l'effetto di un'altra causa, che sola avrebbe potuto offrirgli la chiave per la giusta comprensione del presente stato di cose.

In quest'ordine di idee il Manzoni si giovò dei contributi del pensiero laico, depurandoli e per così dire disinfettandoli del loro materialismo, e piegandoli alle imprescindibili esigenze del suo religioso pensare e sentire. Secondo il pensiero laico, dunque, la causa della presente condizione italiana andava ravvisata nella prepotenza dominatrice e sopraffattrice dell'antica Roma. Questo concetto era già apparso nell'*Ortis* del 1802. « Le nazioni », vi dice Jacopo, « si divorano perché una non potrebbe sussistere senza i cadaveri dell'altra. Io guardando da queste alpi l'Italia piango e fremo, e invoco contro gli invasori vendetta; ma la mia voce si perde tra il fremito di tanti popoli trapassati, quando i Romani rapivano il mondo, cercavano oltre i mari e i deserti nuovi imperi da devastare, manomettevano gl'Iddii de' vinti, incatenavano principi e popoli liberissimi... Tutte le nazioni hanno le loro età. Oggi sono tiranne per maturare la propria schiavitù di domani »⁸. Fu questo un concetto assai divulgato, tanto che nel 1815 riapparve anche nel murattiano proclama di Rimini: « Padroni una volta del mondo, espiaste questa gloria perigliosa con venti secoli d'oppressioni e di stragi ». Mentre però nell'*Ortis* e nel Proclama lo si trova enunciato come

⁸ Lettera dei 19 e 20 febbraio 1799.

una legge di contrappasso e di ricorso storico, nella mente del Manzoni esso assunse la figura di un concetto religioso. In quei venti secoli di servitù egli ravvisò il castigo che Dio aveva inflitto al popolo italiano per punirlo di quelle sue antiche colpe. Ora però, come si affermava nel Proclama, l'espiazione era giunta al suo termine e la nazione italiana poteva riassurgere alla sua dignità antica. Pensiamo, aveva egli detto in *Aprile 1814*, da quali dolori e angustie ci trae fuori Dio, concedendoci infine il suo perdono. Proprio quando le offese del dispotismo, fattesi più aspre, erano giunte all'estremo della tollerabilità; proprio quando alla nostra debole veduta sembrava ormai spento ogni lume di speranza; dando aperta e luminosa prova della sua alta giustizia, « Allor fuor de la nube arduo ed accinto, Tuonando, il braccio salvator s'è mostro: Dico che Iddio coi ben pugnanti ha vinto ». Le potenze coalizzate contro Napoleone erano dunque riuscite vittoriose in quanto, combattendo per la libertà dei popoli oppressi, avevano sposato una causa giusta, conforme ai disegni della provvidenza divina. Se poi gli austriaci avevano calpestato le loro promesse, questo era avvenuto perché si erano lasciati accecare dalla mondana avidità del prestigio, della potenza, della conquista. Ma obbedendo all'ingiustizia operante nella società terrena, essi si erano resi colpevoli al cospetto di Dio, la cui volontà rimaneva intatta. E appunto in base a questo convincimento la speranza del Manzoni risorse alla prima lettura del Proclama. Tanto più, che questa volta non si trattava di un altro di quegli interventi dall'esterno già sperimentati inidonei e addirittura perniciosi, ma di una iniziativa nata dall'interno, risolutamente presa dal solo principe che in Italia aveva saputo mantener libero il suo regno, da quel valoroso Gioacchino Murat, in cui il poeta non esitò a vedere l'esecutore della volontà divina.

Egli è sorto, per Dio! Sì per Colui
 che un dì trascelse il giovinetto ebreo
 che del fratello il percussor percosse;
 e fattol duce e salvator de' sui,
 degli avari ladron sul capo reo
 l'ardua furia soffiò dell'onde rosse;
 per quel Dio che talora a stranie posse
 certo in pena, il valor d'un popol trade;
 ma che l'inique spade
 frange una volta, e gli oppressor confonde;
 e all'uom che pugna per le sue contrade
 l'ira e la gioia de' perigli infonde.

Per lo straordinario fatto dell'unità d'Italia il Manzoni si rimetteva

dunque alla virtù taumaturgica di un redentore militare e civile, miracolosamente sorto per volere di Dio. Era un'utopia. Ma allora anche molti nostri patrioti pensavano e sentivano a codesta maniera; e dopo aver sperato la redenzione d'Italia da Napoleone, la speravano ora dal Murat. E giova altresì ricordare che questo dell'eroe redentore era un mito di illustri e remote ascendenze. È infatti fin troppo evidente come, oltre i concetti della petrarchesca *Italia mia*, si agitassero allora nella mente dello scrittore anche quelli dell'altra canzone *Spirto gentil*. In questi ultimi versi, poi, e anche in quelli di *Aprile 1814* che ho riferiti poco fa, agì anche l'appassionata perorazione che è nell'ultimo capitolo del *Principe*, dove è asserita la giustizia di tanta causa: « Qui è iustizia grande: *iustum enim est bellum quibus necessarium, et pia arma ubi nulla nisi in armis spes est* »⁹. Quivi si afferma anche essere giunta alfine l'occasione propizia al compimento dell'impresa; e all'immagine del principe nuovo si accompagna quella dell'estrema miseria in cui era caduta l'Italia: « Considerato dunque tutte le cose di sopra discorse, [...] mi pare concorrino tante cose in beneficio di uno principe nuovo, che io non so qual mai tempo fusse più atto a questo. E se, come io dissi, era necessario, volendo vedere la virtù di Moisè, che il populo d'Isdrael fussi stiavo in Egitto, e a conoscere la grandezza dello animo di Ciro, ch'è Persi fussino oppressati da' Medi, e la eccellenzia di Teseo, che li Ateniesi fussino dispersi; così al presente, volendo conoscere la virtù di uno spirito italiano, era necessario che la Italia si riducessi nel termine che ella è di presente: e che la fussi più stiava che gli Ebrei, più serva ch'è Persi, più dispersa che gli Ateniesi; senza capo, senza ordine, battuta, spogliata, lacera, corsa, e avessi sopportato d'ogni sorte ruina ». Ed è probabile che anche l'*exemplum* di Mosè derivasse dal medesimo capitolo del *Principe*, dove il cenno che se ne fa in questo passo è poi così sviluppato: « Qui si veggano straordinarii [prodigi] senza esempio, condotti da Dio: el mare si è aperto; una nube vi ha scorto el cammino; la pietra ha versato acqua; qui è piovuto la manna; ogni cosa è concorsa nella vostra grandezza ».

Non erano dunque idee nuove. Ma il Manzoni le accolse e le coltivò nella sua coscienza religiosa, sublimandole in un articolo di fede. L'elemento nuovo e decisivo, che la conversione fornì a questa sua vitalissima aspirazione politica, fu pertanto il pensiero che tale fosse veramente la volontà

⁹ Questa massima di Livio (IX, 1) è così tradotta dal Machiavelli nelle *Storie fiorentine*, V, 8: « Sono solamente quelle guerre giuste, che sono necessarie; e quelle armi sono pietose, dove non è alcuna speranza fuora di quelle ».

di Dio. La quale volontà non escludeva certo che i singoli tentativi potessero fallire, ingenerando delusioni quanto mai amare, acerbe, dolorose. E quanto il Manzoni fosse stato questa volta particolarmente sensibile al disastroso corso degli avvenimenti, lo si può arguire, sia dal lungo lasso di tempo che egli lasciò trascorrere prima di riprendere la stesura della *Pas-sione*, sia dallo stato d'animo che confluì nella composizione delle due ultime ottave di quell'inno. Soltanto il 26 settembre, infatti, egli tornò al lavoro che aveva interrotto per la terza volta nel maggio; e due giorni dopo, il 28 settembre, diede inizio alla terz'ultima strofa. Per singolare coincidenza, proprio quella notte il Murat salpava da Ajaccio alla riconquista del regno. Ma sbarcato con pochi seguaci l'8 ottobre a Pizzo Calabro, vi fu catturato e rinchiuso nel castello, dove fu fucilato il 13 ottobre. In quello stesso mese di ottobre 1815, contristato, come tutto fa supporre, dalla tragica fine del suo generoso e infelice eroe, il Manzoni condusse a termine il suo inno, concludendolo « con parole che denunziavano, con eloquente evidenza, tutto il profondo dolore dell'uomo e del patriotta, anelante, ormai e soltanto, a ripagare le amare delusioni della terra con le sante certezze del cielo »¹⁰. La volontà di Dio non escludeva dunque i singoli insuccessi, che erano da attribuire alla naturale nequizia del consorzio umano, e quindi alla malignità degli uomini e delle conseguenti congiunture storico-politiche. Anche questa è sempre stata un'opinione comune, e lo stesso Machiavelli l'aveva tenuta nel suo debito conto in quel medesimo capitolo, aggiungendovi di suo il cenno sulla gloria: « El rimanente dovete fare voi. Dio non vuol fare ogni cosa, per non ci trarre el libero arbitrio e parte di quella gloria che tocca a noi ». Tanto più dunque la speranza del Manzoni, appunto perché era una fede in quella volontà, non pure non fu sbaragliata da queste prime delusioni, ma anzi sopravvisse vittoriosamente ad esse e alle altre che le si apparecchiavano nel '21 e nel '49, fino a che i suoi voti trovarono nei fatti il loro definitivo compimento.

Dall'esame che qui se ne è fatto, dovrebbe già essere risultata la singolare importanza documentaria di queste due canzoni incompiute. Ma ora è venuto il momento di dire che ad esse va riconosciuto anche un più vasto e più decisivo significato. Esse segnarono infatti la fine di quell'isolamento morale e poetico, che durava già da tanti anni, ma in cui il Manzoni si era particolarmente rinchiuso in séguito alla conversione, e da cui energicamente e imperiosamente lo richiamarono i fatti della storia, appunto i fatti

¹⁰ Alberto Chiari, *Rileggendo il Manzoni*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, pp. 276-277.

del 1814 e del 1815. Riscossosi allora dalla profonda e trepidante meditazione in cui erano nati i primi inni sacri, uscito da quella solitudine interiore e al tempo stesso nutrito di quella vitale e feconda esperienza, proprio coi versi di queste due canzoni egli tornò infatti a quell'impegno etico-politico che aveva già determinato la prima nascita della sua poesia, e a cui, da ora in poi, si mantenne sempre fedele.

III.

IL TEMPO DEL « CARMAGNOLA »

Il quadriennio dall'ottobre 1815 al settembre 1819, che vide la prima idea, l'inizio, e infine, dopo lungo e accidentato intervallo, il rapido compimento del *Conte di Carmagnola*, fu il periodo forse più fortunoso della storia intima del Manzoni, contrassegnato dall'insorgere di una problematicità, la cui sistemazione venne via via determinando i criteri, gli sviluppi e la stessa ragion d'essere di tutta la sua attività creativa, da questa tragedia fino ai *Promessi sposi*. La versificazione ebbe inizio il 15 gennaio 1816. Ma la prima idea risaliva a qualche tempo prima¹, e si era formata lungo quell'alternarsi di speranze, di delusioni e di sconforto, coi quali aveva seguito gli ultimi fatti di Francia e d'Italia: la caduta del regno italico, il ritorno degli Austriaci, i Cento giorni, il proclama di Rimini, la disfatta di Tolentino, la catastrofe di Waterloo², la tragica fine di Gioacchino Murat.

¹ « J'ai mon plan, j'ai partagé mon action » scriveva al Fauriel il successivo 25 marzo; e naturalmente alludeva a un'operazione effettuata prima dei due mesi intercorsi dall'inizio della stesura, durante i quali aveva già versificato « avec beaucoup d'ardeur » le prime scene. Per la storia della composizione di questa tragedia, soprattutto per quel che riguarda la stesura dei primi due atti, si vedano principalmente: A. M., *Poesie e tragedie*, testo curato da Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957; *Opere di A. M. Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1958; Fiorenzo Forti, *Intorno al primo getto del « Carmagnola »*, nel vol. *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

² L'esperienza del governo austriaco gli era riuscita così acerba, da indurlo a rivedere, a raddrizzare e a capovolgere il suo precedente giudizio su Napoleone. Cosicché all'apprendere una mattina, mentre si trovava nella bottega di un libraio, la notizia di Waterloo (18 giugno 1815), egli, le cui speranze, come poi disse al Fabris, stavano ormai tutte in Napoleone, fu improvvisamente ripreso da quel male nervoso, che aveva contratto a Parigi nel 1910, e che lo afflisse poi fino ai suoi ultimi anni. Cfr. *Memorie manzoniane* di Cristoforo Fabris, nel vol. *I primi e gli ultimi anni di A. M.*, Milano, Cogliati, 1923, pp. 145-146.

Giova tuttavia ricordare che anche dopo quest'ultimo e più doloroso insuccesso nessun senso di rassegnazione o di rinuncia adugiava il suo animo nei confronti di quella realtà politica, in cui doveva vivere e per cui nutriva una polemica ripugnanza. E va anche aggiunto, che l'antica passione risorgimentale, quella del giovanile *Trionfo della Libertà*, così drammaticamente risorta nella sua coscienza, trovò il suo alimento più appropriato e per così dire provvidenziale in quell'opera del Sismondi, l'*Histoire des républiques italiennes au moyen âge*, che per felice coincidenza si veniva pubblicando proprio allora, e che guidandolo a una sempre più illuminante verifica storica gli faceva rintracciare negli eventi di quei secoli trascorsi le origini e i motivi e i modi della perdurante divisione e servitù politica della nostra penisola. Cosicché è da presumere che appunto nell'ottobre-novembre del 1815, lungo la lettura dell'ottavo volume³, egli si imbatté nella singolare figura del conte di Carmagnola. Le alterne vicende di quel condottiero, rapidamente assunto dalla sua oscura origine contadina a grandi onori e ricchezza e rinomanza; vittima poi dei sospetti, dell'ingratitude e della perfidia dei suoi potenti padroni; e infine immeritamente mandato a morte ignominiosa dal veneziano Consiglio dei Dieci; narrate inoltre dal Sismondi con tanta e così persuasiva efficacia; sedussero il Manzoni anche per la loro analogia con i casi presenti dell'infelice Murat,

³ La prima pubblicazione di quest'opera ebbe un corso un po' singolare. I primi otto volumi apparvero a Parigi, « chez Nicolle », tutti con la medesima data del 1809. Gli altri otto volumi furono editi sempre a Parigi, ma da « Treuttel et Würtz », e precisamente i voll. 9, 10 e 11 con la data del 1815, e gli ultimi cinque con quella del 1818. Non sappiamo se il Manzoni avesse comprato subito a Parigi gli otto volumi allora usciti, o se avesse via via acquistato tutta l'opera quand'era già a Milano. Comunque, quello che c'interessa per la presente questione, è soltanto l'ottavo volume. E pur ammettendo che già a Parigi egli possedesse i primi otto volumi, è difficile pensare che si dedicasse subito ad una loro attenta lettura. Tra la fine del 1809 e il maggio 1810 la sua mente era tutta occupata da ben altri e angosciosi ed esclusivi pensieri. Anche negli anni immediatamente successivi, tutto dedito com'era alle letture edificanti, agli inni sacri e alle occupazioni pratiche (la sistemazione del fabbricato e del parco di Brusuglio, la nuova casa di via Morone), non poté certo spender molto tempo in letture « profane », che non fossero poetiche o letterarie. Mi sembra pertanto legittimo ritenere, che alla lettura del Sismondi egli si volgesse soltanto, e proprio perché sollecitatovi da quegli avvenimenti, nel 1814, e che nell'ottobre-novembre del 1815, poco prima o poco dopo la notizia della tragica morte del Murat, si trovasse a leggere appunto i capitoli dell'ottavo volume riguardanti il Carmagnola. Concepita allora l'idea della tragedia, e persuaso di essersi imbarcato in un lavoro che gli avrebbe preso molto tempo, decise di accantonare la composizione degli inni e di pubblicare intanto i primi quattro già pronti. Dopo l'*imprimatur* della censura, rilasciato il 28 ottobre, essi uscirono infatti a Milano per i tipi di Pietro Agnelli nel novembre 1815.

con quella parabola di ascesa, di grandezza e di precipite caduta, che egli aveva seguito con tanta speranza e trepidazione e desolato compianto⁴. Gli si venne così formando l'idea di una tragedia, che pur intesa a una luminosa riabilitazione del condottiero quattrocentesco si prestasse anche a una rappresentazione di quell'Italia divisa e lacerata dalle guerre intestine, e che fosse altresì atta a costituirsi in una esemplare immagine della condizione umana in generale, con le sue iniquità e i suoi delitti e insieme col suo tormento del divino e la sua ansia di riscatto.

Nell'accingersi però alla traduzione poetica di questa prima idea il Manzoni si trovò coinvolto in una serie di questioni preliminari, concernenti insieme le esigenze specifiche a cui la sua tragedia doveva rispondere e i criteri stessi dell'arte drammatica in generale. Anche in questo nuovo ordine di ricerche egli fu guidato da quel profondo ed eticamente impegnato interesse per la storia, dal cui seno era nata l'idea stessa di quell'opera. E fu appunto per tal via, che dopo la poetica del « vero » come realtà esterna e contingente già enunciata nel sermone al Pagani, dopo quella del « santo Vero » etico e stoico, aristocratico e pagano, professata negli sciolti *In morte di Carlo Imbonati*, gli si venne formando, non in astratto, ma come richiesta ed autorizzata dal lavoro stesso a cui attendeva, la nuova e definitiva poetica del « vero storico », che all'astrattezza, all'arbitrio, e insomma alla falsità di cui gli si rivelava ora inquinata l'arte tragica perfino di un Alfieri o di un Voltaire, contrapponeva una viva esigenza di realtà e postulava anzitutto il dovere di attenersi soltanto e fedelmente alla documentata verità dei fatti storici. Naturalmente non si trattava di confondere l'opera storiografica con l'opera d'arte. Anche elaborata a codesta maniera, una tragedia veniva pur sempre ad essere un componimento, non fatto di sola storia, ma misto di storia e di invenzione, un componimento, anzi, dove l'invenzione doveva avere larghissima parte e addirittura regnarvi. Però, e questo era il punto, codesta invenzione non doveva essere arbitraria; e la sua necessaria verosimiglianza, oltre che dai rapporti fra le varie parti dell'azione, doveva nascere dalle cose più naturalmente atte a produrla, e cioè dagli accadimenti storici. Non per la via di una gratuita immaginazione, ma soltanto mediante l'autorevolezza dei fatti, – a sapervi leggere l'intimo e umano contenuto –, si poteva attingere l'alta e persuasiva eloquenza della poesia tragica.

⁴ Si veda per questo la prefazione di Alberto Chiari alla sua edizione commentata del *Carmagnola*, Firenze, Le Monnier, 1958.

In virtù di siffatte convinzioni si impose allo scrittore una personale verifica delle fonti storiche, mediante la quale poté accertare la veridicità del racconto sismondiano e accordargli il suo pieno consenso⁵. E sempre in siffatto lavoro preparatorio egli avvertì subito quale violenza e deformazione avrebbe recato alla storia e alla poesia, se obbedendo alle cosiddette regole aristoteliche si fosse adattato a costringere e a snaturare quello sviluppo di fatti, di situazioni, di sentimenti, nell'angustia di un solo luogo e di una sola giornata. Quelle regole bisognava scartarle. La sua tragedia doveva mettere lo spettatore, o il lettore, a diretto contatto con il vivere di quell'epoca nel suo effettivo essere e procedere, mostrargli i moventi degli atti pubblici e i loro riflessi nelle coscienze private, farlo assistere all'esemplare parabola del protagonista lungo i gradi del suo reale svolgersi fino alla sua fatale catastrofe. Inoltre, a conseguire un siffatto risultato di verità e di naturalezza, occorreva abbandonare la tensione retorica del linguaggio tragico tradizionale, e assumere un lessico e uno stile e perfino una scansione dell'endecasillabo più conformi ai pensieri e ai sentimenti che i vari personaggi dovevano esprimere.

Questa nuova poetica del Manzoni non si esauriva certamente in siffatte norme d'indole, tutto sommato, tecnica e che ne erano soltanto dei corollari. Essa aveva una più vasta e più profonda dimensione. E a meglio abbracciarne il significato e la portata, converrà ora soffermarsi a considerare più da vicino il senso della storia, nel cui seno, come s'è già detto, fu ideata questa tragedia. Anche dopo la conversione religiosa, l'ideale storiografico del Manzoni era rimasto quello degli illuministi, secondo i quali lo storico, oltre a descrivere e a giudicare i regnanti e i potenti e i loro fatti politici e militari, doveva far luce sulle risorse economiche e le relazioni sociali, sulla legislazione, la cultura, la religione, e insomma sui vari fattori della felicità e dell'infelicità delle popolazioni. Di codesto ideale storiografico egli tracciò appunto una sorta di metodologia *in nuce* nell'eloquente elogio, che della *Histoire* del Sismondi egli ebbe a introdurre nella prefazione alla sua opera *Sulla morale cattolica* (1819):

« Accade troppo sovente di leggere, presso i più lodati storici, descrizioni di lunghi periodi di tempi, e successioni di fatti veri e importanti, non vi trovando

⁵ I risultati di quel lavoro il Manzoni li espose nelle *Notizie storiche* premesse alla tragedia. Ora sappiamo che si trattò di ricerche lacunose che non potevano non condurre ai medesimi erronei risultati del Sismondi (cfr. Antonio Battistella, *Il Conte di Carmagnola*, Genova 1889). Naturalmente, ad una lettura di quella tragedia come opera di poesia interessa soltanto la convinzione del Manzoni.

quasi altro che la mutazione che questi produssero negli interessi, e nella miserabile politica di pochi uomini: le nazioni erano quasi escluse dalla storia. Il metodo di trattarla, pigliando per base i costumi e l'amministrazione, e gli effetti delle leggi sugli uomini per cui devono esser fatte, questo metodo illustrato già da alcuni scrittori è stato in questa storia applicato ad un argomento vasto e complicato, ma di una bella e felice proporzione [...]. Senza ricevere tutte le opinioni dell'illustre autore, non si può non sentire quanta parte della politica, della giurisprudenza, dell'economia e della letteratura sieno state da lui vedute da un lato sovente nuovo e interessante, e, quello che più importa, nobile e generoso; quante verità sieno state da lui, per dir così, riabilitate, che erano cadute sotto una specie di prescrizione, per l'indolenza, o per la bassa connivenza di altri storici, che discesero troppo spesso a giustificare l'ingiustizia potente, e adulare perfino i sepolcri. Egli ha voluto quasi sempre trasportare la stima pubblica del buon successo alla giustizia: lo scopo è tanto bello, che è dovere di ogni uomo, per quanto poco possa valere il suo suffragio, di darglielo, per far numero, se non altro, in una causa, che ne ha sempre avuto gran bisogno ».

In questa pagina, che è fra le più importanti e le meno divulgate del Manzoni, troviamo riaffermati i principi basilari della storiografia illuministica, intesa a una revisione critica degli storici precedenti, a condannarne i metodi e gli errori, a comprendere nella sua investigazione anche le popolazioni fin allora rimaste escluse dalla storia, a ristabilire sempre e dovunque la verità e la giustizia. A quest'opera, come il Manzoni ben sapeva ed approvava, gli illuministi erano indotti dalla inderogabile esigenza di diffondere e far trionfare il lume della ragione. Ma il Manzoni ne tacque ora un elemento anch'esso essenziale. La fede in un ostacolatissimo eppur continuo progresso dell'incivilimento umano, e nel finale ancorché lontano trionfo della ragione sull'errore, ispirava agli illuministi un intimo e ai loro occhi giustificato senso di ottimismo. Ebbene, quel che si avverte in questa pagina del Manzoni è appunto l'assenza di codesta nota di ottimismo. Egli loda il progresso della storiografia, ma tace su quello dell'umanità. E se ora ci rifacciamo al tempo degli inni sacri, vedremo subito come la sua visione della vita umana si fosse venuta facendo sempre più cupa e desolata. All'umanità della *Risurrezione*, serena e festiva ancorché genericamente dipinta e di maniera, si erano sostituite immagini sempre più tristi, fino al « secolo atroce », al deciso pessimismo delle ultime strofe della *Passione*, coincidenti, come sappiamo, con i rovesci politici del 1815. E se nelle sue occupazioni pratiche o intellettuali egli poteva distrarsene, e se ne distraeva di fatto abbondantemente, quello era però il sentimento che lo dominava nell'intimità della sua vita etica e poetica, allorché si riconosceva consapevole di condividere coi suoi simili la sorte della vita terrena come esilio ed espiazione, a cui poteva esser solo conforto la difficile speranza nella divina

misericordia. Vigeva pertanto in lui la convinzione che se la storia umana era fatta da tutti, dai potenti della terra e anche dagli umili che ne sopportavano il peso, la sua spiegazione andava cercata all'interno delle coscienze, nella responsabilità dei singoli individui. Era dunque un senso della storia che richiedeva una approfondita conoscenza di quella singolare condizione che gli uomini si erano creata, e cioè della società, che per il Manzoni era « uno stato così voluto e così pieno di dolori, che crea tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedi, piuttosto che cessare un momento; [uno stato] che è un mistero di contraddizioni in cui la mente umana si perde, se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione a un'altra esistenza ». Queste parole appartengono al *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia* scritto più tardi, nel 1822. Ma in esse si può legittimamente ravvisare l'esito conclusivo di una meditazione che era in corso già fin dal tempo del *Carmagnola*. Questa tragedia voleva infatti essere nella sua essenza una ricognizione e una rappresentazione dello stato umano nella sua condizione sociale e nelle sue inevitabili contraddizioni, le quali si risolvono solo dinanzi alla morte, quando agli occhi non più accecati dalle passioni del mondo si rivela infine la verità della vita ultraterrena.

Tranne la verifica storica, che fu eseguita subito, le altre questioni non richiedevano, o così gli parve, una approfondita riflessione preliminare. Per mettersi alla stesura della tragedia, come fece il 15 gennaio 1816, bastava che per intanto egli ne avesse acquisita una prima e salda convinzione. Eppure il lavoro non procedette con la medesima alacrità iniziale; anzi si venne facendo di mese in mese così lento che la versificazione del solo primo atto richiese tutto quell'anno 1816. A spiegare codesto rallentamento è doveroso dare anzitutto il giusto peso ai non infrequenti, e « très fatiguants, et presque insupportables » attacchi della malattia nervosa, in cui era ricaduto nel precedente mese di giugno. Soffriva di angosce e di inquietudini, che lo gettavano in un penoso stato di smarrimento e di prostrazione, o al contrario, di invincibile agitazione. E se di solito codeste crisi non gli duravano molto a lungo, talvolta esse erano di tal gravità, da impedirgli di lavorare anche per qualche mese di seguito⁶. Questo, però, era un fatto meramente estrinseco, che pur sottraendogli di volta in volta preziosi peri-

⁶ Si vedano le lettere al Fauriel del 30 gennaio 1816, del 25 marzo 1816 e dell'11 giugno 1817. Cfr. anche e sempre limitatamente a questi anni 1816-1817, il *Carteggio*, I, 376-77, 381-82, 388.

odi di tempo, non incideva affatto sulla natura del suo lavoro. La causa più seria del rallentamento risiedeva invece in certi problemi che in un modo o nell'altro erano in relazione intrinseca con la sua tragedia, a cominciare proprio dalle questioni che aveva lasciato in sospeso e alle quali non poteva smettere di pensare. Ma con chi parlarne se non col Fauriel? Nel primo ragguaglio, che gliene fece circa due mesi dopo l'inizio della stesura⁷, egli venne dunque proponendogli, via via e quasi senza parere, i temi di discussione che più lo interessavano. E s'intende che a tal fine era anzitutto necessaria una esauriente informazione, a cominciare proprio dalla notizia dell'argomento e della sua fonte: « Le sujet c'est la mort de François Carmagnola, si vous voulez vous rappeler son histoire avec détail, voyez-la à la fin du huitième volume des *Ré[publiques] Italiennes* de Sismondi. L'action commence par la déclaration de guerre des Vénitiens au duc de Milan (page 378) et se termine par la mort de Carmagnola qui est décrite à la fin du volume ». Questa prima notizia era già per il Fauriel oltremodo significativa. Egli vedeva infatti che mentre, sette anni innanzi, nel vagheggiato poema sulla fondazione di Venezia il Manzoni si era volto a una « époque de barbarie, dont il n'y a pas d'histoire ni bien détaillée ni bien judicieuse »⁸, e che questo gli era parso vantaggioso potendosi affidare quasi soltanto alla propria immaginazione, ora si trattava invece, non già di un poema, bensì addirittura di una tragedia, e per di più di un'epoca piuttosto vicina e ben conosciuta, e di un argomento, che per essere già stato criticamente vagliato ed esattamente raccontato, lasciava ben poche possibilità alla fantasia. E se aggiungiamo che il Fauriel aveva lasciato il Manzoni agli sciolti *A Parteneide* e all'ideazione della *Vaccina*, e che nei recenti inni sacri non aveva potuto ravvisar altro se non un'espressione lirica di quella fede religiosa che già gli conosceva, possiamo ben immaginarci la sua meraviglia nel vedere, o almeno nell'intuire, quale grande rivolgimento si fosse prodotto nelle vedute poetiche del suo amico. E questa sorpresa era destinata a crescere via via che il Manzoni si addentrava nei particolari della sua opera. « Elle tient – aggiungeva egli infatti – un espace de six ans; c'est un fort soufflet à la règle de l'unité de tems, mais ce n'est vous qui en saurez scandalisé ». E certo il Fauriel non se ne scandalizzò, lui che anni addietro, scorrendo di queste cose a Parigi o alla Maisonnette, gli aveva mostrato l'inconsistenza dei generi letterari e si era conseguentemente

⁷ Questo ragguaglio è nella già citata lettera del 25 marzo 1816. Cfr. anche *supra* n. 1.

⁸ Lettera al Fauriel del 1° marzo 1809.

spinto fino a sostenere che nessuna opera di vera poesia ubbidisce a regole esterne ad essa⁹. Se non scandalizzarsene, non poteva però non meravigliarsi di un così improvviso ripudio dell'unità di tempo (e naturalmente anche di quella di luogo). E quasi consapevole di tale *choc*, ecco che il Manzoni gli apriva tutto il suo animo. « *Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers tems sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations* ». I più importanti fra gli ultimi libri sul teatro, o concernenti anche il teatro, erano, come il Fauriel poteva subito pensare, il *De l'Allemagne* di Mme de Staël¹⁰, la *Littérature du Midi de l'Europe* del Sismondi (1813) e il *Corso di Letteratura drammatica* di A. G. Schlegel (trad. francese 1814). Accanto a questi¹¹, che di lì a poco diventarono i fondamentali testi teorici dei nostri primi romantici, in quanto ai poeti tragici il Manzoni si limitava a citare, quasi segnapolo in vessillo, il solo Shakespeare. Certo egli ne aveva letto le tragedie, almeno le più grandi, anche prima, nella benemerita traduzione del Le Tourneur; e la prosa di costui, così legata al gusto e alla civiltà del secolo dei lumi, e pertanto intesa a mitigare e ad appianare ogni crudezza e asprezza dell'originale, non gli aveva impedito di ammirare il creatore di tanti e così diversi e potenti caratteri umani. Ora però, nella rilettura di quelle tragedie urgeva anche un altro interesse, e anzi addirittura l'orgoglio di vederle costituirsi in una luminosa *auctoritas* nei riguardi della riforma in cui egli si era impegnato. Siffatte letture, e le riflessioni favorevoli o dissenzienti che le avevano accompagnate, avevano operato in lui una vera rivoluzione in questa materia. « *Mes idées en sont bien changées sur certaines réputations* ». Non più in Alfieri né in Voltaire egli riconosceva ormai i principi della poesia tragica. Quali danni avevano inflitto

⁹ Cfr. le *Réflexions* che il Fauriel premise alla sua traduzione della *Parteneide*, Paris, Treuttel et Würtz, 1810, pp. XVII-XIX.

¹⁰ Non sarà inopportuno ricordare che quest'opera si era appena finita di stampare a Parigi nel 1810, quando fu improvvisamente sequestrata e mandata al macero dalla polizia napoleonica. Si poté pubblicarla a Londra soltanto tre anni dopo, nel 1813. Ma naturalmente questa edizione non ebbe corso negli stati napoleonici; e a Milano fu diffusa dopo la venuta degli Austriaci, nel 1814. Il Manzoni poteva dunque annoverarla fra le opere di *ces derniers tems*.

¹¹ Delle opere meno recenti siamo sicuri che il Manzoni conosceva almeno la *Drammaturgia* del Lessing (trad. francese 1785), il *Discours des préfaces* premesso dal Le Tourneur alla sua traduzione del teatro scespiriano (Parigi 1776-1782, 20 voll. in -8) e il saggio *Quelques réflexions sur le théâtre allemand* premesse da Benjamin Constant alla sua traduzione-riduzione della trilogia del Wallenstein (Paris et Genève, chez J. Paschoud, 1809).

alla loro poesia tutti coloro che si erano assoggettati alla regola delle due unità! E come era stato nefasto quel loro linguaggio rettoricamente innaturale, usato « pour ne faire parler les hommes ni comme ils parlent ordinairement, ni comme ils pourraient parler, pour écarter la prose et la poésie »¹². Queste idee, a lungo rimuginate, erano sufficientemente chiare nella mente del Manzoni. Ma già da almeno due mesi egli veniva sperimentando la difficoltà della loro applicazione pratica; ne avvertiva dunque la persistente problematicità; le sentiva bisognose di essere riesaminate e verificate, sia in se stesse, sia soprattutto in relazione al concetto e ai fini della poesia tragica. Purtroppo non poteva discorrerne adeguatamente con nessuno dei suoi amici milanesi, forse, almeno dappprincipio, neanche col Visconti. Erano dunque pensieri su cui poteva intrattenersi soltanto con l'amico lontano: « si je pouvais m'entretenir avec vous là-dessus, je suis presque sûr que je n'aurais pas à reformer mes idées, mais que vous me fourniriez de nouveaux et profonds raisonnements en faveur de mon opinion ». E così, nella medesima lettera, spintovi dalle esigenze presenti, aveva poco prima rievocati gli antichi colloqui col Fauriel:

« Combien de fois en méditant sur quelque chose qui m'intéresse, je me figure d'en causer avec vous, combien de fois au milieu de quelque discussion pénible je pense que je me trouverais d'accord avec vous, vous avec qui on n'avait à discuter sur les idées grandes et nobles, avec qui je ne m'entretenais jamais sans apprendre quelque chose. Je repasse dans mon souvenir nos discours sur la littérature; il me paraît que les années qui sont passées depuis ce tems et un peu d'étude m'ont bien rapproché de vos idées et qu'à présent je serais un peu plus digne de vous entendre. Je me souviens que vous me citiez une observation que vous avez faite sur vous-même, que l'imagination relativement aux idées morales se fortifie avec l'âge à la place de se refroidir, comme on le croit communément. Combien de fois en en faisant l'application à moi-même je l'ai trouvée de toute vérité! ».

Il Fauriel rimaneva dunque, o almeno tale egli lo riteneva ancora, il suo interlocutore unico, quegli col quale potevano formarsi anche dissensi, ma solo nei particolari; dissensi necessari ad ogni conversazione, che quanto più si fa seria, tanto più diviene discussione; mentre il più grande accordo regnava, ed anzi il Manzoni aveva sempre avuto qualche cosa da impa-

¹² Ancora dodici anni dopo, nella lettera del 25 gennaio 1828 a Charles Swann, egli ebbe a lodare Shakespeare soprattutto per questi due fattori: il naturale progredire e svilupparsi degli avvenimenti e degli affetti (il sistema storico) e il linguaggio « così umano e così poetico, così inaspettato e così naturale, linguaggio cui non torva se non la natura, nei casi reali, e la poesia nelle sue più alte e profonde ispirazioni ».

rare, allorché entravano in campo la grandezza e la nobiltà dei princìpi che dovevano governare la vita morale e a cui pertanto doveva ispirarsi la poesia. E quello che egli rammentava all'amico lontano, era appunto l'osservazione su cui non aveva cessato di riflettere: « l'imagination relativement aux idées morales se fortifie avec l'âge à la place de se refroidir, comme on le croit communément ». Così, movendo un po' dalla lontana, era giunto proprio a quel concetto della poesia che sentiva tanto intrinseco alla sua tragedia, e della cui paternità dava atto al Fauriel, rimpiangendo però di non poterne ora discorrere insieme, e a fondo. Cosicché, mentre ne sperimentava la *necessità* mediante la continua e differenziata applicazione che egli si trovava a doverne fare, ne veniva al tempo stesso saggiando la *verità* con un lavoro mentale, di cui ci sono rimaste poche ma preziose tracce nei *Materiali estetici*¹³. D'accordo col Fauriel su quel concetto della poesia, egli ne condivideva ora anche il dissenso dall'opinione comune. Ma lo condivideva soltanto empiricamente. Sapeva che non ci sarebbe arrivato senza l'esperienza che ne stava facendo su se stesso. Vedeva dunque che quell'enunciato non risultava chiaro, che a dimostrarne la verità occorreva anzitutto precisare che cosa si dovesse intendere quando si parlava di « idee morali », e che a meglio esprimere quel concetto si richiedeva una formula più esatta e calzante, più immediatamente perspicua. Tanto più, che si trattava del solo concetto atto ad avvalorare quella discriminazione, a cui tanto egli teneva, tra la poesia vera e la falsa. All'esigenza di tale discriminazione, la fede religiosa, lungi dal distoglierne, aveva anzi recato nuovi argomenti; e pertanto, se non più il suo linguaggio, certo il suo *animus* si rifaceva a quello degli anni giovanili, di quando componeva il sermone cosiddetto *Contro i poetastri* o scriveva al Mustoxidi la lettera del 1° febbraio 1805. Anche oggi, dunque, alla passione della poesia si contrapponeva nel suo cuore l'esecrazione di quanti la disonoravano. Tanto più, che quella passione si fondava ora su una più ragionata cognizione dei motivi che costituivano la nobiltà della poesia. « La poesia è uno dei più nobili ornamenti della natura umana. Coltivata da tutti i popoli e in tutti i tempi, ella è la viva espressione dei più alti, dei più intimi sensi che possano capire nell'animo dell'uomo. Essa serve mirabilmente a rappresentare come esi-

¹³ Gli scritti che il Manzoni raccolse sotto questo titolo, tutti databili al tempo del *Carmagnola* e qualcuno appartenente proprio al 1816, furono pubblicati da Ruggero Bonghi nel vol. III delle *Opere inedite o rare* di A. M., Milano, Rechiedei, 1883-98. Qui saranno citati secondo l'edizione dello Scherillo, che li incluse nel III vol. delle *Opere di A. M.*, Milano, Hoepli, 1907.

stente quel bello morale, che è così vero nei nostri desiderj e nelle nostre idee, ma che non ci è dato di vedere in questa vita così interamente come noi l'immaginiamo, e a questo modo consola e migliora gli uomini ». Purtroppo egli assegnava qui alla poesia un ufficio attinente alla sola nobiltà e non ancora a tutta la multiforme realtà dell'umana coscienza. Tuttavia c'era già un tentativo di specificare quali dovessero essere le idee morali della poesia: i più alti e intimi sensi dell'animo umano, il bello morale vivente nei nostri desideri e nella nostra mente. Cosicché, continuava polemicamente il Manzoni, se la poesia « dovesse stortare i nostri giudizj, pervertire i nostri sentimenti sul bene e sul male, sarebbe una peste, un vitupero, un flagello » (pp. 412-413). E queste parole, che sembrano enunciare un giudizio morale, esprimevano invece un concetto estetico, giacché stortare e pervertire i nostri sentimenti e giudizi significava falsarli, e una poesia basata su questo fine era naturalmente fondata sul falso, e falsa essa stessa, una non poesia. A questo proposito vediamo ora più diffusamente come egli discorresse di quella che, a suo dire, si continuava indebitamente a ritenere poesia:

Le lettere ebbero per anni, anzi per secoli, un singolare destino in Italia: d'essere cioè pregiate e magnificate oltremodo da quelli che le coltivavano, e tenute in vilissimo conto da quelli che attendevano a studj diversi. Il che procedeva dall'essere le lettere male esercitate dagli uni, e male intese dagli altri. Scorrendo le poesie di più di due secoli, vi si vede predominare una stima preponderante per la poesia stessa e per i poeti quali essi sieno, non mancando il poeta quasi mai di parlare di sé come di un uomo sovrumano. Il parlar coi fati, l'alzare monumenti indistruttibili, il dar da fare al tempo edace, il farsi beffe della morte, sono le solite canzoni che vi si trovano per entro. Nello stesso tempo si parla con disprezzo quasi d'ogni altra cosa, salvo sempre i potenti vivi. Egli è strano udire un uomo, in un componimento fatto per cantare, verbi grazia, le nozze del signor tale colla signora tale, o altro fatto di simile importanza, l'udirlo, dico, parlare con disprezzo di coloro che per sete d'oro tentano l'elemento infido; e tali altre bazzecole; le quali non voglion dire altro se non che il commercio è una corbelleria, anzi una peste, e l'uomo che vuole ben meritare dei contemporanei e dei posterì, deve starsene a scander versi per le nozze del signor tale colla signora tale. Così, nei libri di scienze, scritti da un di quegli uomini che vedono una cosa sola e non sanno distinguere nemmeno le più vicine a quella, è parlato della poesia come di una baja da fanciulli. E non è raro il trovare l'epiteto *poetico* per qualificare una immaginazione falsa, non fondata, o stravagante. Il che non vuol dire altro se non che questi scrittori non sanno che sia, che sia stata, e che possa essere la poesia (pp. 400-401).

In verità abbiamo qui una rassegna, che intesa a tratteggiare soltanto l'aspetto più deteriore e negativo di quella lunga età poetica, ne tace a bella posta tutto il positivo, risolvendosi perciò in un giudizio necessariamente parziale, sbrigativo, ingiusto. Ma ai fini del nostro discorso, tutto questo

conta poco. Qui importa specificamente rilevare, anzitutto il totale disprezzo del Manzoni per la falsità di quella cosiddetta poesia, e inoltre la sua indignazione contro quei trattatisti di corto ingegno, che nei loro libri, venuti a discorrere della poesia, se ne erano fatti beffa, mostrando così di esserne affatto ignoranti. Che cosa, infatti, la poesia fosse e dovesse essere, egli lo aveva già detto, – ed ecco la cosa veramente importante, la luminosa scoperta –, nell'enunciato da lui premesso a tutta questa pagina, la quale perciò era destinata in certo qual modo a rincalzarlo: « Allora le belle lettere saranno trattate a proposito, quando le si riguarderanno come un ramo delle scienze morali ». Trattate a proposito, s'intende, non pure dai teorici, ma dai poeti stessi; giacché la poesia non poteva essere un ramo delle scienze morali se non scoprendo e raffigurando in concreto, con l'immaginazione, il sentimento e il linguaggio propri della sua specifica natura, le forme di quel mondo morale che i filosofi analizzavano e definivano in astratto con il loro raziocinio. La poesia veniva dunque a costituirsi, nella sua esatta verità, come una forma della conoscenza umana.

A questo punto dovrebbe esser chiaro, che codesto teorizzare sulla poesia in generale era in realtà stimolato da un interesse personale, da una vitale esigenza del lavoro a cui attendeva. Il futuro creatore di don Abbondio, di Gertrude, dell'innominato e di tanti altri, si trovava infatti allora per la prima volta alle prese con la complicatissima arte di crear personaggi a tutto tondo, e viventi di vita propria. E non figure immaginate *ad libitum*, bensì, o storicamente vissute, oppure, anche quelle inventate, poste in una esatta situazione storica, e con un carattere e una coscienza in stretta relazione con essa. Che le sue letture e le sue meditazioni di allora tendessero anche alla ricerca di modelli e di norme, di cui giovarsi in siffatta arte, è documentato da questa nota ad un passo del Lessing: « averlo presente nella composizione del carattere e dei patimenti della moglie del Conte » (p. 408). Ma ne sono anche più eloquente dimostrazione tante altre cose, come questa immagine della tragedia ideale, e le fonti da cui l'aveva dedotta: « Una tragedia, la quale, partendo dall'interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi, e dal desiderio che ci lasciano di conoscere e d'immaginare i sentimenti reconditi, i discorsi ecc., che questi fatti hanno fatto nascere, e coi quali si sono sviluppati (desiderio che la storia non può, né deve accontentare), inventa appunto questi sentimenti nel modo il più verosimile, commovente e istruttivo. La pratica di quest'ideale drammatico si vede portata al più alto grado in molte tragedie di Schiller, del signor Goethe, per non parlare che di quelle ch'io conosco » (p. 389). E a proposito di Schiller, ecco come lo affascinava il graduale sviluppo del carattere

di Maria Stuarda: « Schiller ha creduto che lo spettacolo di una donna che ha gustate le più alte prosperità del mondo, di una donna caduta nella forza della sua nemica, di una donna lusingata da speranze di esser tolta alla morte, rassegnata nello stesso tempo quando la vede inevitabile, memore de' suoi falli, pentita, consolata dai sentimenti e dai soccorsi della religione; che lo spettacolo di questa donna, che vediamo avvicinarsi di momento in momento ad una morte certa, sia commoventissimo » (p. 389). Ma nel suo cimentarsi col « sistema storico » e la congiunta arte del personaggio il Manzoni si ispirò soprattutto alla sublimità del teatro scespiriano. « Le bellezze maravigliose che vi [nel *Riccardo III*] splendono per ogni parte, si devono certo al genio maraviglioso di Shakespeare; ma io stimo si possa affermare che il suo sistema drammatico era una condizione essenziale perché queste bellezze vi potessero stare » (p. 404). E ancora, sul mutato animo del re: « Mirabili scene! Mirabile Shakespeare, se esse sole rimanessero del tuo divino intelletto, che cara cosa non sarebbero tenute! Ma l'intelletto tuo ha potuto tanto trascorrere per le ambagi del cuore umano, che bellezze di questa sfera diventano comuni nelle tue opere » (p. 407). E infine, questa rivelatrice norma generale: « Toccare questo punto: che la perfezione morale è la perfezione dell'arte, e che perciò Shakespeare sovrasta agli altri, perché è più morale. Più si va in fondo del cuore, più si trovano i principj eterni della virtù » (p. 395). Questa affermazione, in cui i principj della virtù si affratellano alla perfezione morale e a quella dell'arte, deriva evidentemente dalla precedente definizione della poesia come un ramo delle scienze morali, e cioè della poesia come una forma della conoscenza umana. Codesta non può essere infatti se non conoscenza dell'umano sentire e operare, del perenne conflitto fra il bene e il male, che sono i due poli fra cui trascorrono « le ambagi del cuore umano ». S'intende pertanto che il poeta tragico, consapevole che l'inquietudine è connaturale all'uomo e che « ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero » (p. 411), codesto conflitto, che in vari modi spira nei sentimenti reconditi di tutti i personaggi di una sua opera, tutti altrettante forme dell'infinito morale, può fissarlo precipuamente nella coscienza di un protagonista, come può farne portatori due o più personaggi, Otello e il « genio maligno » di Jago, Maria ed Elisabetta, il Conte e Marino o anche Marco. E s'intende altresì che una tragedia, per esser tale, deve necessariamente esser condotta in modo da assicurare la vittoria del male. Ma appunto per questo, trattandosi del successo di una palese infamia, di un frutto velenoso della condizione umana nel suo esilio terreno, a trionfare moralmente, in senso assoluto e relativo, come verità universale e nella coscienza

dei singoli individui, è sempre l'aspirazione al bene. Si perviene così a quella perfezione morale, toccando la quale il poeta tocca anche la perfezione dell'arte. E la virtù, che tanto meglio si trova quanto più si va in fondo al cuore umano, anche al più incallito nella malvagità, viene ad assumere, in senso cristiano, l'ufficio che in senso pagano aveva la catarsi nella tragedia greca. Concludendo, i principi eterni della virtù erano per il Manzoni anche quelli della verità e della poesia. E appunto in base a siffatte riflessioni e convinzioni egli poté riformulare e anzi addirittura riformare l'enunciato del Fauriel, rinunciando alla genericità di quelle « idee morali », e perentoriamente additando, invece, il luogo e l'essenza della poesia: « A chi dicesse che la poesia è fondata sull'immaginazione e sul sentimento, e che la riflessione la raffredda, si può rispondere che più si va addentro a scoprire il vero nel cuore dell'uomo, più si trova poesia vera » (p. 412).

Seguendo il corso di queste idee sulla poesia, ci siamo venuti allontanando, cronologicamente, dai primi tempi della composizione del *Car magnola*, ai quali pertanto sarà bene tornare subito. « Mon travail avance toujours », scriveva al Fauriel il 13 luglio 1816. Ma la notizia davvero importante era quella che concerneva il suo impegnarsi nella polemica romantica, la quale, benché virtualmente promossa dall'articolo che la Staël aveva pubblicato nel primo fascicolo della « Biblioteca italiana » (gennaio 1816), cominciò ad accendersi con la pubblicazione del *Discorso intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari* di Lodovico di Breme. « Sino al giugno 1816 non si parlava ancora di *classici* e di *romantici*. Il primo accenno alla distinzione (che vi si dice già stabilita in Francia) è nel *Discorso del Di Breme* »¹⁴. Naturalmente il Manzoni non si nascondeva le difficoltà che quella piccola pattuglia di novatori doveva superare nella lotta contro i pregiudizi della quasi totalità dei letterati, e in genere delle persone colte. Qui, egli diceva, « on répète tous les jours, que ce qui s'éloigne de l'antiquité ne vaut rien, qu'il y a une littérature pour chaque nation, et que les limites en sont très-marquées, qu'il faut toujours marcher par le même chemin,

¹⁴ Ettore Li Gotti, *Giovanni Berchet*, Firenze, La Nuova Italia, 1933, pp. 65-66. Questo volume riporta anche a p. 64 l'elenco di tutti gli scritti che in quella contesa furono pubblicati nel 1816. La notizia del di Breme, che qui riferisco, aveva anche il merito di rilevare il carattere non meramente letterario di quella polemica, come fu anche quello della nostra: « La quistione la quale si agita in Francia, tra la *Classica* e la *Romantica* letteratura, è, in quel paese, affare più ancora civile e nazionale che non soltanto letterario » (Lodovico di Breme, *Polemiche*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, Utet, 1923, p. 36).

parcequ'il est le seul qui mène au *beau* etc. ». Ma aveva grande fede nella bontà della causa romantica: « Je commence à croire qu'on est disposé à recevoir favorablement les nouveautés raisonnables en littérature; il se fait peu-à-peu une crise dans l'opinion à ce sujet, et il me paraît qu'on doute, sans s'en douter, sur beaucoup d'opinions qu'on croyait assurées ». E addirittura si spingeva a pensare che alla vittoria del romanticismo, più che gli scritti polemici e teorici, avrebbe potuto valere la sua tragedia: « je crois que tous les préjugés ne tiendraient point contre un ouvrage qui y irait par quelque autre chemin ». Ma anche la sua tragedia, com'egli ben vedeva, per farsi accettare da un pubblico così restio e pregiudizievole ostile, doveva presentarsi col corredo di uno scritto che ne giustificasse le novità. E pertanto, « j'amasse », egli scriveva, « des idées et des observations pour un long discours qui doit accompagner ma Tragedie ». Erano dunque idee e osservazioni per una prefazione al *Carmagnola*, il cui disegno si precisò, come vedremo, un anno dopo. Ma come si può agevolmente congetturare, dovevano essere anche quelle idee precorritrici del romanticismo, che gli erano nate insieme con la tragedia, e sulle quali si intratteneva ora nelle conversazioni e discussioni serali coi suoi amici, in quello che non tardò a essere riconosciuto come il « crocchio supraromantico della contrada del Morone »¹⁵. Ne facevano parte principalmente il Visconti, il Grossi, il Berchet, il Torti, il Rossari, il Cattaneo, il Giudici, il Mustoxidi, il De Cristoforis. E com'è risaputo, c'erano a Milano anche altri gruppi in cui si sostenevano, sia pure con differenziate istanze, le nuove esigenze e teorie letterarie. C'era quello che faceva capo al conte Luigi Lambertenghi, dove convenivano tra i più assidui il Confalonieri, il Pellico, il Borsieri, e dove nacque « Il Conciliatore »; c'era quello assai numeroso e svariato che si riuniva, sia nella casa, sia preferibilmente nel palco alla Scala di Lodovico di Breme, frequentato anche dallo Stendhal, che poi ebbe spesso a ricordarlo e a celebrarlo¹⁶; e c'era infine la milanesissima, e ormai possiamo dire storica, « Cameretta » del Porta. Naturalmente non erano circoli ermetici; correvano fra gran parte dei loro componenti relazioni personali e persino d'amicizia; e le notizie delle loro discussioni giungevano anche agli estranei, meno noti, o addirittura ignoti, che pur formavano l'ambiente cultura-

¹⁵ Questa denominazione ci è stata tramandata da Ermete Visconti, che nella sua lettera al Manzoni del 25 novembre 1819 la enuncia come ormai consuetudinaria. *Carteggio*, I, 445.

¹⁶ Cfr. particolarmente la prefazione di Vittore Branca alla sua edizione del *Conciliatore*, Firenze, Le Monnier, 1954, vol. I, pp. VIII-XIX.

le milanese più sveglio, più insofferente della stagnazione classicistica, più ostile alle direttive, anche in questo campo, del governo austriaco.

Ma quello, ai cui orientamenti e giudizi si venne attribuendo sempre maggior peso, era il crocchio del Manzoni. Quivi nacque, e se proprio non vi nacque vi fu subito adottata, la *Lettera semiseria* del Berchet, senza dubbio la più organica e importante delle tre operette, che in quel 1816 fornirono le prime trattazioni del nuovo corso poetico¹⁷. E il Manzoni, non pure si affrettò, appena poté averne il modo, a mandarne una copia al Fauriel e a sollecitarne un giudizio, che poi gli giunse naturalmente favorevole¹⁸; ma si impegnò, sia pure in forma privata, e cioè senza pubblicarla, in una sua difesa con quel tono di *moquerie* che i romantici assunsero generalmente nei confronti dei loro biliosi avversari e che era anche nel suo carattere, componendo, forse sulla metà del '17, l'ode burlesca *L'ira d'Apollo*. Poco dopo, nella prima metà di quel luglio, scrisse, con la collaborazione di Ermes Visconti, e assumendo parodisticamente la forma del melodramma metastasiano, uno « scherzo di conversazione » intitolato *Il canto XVI del Tasso*, non burlandosi questa volta dei classicisti, ma gettando uno scherzoso sasso in piccionaia, prendendosi argutamente gioco del culto che al Tasso tributavano ingenuamente i romantici, in particolare il Grossi e il Porta, e stabilendo in tal modo un più diretto legame fra il

¹⁷ Le altre due furono il già citato *Discorso* del di Breme e le *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri (19 settembre 1816).

¹⁸ Data l'insicurezza del servizio postale, provando inoltre una profonda ripugnanza per la censura (per questo si veda la lettera a Tommaso Grossi da Parigi in data 6 aprile 1820), il Manzoni preferiva allora non servirsi della posta e approfittare dei non rarissimi viaggi di amici e parenti a cui affidare le sue lettere. Si spiega così il ritardato invio della *Lettera* del Berchet, che era uscita tra l'ottobre e il novembre 1816, e per cui dovette aspettare il viaggio a Parigi dell'amico Giuseppe Parravicini. Nella lettera di accompagnamento, scritta il 19 marzo 1817, egli si esprimeva in questi termini assai lusinghieri: « Vous trouverez ci-joint un petit ouvrage que je désire que vous lisiez; si vous le trouvez, comme j'espère, digne de louange, veuillez m'en dire un mot qui fera surement plaisir à l'auteur. Son livre a fait ici beaucoup de bruit, et on s'appête à le réfuter, ce qui ne doit pas être trop aisé, puisqu'il a eu soin de mettre en avant en se moquant les argumens dont on se serait probablement servi pour cela. Il est d'origine française et se nomme Berchet. Il a beaucoup d'esprit comme vous verrez par son livre, et en outre un goût pour les lettres exempt tout à fait du petit esprit de parti et de la charlatannerie qui les déshonorent ». Il giudizio, sollecitatogli anche con la lettera del dicembre 1818 non giunta fino a noi, il Fauriel glielo trasmise il 21 giugno 1819, come si ricava dalla lettera manzoniana del 26 luglio 1819: « J'ai communiqué à M.r Berchet ce que vous m'écrivez sur son livre dans votre lettre du 21 juin [...]. Il en a été charmé, comme vous pouvez le croire, et m'a chargé de vous exprimer le plaisir et la reconnaissance que lui ont donné un suffrage tel que le vôtre, et la manière dont il est exprimé ».

proprio crocchio e la Cameretta. Il Grossi, infatti, che era fra i più patiti del Tasso, ferito e insieme perplesso per l'autorità che riconosceva al Visconti e soprattutto al Manzoni, rispose con una « Cantata milanese »¹⁹, e anche il Porta si diede a comporre l'*Apparizion del Tass*, rimasta purtroppo incompiuta. Documento della relazione, così rinsaldatasi tra il Manzoni e il Porta, rimane soprattutto l'episodio degli otto sonetti beroldingheniani del Porta, che « li mandò anonimi al Manzoni, il quale però comprese subito la fonte dei versi e rispose con un altro sonetto dello stesso stampo, *Lingua mendace che invoca li Dei*, accompagnato da una quartina in milanese (gli unici versi milanesi del Manzoni a noi noti), che è tutta un grosso quanto finissimo elogio al Porta »²⁰; e rimane anche il sonetto del Porta *Troppo Manzoni fosti tù già superbo*, il sesto della seconda serie di sei sonetti beroldingheniani (il primo dei quali si intitola *A Manzoni che meglio si chiamerebbe bue*), diretta contro Francesco Pezzi, che nella « Gazzetta di Milano » di cui era direttore aveva scritto tre articoli contro il *Carmagnola*, allora appena pubblicato²¹. Una così assidua e intensa partecipazione al moto romantico, sentito come parte della sua stessa vita intellettuale e civile, fece certamente del Manzoni, e sia pure nel modo indiretto che era nel suo carattere, uno fra i più interessati alla nascita e all'indirizzo culturale del « Conciliatore », a cui collaborarono alcuni del suo crocchio, come il Visconti, il Berchet, il De Cristoforis, il Torti. Cosicché in seguito, dopo la soppressione del « foglio azzurro » (ottobre 1819), dopo la morte di Carlo Porta (5 gennaio 1820)²², dopo la morte di Lodovico di Breme (15 agosto

¹⁹ Fu ritrovata da Dante Isella, e da lui pubblicata ne « La Martinella di Milano », VII (1953), f. 6, pp. 384-388. Per tutto questo episodio, oltre A. M., *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954, pp. CLXIX sgg., cfr. anche nelle *Lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, le pp. 245-246, 255-257 e 259-263. Per l'antitassismo del Manzoni, pel significato del suo affermarsi in quel momento storico del nostro primo romanticismo, e quindi per lo stretto rapporto fra la parodia manzoniana del *Canto XVI* e la portiana *Apparizion del Tass*, rimando a Paolo di Sacco, *L'impossibile idillio. Tasso in Manzoni e Porta*, negli « Studi Tassiani », a. XXXIV, 1986, n. 34, pp. 83-99.

²⁰ Guido Bezzola, *Le charmant Carline*, Milano, Il Saggiatore, 1972, p. 168.

²¹ Dante Isella ha potuto stabilire che solo il sesto di quei sonetti va attribuito al Porta, mentre gli altri cinque sono del Grossi (cfr. C. Porta, *Poesie*, a cura di D. I., Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 467).

²² Così egli ne dava notizia al Fauriel nella lettera del 29 gennaio 1821: « Vous trouverez un petit discours de M.r Grossi qui vous annoncera la perte que nous venons de faire de M.r Porta. Son talent admirable, et qui se perfectionnait de jour en jour, et à qui il n'a manqué que de l'exercer dans une langue cultivée pour placer celui qui la possédait absolument dans les premiers rangs le fait regretter par tous ses concitoyens, le souvenir de ses qualités est pour ses amis une cause de regrets encore plus douloureux ».

1820), e soprattutto dopo i processi del '20 e del '21 e le condanne e gli esilii volontari che soffocarono e dispersero quella generosa pattuglia, rimase praticamente il solo a raccoglierne l'eredità ideale, il più ferrato sostenitore di quello ch'egli ebbe a chiamare il « sistema romantico », convinto com'era della svolta irreversibile che allora, e con il suo effettivo contributo, si era operata nel corso della nostra letteratura. Non alludo soltanto alla lettera del 23 settembre 1823 al marchese Cesare D'Azeglio, nota comunemente come *Lettera sul Romanticismo* nel testo del 1870, il cui eloquio, pur quando si fa più caldo e perentorio, non viola, neanche nella prima fresca stesura, l'equilibrio della trattazione didascalica, quanto piuttosto all'appassionata e profetica difesa del romanticismo, a cui si lasciò andare nella meno largamente conosciuta lettera del 6 luglio 1824 a Paride Zajotti, un'apologia scritta proprio col cuore, « come uno sfogo e quasi una perorazione di molti e lunghi pensieri ».

Il suo coinvolgimento nel moto romantico, massime nella fase dalla metà del '16 alla metà del '17 all'incirca, costituì certo uno dei suoi periodi di più animato fervore, e anzi il solo, forse, in cui egli, con la sua preparazione specifica, con la ricerca di nuovi testi²³, col calore della discussione polemica e perfino col gusto della celia e dell'arguzia insaporito dalla parlata meneghina, ebbe l'esaltante sensazione di trovarsi a dirigere, per la parte che gli competeva, il corso delle idee letterarie e civili, mentre nell'intimità del suo studiolo già lavorava all'opera destinata ad assicurargli la vittoria. Ma da tutta quest'attività, da quello stesso argomentare e riflettere, nacquero anche certe imprescindibili esigenze, atte a influire negativamente sul ritmo del suo lavoro. Come abbiamo già visto, il 13 luglio 1816 aveva cominciato a scrivere appunti e note per la Prefazione; e questo non accelerava certo la stesura della tragedia. Soltanto il 18 dicembre, dunque, come risulta dall'autografo, terminato in forma ancor provvisoria il primo atto, diede inizio al secondo. E dopo questa data, la prima notizia che incontriamo sul *Carmagnola* è quella contenuta nella lettera al Fauriel dell'11 giugno 1817, dov'egli manifesta tutta la sua afflizione per la lentezza del suo lavoro. « J'ai forte envie de vous parler de mes travaux littéraires, mais j'en ai aussi un peu de honte, je n'ose presque plus vous parler de

²³ A questo fine chiedeva al Fauriel di fargli inviare dal libraio Fayolle « les ouvrages de critique et d'esthétique intéressants qui peuvent avoir paru dans ces dernières années, particulièrement s'il y en a de relatifs au romantisme pour ou contre » (lettera del 23 maggio 1817).

ma tragédie qui est comme la bâtisse du Louvre; un de mes amis a dit qu'il faudra me faire une machine pour que je puisse faire des tragédies [...]. Sachez donc que je suis *dans* mon deuxième acte, et que je vois que cela ira encore bien doucement ». In parte, e giustamente, ne attribuisce la causa materiale all'aggravarsi della malattia nervosa: « il est vrai de dire que ma santé ne me permet pas quelquefois pour des mois de suite de travailler ». Ma gli ostacoli più reali egli li vedeva, soggettivamente, in se stesso, nella qualità e nelle risorse del suo ingegno poetico, e oggettivamente nella natura stessa di quel lavoro: « Outre les difficultés qui viennent de mon crû, le sujet en présente aussi beaucoup, et tout, jusqu'à la versification me prend un tems infini ». E soprattutto c'era dell'altro, e di ben più determinante. « J'ai aussi commencé quelque discours sur la tragédie, mais c'est des sujets si rebattus que je n'ose pas vous les nommer. C'est... ah! vous allez vous écrier... c'est sur le *trois unités*. Mais que voulez-vous s'il me paraît que ma manière d'envisager cette question est neuve? et si elle ne l'était pas, ce me serait un malheur commun avec presque tous mes confreres en écrivainerie. C'est encore sur la moralité de la Tragédie. Eh bien! je me suis donné à croire qu'il y a des difficultés de Bossuet, de Nicole et de Rousseau qu'on peut résoudre, qu'on n'a jamais résolues, et que je résous ». Il tono trionfalistico di queste ultime parole ci dice senz'altro qual fosse allora il suo interesse dominante. Se infatti la questione delle unità, che pur sentiva di doversi decidere a trattare compiutamente per iscritto, poteva considerarsi di carattere squisitamente tecnico e pertanto non tale da compromettere la stesura della tragedia; quella della moralità del teatro imponeva addirittura il problema della incompatibilità tra la fede religiosa e la poesia tragica; era dunque una questione preliminare, e di tal fatta, che se non avesse potuto risolverla salvando i diritti della poesia, egli avrebbe dovuto rinunciare al suo *Carmagnola*. Ma per sua fortuna egli era riuscito a cogliere l'errore in cui erano stranamente incorsi scrittori di così diversa e anzi opposta mentalità, quali da una parte il Bossuet e il Nicole, e dall'altra il Rousseau²⁴.

Con l'impostazione di questi due argomenti egli aveva quasi compiuto il disegno della sua Prefazione. Vi mancava infatti la sola parte concernente la natura e l'uso del Coro, a cui probabilmente non aveva ancora pensato. Ma la stesura del secondo atto, che a quella data dell'11 giugno non poteva dunque essersi molto inoltrata, ebbe inoltre a subire un'altra lunga e im-

²⁴ I primi abbozzi di queste trattazioni si trovano nei già citati *Materiali estetici*. Cfr. *supra* n. 13.

prevedibile sosta. Dopo appena dieci giorni, il 21 di quello stesso giugno, il Manzoni diede inizio alla sua prima *Pentecoste*. Pareva che tutto cospirasse contro la celerità di quella composizione, la quale dovette procedere davvero *bien doucement*, molto a rilento, fino alla metà circa del seguente 1818²⁵, allorché, avendo anche, come si può legittimamente pensare, provveduto al profondo rimaneggiamento di tutto il primo atto, a un soddisfacente assetto dei primi due atti e alla stesura del Coro, lo scrittore decise di tralasciare ancora la continuazione della sua tragedia per dedicarsi esclusivamente alla composizione della *Morale cattolica*.

La prima *Pentecoste* e la successiva *Morale cattolica* furono gli esiti lirici e saggistici di quella che è comunemente nota come la crisi del '17. Purtroppo le interpretazioni che di questa si sono date finora, fatta qualche rara eccezione, risultano assai diverse e contrastanti fra loro, eppure elegantemente evasive²⁶. Questo è dipeso naturalmente dall'indole, dalla predisposizione, o anche dal semplice umore dei singoli studiosi. Ma siffatto allentarsi dell'obiettività, o dell'interesse, è stato soprattutto favorito dalla scarsità e dalla qualità della documentazione che ne possediamo. Effettivo valore documentario ha infatti soltanto quel brano della lettera del Tosi al Degola in data 14 giugno 1817, che, notissimo agli studiosi, gioverà riferire subito anche qui.

²⁵ Il 26 luglio 1819 il Manzoni scrisse infatti al Fauriel: « ma Tragédie a été suspendue pendant une année [...] j'ai repris ma tragédie au commencement de ce mois ». E non si vede davvero su quali fondamenti si debba continuare a dire che quel lavoro rimase interrotto, non per un solo, ma per due anni, dalla primavera del '17 a quella del '19.

²⁶ Su questo argomento sono particolarmente da consultare: Attilio Momigliano, *A. Manzoni. I. La vita*, Messina, Principato, 1915, pp. 59-61, corrispondenti alle pp. 52-54 dell'opera completa nella seconda edizione (*ibidem* 1929); Luigi Tonelli, *Manzoni*, Milano, Corbaccio, 1928, pp. 205-6; Francesco Ruffini, *La vita religiosa di A. Manzoni*, Bari, Laterza, 1931, I, pp. 254-276; Pio Bondioli, *Manzoni e gli « Amici della Verità »*, Milano, Ist. di Propaganda libraria, 1936, pp. 143-154; Michele Barbi, *Il « già sì fiero Alessandro » e la crisi del 1817*, nel vol. IV degli « Annali manzoniani », Milano, Casa del Manzoni, 1943, pp. 5-11; Aurelia Accame Bobbio, *La crisi manzoniana del 1817*, Firenze, Le Monnier, 1960 (questa mi pare ancora la trattazione più compiuta e giudiziosa); Tommaso Gallarati Scotti, *La giovinezza del Manzoni*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 192-199; Romano Amerio, *La crisi manzoniana del '17 al lume delle scoperte archeologiche nella villa di Brusuglio*, in « Atti e Memorie » dell'Arcadia, Serie III, vol. VII, Fasc. III, Roma 1979, pp. 21-44; Ferruccio Ulivi, *Manzoni*, Milano, Rusconi, 1984, pp. 167-173; Guido Bezzola, *Giulia Manzoni Beccaria*, Milano, Rusconi, 1985, pp. 180-185.

« Enrichetta vi ha già scritto sull'esito del meditato viaggio e come Alessandro abbia ricevuto la ripulsa per il passaporto con buoni sentimenti. Io debbo soggiungervi, che dopo la grazia ricevuta a Parigi, della quale voi foste il principale istrumento, questa fu la maggiore che si potesse ottener dal Signore. Quel bravo giovane è cangiato quasi affatto: le riflessioni sull'errore gravissimo che andava a commettere, l'hanno richiamato ad ottimi sentimenti; egli si è messo nelle mani del Signore; ha già ricevuto dopo quell'epoca due volte i SS. Sacramenti; è ritornato alla primiera confidenza con me, con cui erasi raffreddato, per la libertà forse soverchia con cui mi era dichiarato; non parla quasi più di cose politiche, o ne parla con moderazione; attende ai suoi doveri cristiani con vera edificazione della famiglia; non ha ancora intrapresi seriamente gli studi, parte per le dissipazioni prodotte dai preparativi fatti pel viaggio, indi per il traslocamento alla campagna, parte per lo stato ancora infelice del suo sistema nervoso; ma dà tutte le speranze di occuparvi seriamente; in famiglia è tranquillo, mortificato nel vitto, moderato nei progetti delle spese; insomma ha ricevuto grandi benedizioni dal Signore »²⁷.

Il fatto più importante e quasi il cardine intorno a cui gira la situazione qui esposta è senza dubbio il progettato e fallito viaggio a Parigi. Vediamone dunque la storia, anche per il gusto di esaminare un po' da vicino quell'episodio della vita del Manzoni. Sette anni innanzi egli aveva lasciato Parigi senza rimpianti e anzi con un senso di uggia scontrosa verso quella città, che pur lo aveva reso tanto felice. « Il n'y a véritablement que vous », aveva allora scritto al Fauriel, « qui m'attache encore à ce Paris que je n'aime point pour tout le reste ». Ma questa era stata più che altro l'espressione di un sentimento passeggero, destinato ad estinguersi con il mutarsi di quel particolarissimo stato d'animo, in cui si era maturata la decisione del ritorno in patria. E intanto, come pur diceva, quella scontrosità non toccava affatto il sentimento che lo legava al Fauriel. Invece di affievolirla o addirittura di raffreddarla, la lontananza, malgrado le frequenti e talvolta lunghe interruzioni epistolari, rese anzi quell'amicizia ancor più viva e perfino struggente, confortata soltanto dalla speranza, da una parte e dall'altra, che un giorno non lontano, il Fauriel e possibilmente anche l'adorabile Sophie avrebbero mandato ad effetto il disegno di un loro viaggio in Italia, con un lungo soggiorno in casa Manzoni a Milano o a Brusuglio. Tale intenzione appunto aveva confermato ai suoi amici il Fauriel nel suo biglietto d'addio (22 maggio 1810): « Nous nous reverrons un jour. J'ai besoin de cette espérance; et je me flatte qu'elle sera remplie. Je mériterai du moins qu'elle le soit »²⁸. Tale promessa gli aveva ricordato

²⁷ *Carteggio*, I, 402-403.

²⁸ *Carteggio*, I, 205.

il Manzoni nella sua lettera di commiato (29 maggio 1810): « C'est bien moi qui ai besoin de penser à votre promesse pour pouvoir supporter patiemment notre éloignement da vous ». E fin dal primo inizio di quella lontananza la sua affettuosa memoria non cessò di volgersi alla varia operosità dell'amico, e naturalmente al piccolo mondo di Meulan, a Sophie e all' eletta società che si radunava in quell'isola felice della Maisonnette. Col trascorrer del tempo, quei ricordi si vennero naturalmente stingendo; ma intatta rimase la speranza di quel sempre rinviato viaggio, che ritornò infatti in ognuna delle sue lettere, fino a quella del 24 aprile 1814, con la quale può considerarsi chiuso il primo gruppo delle lettere di quel settennio 1810-1817.

Allorché, dopo un silenzio di circa due anni, il Manzoni riprese quella corrispondenza, le sette lettere del biennio 1816-1817 vennero a formare un secondo gruppo, nel quale i due motivi del ricordo e del viaggio ebbero un gioco assai diverso, e quello del viaggio addirittura si capovolse. Nella prima brevissima missiva del 30 gennaio 1816 il Manzoni si limitò a ripetere la sua antica speranza, ma con ben altro calore: « Ni une lettre, ni deux, ni un volume ne pourraient suffire à tout ce que j'aurais à vous dire, à tout ce que j'aurais à vous demander; et il faut que j'entretienne toujours l'espoir de vous revoir, de passer quelque tems avec vous, pour que le souvenir de notre amitié ne me soit pas aussi triste et cuisant qu'il m'est cher ». Ma la successiva lunghissima lettera del 25 marzo ci presenta una novità. Quasi subito, al terzo capoverso, il ricordo, anzi l'immagine della Maisonnette, si viene via via delineando, come una delle notazioni paesistiche fra le più incantevoli del Manzoni scrittore: « Cette petite chambre de la Maisonnette qui donne sur le jardin, ce côteau de S.-Avoie, cette crête d'ou l'on voit si bien le cours de la Seine et cette île couverte de saules et de peupliers, cette vallée fraîche et tranquille, c'est là que mon imagination se promène toujours ». Questa non era più soltanto ricordanza, affettuosa memoria. Era nostalgia, rimpianto, fascinosa brama di quei luoghi tanto vagheggiati. Oh Mosa errante! oh tepidi lavacri d'Aquisgrana! E poco più giù, dopo aver descritto all'amico i tormenti del suo male di nervi, ecco affacciarsi l'idea di un eventuale, possibile rimedio: « Un voyage pourrait m'être utile; mais où aller? ». Ma dove poteva pensare di recarsi se non a Parigi? E se nella chiusa della lettera ritorna quello che era ormai un antico adagio, « Nous espérons de vous revoir: nous avons besoin de cette espérance », in queste parole si può legittimamente intravedere il pensiero, che su quel viaggio del Fauriel il Manzoni già cominciava a non farci più assegnamento. Se voleva ritrovarsi con l'amico, massime ora che del

suo illuminato discorrere sentiva l'urgenza per vagliare insieme con lui le nuove idee e le spinose questioni inerenti alla composizione del *Carmagnola*, doveva decidersi a intraprendere lui stesso un altro viaggio a Parigi. Quest'idea, infatti, appena formatasi, attecchì subito nella sua mente, fino a tradursi in una meditata e decisa attuazione pratica. Il 13 luglio, appena quattro mesi dopo, al Fauriel che lo aveva ancora una volta assicurato di non aver smesso di pensare al suo viaggio in Italia, il Manzoni rispondeva: « mais enfin je voudrais savoir où en est ce projet, et si vous ne voyez pas quelque probabilité de l'exécuter dans un temps qui ne soit éloigné. [...] Pour nous si l'accroissement de la famille et mille autres obstacles ne nous retenaient, croyez que nous vous aurions prévenu à cette heure ». Ma codesti ostacoli non tardarono a perdere il loro peso, anche perché egli si venne sempre più convincendo che un viaggio a Parigi sarebbe stato il migliore rimedio per la sua malattia. Cosicché, otto mesi dopo, come raccontò al Fauriel nella lettera del 19 marzo 1817, agli amici Parravicini, che in procinto di partire per la Francia si erano recati a visitarlo, e *presqu'en riant* gli avevano chiesto di fare il viaggio con loro, egli era stato sul punto di rispondere accettando quella proposta: « l'idée de vous revoir, de quitter un endroit où ma santé est en si mauvais état, et de le quitter pour Paris s'est présenté à mon esprit avec tant de force, que j'ai presque dit oui ». Quasi in un lampo si era visto arrivare a Parigi, alloggiarsi provvisoriamente in casa dell'amico, cercare una buona sistemazione per la famiglia, e appena trovatala farvisi raggiungere da loro. In caso contrario se ne sarebbe tornato subito a Milano. In quell'attimo stesso, però, aveva visto anche tutto ciò che si opponeva a quel disegno, massime la difficoltà di ottenere così in fretta il passaporto. « Mais », aggiungeva, « en quittant pour le moment le projet de ce voyage, je n'ai point perdu le désir, ou pour mieux dire le besoin de l'entreprendre un jour, et même nous ne faisons depuis quelques jours que songer aux moyens de le faire le plus tôt possible ». E sicuro del beneficio che ne avrebbe tratto, – « je suis presque sûr que le voyage de Paris me guérirait » –, ne fissava addirittura l'epoca « entre l'été et l'automne ». Questa era però un'epoca piuttosto lontana rispetto all'idea di un'improvvisa partenza, che sia pure per un istante lo aveva affascinato. E infatti i Parravicini erano appena partiti, che non solo lui, ma anche la madre che lo desiderava col medesimo ardore, ed Enrichetta che amorosamente lo assecondava²⁹, si dedicarono ai preparativi di quel viaggio. Il 1°

²⁹ Dalla lettera di Enrichetta al Degola, del 7 aprile 1817: « Mon Alexander est toujours à peu près de même pour la santé; on lui a conseillé de faire un voyage; Et dans

aprile, dunque, si premurò di scrivere all'amico che sarebbero partiti alla fine di quel mese o ai primi di maggio. Rimaneva la sola incertezza circa il rilascio dei passaporti. Ma lo confortava la fiducia che « si on sera convaincu de l'utilité que ce voyage peut apporter à la santé de celui qui les demande, on pensera que ce serait bien dur de les refuser ». E infatti la pratica ebbe dapprima un buon avvio. La domanda, debitamente corredata della documentazione medica, fu inoltrata dalla Delegazione di polizia alla Polizia generale, che provvide a redigere i passaporti e a passarli alla firma del Governatore. Ma questi, che allora era il conte di Saurau, ordinò agli uffici di polizia di non accogliere domande di espatrio per motivi di salute; e in base a tale pretestuosa disposizione quei passaporti non furono concessi. Di questo esito sciagurato il Manzoni diede notizia al Fauriel il 23 maggio 1817, chiudendo così il suo racconto: « Ainsi voilà tout espoir perdu de vous voir à Paris pour longtems. Je n'aime pas à m'arrêter sur ce sujet, qui ne m'offre rien de bien agréable à dire ». Dove è da notare in primo luogo, che il Manzoni si riteneva costretto soltanto a differire, sia pure a lungo, quel viaggio al quale s'intende che non voleva rinunciare. Ma soprattutto non deve sfuggire la ferita infertagli da quel sopruso, e che egli esprimeva con quella misurata litote: « rien de bien agréable à dire ». Che tale fosse allora il suo stato d'animo, agitato da un'aspra indignazione, è documentato anche da quel che gliene scrisse l'11 giugno da Brusuglio, dove si era affrettato a rifugiarsi: « Ma dernière lettre [...] se ressentait [...] d'un peu d'agitation d'esprit, où j'étais alors ». Egli si era dunque alfine rassegnato. « C'est bien là un de ces événemens où il n'y a qu'à se résigner ». E riacquistata la pace interiore, che stando a questa lettera era stata turbata sol-

sa situation il lui semble que le seul qui puisse lui convenir c'est celui de Paris: Comme il ne sçaurait ni ne pourrait se détacher de sa famille, il faudrait donc que nous l'y accompagnions; C'est un peu une grande entreprise, et qui m'embarrasse fort, mais enfin elle paraît nécessaire pour la santé de mon pauvre Mari: Priez pour nous, nos très Respectable Ami; affin que ce projet ne soit pas contre la volonté de Dieu: q'il Daigne rectifier nos désirs et que tout soit par sa gloire. Il est certain que mon Mari n'a en vuë ce voyage que pour une distraction et une secousse longue dont il espère pouvoir détruire en lui au moins en partie ces angoisses qui lui rendent impossible aucune sorte d'occupation, épuis tant de gênes et malaises qui le tourmentent et qui nous affligent. Il a choisi Paris, à cause que la route aussi lui en paraît moins peinible et que la pensée de visiter quelque autre pays étranger surtout en famille, où il n'aurait aucune espèce de connaissance l'effraye et ne lui serait d'aucun soulagement. Si ce voyage aura lieu, ce sera sans-doute pour le commencement de Mai ». Cfr. *Carteggio*, I, 388. Qui si è riportato il testo stabilito da Giuseppe Bacci nella sua edizione delle *Lettere familiari* di Enrichetta Manzoni Blondel, Bologna, Cappelli, 1974, p. 213.

tanto dal rifiuto dei passaporti, ci viveva con la consueta serenità. « Nous nous sommes retirés à la campagne sitôt que nous avons pu après le refus des passeports: la ville dans cette saison nous étant insupportable à tous. Nous menons ici une vie non seulement plus tranquille, mais plus entourée de distractions agréables ».

Così non tramontò, ma fu per allora rimandata a un tempo indeterminato l'idea di quel viaggio, che nata un anno prima, nel marzo del 1816, aveva avuto anche una sua remota, ancorché inavvertita, preparazione nel costante ricordo della Maisonnette e nella lunga e delusa attesa dell'amico a Milano. Si trattava dunque di un progetto che si era venuto formando con un processo autonomo e spontaneo. E anche per questo, oltre che per la « libertà forse soverchia » usata dal Tosi nel dichiarargli la sua ferma contrarietà a quel viaggio ed il suo invito a rinunziarvi, il Manzoni ne rimase insieme sorpreso e indignato. A lui quel viaggio appariva del tutto innocente, tanto che quando ancora pendeva nell'incertezza tra il piacere di effettuarlo, le fatiche di Enrichetta nell'organizzarlo e la spesa che bisognava affrontare, ci aveva scherzato sopra descrivendo quella situazione con la parodia di un'arietta metastasiana:

Tu vuoi saper s'io vado,
tu vuoi saper s'io resto,
sappi, ben mio, che questo
non lo saprai da me...³⁰

Quello scontro dovette avvenire all'inizio dell'aprile, allorché il canonico, che contro quel viaggio, fin da quando si era cominciato ad accennarvi, si era forse limitato a qualche mugugno sperando che col tempo sarebbe riuscito a dissuaderlo, apprese che la partenza era stata improvvisamente affrettata per la fine di quel mese o per il prossimo maggio al più tardi. Ma la sua reprimenda ottenne soltanto di irritare fortemente il Manzoni, il quale, mentre in casa continuavano i preparativi del viaggio, si diede a trattarlo con evidente freddezza e ad attendere con impazienza il rilascio dei passaporti. Tutto questo stato di cose ebbe ad esporre Enrichetta nella sua lettera al Degola del 7 aprile 1817, dove a guisa di inciso introdusse questo passo, dettato certo dall'apprensione in cui l'aveva messa lo screzio tra Alessandro e il Tosi: « Priez pour nous, notre très

³⁰ Cfr. A. Manzoni, *Poesie e Tragedie*, testo critico a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, pp. 238 e 901-902.

Respectable Ami; affin que ce projet ne soit pas contre la volonté de Dieu: qu'il Daigne rectifier nos désirs et que tout soit pour sa gloire ». Ma subito, appena scritte queste parole, aveva ripreso il suo discorso riconfermando al Degola i motivi esclusivamente sanitari di quel viaggio e riferendogli le considerazioni che li avevano indotti a risolversi per Parigi (cfr. la prec. n. 29). In pena per quello screzio, essa rimaneva convinta delle ragioni del marito, e le sosteneva con evidente fermezza.

Dai fatti qui esposti non si può ricavare alcun indizio che il Manzoni si fosse allora trovato sull'orlo di una crisi religiosa. Dico sull'orlo, perché non di una vera e propria crisi si trattò, bensì di uno stato, per così dire, di precisi. Soltanto di questo, e cioè del pericolo allora da lui corso e felicemente scongiurato, ebbe infatti a parlare il Tosi; e a quella sua lettera dobbiamo ora dedicare la nostra attenzione, tenendo però anche presenti le trepide allusioni di Enrichetta, – contenute nella sua lettera al Degola del 17 giugno, quando a quella breve burrasca era già succeduto il sereno –, allusioni che risultano comprensibili soltanto in base alla lucida relazione del Tosi, la quale a sua volta ne riceve sicura conferma: « Dieu veuille conserver la tranquillité qui règne entre-nous maintenant: j'espère que vous comprendrez de quelle tranquillité je veux parler, car pour celle qui ne l'est que dans l'aparance Dieu mercy ce n'est pas celle là que nous désirons »³¹.

Allorché, poco dopo il trasferimento dei Manzoni a Brusuglio, probabilmente ai primi di giugno, il Tosi tornò ad incontrarsi col suo pupillo, lo trovò non pure già rasserenato, ma, – essendo venuta a cadere la causa del rancore e quindi della sua freddezza –, addirittura rabbonito con lui e già disposto alla sua antica confidenza. Alessandro aveva ormai saputo ritrovare la serenità e l'equità del suo giudizio; cosicché il canonico, constatando che di quella ripulsa il suo pupillo parlava ora « con buoni sentimenti », se ne sentì tutto rallegrato, e ne ringraziò umilmente Dio. L'ostacolo maggiore era già stato rimosso. E appunto di questa sua consolazione egli diede notizia al Degola, aggiungendo che « dopo la grazia ricevuta a Parigi, della quale voi foste il principale istrumento, questa fu la maggiore che si potesse ottenere dal Signore ». Al che il Degola, rincarando la dose, ebbe poi a rispondere che anche lui sentiva « moltissima consolazione per i risultati della Grazia del Salvatore sul cuore di quel nostro Amico al quale una Grazia del Creatore avea, nell'ordine della Provvidenza, preclusa la strada

³¹ P. 215 della cit. ed. Bacci.

ai pericoli d'una espatriazione»³². Queste due testimonianze sono senz'altro fondamentali. Tanto il Tosi quanto il Degola attribuivano la ripulsa dei passaporti all'intervento della divina provvidenza. Il Degola, veramente; non aveva assistito personalmente ai fatti; ma conosceva il Manzoni forse meglio del canonico. Nel 1810, a Parigi, parallelamente alla conversione di Enrichetta, era stato proprio lui a illuminarlo e a guidarlo lungo la vita del suo ritorno alla chiesa cattolica. Sulla società della *Maisonnette* e sulle idee che vi regnavano, nonché sulle sue ramificazioni, era assai meglio informato del Tosi, avendone attinto a Parigi notizie di prima mano e quasi dirette. Inoltre, nella primavera dell'anno precedente, proprio quando il Manzoni era tanto impegnato nella varia problematica del *Carmagnola*, era anche stato a lungo ospite graditissimo a Brusuglio, e dopo quei sei anni di lontananza aveva potuto osservare bene da vicino il Manzoni. Era dunque in grado, non pure di apprezzarne a ragion veduta le altissime doti, ma di conoscerne altresì la sensibilità e il temperamento soprattutto relativamente alla religione. In quanto al Tosi, poi, non è da dubitare che nel suo diretto e frequente contatto col Manzoni dovesse aver avvertito gli indizi di un turbamento, di una tensione il cui precipitare in una crisi sarebbe stato sicuramente determinato da un viaggio a Parigi, sia per il fuorviante ritorno a quella società così estranea alla pratica, ai precetti, ai principi stessi della religione, sia per un altro più grave pericolo, che vedremo fra poco. Per il momento limitiamoci a constatare che, esatta nella sostanza, la sua testimonianza è difettosa soltanto nel tenore, che è di tipo piuttosto asseverativo, che esplicativo. Quel che il Degola aveva capito subito, ma che a noi non risulta chiaro e distinto, è infatti l'effettivo contenuto di quel pericoloso stato d'animo; e bisognerà tentare di accertarlo.

A questo fine, e in via del tutto preliminare, esiste intanto una possibilità di scelta fra le tre interpretazioni, che della religiosità del Manzoni si

³² La lettera contenente questo passo reca la data del 2 settembre 1817. Del rifiuto dei passaporti, però, il Degola era stato informato da Enrichetta. E il 14 giugno, lo stesso giorno della famosa lettera del Tosi a lui, egli gliene aveva scritto in questi termini: « Intanto avevate a darmi una consolante notizia nel rifiuto del permesso di viaggiare alla famiglia di cui entrambi ci interessiamo, e di cui mi scrisse con sommo giubilo D. Enrichetta, anche pel savio contegno con cui Alessandro soffrì la negativa ». Purtroppo questa lettera è andata perduta. Ma il *sommo giubilo* va tranquillamente attribuito alla spontanea esuberanza del Degola. Si tratta infatti di un'espressione estranea all'indole cordiale e affettuosa ma al contempo riservata e schiva di Enrichetta la quale comunque non poteva certo non essere lieta della felice soluzione di tutta quell'incresciosa faccenda. Del medesimo tenore fu anche la sua già citata lettera del 17 giugno. Queste due lettere del Degola (14 giugno e 2 settembre) si leggono in Pio Bondioli, *op. cit.*, pp. 149 e 153.

sono date finora. Secondo certi studiosi, il Manzoni rimase sempre gramicamente fermo in quella fede, di cui la Grazia divina gli aveva fatto dono nell'aprile del 1810. Secondo altri, la vita religiosa del Manzoni apparteneva invece al novero di quelle che sono esposte a una serie di drammatiche prove; cosicché la sua fede si venne di volta in volta angosciosamente riconfermando mediante il superamento delle varie crisi che si trovò a dovere affrontare. Ora, mentre la prima interpretazione considera la fede del Manzoni come un'entità assoluta, e dunque non pure esente da crisi, ma addirittura priva di una sua storia; la seconda ha il torto di romanzarla, e dunque di svisarla fino a immettere nel Manzoni molto Fogazzaro. E allora è forse preferibile stare con quelli, che nella fede del Manzoni vedono il realizzarsi di un processo storico, il quale, normalmente costituito da un continuo crescere e arricchirsi della coscienza religiosa, poteva di per ciò stesso, vale a dire lungo il corso di codesto sviluppo, metter capo anche a situazioni intimamente conflittuali, a eventuali crisi non *della* fede, ma *nella* fede. Prezioso documento di codesto processo nel suo svolgimento normale è l'unica confidenza che di queste cose il Manzoni aveva fatto al Fauriel, scrivendogli il 21 settembre 1810: « Je vous dirai donc qu'avant tout je me suis occupé de l'objet le plus important en suivant les idées religieuses que Dieu m'a envoyées à Paris, et qu'à mesure que j'ai avancé mon coeur a toujours été plus content et mon esprit plus satisfait ». L'uso e l'intensificarsi delle pratiche, delle letture e delle meditazioni religiose cooperava dunque al progrediente consolidarsi di una fede sempre più consapevole e illuminata, e per ciò stesso generatrice di soddisfazione intellettuale e di letizia del cuore. Ne uscì, neanche due anni dopo, il primo inno sacro. Ebbene, lungo il corso di codesto processo, in una sua particolare congiuntura, ebbe a prodursi quel pericoloso stato d'animo, di cui possiamo subito enumerare i segni esteriori, desumendoli da quelli del rinsavimento registrati dal Tosi. Il Manzoni, dunque, si era allontanato dai sacramenti (l'ultima volta doveva averli ricevuti nella ricorrenza della Pasqua, che quell'anno cadde il 25 marzo, pochi giorni prima dello scontro col Tosi); aveva trascurato i suoi studi religiosi; in famiglia si era mostrato inquieto; era stato disordinato nel vitto e smoderato nelle spese. Un contegno, codesto, atto a denotare la presenza di un'agitazione interiore, del cui contenuto il Tosi ci ha lasciato questo solo indizio: il Manzoni si accalorava troppo e con soverchia frequenza in discussioni di cose politiche. Questo indizio, in se stesso generico, è tuttavia tale, per il contesto in cui è notato, da poterci mettere sulla buona via. Veniamo infatti a sapere, che il nucleo più essenziale di quello stato d'animo era costituito da idee politiche tali da

render pericoloso per la sua fede religiosa il suo progettato viaggio a Parigi. Non poteva dunque trattarsi di quei sentimenti politici liberali, in cui il Tosi non aveva mai ravvisato nulla di pericoloso; ma di essi e di ben altro; di essi e del loro conflitto con l'attività politica allora sviluppata dalla chiesa. Nel '14, alla caduta di Napoleone e alla conseguente liberazione della Lombardia, egli si era compiaciuto per il concorso della chiesa ai voti del popolo. Ma era stata breve esultanza. Non pure la chiesa milanese aveva poi salutato con *Te Deum* di ringraziamento il ritorno degli Austriaci; ma addirittura il papato, fattosi sostenitore e complice della politica reazionaria e dispotica della Santa Alleanza, condannava i principi ideali della Rivoluzione, bollandoli a fuoco come l'unica e diretta causa degli orrori che poi si erano prodotti. Secondo il Manzoni, invece, quegli orrori erano stati soltanto l'esecrabile degenerazione di quelle idee di libertà, uguaglianza e fraternità, di quei sentimenti nobili e generosi, che egli aveva accolti nel suo cuore, e in cui la conversione religiosa lo aveva riconfermato, insegnandogli che nella loro purezza essi discendevano dalla Rivelazione divina. Lungi dall'avversarli, la chiesa avrebbe invece dovuto difenderli e al tempo stesso adoperarsi per assicurarne la feconda integrità. È probabile dunque che l'intimo conflitto del Manzoni, al cui inasprimento aveva collaborato la tormentosa problematicità etico-storica ispiratagli dalla tragedia a cui attendeva, consistesse proprio nel fatto che negli ultimi due o tre mesi, all'incirca tra il marzo e il maggio di quell'anno, egli avesse avvertita più angosciosamente che mai la spinosa conflittualità in cui personalmente versava, come fedele di quella chiesa che con la sua attività politica contravveniva al suo divino mandato³³.

Ma assodato questo, bisogna ricordare che ad allarmare il Tosi non era tanto il biasimo che il Manzoni rivolgeva alla presente attività politica della chiesa, – un biasimo, questo, che d'altronde egli stesso poteva condidere nel suo cuore di sia pur tiepido giansenista –, quanto piuttosto la passionalità che il Manzoni metteva in quelle discussioni coi suoi più fidati amici. Agli occhi del Tosi si trattava di una passionalità, che quando fosse stata alimentata dallo spirito della *Maisonnette*, già di per se stesso nocivo alla religione, lo avrebbe facilmente indotto a gettarsi nella lotta politica, che, proibita in Lombardia dal dispotismo austriaco, divampava in Francia dove era permessa dalla monarchia costituzionale. E il suo generoso impe-

³³ Questa è la tesi egregiamente sostenuta e trattata da Aurelia Accame Bobbio (*op. cit.*, cfr. particolarmente le pp. 54-56). Qui vi si è pervenuti seguendo altro cammino.

gnarsi a fianco della borghesia liberale, contro il reazionarismo ultramontano fautore del concorde predominio del trono e dell'altare e perciò appoggiato dalla chiesa, avrebbe potuto offuscargli la distinzione, da tener più che mai presente in quella incresciosa congiuntura, fra i trascorsi politici anche troppo spesso ricorrenti nella storia della chiesa e l'inalterabile divinità della chiesa stessa come custode della Rivelazione. Ai rimbrotti del Tosi abbiamo già visto come il Manzoni reagisse. In verità, si trattava di una distinzione che gli era ben nota, tanto che se non ne fosse stato convinto non si sarebbe neppure potuto convertire. Ma può darsi che essa esistesse nella sua mente, piuttosto che essere saldamente radicata nella coscienza. Comunque, sta di fatto che nel pericolo di trascurare quella distinzione, forse addirittura senza rendersene ben conto, egli versava realmente già allora, e che il suo allontanarsi dai sacramenti, seguito allo scontro col Tosi, venne a costituire il più evidente indizio dell'aggravarsi e della natura stessa del suo disagio morale. I timori del canonico erano dunque tutt'altro che infondati. Dal suo punto di vista egli aveva il diritto, anzi il sacrosanto dovere di adoperarsi per distogliere il Manzoni da quel malaugurato viaggio. E ragionevole fu poi anche il suo rallegrarsi per il rifiuto dei passaporti, il quale venne effettivamente a facilitare il ravvedimento del suo pupillo.

Il Manzoni infatti, in quello stato di rassegnazione e anzi di pacificazione e di serenità di cui godeva a Brusuglio, dovette procedere a una lucida investigazione interiore, che lo indusse a riaccostarsi ai sacramenti e a riconoscere, d'accordo col Tosi, l'errore gravissimo, — e del viaggio e dell'intrinseca deviazione religiosa —, a cui la smodata passione politica lo aveva quasi condotto. Ma questo riconoscimento non fu il risultato di un processo meramente razionale. Appunto perché si trattava di una verità concettuale già da lui posseduta, il suo riconfermarvisi non poté costituirsi e consumarsi tutto nell'ambito della logica; ma dovette essere determinato da un intervento eccezionale, di natura mistica, per cui il senso della chiesa, fuori della quale non poteva esserci né verità né salvezza, mise allora nella sua coscienza radici così profonde e tenaci, da non abbandonarlo mai più. Non per nulla il Tosi e il Degola riconobbero a quella peripezia una portata analoga a quella del « miracolo di S. Rocco ». E forse a un fatto di tal sorta pensava il Momigliano quando ebbe a scrivere che la dedizione di Alessandro al cattolicesimo non fu completa se non con la crisi del '17, e che le idee cattoliche, nelle quali egli si era radicato prima un po' lentamente, dominarono poi in lui con tanta sicurezza e costanza³⁴. Certo si consolidò

³⁴ A. Momigliano, *op. cit.*, pp. 60-61.

in lui quella potente disposizione spirituale, quella granitica fede nella chiesa, per cui già allora avrebbe potuto dichiarare quel che undici anni dopo ebbe a scrivere nella famosa lettera ad Antonio Cesari dell'8 settembre 1828: « Colla Chiesa dunque sono e voglio essere, in questo, come in ogni altro oggetto di Fede; colla Chiesa voglio sentire, esplicitamente, dove conosco le sue decisioni; implicitamente, dove non le conosco; sono e voglio essere colla Chiesa, fin dove lo so, fin dove veggo, e oltre ». Ma questa lapidaria *professio fidei* era stata preceduta nella medesima lettera dalla distinzione insita nella sua stessa essenza e dunque universalmente riconosciuta: « Che ci sia nella Chiesa diverse opinioni sull'applicazione di queste, come d'altre verità, è cosa tanto nota, che bisogna saperla, anche chi non si occupi di tali opinioni. E che in questo, come in altro, vi sia un campo, entro il quale si possa opinar diversamente, e disputare, salva la Fede, è cosa pure manifesta ». Forte di una così tetragona fede, da cui traeva non pure il diritto di dissentire dalle gerarchie ecclesiastiche in materie che non riguardassero la religione, ma, come già da ragazzo aveva appreso da Dante, addirittura il dovere di biasimarne i tralignamenti mondani, il Manzoni poté dunque riprendere, senza più pericoli di deviazioni o di sbandamenti, il filo della sua storia interrotta, e condannare di lì a poco nel coro del *Carmagnola*, scritto come tutto fa credere nell'autunno di quel 1817, gli inni di ringraziamento, che nelle chiese si elevavano a Dio per la fratricida vittoria di Maclodio:

Odo intorno festevoli gridi;
 s'orna il tempio, e risuona del canto;
 già s'innalzan dai cuori omicidi
 grazie ed inni che abbomina il ciel³⁵.

Alta ed eloquente condanna. Ma resa possibile perché nata da quella che ho già detto potente disposizione spirituale, nel cui ambito etico-poetico, proprio al felice e definitivo risolversi del suo tormento morale, si era già accampata l'idea di un inno inteso a glorificare la divina istituzione della chiesa, l'ispirazione della prima *Pentecoste*, cominciata a scrivere il 21 giugno, appena una settimana dopo la lettera del Tosi al Degola.

Accintosi alla stesura di questo, che dopo lunga e accidentata gestazione riuscì poi il suo più alto inno sacro, il Manzoni dovette avvertire

³⁵ Il testo qui riferito è quello della prima edizione (1820).

subito la necessità di trovare, a cominciare dal metro³⁶, i modi più atti a conferire adeguata espressione al discorso poetico che si agitava nella sua mente. Il quale discorso consisteva, almeno nelle dieci strofe del primo abbozzo, in un sorta di storia del rapporto fra il divino e l'umano sviluppati, dal vecchio al nuovo Testamento, mediante i suoi essenziali fattori. Anzitutto, dunque, il primo Patto, la legge da Dio dettata sul monte Sinai agli Ebrei, dopo averli liberati dalla servitù patita in Egitto.

Caliginosa rupe
ove ristette Adonai
e su le nubi cupe
l'ignito solio alzò,
salve o terribil Sinai,
salve famoso, ond'Ei
ai liberati Ebrei
il suo voler dettò³⁷.

Assai felice appare l'impostazione paesistica del primo tetrastico. Ma questa terribile visione, dove il fuoco di Dio, alto sopra le nuvole nere e la caligine della vetta, non rasserena il cielo, serve specificamente a introdurre il paragone tra l'antica e la nuova legge, tra il Sinai e Gerusalemme³⁸, la quale invece, tranne un solo fuggevole cenno (« Fra la tua doppia cima »), è presentata subito dopo senza alcun indugio descrittivo, ma soltanto nella sua essenza morale.

Ma tu che un dì signora
fosti di tanti popoli
che il sarai forse ancora
Sion madre di re,

³⁶ Invece delle coppie di strofe unite dalla rima tronca dei loro ultimi versi, già felicemente sperimentate nella *Risurrezione* e nel *Natale*, il Manzoni adottò qui strofe singole composte di due tetrastici settenari legati insieme dalla rima tronca del quarto e dell'ottavo verso. Al primitivo schema delle coppie di strofe egli ritornò nella seconda e nella terza redazione di quest'inno.

³⁷ Per il testo, oltre le già citate edizioni di I. Sanesi e di F. Ghisalberti, cfr. anche *La Pentecoste di A. M. dal primo abbozzo all'edizione definitiva*, a cura di Luigi Firpo, Torino, Utet, 1962, contenente anche il facsimile dell'autografo manzoniano.

³⁸ Per questo paragone, e in genere per il modo tenuto dal Manzoni nel valersi, in questo primo abbozzo, delle fonti bibliche e di quelle francesi del secolo XVII, cfr. Natale Busetto, *La composizione della « Pentecoste » di A. M.*, Roma-Napoli, Albrighi, Segati e C., 1920, pp. 1-13, 17-18, 59-60. Ma il lavoro del Busetto va tenuto presente tutto per i contributi che offre a una più compiuta intelligenza di tutte e tre le redazioni di quest'inno.

sepolta or nel silenzio,
 ma nell'oblio non mai
 tu che salute avrai,
 che degna sia di te?

« Qui Gerusalemme è vista come simbolo della Chiesa, ma insieme come città storica, attualmente in schiavitù, che un giorno dovrà risorgere a nuovo splendore, che, dice temperando con un "forse", diverrà ancora signora delle nazioni. Questa idea si spiega come un'eco delle credenze millenaristiche sulla conversione dei Giudei, sul trasporto della capitale della chiesa a Gerusalemme e sul regno visibile di Gesù Cristo per mille anni »³⁹. Era un'idea assai diffusa tra i giansenisti e familiare pertanto, attraverso il Degola che ne era acceso fautore, anche al Manzoni, il quale se ne valse qui soprattutto per conferire il massimo risalto alla maestà della città santa.

Fra la tua doppia cima
 scese il promesso Spirito
 ivi diffuse in prima
 la piena sua virtù,
 senza di cui l'amabile
 legge di Dio che vale?
 Al duro cor mortale
 la legge è servitù.

La legge mosaica era dunque tale, da richiedere soltanto un'obbedienza servile, senza offrire alcuna speranza di salvezza; era, aggiunge il poeta con un'immagine, che esclusa poi da questo inno fu ripresa e riadattata nel *Cinque Maggio*, come una fiaccola che invano illumina dall'alto i marosi irti di scogli. Il naufrago, infatti, pur scorgendo di lontano la riva, è destinato a rimanere sommerso nei flutti fra cui si è vanamente dibattuto. In virtù del secondo patto, invece, in virtù del dono che Dio volle fare del suo Spirito, non pure il popolo ebraico, ma tutte le genti della terra, tutte ugualmente oppresse dal peccato originale, appresero a qual fine dovesse esser volto il cammino della vita terrena; e accogliendo nel cuore quella « pietosa Aura ineffabile », ne ebbero la gioia e il vigore e la volontà di correre verso la vita celeste a tutti promessa. Un dono, questo, immeritato, prodigioso, di cui furono per primi gratificati gli apostoli, che da Gerusalemme lo diffusero ovunque.

³⁹ Cfr. A. Accame Bobbio, *op. cit.*, p. 74.

O del peccato ancella
 o della colpa immemore
 terra al Signor rubella
 chi ti cangiò così?
 Donde su tante tenebre
 sì viva luce uscia?
 E su che fronti in pria
 dovea levarsi il di!

Con questa sesta strofa si chiude il confronto fra le due leggi, mediante il quale si è effettuato l'*annuncio* del prodigio. La seconda parte, che è quella del *racconto*, consta di sole quattro strofe, e i fatti vi sono rappresentati sempre in relazione agli apostoli, che già costituiscono il primo piccolo nucleo della chiesa universale. La mestizia, lo smarrimento, la trepidante confusione in cui li aveva gettati la perdita del Maestro, si evidenziano nel quadro di una similitudine, – la figura rettorica più cara al Manzoni –, nel cui primo termine, che occupa tutta la settima strofa, al supplizio di Gesù e allo stato d'animo dei discepoli si allude con un'immagine intesa ad esprimere e a suscitare pietà, mentre al secondo termine, che prende tutta l'ottava strofa, è assegnata la configurazione dei fatti reali.

Come la piccioletta
 prole al suo nido stringesi
 e della madre aspetta
 indarno il noto vol,
 ella tornando al tepido
 nido con l'esca usata
 per l'aria insanguinata
 cadde percossa al suol,

tal poi che tratto al colle
 il buon Maestro esanime
 imporporò le zolle
 del suo sublime altar,
 dei trepidanti Apostoli
 il mesto stuol confuso
 solea sovente al chiuso
 ostello ricovrar.

Nella nona strofa, dove mediante l'incredulità di Tommaso si accenna alla risurrezione di Gesù, gli apostoli, dopo aver assistito alla sua ascensione in cielo, rimangono in fiduciosa attesa del suo « promesso spiro ». E tal miracolo appunto è descritto nella decima strofa.

Ecco un fragor s'intese
 qual d'improvviso turbine
 fiamma dal cielo Ei scese
 e sovra lor ristè.
 Sui labbri indotti il vario
 mirabil suono Ei pose,
 da quel parlar pensose
 pender le genti Ei fè.

Qui si arrestò la prima stesura. Il Manzoni, che già in calce alla nona strofa aveva annotato « da ommettersi o da rifarsi », riferendosi evidentemente a quella sola strofa, in calce a questa decima scrisse « rifiutato », un secco participio che si riferiva a tutto quanto aveva scritto di quest'inno, lasciandolo in tronco, manifestamente incompiuto. Se infatti consideriamo conclusa tutta la parte del *racconto*, a questa prima redazione venne a mancare la terza parte, quella *catartico-parenetica*, che doveva all'incirca contenere la celebrazione di tanto dono e della nuova era da esso inaugurata nella storia dell'umanità. Ma come mai il Manzoni addivenne a una così drastica decisione? A considerarlo isolatamente, come un componimento a sé stante, bisogna convenire che questo abbozzo è dotato di una sua unità e che non è privo di elementi positivi. In tal conto infatti ebbe poi a tenerlo il Manzoni stesso. In quanto al *discorso*, al contenuto concettuale, si può esser certi che non gli dispiacesse affatto. E anche come lavoro letterario, egli non ne fu mai scontento. Basti dire, che nella seconda stesura tornò studiosamente a lavorare sulla già tormentata similitudine della tortora⁴⁰; che la suggestiva immagine della crocifissione (« imporporò le zolle / del suo sublime altar ») passò nella seconda stesura e rimase intatta anche nel testo definitivo; e che quarant'anni più tardi si compiacque di trascriverlo tutto in bella e riveduta copia, per farne dono alla seconda moglie Teresa. Ma sta di fatto, che dopo averci tanto lavorato e quasi condottolo a termine egli riconobbe la sostanziale estraneità di quel *discorso* alla specifica configurazione che l'inno avrebbe dovuto assumere. E per di più, in quanto alla poesia, egli dovette senz'altro avvertirvi la totale assenza di quella coralità, che nei quattro inni precedenti si era ormai imposta come la sua personale e autentica voce lirica. Tutto quell'abbozzo andava pertanto coraggiosamente scartato. Il suo inno alla Pentecoste egli doveva rifarselo tutto da capo.

⁴⁰ Questo divenne nella seconda redazione il non specificato uccelletto della presente stesura, escluso infine dal testo definitivo.

La constatazione di quell'insuccesso ricondusse l'inno al suo anteriore stato di « progetto »; e ne derivò la necessità di un suo accantonamento « pro tempore ». Per la sua ripresa era infatti necessaria una più approfondita riflessione, accompagnata naturalmente da un'altra più viva e imperiosa accensione poetica. Ma ecco che intanto, sei o sette mesi più tardi, un'occasione di esplicitare il sentimento che lo dominava, — l'esaltazione della chiesa e della sua divina missione fra gli uomini —, non coi modi sintetici e intensi della lirica, ma con quelli analitici e distesi, anche se caldi ed eloquenti, della saggistica, gli fu offerta dal suo Sismondi, il quale, nell'ultimo volume della sua *Histoire*⁴¹, aveva più volte asserito che la corruttela degli Italiani era stata in parte causata dalla morale della chiesa cattolica. Era un'accusa ormai vecchia. E se l'avesse letta altrove, forse non ci avrebbe fatto gran caso. Ma trovarsela riferita da uno storico tanto apprezzato e amato gli causò grande sorpresa e disappunto, e gliene derivò il dovere di chiarire pubblicamente tutto l'errore di quell'accusa. Tanto più, che per la crisi da cui era appena uscito e che aveva comportato attente e meditate letture di testi religiosi anche recenti⁴², egli non pure era in grado, ma sentiva in se stesso urgere vieppiù l'esigenza di respingere ad una ad una quelle accuse con risposte calzanti, esaurienti, e almeno a suo parere, definitive. Nacque così l'idea, subito confortatagli dal Tosi, di un'opera sulla morale cattolica⁴³, della quale egli stesso non si nascondeva la scarsa presa sul pubblico. « C'est une *réfutation* », ne scrisse infatti al Fauriel il 26

⁴¹ Per la pubblicazione di quest'opera cfr. *supra* n. 3. Gli ultimi cinque volumi, editi nel 1818, dovettero uscire alquanto prima del mese di luglio. A questa data si può infatti ragionevolmente assegnare l'inizio della stesura delle *Osservazioni*.

⁴² Le opere recenti, probabilmente consigliate dal Tosi, saranno state quelle che aveva richiesto al Fauriel con la lettera dell'11 giugno 1817. Cfr. per esse A. Accame Bobbio, *op. cit.*, pp. 58-64. A tali opere va aggiunto il primo tomo dell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, del Lamennais (di cui pure parla la Accame Bobbio, pp. 10-12) uscito a Parigi alla fine del 1817, dei cui primi otto capitoli, pubblicati in volume dal Tosi a Milano ai primi d'aprile del 1819, era stato probabile traduttore il Manzoni. Per questa attribuzione, non pienamente accolta da ognuno, cfr. anzitutto R. Ruffini, *La vita religiosa di A. M.*, Bari, Laterza, 1931, parte prima, pp. 277-302.

⁴³ La prima edizione di quest'opera, uscita a Milano dalla Stamperia di Antonio Lamberti nel 1819, recava la seguente intitolazione: *Sulla morale cattolica. Osservazioni di Alessandro Manzoni. Parte prima*. Il titolo comunemente usato, *Osservazioni sulla morale cattolica*, è quello della seconda edizione, e cioè del rifacimento definitivo che nel 1855 il Manzoni pubblicò nelle sue *Opere varie*, e anche in un volume separato (Milano, Giuseppe Redaelli, 1855) recante la dicitura « Terza edizione dell'Autore ». Qui ci si attiene alla prima edizione e se ne indicheranno le pagine (come pure quelle coeve della postuma *Parte seconda*) secondo A. M., *Opere morali e filosofiche*, a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1963.

luglio 1819, « c'est-à-dire un genre d'ouvrage dont, je crois, aucun n'a survécu ». E certamente gli sarebbe piaciuto dedicare a quell'argomento una trattazione ampia e saldamente costruita. Già nell'avvertenza *Al lettore* egli ebbe a riconoscere che « le discussioni parziali ponno bensì mettere in chiaro qualche punto staccato di verità, ma la evidenza e la bellezza e la profondità della morale cattolica non si manifesta che nelle opere, dove si considera in grande la legge divina, e l'uomo per cui è fatta. Ivi l'intelletto passa di verità in verità; l'unità della rivelazione è tale che ogni picciola parte diventa una novella prova del tutto, per la meravigliosa subordinazione che vi si scopre; le cose difficili si spiegano a vicenda, e da molti paradossi risulta un sistema evidente » (268). Non è difficile cogliere in queste parole l'implicito rammarico di non esser tagliato per opere siffatte, o come egli dice, *in grande*. La sua era la tempra di un pensatore appassionato e insieme lucido, acuto, caustico, sottile, sorretto inoltre da una dialettica scaltra, sicura, brillante, implacabile. Negato, e ben inteso sempre nel campo del pensiero e non in quello dell'arte, ad ogni opera di vasta e sistematica struttura, egli riuscì mirabile saggista in trattazioni di temi particolari e di non eccessivo sviluppo, massime se di natura più o meno scopertamente polemica. E appunto per questo si sentì a tutto suo agio nell'impegnarsi a confutare una dopo l'altra quelle diciannove accuse, seguendo l'ordine tenuto dallo stesso Sismondi. A lavoro ultimato si trovò così ad aver composto un'*Opericciuola*, che pur destituita di sistematicità, godeva però di una sua innegabile coerenza. Una ricognizione accurata di tutto il suo contenuto⁴⁴ è esclusa dall'indole del presente lavoro, ai cui fini essa è considerata unicamente nel suo aspetto autobiografico, come il più singolare documento che il Manzoni ebbe a lasciarci di quella fase della sua storia intima, la quale aveva cercato invano la sua espressione lirica nella *Pentecoste*, e che aveva le sue radici nella problematicità del lavoro a cui attendeva anche

⁴⁴ Degli studi che sono stati dedicati a quest'opera nei suoi aspetti filosofici, apologetici, teologici, o anche formali, sono da consultare almeno i seguenti: A. M., *Osservazioni sulla morale cattolica*, a cura di Antonio Cojazzi, Torino, S.E.I., 1910. A. Momigliano, *Alessandro Manzoni*, sec. ed., Messina, Principato, 1929, pp. 97-113. Alfredo Galletti, *Alessandro Manzoni*, Milano, Soc. ed. « Unitas », 1927, vol. I, pp. 203-277; terza edizione Milano, Mursia, 1958, pp. 131-181. Luigi Tonelli, *Manzoni*, Milano, Corbaccio, 1928, pp. 204-233. Francesco Ruffini, *La vita religiosa di A. M.*, Bari, Laterza, 1931, vol. I, pp. 302-315, vol. II, pp. 231-246. Giuseppe de Robertis, *Primi studi manzoniani*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 3-51. Benedetto Croce, *Alessandro Manzoni*, Bari, Laterza, 1958, pp. 51-65. A. Manzoni, *Osservazioni sulla morale cattolica*, testo critico con introduzione, commento, e accompagnato da uno studio delle dottrine, a cura di Romano Amerio, volumi tre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966.

quando pareva che se ne allontanasse, voglio dire nel *Carmagnola*. A scanso di equivoci, gioverà subito precisare che un tal valore documentario va riconosciuto all'opera intera, giacché nella sua totalità essa è espressione di un pensiero non pure pensato, ma sentito e vissuto. Non è infatti illegittimo ritenere che di tal genere, se non tali appunto, fossero stati in gran parte i quesiti che dal giugno 1817 si erano riproposti alla sua mente. Ma fermato questo punto, e scusandoci se non ci si potrà esimere dal ripetere qualche considerazione precedentemente espressa, gioverà ora procedere a più specifici rilievi.

Nel terzo capitolo *Sulla distinzione di filosofia morale e di teologia*, il Manzoni sostiene che tale distinzione non esiste e che la filosofia morale si identifica con la teologia. Soltanto Dio, egli afferma, stabilì i soli veri e indiscutibili principi della vita morale, e li affidò alla chiesa da lui stesso fondata, perché li diffondesse fra gli uomini. In virtù di tal dono, dunque, d'allora in poi e ancor oggi e sempre, quando sia stanco e smarrito, affamato di giustizia e di certezza, l'uomo può ricorrere soltanto alla chiesa, *alla città posta sul monte*; e la chiesa gli darà asilo, « e gli spezzerà quel pane che si moltiplica nelle sue mani » (302). Riferendo da Matteo l'immagine della città sul monte, « *Non potest civitas abscondi supra montem posita* » (302), nell'atto stesso di alludere alla chiesa in senso spirituale, anche qui, come sempre, il Manzoni pensava insieme alla sua struttura terrena, al clero somministratore dei sacramenti, all'assetto che esso si era dato nel Concilio di Trento⁴⁵, insomma al suo essere necessariamente un'associazione di esseri umani, che per ciò stesso erano caduti in abusi ed errori, anche assai tragici, ma imputabili sempre e soltanto ad essi individui, al clero preso nella sua totalità fisica (346), e mai alla dottrina della chiesa. Questa è infatti insegnata dal clero preso nella sua unanimità morale, e per essere emanazione di Dio permane sempre incorruttibile e vera. « La Chiesa fonda la sua autorità nella parola di Gesù Cristo: essa pretende essere depositaria e interprete delle Scritture e della Tradizione: essa si protesta non solo di non aver mai insegnato nulla che non derivi da Gesù Cristo, ma di essersi sempre opposta ad ogni novità che tentasse introdursi » (304). In virtù di questa, che è la sua dottrina, chi, se non la chiesa stessa, « ci ha istruiti a riguardare e a rispettare in ogni uomo il pensiero di Dio, e il prezzo della Redenzione »? Chi ci ha insegnato anche a condannare, non pure gli abusi e i delitti commessi in suo nome, ma le attenuanti stesse che se ne vogliono

⁴⁵ Quel concilio è più volte ricordato dal Manzoni. Alle pagine 282, 366, 368, 374, registrate nell'Indice del Ghisalberti, vanno aggiunte le pagine 283, 325, 336 n., 343.

addurre, anche quando si pretenda attribuirli al santo zelo, all'entusiasmo per la salvezza eterna degli uomini?

« Quando si ricordano gli uomini condannati alle fiamme col pretesto della religione, se alcuno per attenuare l'atrocità di quei giudizj allega che i giudici erano fanatici, il mondo risponde che non bisogna ingannarsi quando si pretende disporre della vita d'un uomo: se alcuno allega che essi credevano di rendere omaggio alla religione, il mondo risponde che questa opinione è una bestemmia. Ah! chi ha insegnato al mondo che Dio non si onora che colla mansuetudine e coll'amore, col dar la vita per gli altri e non col toglierla loro, che la volontà libera dell'uomo è quella sola facoltà di cui Dio si degna ricevere gli omaggi » (328). « La religione ha stabilito i principj eterni della morale, che non entrano in discussione; l'entusiasmo che gli riconosce, e che opera secondo quelli, non può far che del bene. Ma l'entusiasmo religioso non ha egli insanguinato la terra? Questa obbiezione diventa una prova se si consideri che l'entusiasmo ha fatto questi mali ogniqualvolta si è fatto dei principj arbitrarj, abbandonando i principj rivelati, ogniqualvolta ha convertito in principj le sue induzioni e i suoi poveri ragionamenti. Esso è stato allora entusiasmo sregolato e profano col pretesto della religione » (475-476).

Quando il Manzoni scriveva queste cose, la lunga epoca degli eccidi e dei roghi religiosi era trascorsa da un pezzo. Alle fiamme degli autodafè si erano però sostituiti divieti ed anatemi, che per essere soltanto morali erano certo assai più miti di quelle atrocità, ma non privi di effetti dolorosi anche nella vita pratica, e dettati sempre da quei medesimi errori e dal condannare certe verità avanzate dal pensiero laico. « Gli uomini hanno indipendentemente dalla religione delle idee intorno al giusto e all'ingiusto » (284), e non sempre tali idee sono da condannare, perché anzi esse sono talvolta autorizzate dal Vangelo. Tutti gli uomini, infatti, e non soltanto quelli che costituiscono il clero, hanno avuto da Dio il dono della ragione, la cui purezza essi possono sempre inquinare col veleno degli interessi e delle passioni inerenti alla loro natura terrena. Ecco dunque, che il principio usato a difesa della chiesa, secondo il quale « bisogna chieder conto ad una dottrina delle conseguenze legittime che si cavano da essa, e non di quelle che le passioni ne possono dedurre » (320), vale anche per le dottrine del pensiero laico.

« La memorabile epoca storica, nella quale ci troviamo tuttavia si distingue per ritrovamento, per la diffusione e per la ricapitolazione di alcuni principj politici, e per la tendenza che è stata spiegata a metterli in esecuzione: all'occasione di questi principj sono accaduti gravissimi mali: i nemici dei principj pretendono che i mali si debbano imputare ad essi, e che questi sieno per conseguenza da abbandonarsi. Al che i sostenitori di essi vanno rispondendo, che è assurdo ed ingiusto proscrivere le verità per l'abuso che gli uomini ne hanno potuto fare; che lasciando di promul-

garle e di stabilirle non si leveranno per questo dal mondo le passioni; che mantenendo gli uomini in errori si lascia viva una cagione ben più certa di calamità e di ingiustizia; che gli uomini non diventano migliori coll'aver idee false » (320-321).

È chiaro che qui il Manzoni si rifaceva alla sua vissuta e ancor attuale esperienza. Dei principi dell'Ottantanove, da lui abbracciati fin dalla prima adolescenza e fermamente mantenuti anche dopo la conversione, come quelli la cui verità discendeva direttamente dal Vangelo, egli stava appunto sperimentando la violazione effettuata dalla reazionaria politica della Santa Alleanza, che calpestando il diritto delle nazioni alla loro unità e libertà e indipendenza politica, aveva sancito il ritorno della dominazione austriaca in Italia. A tanta ingiustizia dava purtroppo il suo potente appoggio la chiesa, che autorizzando un'errata credenza condannava come falsi e perniciosi quei principi, additando in essi la causa delle successive atrocità della rivoluzione. Questo era un errore. Quelle atrocità avevano avuto la loro causa negli animi pervertiti di coloro che avevano snaturato e distorto ai loro fini malvagi la purezza e la santità di quei principi. Così pensava allora una parte del clero, o se vogliamo usare la terminologia manzoniana, il clero preso nella sua unanimità morale; e di tale avviso erano anche quei laici che potevano definirsi cattolici liberali. Era perciò naturale che anche in questo, come in tanti altri errori del passato, il Manzoni ravvisasse un fatto transeunte, un atteggiamento pratico, che per essere estraneo alla dottrina cattolica lasciava intatta la fede sua nella santità della chiesa. Di questo argomento, però, egli avvertì così viva l'importanza, da non poterlo ritenere chiuso con queste poche considerazioni, ma da stimar necessario sganciarlo da quella confutazione e ragionarne a parte in uno dei capitoli destinati a formare la seconda parte di quest'opera. Tale capitolo ebbe per titolo *Della opposizione della religione collo spirito del secolo*. E per effettuare una adeguata analisi di questo spinosissimo tema, egli dovette « aggirarsi in molte e varie cose, e fare assai distinzioni e nello spirito del secolo e in quello della Chiesa, e nel modo di manifestarsi dell'uno e dell'altro » (491). Qui, tralasciando di seguire il Manzoni nella sua complicata ricerca, si riferiscono soltanto alcuni di quei passi, in cui le precedenti osservazioni trovano una loro ancor più salda conferma e insieme una loro definitiva chiarificazione.

« Se la pietra d'inciampo⁴⁶ posta in sulla via non iscusa colui che cadde perché poteva o schifarla o gettarla dal suo cammino, non si deve lasciare di osservare

⁴⁶ *pietra d'inciampo*: «è la locuzione italiana per *σκάνδαλον*, termine del greco neotestamentario divenuto popolare negli idiomi neolatini. Significa propriamente lac-

quanto gran male sia il porre pietre d'inciampo. Ora questo fanno, forse senza avvedersene, forse credendo invece far bene, molti che nello spirito del secolo pretendono condannare con argomenti religiosi, opinioni non solo innocenti, ma ragionevoli, ma generose, opinioni le opposte delle quali sono talvolta assurde. Dal che, mi sembra, che ai nostri giorni sia necessario guardarsi più che non sia stato mai, giacché non giova dissimularlo, il più comune rimprovero che si fa oggidì alla religione, si è che essa conduca a sentimenti bassi, volgari... I partiti in minorità non avendo la forza ricorrono alla giustizia, e questo è avvenuto spesso ai filosofi: essi hanno dette verità utili ed importanti; e sono stati male avvisati quelli che hanno voluto tutto confutare. Conveniva separare il vero dal falso; e se il vero era stato taciuto, conveniva confessarlo e subire l'umiliazione di averlo taciuto: non rigettare la verità per confutare. Quando il mondo ha riconosciuta una idea vera e magnanima, lungi dal contrastargliela, bisognava rivendicarla al Vangelo (507)... La noncuranza stessa e l'ignoranza dello spirito del secolo da parte di tutti quelli che nella Chiesa sono destinati ad insegnare, sarebbe di gravissimo nocumento. Non già che essi debbano essere diretti da quello, ma dovrebbero anzi dirigerlo, raddrizzarlo, e dove sia duopo confutarlo con cognizione di causa e con superiorità di ragione, non condannarlo in monte, né abbandonarlo a se steso (508-9). Gli scrittori francesi del secolo scorso che si chiamarono filosofi scrissero cose irreligiose superficiali e false, e cose utili, vere, nuove. Alcune idee di Voltaire [...] di Montesquieu [...] di Rousseau, sono di tale evidenza che hanno trionfato di ogni opposizione, e bisogna render loro giustizia, ma questa giustizia sarebbe stato bello che fosse stata loro resa immediatamente, e da quelli che confutavano il falso de' loro scritti (509). [Ma] la religione ebbe per gran parte del secolo XVIII la forza con sé... [e] pur troppo l'effetto della forza è tanto contagioso, che è troppo difficile che l'uomo che può ricorrere ad essa per atterrire il suo avversario, non se ne valga... Quando Monsig. di Beaumont, Arcivescovo di Parigi, Duca di Saint Cloud, Pari di Francia, Commendatore dell'Ordine dello Spirito Santo, ecc., pubblicava una Pastorale contro G. G. Rousseau cittadino di Ginevra, povero, infermo, fuggitivo e proscritto, che effetto non dovevano fare nell'opinione pubblica i riclami non solo, ma gli argomenti di quest'ultimo, quali si fossero! (509-10)... La prevenzione, l'ostinazione, il fanatismo, l'impazienza dell'esame sono spesse volte le armi con cui si combatte la religione, bisogna che non si possano trovare mai nelle mani di chi la difende; bisogna assicurare quelli che sono affezionati ad una idea vera e generosa, che la religione non gli domanderà mai di rinunziarvi » (512).

Come si avverte qui la voce interiore del Manzoni! Con quest'ultima affermazione, che intrinsecamente era un auspicio, egli si appellava alla dottrina della chiesa, alla sua verità eterna e quindi sussistente ed attiva

cio e trappola. Il termine viene a significare figuratamente ogni atto per il quale si renda difficile al prossimo di mantenersi nella rettitudine morale e lo si inclini alla colpa. Nel caso speciale scandalo è l'affermazione che repugnino alla religione alcune sentenze del secolo vere e generose, che invece consuonano ad essa e ne derivano » (nota di R. Amerio, *op. cit.*, II, 444).

sempre e dovunque, anche malgrado le eventuali aberrazioni dei suoi ministri. E questo, come sarà già risultato dalle precedenti citazioni, e come era già implicito nelle parole del '16 al Fauriel sulle nobili e grandi idee che derivano naturalmente dalla religione, comportava la conseguenza che a convalidare lo spirito del secolo poteva esser soltanto la chiesa, o ch'era lo stesso, il Vangelo. Rileggiamo ora infatti nella sua interezza una citazione che era rimasta mutila.

« Quando il mondo ha riconosciuta una idea vera e magnanima, lungi dal contrastargliela bisogna rivendicarla al Vangelo, mostrare che essa ci si trova, ricordargli che se avesse ascoltato il Vangelo, l'avrebbe riconosciuta dal giorno in cui esso fu promulgato. "Poiché tutto quello che è vero, tutto quello che è puro, tutto quello che è giusto, tutto quello che è santo, tutto quello che rende amabili, tutto quello che fa buon nome, se qualche virtù, se qualche lode di disciplina, tutto è in quel libro divino" (Paolo ai Filippensi, C, IV, 8) ».

Sostenendo una siffatta subordinazione, il Manzoni contraddiceva naturalmente all'idea che della religione si erano fatta i *philosophes*, i quali, o la rinnegavano, o la giudicavano al servizio della politica. Ma c'è anche da considerare che la sua tesi (o la sua pretesa) che tutto il pensiero illuministico, – e anzi tutto il pensiero umano nel suo discontinuo e contrastato e contraddittorio svolgimento –, fosse da porre al vaglio del Vangelo, fu il solo modo per cui egli poté salvare, di quel pensiero, la parte che aveva già messo salde radici nel suo patrimonio culturale.

L'esame del rapporto tra la religione e lo spirito del secolo giungeva così alla sua soluzione, o, se si preferisca, alla sua conclusione. Ma una lettura di queste « Osservazioni » in chiave autobiografica deve andar oltre il ristretto ambito di questo rapporto specifico, che interessava soltanto la coscienza civile del Manzoni, e volgersi al più ampio e generale rapporto tra la religione e il *secolo* in tutta la sua estensione, tra la religione e l'umano consorzio, che investiva la sua coscienza umana e quindi la sua operosità di scrittore, di poeta. Questo e non altro è d'altronde l'oggetto precipuo di ogni trattato di morale cattolica, e tale è anche quello delle presenti « osservazioni ». Le quali, stimolate certo dalle accuse del Sismondi, si nutrono delle recenti esperienze religiose del Manzoni, il quale poté risolvere ogni sua interiore contesa fondandosi sempre sul Vangelo e sulla Tradizione, nonché sulle opere dei grandi oratori e moralisti cattolici francesi del gran secolo, e del nostro Segneri. Ma la loro origine prima e vera risaliva all'ideazione del *Carmagnola*, alle meditazioni che ancora ne accompagnavano la stesura, e che vertevano soprattutto sulla tormentata, corrotta, miserabile

condizione terrena dell'intera umanità e sul suo rapporto con Dio. Quivi era il nucleo vitale della sua nuova poetica, fondata sullo studio del cuore umano nella sua intimità individuale e nel suo vario contesto sociale e storico; e questa era l'unica radice della sua operosità poetica e di quella teoretica. In questa *Morale cattolica* la coscienza di tale tormentoso rapporto acquista talvolta toni drammatici non privi di sottese vibrazioni personali:

« Quello che è e quello che dovrebb'essere, la miseria e la concupiscenza, e l'idea sempre viva di perfezione e di ordine che troviamo egualmente in noi, il bene e il male, le parole della sapienza divina, e i vani discorsi degli uomini, la gioia vigilante del giusto, i dolori e le consolazioni del pentito, lo spavento e l'imperturbabilità del malvagio, i trionfi della giustizia, e quelli della iniquità, i disegni degli uomini condotti a termine fra mille ostacoli, o rovesciati da un ostacolo impreveduto, la fede che aspetta la promessa, e che sente la vanità di quello che passa, l'incredulità stessa, tutto si spiega col Vangelo: tutto conferma il Vangelo: la rivelazione d'un passato, di cui l'uomo porta nell'animo suo le tristi testimonianze, senza averne da se la tradizione e il segreto, e d'un avvenire, di cui ci restava solo una idea confusa di terrore e di desiderio, è quella che ci rende chiaro il presente che abbiamo sotto gli occhi: i misterj conciliano le contraddizioni, e le cose visibili s'intendono per la notizia delle cose invisibili » (268-269).

O si coagula in una rassegna di casi esemplari:

« Il povero curvato verso la terra, depresso dalla fatica, e incerto se questa gli produrrà il sostentamento, forzato talvolta a misurare col lavoro un tempo che gli manca: il ricco sollecito per lo più del modo di passarlo senza avvedersene, circondato da quelle cose in cui il mondo predica essere la felicità, e stupito ad ogni momento di non trovarsi felice, disingannato degli oggetti da cui sperava un pieno contento, ed ansioso dietro altri oggetti dei quali si disingannerà quando gli abbia posseduti; l'uomo prostrato dalla sventura, e l'uomo inebriato da un prospero successo; l'uomo immerso nei diletti, e l'uomo assorto nelle astrazioni delle scienze; il potente, il privato, tutti insomma troviamo in ogni oggetto un ostacolo a sollevarci alla Divinità, una forza che tende ad attaccarci a quelle cose per cui non siamo creati, a farci dimenticare la nobiltà della nostra origine, e la importanza del nostro fine » (312-13).

Dall'analisi di tale rapporto nascono anche certe notazioni psicologiche, come questa, in cui si può intravedere il dilemma di Marco:

« [La Chiesa] ha ella potuto respingere le basi naturali della morale, cioè i sentimenti retti, ai quali tutti gli uomini hanno una disposizione? Non mai, giacché questi sentimenti non ponno mai esser in contraddizione alla legge di Dio, dal quale vengono essi pure. La legge non è anzi fatta che per confermarli, che per annunziare all'uomo ch'egli può e deve seguirli, per dargli un mezzo con cui discer-

nera nel suo cuore ciò che Iddio vi ha posto, e ciò che il peccato vi ha introdotto. Poiché queste due voci parlano a noi, e troppo spesso, tendendo l'orecchio interiore, l'uomo non ode una risposta distinta e sicura, ma il suono confuso d'una triste contesa » (307).

O quest'altra, che contiene in germe la redenzione del Carmagnola:

« L'uomo educato sinceramente a questa scuola eleva la sua benevolenza in una sfera dove non arrivano i contrasti, gl'interessi, le obiezioni: e questa perfezione riceve anche nel tempo una grande ricompensa. A tutte le vittorie morali succede una calma consolatrice; e amare in Dio quelli che si odierrebbero secondo il mondo è, nell'anima nata ad amare, un sentimento d'inesprimibile giocondità » (318).

Indicazioni come queste tre ultime vanno accolte naturalmente come ipotesi e suggerimenti da trattare con la massima discrezione e cautela. Non valgono certo a farci appurare il processo formativo dei personaggi e delle situazioni; ma ci dicono che tali idee, e non esse sole, erano nella mente del Manzoni durante la stesura della *Morale cattolica*, e ci si meraviglierebbe piuttosto se non vi si fossero presentate. Sulle orme del Momigliano, che fu il primo a condurre una lettura effettivamente critica di quest'opera, a scoprirvi e a illustrarne la profondità psicologica, la « fonte intima dell'umanità profonda e persuasiva di tanti atti, di tanti discorsi dei suoi personaggi, di tante riflessioni inconfutabili del suo capolavoro », « la commozione recondita e grandiosa che farà poi immortali i grandi spodestati e stanchi del Manzoni: Napoleone, Ermengarda, l'Innominato », altri studiosi vi hanno trovato gran varietà di spunti sviluppati poi nei *Promessi sposi*. Mi limiterò a citare Giuseppe De Robertis, che oltre a tante suggestive concordanze, vi trovò « vivo, parlante, Federigo Borromeo » e ve ne ascoltò il linguaggio e la voce, « la voce di un saggio, d'uno che ha toccato quella zona alta, dove le passioni umane non arrivano se non per essere comprese e compiante ». E naturalmente non si può dimenticare il Croce, che ne mise in luce tanti aspetti negativi, e tuttavia non volle tacere la sua adesione al comune giudizio: « Che questo libro abbia importanza documentaria, in specie nella sua prima forma, come precedente teorico dei *Promessi sposi*, è cosa consentita da tutti i critici ». Ma se ci domandiamo perché in questo libro preesista il mondo poetico del romanzo nonché delle liriche e delle tragedie, e perché esso ne costituisca il precedente teorico, dobbiamo rifarci alla sua motivazione intima (non a quella estrinseca del Sismondi), al suo carattere fondamentalmente autobiografico, alla sua sostanza non fatta di sola e astratta teoria, ma di appassionato impegno intellettuale e morale.

Mentre gli amici del Manzoni stavano sulle spine, e mugugnavano per la sorte della tragedia, che vedevano compromessa da quel nuovo, lungo e secondo loro deviante lavoro, dei loro timori e della loro stizza si fece arguto portatore Gaetano Cattaneo, che nella sua lettera al Goethe del 25 novembre 1818, parlandogli degli *Inni sacri* e del loro autore, così proseguiva: « C'est le même qui travaille à la tragédie du *Carmagnola*, mais le diable se mêle pour le distraire de cette entreprise, qui lui réussit d'une manière tout à fait originale, en le plongeant dans des ouvrages théologiques »⁴⁷. Davvero amena quest'immagine del diavolo che costringeva il Manzoni a tessere l'apologia della chiesa cattolica. Ma in fondo la cosa stava proprio così. Il Manzoni obbediva proprio al diavolo, e cioè, fuor di metafora, alla foga, all'indilazionabile esigenza di riordinare e chiarire e fermare nella loro maniera più esatta e definitiva tutte quelle idee, che da un anno, ma non da quel solo anno, egli era venuto rivivendo e con tanta insistenza riconfermando nella sua mente. Al suo compimento, quel libro venne pertanto a costituire il codice della sua coscienza e l'unica sua guida alla conoscenza del mondo. Un libro, come ho già detto, definitivo e fondamentale. Insomma un codice indispensabile anche al suo lavoro di poeta, giacché, fin dalla *Risurrezione*, solo in quel territorio etico-religioso egli sentiva che avrebbe potuto dar frutto il suo ingegno poetico. E occorreva portarlo a termine subito, quel libro, per potere infine rispondere fiduciosamente e senza più alcuna remora all'imperioso richiamo della poesia.

Con gagliarda e felice risolutezza, il 17 aprile 1819 il Manzoni dié di piglio alla sua nuova e definitiva *Pentecoste*. Scomparso il contrasto fra la legge mosaica e la cristiana, fin dal primo attacco, « Madre dei Santi, immagine Della città superna », ci si trova in un clima affatto diverso e solenne. Le prime due strofe, che sembrano nate di getto, ma furono certo il

⁴⁷ *Carteggio*, I, 416. « È chiaro che agli occhi di quel grande amico del Porta che fu Gaetano Cattaneo, il *Barlich* dovette, per l'occasione, vestire l'abito talare ». Questa fu l'interpretazione del Ruffini, il quale sostenne la tesi, che alla soluzione della crisi del '17 il Tosi appunto impose al Manzoni per penitenza l'esecuzione di due *pensum*: « la traduzione del *Saggio sull'Indifferenza* del Lamennais, e la composizione della *Morale cattolica* ». Il Ruffini accolse anche la diceria che, per obbligare il Manzoni a scrivere le *Osservazioni*, il Tosi solleva chiuderlo a chiave nello studio; ed insinuò che nel rifiuto poliziesco dei passaporti per Parigi ci fosse stato anche lo zampino del Tosi (F. Ruffini, *op. cit.*, I, 265-270). Agli scritti citati è da aggiungere Michele Barbi, *Il « già sì fiero Alessandro » e la crisi del 1817*, negli « *Annali manzoniani* », vol. IV, Milano 1943 (ma finito di stampare il 1° gennaio 1944), p. 9.

frutto di una sapiente e illuminata e rapida elaborazione, cosicché esse rimasero poi intatte nel testo definitivo, annunciano quella sublimazione della chiesa, che quasi esito lirico dell'intenso argomentare della *Morale cattolica*⁴⁸, costituisce il principio vitale di tutto l'inno. Inoltre e soprattutto vi si trova già impostata quella vasta intonazione corale, che assente dalla precedente stesura sostiene ora l'inno lungo tutto il suo svariante percorso.

L'ulteriore composizione non procedette poi con la medesima iniziale sicurezza. Subito, infatti, il Manzoni riprese dal primo abbozzo la similitudine dell'uccelletto (qui specificato come una tortora) ucciso mentre recava l'esca ai suoi implumi, e dello smarrimento degli apostoli rimasti privi del loro Maestro. E tale similitudine, che nella prima stesura aveva richiesto l'impiego di 47 versi, egli si impuntò qui a rilavorarla con altri 57 versi e con una fatica riuscita poi inutile, giacché non fu accolta nella redazione definitiva⁴⁹. E d'altronde il supplizio di Gesù figurava già nella seconda strofa, con la mirabile espressione della prima stesura: « Imporporò le zolle / Del suo sublime altar ». Malgrado però questo ed altri intoppi e deviazioni e andirivieni di varia entità, leggendo questo lungo abbozzo si ha la sensazione di assistere al fervore di un'attività creativa, che già in tale sua foga impetuosa riesce a fermare qua e là alcuni risultati definitivi, o quasi. Così, dopo gli elementi che comporranno la terza e la quarta strofa, ecco quasi perfetta la quinta, quella contenente l'immagine della chiesa collocata sul monte, che già abbiamo trovata nella *Morale cattolica*. E dopo un indugio di 39 versi destinati al macero, ecco i 37 versi contenenti in una forma assai vicina alla definitiva la sesta strofa con la famosa similitudine della luce. A questo punto cominciò il lungo e confuso abbozzo dell'esortazione, utilizzato poi per la settima, l'ottava e la nona strofa; a cui seguì l'ultimo e nervoso lavoro dell'invocazione finale, contenente già l'altra mirabile immagine del fiore; ma troncato al verso 474.

⁴⁸ Cfr. N. Busetto, *op. cit.*, pp. 48-59 e *passim*.

⁴⁹ Per la sua tenerezza piacque però al Pascoli, il quale, mutata la tortora in una rondine, la introdusse nel suo famoso *X Agosto*: « Ritornava una rondine al nido: L'uccisero: cadde tra spini: Ella aveva nel becco un insetto: La cena dei suoi rondinini ». La derivazione sembra autorizzata anche dall'immagine della croce, che è nel verso immediatamente successivo: « Ora è là, come in croce... ». Cronologicamente è da ricordare che il *X Agosto* apparve nel « Marzocco » intorno al settembre 1896 (cfr. Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, p. 498, n. 2). E le due stesure della *Pentecoste* (1817 e 1819) recanti la similitudine erano già state pubblicate dal Bonghi nelle *Opere inedite o rare di A. M.*, Milano, Rechiedei, 1883, vol. I, pp. 182 e 185.

A questa interruzione, avvenuta circa due mesi e mezzo dopo l'inizio, cospirarono con estrema probabilità, da una parte l'affievolirsi della vena poetica, giacché, come si può desumere dagli ultimi 118 versi, il Manzoni sapeva sì che l'inno doveva culminare e chiudersi, come avvenne tre anni dopo, con un'invocazione allo Spirito redentore, ma stentava a trovare tutte le idee atte a costituirlo nella sua forma intangibile; e dall'altra, contemporaneamente, l'irrefrenabile ansia di riprendere e portare finalmente a compimento il *Carmagnola*. La stesura di quegli ultimi tre atti procedette infatti con incredibile rapidità e sicurezza, come di chi avesse già provveduto a stenderne tutto il canovaccio. Il terzo atto, cominciato a scrivere il 5 luglio 1819, fu terminato il 15 luglio; il quarto fu scritto dal 20 al 31 luglio; il quinto dal 4 al 12 agosto. Un mese dopo, revisionato tutto il lavoro, allestivano la copia per la Censura, e avendo già questa volta ricevuti i passaporti fin dal mese di luglio, il 14 settembre il Manzoni e la sua famiglia, accresciuta ora dal quinto figlio Enrico natogli il 6 giugno, partirono finalmente per Parigi. E da Parigi egli spedì le ultime rifiniture al testo della sua tragedia, la quale, sullo spirare di quel dicembre 1819, ma con la data del 1820, fu infine pubblicata a Milano coi tipi di Vincenzo Ferrario⁵⁰.

Si racconta che Lodovico Di Breme, una delle più nobili e certo la più singolare figura del nostro primo romanticismo, appena letto il *Carmagnola* non ancor pubblicato, a chi gliene chiese il parere rispondeva esclamando: « È come la Chiesa di S. Pietro; più uno vi si ferma, più pare grande »⁵¹. Naturalmente era un'espressione iperbolica; ma nella sua concisione si annidavano alcuni specifici rilievi. Anzitutto quell'enfatico paragone poteva designare la solida e ardita architettura dell'intera tragedia; un apprezzamento, questo, da cui si può e forse si deve dissentire, ma in cui va colta soprattutto la romantica polemicità contro tutto lo schieramento classicistico ostinatissimo nel sostenere, che nessuna tragedia potesse reggersi senza il sostegno delle unità di tempo e di luogo. Inoltre veniva asserita la qualità poetica, non pure di questa o di quella parte, ma dell'intera tragedia. Un

⁵⁰ Pei tempi della stesura, per la collaborazione del Visconti e per le varie e utili notizie relative a tutto quel lavoro, cfr. la nota di Fausto Ghisalberti nella sua edizione delle *Poesie e Tragedie* del Manzoni, Milano, Mondadori, 1957, pp. 924-944. La data della pubblicazione si può desumerla soltanto in base alla notizia che Giulio Beccaria ne diede a donna Giulia, così scrivendole il 3 gennaio 1820: « Il pubblico fin ad ora non l'ha giudicata, perché fu appena messa in vendita; in quanto a me l'ho letta, e anzi divorata, con tutto il piacere e col massimo interessamento » (*Carteggio*, I, 457).

⁵¹ *Carteggio*, I, 443.

parere, questo, che non ha goduto di molta fortuna, ma di lì a poco se ne mostrò convinto nientemeno che il Goethe⁵². E infine la cosa più importante. Non potendo la chiesa significare se non il culto che vi si celebra, tutta la frase viene a dire, che quanto più ci si ferma a considerare la tragedia nelle sue parti e nel suo complesso, tanto più essa ci rivela la sua religiosa radice; e in questo egli coglieva certo nel segno. Ma anche a voler essere in tutto d'accordo con lui, resta il fatto che avendo sintetizzato il suo pensiero in un'immagine, egli dovette necessariamente riuscire allusivo e generico, e che a risultati più sicuri ed esatti può condurre soltanto una ravvicinata ricognizione di tutta quanta la tragedia.

Primo frutto della nuova poetica del vero storico, e venuto inoltre a maturazione lungo tutto un inquieto e fortunoso quadriennio, il *Carmagnola* riuscì intessuto di pregi e di difetti, la cui origine va ravvisata in quel potente motivo senza cui al Manzoni non sarebbe nata l'idea stessa di questa tragedia. La tesi innocentista, che in lui si identificava con la verità storica e che pertanto gli si risolveva in un imperativo etico-poetico, come determinò tecnicamente l'impostazione generale dell'opera, così influì nella configurazione dei personaggi legati a quella tesi. In quanto all'impostazione dell'opera, volendo conferire il più forte rilievo alla fatale peripezia del suo eroe, l'autore ritenne di dover circoscrivere tutta quanta l'azione della tragedia negli ultimi sei anni della vita del Carmagnola, contrassegnati, prima dalla reciproca fiducia e poi dal crescente benché sempre dissimulato sospetto della repubblica di Venezia. E in quanto ai personaggi, essi si trovarono collocati in due settori contrapposti. Da una parte il protagonista, dotato di una compagine morale che era insieme la causa della sua grandezza e della sua vulnerabilità, ma virtualmente solo. Dall'altra parte il Doge e i due Commissari e Marino, ai quali venne assegnato il compito di impersonare la condotta della repubblica veneziana, proverbialmente subdola e tenebrosa. A colmare il vuoto e lo squilibrio fra le due parti, il Manzoni ebbe la felicissima idea di collocarvi la singolare figura del sena-

⁵² La recensione del Goethe, che esaminò il *Carmagnola* come opera teatrale, si trova ora, insieme con tutti gli altri suoi scritti sul Manzoni, nell'Appendice del volume di Piero Fossi, *La Lucia del Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1937. Qui si terrà conto della sola forma letteraria. Ma non ci si nasconde, che la poesia è non di rado, positivamente e negativamente, condizionata dalle situazioni teatrali, dal « gioco delle parti ». Per una puntuale ricognizione della sua validità teatrale rimando al recente lavoro di Paolo Bosisio, « *Il Conte di Carmagnola* » e *la tecnica teatrale del Manzoni*, apparso in « *Otto/ Novecento* », marzo-aprile 1985 e successivamente accolto nel volume *La parola e la scena*, Roma, Bulzoni, s.d. ma 1987.

tore Marco, che richiederà un discorso a parte. Qui va aggiunto subito che in codesto schieramento non rientra la rappresentazione dei due campi nemici nell'imminenza della battaglia di Maclodio. Questa il Manzoni la pensò forse come la parte che avrebbe dovuto dare un'idea chiara e diretta della divisione politica dell'Italia, dell'usanza delle milizie mercenarie e delle sanguinose guerre fratricide. Ma in realtà, quasi tutto questo secondo atto risulta sostanzialmente estraneo alla tragedia, e il suo unico legame con essa risiede nel far risaltare, contro la discordia e quindi la debolezza del campo ducale, la compattezza del campo veneziano le cui milizie e i cui condottieri rispondono con immediata disciplina e obbedienza agli ordini di un comandante energico e autorevole qual era il Carmagnola.

Tornando ora allo schieramento dei personaggi effettivamente costitutivi della tragedia, è da aggiungere che in linea generale a nessuno di essi poté esser concessa effettiva autonomia, e che la loro varia riuscita dipese dal vario gioco della spinta strumentalizzante insita nel cuore stesso dell'operazione poetica. Ma a soffrirne di più furono gli antagonisti. Aprioristicamente destinati tutti a non potersi realizzare nella loro individualità umana, essi poterono soltanto recitare ognuno la sua parte. E bisogna riconoscere che in questi limiti l'autore li fece agire egregiamente.

Presiedendo nel primo atto l'assemblea del senato, il doge guida accortamente il dibattito in modo da far decidere la guerra contro Milano e da far conferire al Carmagnola il comando supremo di tutte le milizie terrestri assoldate dalla repubblica. Nel corso della discussione il suo linguaggio viene assumendo toni caldi, persuasivi, e anche bruschi e recisi. Ma benché non priva di una sua interna articolazione, la sua figura non esorbita mai dai limiti di quel preciso disegno politico in cui è iscritta, e che consiste nell'impersonare, sempre d'accordo col senato e col Consiglio dei Dieci, il supremo interesse dello Stato, un interesse per cui egli procede prima all'esaltazione e infine alla rovina del Carmagnola. I due Commissari sono due anonimi funzionari subalterni, ma sono gli occhi della repubblica. Presenti in tutto il terzo atto, e poi sempre a contatto col Carmagnola nelle guerre successive, s'intende che le loro relazioni al doge erano destinate ad esercitare, fin dalla giornata di Maclodio, una nefasta, anche se non esclusiva, azione sul destino del condottiero. La funzione che essi esercitano nella tragedia è dunque importante; ma di natura meramente tecnica. E di loro avremo necessità di riparlare più avanti. Ancor più strumentalizzato, perché più polemicamente concepito, riesce il senatore Marino, a cui l'autore assegnò l'odioso compito di essere il più diretto artefice della rovina del condottiero. Già nella iniziale seduta del Senato, approvando la

guerra al Visconti, egli disapprova che un così ampio e potente comando sia conferito ad un condottiero come il Carmagnola; e sulla base di quell'autopresentazione che il Conte aveva appena pronunciata in quella medesima sede, ne viene tracciando un controritratto inteso a mettere allo scoperto i risvolti negativi di quel carattere, a mostrare come quella generosa e innocente lealtà nasconda l'ombroso, ambizioso e violento orgoglio di un potenziale traditore della Repubblica. Nelle sue parole, che pur nel calore del dibattito vogliono apparire come l'espressione di un calcolo obbiettivo e spassionato, il Manzoni fa invece avvertire un sordo e freddamente dissimulato senso di avversione e di ostilità, motivato soltanto da un istinto naturalmente perverso. Ma quel che di personale potrebbe esserci nella implacabile e corrosiva azione, con la quale egli verrà perseguendo il suo scopo, non ha effettiva rilevanza. Il Carmagnola, infatti, secondo il disegno del Manzoni, non doveva essere la vittima di un uomo, come Otello di Jago. E pertanto, piuttosto che una autonoma e malvagia individualità, lo scrittore incarnò in questa figura la diffidente e tortuosa politica veneziana, la quale, al momento giusto, uscendo dal suo cauteloso procedere, colpiva fulminea e inesorabile. Nel drammatico dialogo del quarto atto, di contro a Marco che ne è il sincero e leale ma unico e perciò inerme difensore, è proprio Marino a scagliare la sua acuminata e inflessibile, ma, come i lettori già sanno, intrinsecamente pretestuosa e ingiusta requisitoria contro il Carmagnola. E qui, valendosi appunto di questo personaggio, nonché, come si vedrà fra poco, anche di Marco, in questa, che va considerata come la scena-chiave della tragedia, il Manzoni celebrò il suo personale controprocesso al Carmagnola, un controprocesso da lui destinato a cassare la sentenza emessa quattro secoli innanzi, e a stabilire una volta per sempre l'innocenza dell'imputato.

A questo fine doveva concorrere anche la figura del senatore Marco, che il Manzoni collocò fra le due parti, partecipe dell'una e dell'altra, e dunque nella situazione più ingrata e spinosa. Ma appunto per questo, gli riuscì il personaggio meno strumentalizzato e più liberamente realizzato nella sua conflittualità umana. Ammirando nel Carmagnola l'incarnazione di quel grande e nobile ideale umano a cui egli stesso vorrebbe adeguarsi, Marco ha ingenuamente stretto col condottiero un'amicizia che è il suo orgoglioso e intimo vanto. Ma si tratta di un sentimento che è in insanabile contrasto con la sua appartenenza per nascita alla casta politica veneziana, alla quale e all'alta carica che ne ha ricevuto, egli rimane legato con un vincolo, di cui sarà sciaguratamente costretto a riconoscere l'indissolubilità. Di animo egli stesso nobile e generoso, ma non così naturalmente forte

e puro come il Carmagnola, né di temperamento interamente politico alla guisa del Doge e di Marino, il suo carattere istintivamente ancipite lo guiderà a un compromesso con la sua coscienza, di cui dovrà scontare tutta l'amara viltà. Si tratta dunque di un personaggio la cui autonomia è, per così dire, predestinata a resistere anche là, dove essa è più in pericolo. Allorché, nella sua appassionata risposta alla requisitoria di Marino, egli si avventura a difendere il Carmagnola da tutto quel cumulo di false accuse, è proprio il Manzoni, che assumendolo a suo diretto portavoce, gli fa pronunciare quella che egli dovette ritenere come l'inconfutabile difesa da lui stesso tenuta dinanzi al tribunale della storia. Ma nell'involucro del personaggio così strumentalizzato c'è anche il personaggio autonomo, c'è Marco, posto nella situazione angosciosa di tradire l'amico o di essere considerato e trattato come un traditore della patria. Nella sua coscienza egli si conosce innocente; e ben consapevole della lealtà del Carmagnola, non solo è sicuro della sua fedeltà alla repubblica, ma la gloria del condottiero gli si identifica con la gloria stessa di Venezia. La sua calda e ingenua difesa dell'amico scaturisce dunque da codesta certezza; ma quanto più imprudentemente egli vi si inoltra, tanto più si avviluppa nella rete che Marino gli ha tesa, fino a trovarvisi inestricabilmente prigioniero e a macchiarsi di quell'ignominia che voleva evitare. Egli si impegna per iscritto a non rivelare al Carmagnola l'inganno che è stato ordito per attirarlo a Venezia e mandarlo al patibolo. L'impetuosa ondata di tutte le sue nobili intenzioni si è infranta contro l'implacabilità della ragion di stato. E solo al termine di quel colloquio, come uscendo da un sogno angoscioso per soggiacere ad un incubo ancor più intollerabile, egli riprende contatto con la dura realtà. Giunto alla sua fatale resa di conti dinanzi al tribunale della propria coscienza, nel monologo dell'atto quarto egli mette a nudo tutta l'inquietante realtà del suo carattere. E via via che il Manzoni ne viene esplorando l'oscura problematicità interiore, egli viene altresì procedendo alla penosa ricognizione di un emblematico aspetto della condizione umana e della sua intrinseca miseria, affondandovi uno sguardo che ancora non era stato e che perciò non ci si aspettava così penetrante e rivelatore. Quanto più Marco scava nel suo animo e scende a cercarvi i motivi della sua abiezione, tanto più la sua condotta gli appare assurda. Vittima e insieme colpevole di quei nobili sentimenti che lo hanno condotto a un'azione ignobile, smarrito nel labirinto della sua coscienza, non gli rimane che abdicare a se stesso e abbandonarsi al destino che gli è stato già predisposto. Andrà a Tessalonica a combattere contro i Turchi; ma non per la grandezza della patria. Conoscendo ora l'amaro prezzo di quella e di ogni altra terrena grandezza,

andrà a cercar nella morte l'espiazione del suo disonore. Veramente grande monologo, questo, nel cui àmbito la figura di Marco, già accuratamente preparata fin dal primo atto, assurge in *crescendo* e quasi di balzo, a questa che è senz'altro la statura del grande personaggio poetico.

Nello sconcertante destino di Marco, come d'altronde in ogni destino umano, la parte decisiva spetta alla responsabilità morale dell'individuo; ma nella realtà obbiettiva dei fatti egli risulta vittima del potere politico, e in questo risiede il suo diritto di cittadinanza nella presente tragedia. Si tratta però di una vittima secondaria. La vittima grande e illustre di quel medesimo potere politico è invece il Carmagnola, sulla cui figura la disposizione strumentalizzante dell'autore operò in modo assai diverso dai precedenti. Non apertamente polemico, come nei confronti degli antagonisti, né di una polemica dissimulata da un fare obbiettivo e distaccato come nel caso di Marco, nel creare questo che può senz'altro considerarsi come il primo eroe romantico della nostra letteratura, e che pertanto richiede una particolare attenzione, l'atteggiamento del Manzoni fu di caldo e pieno consenso. Propostosi di collocarlo nella luce migliore, gli attribuì doti e qualità umane eccezionalmente alte, e ne diede una rappresentazione fortemente idealizzata. Ma all'interno di questo, che astrattamente sarebbe un procedimento negativo, agiva in concreto una disposizione poetica di per se stessa positiva. Quanto più il Manzoni idealizzava il suo personaggio, tanto più egli veniva identificandosi con esso, assumendolo alfine come portavoce, non già della sua tesi, ma del suo più profondo e contristato sentire.

All'inizio della tragedia troviamo il Carmagnola a Venezia, dove da circa un anno, fuggendo l'inesplicabile odio di Filippo Maria Visconti, aveva trovato benevolo asilo e c'era vissuto con la speranza, non infondata, che la repubblica si decidesse a muover guerra a Milano e gliene affidasse il comando supremo. Ora il giorno di tale decisione è alfine giunto. E il doge lo fa introdurre nell'aula del senato e lo invita a parlare, perché tutti i presenti, prima del voto, possano ascoltare le informazioni e le considerazioni di un esperto conoscitore del ducato milanese, qual era appunto il Carmagnola. Il quale era naturalmente consapevole che per disporre i senatori ad accogliere i suoi pareri e l'implicita candidatura al comando di quella guerra doveva dimostrare l'irreversibilità della sua rottura col duca e convincerli della gratitudine e lealtà e fedeltà sua alla repubblica veneziana, divenuta ora la sua seconda e vera patria. Ma a tal fine, egli, che non era certo un abile oratore, ma un uomo d'armi e di guerra e soprattutto un uomo d'onore, si affida istintivamente all'innata e spontanea sincerità della sua indole, procedendo sostanzialmente a una autobiografia morale, anzi a

una umana confessione. In tal modo prende il suo primo indovinatissimo avvio la storia poetica del protagonista, il personaggio a cui è affidata la sorte di tutta questa tragedia, e che il Manzoni venne via via costruendo tutto secondo il suo cuore. Un impegno, questo, e si può dire senz'altro una parzialità, che l'autore stesso ebbe a confessare proponendo all'amico Gaetano Giudici il seguente quesito: « Un uomo di animo forte ed elevato e desideroso di grandi imprese, che si dibatte colla debolezza e colla perfidia de' suoi tempi e con istituzioni misere, improvide, irragionevoli, ma astute e già fortificate dall'abitudine e dal rispetto, e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza, è egli un personaggio drammatico? »⁵³. Nel delineare così in sintesi il carattere del condottiero egli si limitò a segnalare le sole tre doti essenziali e costitutive di quello che considerava un personaggio drammatico. Ma naturalmente anche altre corde egli pose in quell'animo, facendole via via risuonare nella progrediente costruzione di quel personaggio, non pure come drammatico, ma come, soprattutto, persona umana. Il discorso del Carmagnola procede pertanto con la nobiltà e l'elevatezza richieste dalla solennità della sede e del momento, e rispondenti altresì alla sua innata dignità; ma è anche internamente sommosso dai sentimenti che agitano l'oratore, così duramente provato durante tutto quell'ultimo anno. Ed ecco apparir subito, nella protasi, e notato, credo, dal solo Momigliano, « il rimpianto per la vita che passa inutile e oscura »:

[...] questa mia vita [...]
 questa che nulla or fa che giorno a giorno
 aggiungere in silenzio e che guardarsi
 tristemente⁵⁴.

Non c'è avvillimento qui, ma un senso di malinconia che si esprime con una tonalità elegiaca, atta a denotare la gentilezza di quell'animo forte ed elevato, e uso alle armi, gelosissimo del suo onore e soprattutto, come si vedrà subito, addirittura eccezionale nel suo tempo. Passando infatti alla questione che più lo angustia, alla malignità della sorte che lo ha costretto a farlo apparire, o come ingrato a Filippo, o come un suo traditore, non nasconde la sua afflizione; ma subito se la scrolla di dosso affermando perfino la sua diversità dagli altri colleghi condottieri, pagati e disprezzati dai principi ch'essi hanno servito: « ma io non sono Nato a questo; e il

⁵³ Lettera del 2 febbraio 1820.

⁵⁴ A. Momigliano, *op. cit.*, p. 195. Per questa e per tutte le successive citazioni si segue il testo del 1820.

maggior premio ch'io bramo, Il solo, egli è la vostra stima, e quella D'ogni cortese; e – arditamente il dico – Sento di meritarsela ». Analogamente nel soliloquio della scena quarta, che ha quel dilemmatico *incipit*, « Profugo o condottiero », egli si vede, ove quella guerra non si faccia, trascorrere come un vecchio guerriero i suoi giorni nell'ozio, ricordando la gloria trascorsa, ma prosternandosi al padrone che gli concede il suo favore. Ma subito il suo orgoglio si ribella. Se non combatterà per Venezia, troverà pure « in questa divisa Italia » (e questa è la voce del Manzoni), un altro principe a cui prestare il suo braccio. Ma intanto c'è stata quella denuncia di una introspettiva tendenza all'autocompianto.

Torniamo ora al suo discorso. Egli dice di esser fuggito da Milano, ma solo perché il duca attentava alla sua vita: e questa egli voleva darla « in campo, Per nobil causa, e con onor, non preso Nella rete dei vili ». E si era rifugiato a Venezia perché riteneva giusta la guerra che la repubblica già meditava contro Milano.

All'util vostro
io servirò, ma franco e in mio proposto
deliberato, come quei ch'è certo
che giusta cosa imprende.

E venendo infine al ritratto di Filippo Maria Visconti, il Manzoni lo aveva naturalmente desunto dalle fonti da lui consultate e soprattutto dal Sismondi; ma qui egli lo fa disegnare dal Carmagnola, e perciò esso si avviva dello stato d'animo del Conte, in cui parla il risentimento non pure di una persona indegnamente offesa, ma di un nobile e disdegnoso sentire, atto ad avvalorare la conclusiva perorazione a favore della guerra.

La deliberazione del senato viene a compire tutti i suoi voti. L'interesse della repubblica coincide col fine che egli stesso perseguiva. La guerra di Venezia contro Milano egli l'assume anche come la sua guerra personale contro Filippo. E questo sottinteso non infirma, bensì avvalorata la sincerità della sua dichiarazione all'amico senatore Marco, recatosi in gran fretta a dargli, prima d'ogni altro, quella grande notizia.

Il giorno è questo che del viver mio
ferma il destin; poi che quest'alma terra
m'ha nel suo glorioso antico grembo
accolto, e dato di suo figlio il nome,
esserlo io vò per sempre: e questo brando
io consacro per sempre alla difesa
e alla grandezza sua.

Nella sua situazione la felicità era e doveva essere grandissima, e tale anche la sua gratitudine, l'esultanza perché Venezia lo ha adottato come un figlio. E di questo, come vedremo, si varrà a suo tempo, benché invano, il secondo commissario. Ma qui, oltre che ad una ulteriore caratterizzazione del protagonista, l'autore procede ad un primo schizzo di quest'altro suo nuovo e singolare personaggio, il senatore Marco. Il quale, indottovi dalla sua innata ingenuità, si attribuisce un senno politico, di cui ignora la reale inconsistenza. Convinto inoltre che il suo saio di senatore lo metta al sicuro dalle inimicizie ch'egli possa attirarsi, – mentre il Carmagnola, uno straniero, un condottiero al soldo della repubblica, rimarrebbe facilmente vittima di coloro che si ritenessero offesi dal suo naturale orgoglio –, ecco come, trepidando per l'amico, si induce a proporgli addirittura una norma di condotta, che gli sembra onorevole:

Consiglio

di vili arti ch'io stesso a sdegno avrei,
io non ti do, né tal da me l'aspetti.
Ma tra la non curanza, e la servile
cautela avvi una via; v'ha una prudenza
anco pei cor più nobili e più schivi;
v'ha un'arte d'acquistar l'alme volgari,
senza discender fino ad esse: e questa
nel senno tuo, quando tu vuoi, la trovi.

Povero Marco. Accecato dalla sua venerazione, egli propone all'amico un consiglio, non pure incompatibile con l'elevatezza di quell'animo incontaminato, ma che egli stesso, nella sua profonda onestà, non è capace di praticare, vantando appunto la sua amicizia con uno straniero prezzolato dalla repubblica. Non c'è dunque fra i due amici effettiva divergenza di sentire e di giudicare. Diversa è soltanto la saldezza della loro struttura morale; e Marco è il più debole. Cosicché il Carmagnola, grato all'amico per la sua trepidazione, si volge a calmarlo con assicurazioni tanto sollecite, quanto in realtà effimere. E i loro cuori si trovano a battere all'unisono nello sperare sui benefici effetti di una prossima gloriosa vittoria del Conte.

Tale vittoria era però ancora lontana. Come il Manzoni riferisce nelle *Notizie storiche* da lui premesse alla tragedia, in quella prima guerra il Carmagnola conseguì importanti successi, ma non ebbe modo di far valere le sue eccezionali doti di stratega, forse perché sul finire di quel 1426 si concluse la prima pace tra Venezia e Milano. Diversamente andarono le cose nel successivo 1427, allorché, rottasi quella pace, riuscì al Carmagnola di prender l'iniziativa accampanandosi di fronte all'esercito ducesco nei

pressi di Maclodio, su un terreno sfavorevolissimo al nemico e sul quale, inoltre, egli poté predisporre perniciosissime imboscate. Aveva dunque ragione di temere che i ducali levassero il campo. Ma la fortuna lo favorì. Il nemico accettò la sfida. E all'alba dell'11 ottobre il soldato di scolta corse alla sua tenda per annunziargli che l'avanguardia nemica si era già mossa all'attacco. Siamo qui alla scena quinta del secondo atto, all'esplosivo soliloquio del Carmagnola.

Eccolo il dì ch'io bramai tanto. – Il giorno
 ch'ei non mi volle udir, che invan pregai,
 che ogni adito era chiuso, e che deriso,
 solo, io partiva, e non sapea per dove,
 oggi con gioia io lo rammento alfine.
 Ti pentirai, dicea, mi rivedrai,
 ma condottier de' tuoi nemici, ingrato!
 Io lo dicea; ma allor pareva un sogno,
 un sogno della rabbia – ed ora è vero.
 Gli sono a fronte – ecco mi balza il core:
 io sento il dì della battaglia – e s'io...
 No: la vittoria è mia.

È uno sfogo ad altavoce, un'incontenibile espressione di giubilo per l'avverarsi di cosa tanto a lungo agognata. L'esercito di Filippo era lì, ed egli era sicuro di sbaragliarlo. Ma perché egli aveva tanto desiderato quella vittoria? Nel soliloquio del primo atto, pensando con avvilito ad una eventuale rinuncia di Venezia a quella guerra, lo aveva rianimato la speranza che qualche altro principe avrebbe voluto, per mezzo suo, impadronirsi della corona « onde il vil capo di Filippo splende », aveva detto, « Ch'io l'acquistai, che dalle man di dieci Tiranni io la strappai, ch'io la riposi Su quella fronte, ed or null'altro agogno Che ritorla all'ingrato, a farne dono A chi saprà del braccio mio valersi ». Ma quello era stato un sogno della rabbia, l'espressione di quello stato d'animo aspramente dibattuto tra la speranza e il disperare. Ora invece la situazione è diversa. Egli non è più quel profugo logorato dall'incertezza della propria sorte. Già da tempo era tornato ad essere il grande condottiero di prima, alla testa di un esercito poderoso. La sua animosità contro Filippo non aveva più quella rabbiosa violenza, che d'altronde era stata soltanto uno sfogo momentaneo, e non si addiceva alla nobiltà del suo animo. Ed ecco dunque come diversamente egli riviva quel vecchio tormento: « Ti pentirai, dicea, mi rivedrai, Ma condottier de' tuoi nemici, ingrato! ». Per farlo pentire di averlo tanto ingiustamente perseguitato, e per dimostrargli di essere stato capace di risorgere

dal nulla in cui Filippo credeva di averlo gettato. E l'unica accusa che gli rivolge è quella dell'ingratitude. Evidentemente nell'animo generoso del Carmagnola c'era una brama di rivalsa; ma non vi albergava alcun senso di odio e di vendetta; e questo è molto significativo per la conoscenza del suo carattere.

Al termine di quella giornata, nell'ebbrezza della vittoria, egli ritiene dunque di aver conseguito tutto il suo fine. Al commissario accorso a congratularsi con lui, esultando per « l'alto trionfo della patria », per la gloria che Venezia ne aveva conseguita, « Venezia è salva » egli risponde infatti, e subito aggiunge: « ho fatto alfine Risovvenir di me tal che m'avea Dimenticato: ho vinto ». Ma subito dopo queste parole, in verità piuttosto asciutte, apprendendo che il Carmagnola non voleva sfruttare la vittoria inseguendo i fuggenti e guidando l'esercito fino al trono del nemico, il commissario rimane interdetto, deluso, stupito. Ed ecco aggiungersi anche la notizia della liberazione dei prigionieri, recata dall'altro commissario, accorso a sollecitare un immediato provvedimento del Conte, atto ad evitare che quella si risolvesse in una vittoria vana. Certo, al Conte non mancano argomenti per confermare il profitto reale della vittoria; ma non riesce persuasivo e non nasconde la sua altera insofferenza. Egli ha anche buon gioco nel sostenere che la liberazione dei prigionieri era un uso della guerra. « È così dolce », dice, « Il perdonar quando si vince! E l'ira Presto si cangia in amistà nei cori Che batton sotto il ferro ». E all'insistenza del commissario, che gli ricorda perfino il suo rapporto filiale con Venezia (« Signor, Venezia in voi si fida, in voi Ved'ella un figlio; e quanto all'util suo, Alla sua gloria può condur, s'aspetta Che si faccia da voi »), dapprima persiste nel negar quella richiesta che gli toglierebbe l'amore dei suoi soldati, poi ordina bruscamente la liberazione di tutti gli altri soldati rimasti ancora nel campo, intrattenendosi pateticamente col giovinetto figlio del Pergola (« Vieni ed abbraccia L'antico amico di tuo padre. Io era Quale or tu sei, quando il conobbi in prima. Tu mi rammenti i lieti giorni, i giorni Delle speranze »), e facendo strabiliare i due commissari. Evidentemente, in tutta questa discussione egli si è lasciato guidare da quella innata ingenuità, che connaturata alla purezza del suo animo non gli ha fatto trarre alcun ammaestramento da tutta la sua pur lunga e perigliosa esperienza nella milizia. E con altrettanta evidenza, in questa parte così decisiva della tragedia, al Manzoni è riuscito il gioco di far agire e parlare il suo personaggio con la foga della sua spontaneità e per ciò stesso in modo da offrire certi elementi, che l'opposta e interessata natura dei due commissari possa legittimamente interpretare nella maniera più perniciosa e sinistra. La loro indole si era

formata ed organizzata nella debolezza e nella perfidia di quel tempo, alla scuola della più antica e gloriosa di quelle istituzioni misere, improvide, irragionevoli, ma astute. Il che non vuol dire che essi fossero naturalmente malefici; ma diffidenti sì, e dotati inoltre di una mentalità guardinga e gelosissima degli interessi della loro repubblica, e perciò pronti al sospetto, a travisare la realtà dei fatti e delle parole, a trasformare il sospetto in convinzione, l'opinione in giudizio. Qui i due commissari, – e d'altronde anche il doge e tanti altri –, sono inizialmente favorevoli al Carmagnola. Ma ora egli ha suscitato in essi perplessità, incredula meraviglia, sospetti e decisa avversione. Si rilegga l'analisi del linguaggio e del comportamento del condottiero durante quel colloquio, e soprattutto – a parte l'errore del giudizio – le conclusioni che essi ne traggono, dove pare che abbiano saputo scoprire il cuore segreto del loro interlocutore.

E s'egli

al suo Signore antico, al primo ond'ebbe
onor supremi, all'alta creatura
della sua spada, più terror che danno
volesse far? Fargli pensar soltanto
quel ch'egli era per lui, quel che gli è contro?
tal nemico mostrarglisi, ch'ei brami
d'averlo amico ancor? S'ei non potesse
tutto staccare il suo pensier da un trono
ch'egli alzò dalla polve: ov'ebbe il primo
grado dopo colui che v'è seduto?

.....
Ei trama

certo. – Colui che trama, e già si pasce
del suo disegno, come il tenga, ardito
parla ancor che nol voglia; e quei che sprezza
in faccia il suo Signor, già in cor ne ha scelto
un altro, o pensa a divenirlo ei stesso.
No: da Filippo ei non è sciolto in tutto.

Comincia pertanto, con la relazione che i commissari si affrettano a spedire a Venezia, la parabola discendente del Carmagnola, quel suo lentissimo e sempre più sicuro e inarrestabile e infine subitaneo precipitare nella sua fine sciagurata. Tra la battaglia di Maclodio ed il processo del condottiero corsero infatti quasi cinque anni, giacché nell'aprile del 1428 fu conclusa una seconda pace, e solo tre anni dopo, nel 1431, si riprese la guerra, la quale, come dice il nostro Manzoni, « non ebbe pel Conte così prosperi cominciamenti come le due passate ». Anzi bisogna aggiungere

che vi furono insuccessi e rovesci, la cui responsabilità non andava attribuita, secondo il Manzoni, al Carmagnola. E noi, come lettori della tragedia, dobbiamo stare con lui. Ma quei rovesci, attenendoci sempre ai termini della tragedia, furono tali da indurre i veneziani, già sospettosi, a giudicarli come le prime mosse di un tradimento già programmato e ormai in atto. A tale condanna, già stabilita come appare dalla requisitoria di Marino nell'atto quarto, concorse decisamente, e questo nella sola tragedia, anche un fatto di cui è venuto il momento di far parola. Come già sappiamo, il Manzoni ebbe a descrivere il suo protagonista come un uomo oltre che « di animo forte ed elevato », anche « desideroso di grandi imprese ». Le prime due doti sono già apparse chiare. Della terza, del desiderio di grandi imprese, ispirate cioè a vasti ed ambiziosi disegni, non potendosi considerare tali né le guerre precedenti né la stessa vittoria di Maclodio, gloriosa ma di piuttosto scarsa portata, il Manzoni ci ha dato finora un solo e vago cenno laddove il Carmagnola, nella sua discussione coi commissari, ebbe a dar libera voce all'orgoglio di aver comandato a Maclodio « il più fiorente Esercito! – col qual, se unito ancora E mio foss'egli, e mio davver, torrei A correr tutta Italia ». Qui par proprio di avvertire la delusa speranza del Manzoni nel tentativo dell'infelice Murat; ma si badi soprattutto che questa frase è posta in un contesto e in una forma tali, per cui ai commissari, pur così diffidenti, poté sfuggire, come una mera figura rettorica, la sua reale sostanza. Si trattava infatti di un sogno, che lo stesso Carmagnola doveva allora considerare irrealizzabile; ma che pur viveva davvero nel suo cuore, tanto da coltivarlo a lungo, finché ebbe a manifestarlo due volte in due diverse maniere: la prima alla vigilia, e la seconda nell'imminenza della sua incriminazione.

Soltanto nella terza scena dell'atto quarto, databile alla fine dell'aprile 1432, noi rivediamo dunque dopo Maclodio il Carmagnola nella sua tenda, ansioso di apprendere l'esito della missione presso i due commissari da lui affidata all'amico Gonzaga. Il quale gli riferisce di aver largamente dimostrato che la disfatta subita dalle navi veneziane sul Po ricadeva tutta sul loro comandante, e che quel disastro (ed ecco la parte veramente importante di quella missione) non sarebbe avvenuto, se il comando di quella guerra fosse stato affidato a una sola persona e dunque al Carmagnola⁵⁵. Questa richiesta di un comando assai più vasto di quello che già godeva non può non confermare le convinzioni dei due commissari, i quali infatti

⁵⁵ Evidentemente il Manzoni ignorava che i comandi delle forze navali erano riservati esclusivamente ai soli Nobilomini veneziani.

in tutta la loro diplomatica risposta diplomaticamente la ignorano. Ma il Carmagnola, accecato da quell'ingenuità che già gli conosciamo, dà qui una sicura prova dell'assenza, in lui, di un'avvedutezza non pure politica, ma semplicemente umana, della sua incapacità di una equilibrata valutazione psicologica. Si rallegra dunque di quella risposta, che gli suona tutta soddisfacente, giungendo perfino a vantarsi di conoscere ormai a fondo quei famosi e così temuti politici veneziani. Al Gonzaga, che timoroso per lui tenta di metterlo in guardia (« Io veggio Dolci sembianti e dolci detti ascolto, Segni d'amor; ma pur, l'odio che teme, Altri ne ha forse? »), « No », risponde infatti, « mi credi; io li guardai dappresso. Questa cupa arte lor, questi intricati Avvolgimenti di menzogna, questo Finger, tacere, antiveder, di cui Tanto li loda e li condanna il mondo, È meno assai di quel che al mondo appare ». Ecco, dunque, che pateticamente fiducioso e sicuro della loro considerazione e benevolenza egli cade nella trappola che gli hanno tesa. Proprio allora gli viene recapitato l'invito di recarsi a Venezia per discutervi, come gli si faceva credere, di una nuova pace con Milano. Una buona notizia. Infastidito di quella guerra uggiosa, e lieto di riabbracciare la moglie, la figlia e l'amico Marco, si appresta a quel viaggio in compagnia dell'amico Gonzaga, non però senza un accento di mestizia per il prossimo licenziamento di quell'esercito: « E pur del tutto Esser lieto non so – chi potria dirmi Se un sì bel campo io rivedrò più mai? ».

Si giunge così al quarto atto, quello della catastrofe, che qui si consuma tutta nella prima scena, durante la seduta notturna del Consiglio dei Dieci, in cui il doge procede ad un interrogatorio del Carmagnola, al fine di trarne, lui e i Dieci, la conferma per quella condanna, della quale essi già da tempo nutrono in cuore la necessità. E qui, a confermarli nella loro convinzione è proprio lo stesso Carmagnola, il quale, richiesto del suo parere sulla pace offerta dal Duca, risponde risolutamente che se si voleva condur la guerra con risoluta energia bisognava mutarne il modo; altrimenti si facesse pure la pace. E richiesto di spiegare più chiaramente quel « modo », spinto dal generoso impulso del guerriero audace e desideroso di grandi imprese, e perciò anche ignaro della portata politica e quindi della pericolosità della sua proposta, « Uditel dunque », risponde, « Scegliete un duce, e confidate in lui: Tutto ei possa tentar; nulla si tenti Senza di lui: largo poter gli date; Stretto conto ei ne renda ». Il solo legame tra il condottiero e la repubblica che lo pagava doveva consistere dunque in questo obbligo di esatte e minuziose relazioni, lasciando al duce l'intera libertà dell'iniziativa, della condotta e della finalità delle sue azioni. Un legame piuttosto debole, a dire il vero. Un così sterminato e inusitato po-

tere s'intende che il doge e i Dieci pensassero e temessero che non pure potesse, ma già di fatto fosse richiesto per usarlo contro la repubblica. E questo è il punto in cui, mentre il condottiero, spinto da quel suo animo forte ed elevato, ha creduto di parlare per il bene e la grandezza e la gloria di Venezia, egli ha segnato invece la sua condanna, giacché ad ascoltarlo e a giudicarlo sono stati ora i capi supremi di quell'istituzione statale, che in loro s'incarnava, misera, improvida, irragionevole, astuta, fortificata dall'abitudine e dal rispetto e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza. Il doge, dunque, con il consenso dei Dieci, procede ad incriminarlo di tradimento e di ribellione, reati che comportano la condanna a morte. Quella pretestuosa discussione sulla pace con Milano perviene così alla sua vera e prestabilita finalità. Ma la scena non si chiude qui. Anzi soltanto ora essa entra nella sua area poetica, ora che a dominarvi è la grande figura del Conte, il quale respinge fermamente quelle accuse; rievoca il tempo trascorso nella reciproca fiducia, sua e della repubblica, che egli dipinge come « una via sparsa di fior »; comprende l'inganno a cui si era ricorso per attirarlo a Venezia; riconosce ora la propria stoltezza. Prima di esser consegnato al Collegio segreto che dovrà processarlo e condannarlo a morte, profetizza l'infamia eterna di cui si macchierà la repubblica. E infine, riuscito vano questo estremo tentativo di difesa, si rivolge al doge dandogli alteramente del *tu*, come da superiore ad inferiore:

Tu forse osasti di pensar che un prode
pei giorni suoi tremava. Ah! tu vedrai
come si muor. Va; quando l'ultim'ora
ti coglierà sul vil tuo letto, incontro
non le starai con quella fronte al certo,
che a questa infame, a cui mi traggi, io reco.

Queste sono le ultime parole del Carmagnola, soldato e condottiero, audace, impetuoso, avvezzo all'orgoglio del comando, alle sanguinose battaglie, all'ebbrezza delle vittorie, moralmente invitto anche qui. Ma alla sua storia umana e poetica è riservata quella conclusione già prefigurata nella prima origine di questa tragedia, allorché l'umana parabola di grandezza e di miseria, di morte e di trasfigurazione, – Carmagnola, Murat, Napoleone, Ermengarda –, viveva già come uno dei suoi miti più suggestivi nella mente dello scrittore. L'uomo che ritroviamo nelle ultime due scene è, sì, il condottiero che avevamo da poco lasciato, non abbattuto, non atterrito dalla prossima fine e anzi alteramente pronto ad affrontarla, nobilmente sorretto dalla sua inoffuscabile innocenza. Ma è altresì come se nel frattempo, av-

viatovi dalle doti più gentili del suo animo, dalla sua stessa generosa ingenuità, dalla sua tenerezza elegiaca, dal suo concedersi all'autoriflessione, egli abbia proceduto a un riesame della propria vita, i cui vari e contrastanti avvenimenti gli siano apparsi ormai esenti d'ogni legame personale al lume di un sentimento nuovo, natogli, come bisogna intendere, da una religiosa meditazione-contemplazione della morte di cui anticipiamo, subito, l'alto, lapidario dettato:

La morte!

Il più crudel nemico altro non puote
che accelerarla. – Oh! gli uomini non hanno
inventata la morte: ella saria
rabbiosa, insopportabile: – dal cielo
ella ne viene, e l'accompagna il cielo
con tal conforto, che né dar né torre
gli uomini ponno.

Intimamente pervaso da tal sentimento, egli viene a riconoscere la precarietà di ogni interesse terreno, e a procedere con dolcezza nuova e nuova tenerezza a un supremo, riluttante, ma illuminato distacco da ogni cosa per cui era vissuto: la gloria militare, le *empie* gioie dell'orgoglio, l'amicizia e perfino gli affetti intimi e più cari al suo cuore, l'amore della moglie e della figlia. Di tutta la tragedia questa è la parte più commovente e insieme la più cosparsa di poesia, e come tale, salvo rare eccezioni apprezzata dalla generalità dei lettori, apprezzata anche dal Croce. Il carattere del Carmagnola assurge così alla sua estrema sublimazione. Ma proprio qui non è da tacere che la tesi dell'innocenza, la quale poteva giustificare e perfino richiedere tutte le belle doti che il Manzoni gli aveva attribuito, non comportava necessariamente anche l'alta spiritualità di cui ora si illumina. E in realtà, questa luce gli deriva tutta dalla disposizione etico-lirica dello scrittore, dal suo cristiano pessimismo nei confronti della condizione umana su questa terra. Ma oltre che da codesto pessimismo di portata universale, aduggiava l'animo del Manzoni anche quello che ne era il vivente corollario, l'iniqua e sciagurata divisione e servitù della patria italiana. Questo tema egli lo affrontò direttamente nel Coro.

Il Coro è il rovescio della medaglia, il cui *diritto* è costituito da tutto il corpo della tragedia. Nella tragedia ci sono gli uomini del mondo reale, come il Manzoni stimava che fossero effettivamente vissuti nel congegno della situazione storica, che gli era toccata. Nel Coro si accampa il giudizio del pensiero umano direttamente o indirettamente illuminato dalla verità evangelica. E questo è dunque il mondo ideale, sia nei confronti di quel-

l'epoca trascorsa, sia anche in quella dell'oggi, – dell'oggi del Manzoni –, giacché i suoi più urgenti postulati non si erano ancora realizzati. Accortamente collocato giusto al termine del secondo atto, il coro si apre dunque con la descrizione della battaglia di Maclodio, che tecnicamente non poteva aver luogo sulla scena. Ma la rappresentazione è accompagnata e sovrapposta dal giudizio morale, che di quell'accadimento rivela l'immonda verità. Quello a cui si assiste, non è lo scontro tra i figli di quella terra e un esercito straniero venuto a conquistarsela. Sono invece, gli uni e gli altri, tutti figli della medesima terra italiana, parlano tutti lo stesso linguaggio, e anche lo straniero li dice fratelli. Ma educati dalle loro stesse madri, secondo l'usanza vigente, a un reciproco scherno e arruolatisi nelle milizie mercenarie allora tenute in onore, son qui venuti ad uccidere o a farsi uccidere senza neppur conoscerne la cagione, ma soltanto per la paga e la preda e per esercitare quella loro naturale ferocia, che il Manzoni mette in evidenza.

Già le spade rispingon le spade;
l'un dell'altro le immerge nel seno;
gronda il sangue; raddoppia il ferir.

.....
Tutta è sangue la vasta pianura;
cresce il grido, raddoppia il furor.

E come i militi si sono venduti ai loro duci, così anche costoro, i famosi condottieri, non sono altro che duci vendutisi ai principi; ed essendo tutti della medesima risma⁵⁶, malgrado le belle maniere ostentate nella tragedia, covano dunque nel loro cuore quel medesimo nocciolo duro di sanguinaria ferocia. Quella battaglia non è dunque altro che un conflitto esecrando. La « gioconda novella » della vittoria è invece una « orrenda novella »: « i fratelli hanno ucciso i fratelli ». I festeggiamenti, e gli stessi *Te deum* che si cantano nelle chiese, sono feste ed inni che Dio ha in abbominio. Ma non si tratta soltanto di questo. La deplorazione del poeta si estende a considerazioni più generali. La fatale conseguenza, non di questa sola battaglia che qui acquista un valore emblematico, ma della congiunta divi-

⁵⁶ Non però il Carmagnola. Il Manzoni, pur sapendo che il Conte aveva cominciato la sua carriera dal grado più basso, come oscuro milite, e che non aveva potuto farsi distinguere se non per la sua abilità e forza nell'ammazzare assai più nemici degli altri suoi *commilitoni*, lo fece però di un'altra stoffa e lo rappresentò come un condottiero, che umanamente diverso dai suoi colleghi non si batteva soltanto per la paga, ma per quelle cause che egli giudicava onorevoli e giuste, come la ricostituzione del ducato di Milano e la grandezza di Venezia.

sione politica e quindi debolezza militare degli italiani, sarà la loro sciagurata servitù politica. Allettato da una situazione così favorevole, « lo straniero discende, egli è qui ». E ancora, mentre il Manzoni scriveva questi versi, esso era lì, a Milano. Dietro la pittura del passato, si avverte ormai chiara la realtà del presente, giacché sotto questo aspetto la situazione non era gran che mutata da quando, una settantina d'anni dopo Maclodio, erano cominciate le invasioni straniere. E giusto in quel trentennio della sua vita, lo stesso Manzoni aveva visto la Lombardia dominata, prima dall'Austria, poi dalla Francia, poi ancora dall'Austria, poi di nuovo dalla Francia, e infine stabilmente dall'Austria. A questo punto è chiaro che il nostro coro si rifà alle due precedenti canzoni, *Aprile 1814* e *Il proclama di Rimini* (aprile 1815) necessariamente rimaste incompiute. Solo che in quelle il poeta era arrivato ad esprimere soltanto la letizia per l'avvenuta, o soltanto auspicata, liberazione; mentre qui diede voce al pessimismo, che ispiratogli dai rovesci politici e militari era stato la causa di quelle interruzioni. E benché nel fondo della sua coscienza gli rimanesse l'idea che la causa italiana fosse conforme alla legge del Vangelo, il suo animo era dominato dall'indignazione e dalla tristezza per la presente, e chissà quanto duratura, servitù italiana. Cosicché l'esortazione che egli ora rivolgeva agli italiani del Quattrocento a unire le loro forze per usarle contro lo straniero, suona come un appello davvero patetico, privo di ogni valore rispetto alla situazione di quel passato, e come un vano sospiro del cuore se rivolto alla realtà presente, con un'Europa dominata dalla Santa alleanza. Non vedendo dunque la possibilità di un qualche rimedio, il Manzoni poté soltanto prospettarsi un confluire dell'ingiustizia patita dalla singola nazione italiana in quella vigente nell'intera umanità, e appellarsi alla legge di Dio. Come gli italiani, con le loro guerre intestine, hanno violato la legge della fratellanza nazionale, così lo straniero, che approfitta della loro debolezza per asservirli, infrange la legge della fratellanza umana. Chiunque faccia violenza ad uno spirito immortale è condannato nel giudizio di Dio. La meditazione politica del Manzoni assurge così al grado di una visione universale.

Tutti fatti a sembianza d'un Solo;
figli tutti d'un solo Riscatto,
in qual'ora, in qual parte del suolo
trascorriamo quest'aura vital,
siam fratelli; siam stretti ad un patto:
maledetto colui che lo infrange,
che s'innalza sul fiacco che piange,
che contrista uno spirto immortal!

Questa conclusione, che forse potrà riuscire inopinata, come risolvendosi in una virtuale rinuncia, risponde alla logica interna di tutto il coro, il quale, come d'altronde l'idea stessa di questa tragedia, più che a motivi storici e politici, si ispirò a motivi di ordine etico e religioso. Il ricorso alla giustizia divina ha la sua origine in una dolente considerazione del destino d'Italia. Ma il pessimismo cristiano del Manzoni, che in quella particolare infelicità vedeva un singolo aspetto della generale condizione della vita terrena, investiva in realtà l'intero consorzio umano come costituzionalmente incapace, per la sua stessa natura, di attuare la giustizia sulla terra. E in conformità di questo sentire egli viene qui ad esprimere, non tanto una rinuncia alle sue aspirazioni patriottiche, quanto piuttosto una loro trasfigurazione e sublimazione dalla patria terrena alla patria celeste, la sua fiducia nella giustizia divina, l'anelito a un rifugio in Dio come unica speranza e unica salvezza dal disperare di tutto.

APPENDICE

LA DATA DI NASCITA DEGLI INNI SACRI

La prima questione che si presenta a chi si accinga a uno studio sistematico degli *Inni sacri* è quella della loro data di nascita. Si è sostenuto infatti che essi furono ideati nel primo fervore della conversione, e cioè nel 1810 due anni prima della *Risurrezione*. Questa tesi è nata dal significato che si è voluto attribuire a certe parole con le quali il Manzoni, in una lettera del 27 febbraio 1812, dava all'abate Degola la seguente notizia: « Mi sento obbligato *in coscienza* a disingannarvi su un altro articolo, nel quale mostrate di aspettare da me più che io non pensi di fare. L'operetta che io ho pensata a Parigi, e che ora sto lavorando, non è sostanzialmente religiosa, bensì la religione vi è introdotta co' suoi precetti, e coi suoi riti, insomma l'opera non è apologetica, qual mi pare la supponeste ». Il De Gubernatis che fu il primo a pubblicarla¹, vi appose questo commento: « La lettera del Manzoni sembra fare allusione agl'Inni Sacri, che sarebbersi, a quanto pare, immaginati dal Manzoni a Parigi nel 1810 »². Ed era una mera ipotesi, una proposta formulata in maniera piuttosto dubitativa. Gli editori e studiosi successivi, però, non pure la accolsero, ma la presentarono come un dato di fatto ormai assodato e inconfutabile, finché il Porena non vi ritornò sopra con uno studio inteso a dimostrare che in quella lettera il Manzoni poteva alludere soltanto al poemetto sull'innesto del vaiuolo, già ideato a Parigi nel 1809. In quanto agli inni, egli era d'avviso che con

¹ La si veda ora in A. M., *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Mondadori, 1970, t. I, p. 125. Nel citare le altre lettere del Manzoni mi riferirò sempre a questa edizione.

² Angelo de Gubernatis, *Eustachio Degola, il clero costituzionale e la conversione della famiglia Manzoni*, Firenze, Barbera, 1882, p. 516.

la parola « operetta » il Manzoni non poteva riferirsi ad essi, perché allora non esisteva ancora in lui l'intenzione di scriverne una serie organicamente compiuta. Tale intenzione, manifestata al Fauriel il 9 febbraio 1814, e cioè dopo aver composto i primi tre inni, gli era venuta soltanto in seguito alla *Risurrezione*, la quale, « secondo ogni probabilità, gli fu suggerita dalla solennità della Pasqua 1812 [...] senza premeditazione alcuna »³. Questa argomentazione non incontrò il favore degli studiosi successivi, i quali invece, o sono ritornati all'ipotesi del De Gubernatis, o non se ne sono sostanzialmente discostati. Ma i loro tentativi di dimostrarne la fondatezza, non suffragati da elementi sicuri, oppure non ragionati in maniera del tutto persuasiva, invece di risolvere la questione, l'hanno condotta a uno stato che di per se stesso invita a un suo minuto e totale riesame. E a questo fine, sebbene tutta la varia documentazione sia già largamente nota, sarà opportuno tornare qui a riferirla testualmente, anche perché il lettore, e sia pure il più informato, possa averla subito sott'occhio e trarne immediati elementi per il suo giudizio.

Dopo la lettera al Degola, dove il Manzoni aveva fatto un'allusione che poteva riuscir chiara soltanto ai due interlocutori, la prima notizia degli inni, questa volta diretta ed esplicita, si trova nella lunga lettera del 9 febbraio 1814, nella quale egli diceva fra l'altro al Fauriel:

J'ai écrit deux autres *Inni* avec l'intention d'en faire une suite, le premier de ceux-ci (qui ne sont que manuscrits) a eu tout le succès que je pouvais désirer, le second n'a pas été si approuvé, ce qui m'a fait croire que tous ceux qui en ont jugé avaient perdu le sens commun eux qui avaient tant de pénétration quand ils ont trouvé les autres bons. Quand les tems seront un peu plus tranquilles je les soumettrai à votre jugement qui est pour moi la plus grande autorité⁴.

Il Manzoni dunque informa l'amico di aver composto due altri inni dopo il primo, del quale evidentemente gli aveva dato notizia in una lettera precedente, andata purtroppo perduta. Gli dice inoltre di non esser rimasto convinto dei giudizi che gliene avevano dato i suoi amici di Milano, secondo i quali uno dei tre inni era inferiore agli altri due. E forse appunto per codesta diversa valutazione non gliene manda ancora nessuno, desiderando probabilmente che il Fauriel gli facesse conoscere il suo parere, non

³ Manfredi Porena, *Per la storia degli Inni Sacri e del poema sulla Vaccinazione di A. M.*, « Nuova Antologia », sett.-ott. 1926, pp. 3-14.

⁴ *Lettere*, I, 140.

solo, come egli dice con una frase insieme vera e diplomatica, « quand les temps seront un peu plus tranquilles », giacché per le note vicende politiche regnavano a Parigi un turbamento e un'agitazione a cui il suo amico doveva essere tutt'altro che insensibile; ma, come par da intendere leggendo tra le righe, quando egli avrebbe potuto mandargli quei tre inni unitamente agli altri che aveva in animo di scrivere, cosicché il Fauriel potesse pronunziarsi non sparsamente, di volta in volta, via via che li andava componendo, ma quando fosse stato in grado di esprimergli un giudizio complessivo, considerando tutto il ciclo nella sua definitiva compiutezza o almeno gran parte di esso in uno stato di sufficiente organicità. Il Manzoni infatti gli dice di avere scritto questi altri due inni « avec l'intention d'en faire une suite »; e la notizia che veramente importa, in quanto costituisce uno dei cardini della controversia, è proprio questa. Dal suo modo di esprimersi, pare che gliela desse allora per la prima volta, e non anche quando lo aveva informato della composizione del primo inno. Questa, che è l'opinione comune e che come vedremo più oltre poteva essere ammessa perfino dal Barbi, potrebbe essere vieppiù avvalorata da una particolare considerazione sul nudo uso della parola « avec ». Se infatti egli aveva già informato il Fauriel della sua intenzione, sarebbe piuttosto difficile pensare che avesse creduto di potersi limitare a una frase così com'è questa, senza un qualche richiamo o un'allusione a quella sua precedente confidenza, senza aggiungere almeno un « toujours »: io ho scritto due altri inni « sempre » con l'intenzione ecc. Ammesso però che soltanto in questa lettera e per la prima volta, e quindi neanche a voce quando era a Parigi, il Manzoni avesse confidato al Fauriel la sua intenzione, ciò non proverebbe tuttavia, sempre secondo il Barbi, che egli non avesse potuto concepirla anche qualche anno prima di questa lettera. E allora congettura per congettura, ritorniamo ancora ad « avec ». Attribuendo a questa parola, non un senso lato e generico da cui non si ricaverebbe alcun indizio sicuro, ma un significato strettamente letterale ed esattamente circoscritto, essa viene a stabilire un nesso di contemporaneità fra l'intenzione e i due inni in parola: io ho scritto altri due inni, e questi li ho scritti con l'intenzione, che mi è venuta e che mi ha accompagnato durante la loro stesura, di farne una serie. Intendiamoci. Considerando la frase come isolata in se stessa, anche questa interpretazione rimane pur sempre una congettura. La sua consistenza dipenderà dunque dal conforto che eventualmente essa sia per ricevere nel concerto di tutti gli altri elementi che si potranno raccogliere. E per intanto concludiamo l'esame di questo primo documento passando subito alla parola « serie ». Tale è infatti il valore, e cioè non privo di una sua indeterminatezza, da attri-

buire alla parola « suite », che anche allora significava soltanto un seguito, una serie, una concatenazione numericamente indeterminata di avvenimenti; e assunta nella sua accezione musicale, designava una composizione articolata in un imprecisato numero di « tempi », di solito sei-sette, qualcuno in più qualcuno in meno, che tutti insieme costituivano una serie di danze, legate dalla stessa tonalità, ma di diverso carattere. Questo tipo di composizione musicale era allora assai generalmente usato da autori ed esecutori; anche Enrichetta doveva certo sonarne parecchie; e la parola, enormemente più diffusa di quel che non sia oggi, correva come moneta spicciola nelle colte conversazioni. È dunque assai probabile che il Manzoni la usasse proprio in tale accezione. La tonalità, che già legava insieme quei tre inni era costituita infatti dalla loro comune ispirazione religiosa; e il diverso carattere risultava dai modi diversi usati nel trattare i vari argomenti specifici. Comunque, sia che la parola « suite » si assuma nell'uno o nell'altro senso, il Manzoni vagheggiava solamente di scrivere un numero imprecisato di inni, e intanto, dei tre che aveva composto, non aveva voluto rivelare all'amico neanche i titoli.

Quasi un mese dopo questa lettera, volendo evidentemente continuare la « suite » che vagheggiava e non avendo ancora volto la sua mente ad altri progetti, il Manzoni cominciò a comporre la *Passione*, la cui stesura, iniziata il 3 marzo 1814, fu condotta a termine soltanto nell'ottobre dell'anno seguente. E allora, improvvisamente, egli volle pubblicare insieme quelle quattro poesie, che videro quasi subito la luce a Milano, edite nello stesso 1815, « certamente non più tardi del novembre »⁵, dalla Stamperia di Pietro Agnelli. In quel volumetto il Manzoni usò per la prima volta il titolo « Inni Sacri », e ve li dispose nell'ordine cronologico in cui li aveva composti: *La Risurrezione*, *Il Nome di Maria*, *Il Natale*, *La Passione*. Siccome l'agitazione politica in corso rendeva malsicuro il servizio postale, non poté mandarne subito un esemplare al Fauriel e ad altri amici. Lo fece soltanto il 30 gennaio 1816, per mezzo di un conoscente che si recava a Parigi. Ma ignorando se il pacchetto gli fosse stato recapitato, còlta un'altra e più sicura occasione, il 25 marzo successivo gliene inviò un secondo esemplare; e nella lunga lettera di accompagnamento si intrattenne questa volta a discorrere anche degli *Inni sacri* al modo seguente:

⁵ A. M., *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1954, p. CCXLV. Le successive citazioni in numeri romani si riferiranno sempre alle pagine di questo volume.

« Si le paquet dont je vous ai parlé au commencement de ma lettre vous est parvenu, vous aurez déjà lu les hymnes dont je vous envoie une copie; agréez toujours celle-ci, elle a été destinée pour vous, et j'aurais du vous l'envoyer dans un état un peu plus propre, mais j'y ai songé justement quand il n'était plus temps. Ne prenez pas, je vous prie, mauvaise idée de notre Typographie sur cette méchante édition; j'ai cru devoir faire imprimer ces vers chez un libraire que je fréquentais beaucoup, et qui en fait d'imprimerie n'est assurément pas le plus élégant. J'ai tâché de ramener à la religion ces sentimens grands, nobles, et humains qui découlent naturellement d'elle; je ne sais pas si j'y ai réussi; au reste ce n'est qu'un commencement, et si je peux, mon projet est d'en faire encore une douzaine en célébrant les solennités principales de l'année »⁶.

Da questo passo risulta anzitutto confermata la fretta con la quale aveva proceduto a quella prima edizione, di cui non era rimasto molto soddisfatto. Se ne scusava infatti col Fauriel dicendogli che avrebbe desiderato offrirgliene un esemplare « plus propre », e cioè rivestito di una speciale rilegatura atta a far meglio passare la rozzezza del lavoro tipografico. Probabilmente non aveva voluto neanche indugiarsi nella ricerca di uno stampatore che per essere più qualificato sarebbe stato anche più occupato, e aveva consegnato il manoscritto alla persona che aveva già pronta, a portata di mano, perché ne frequentava la libreria e gliel'avrebbe stampato al momento. Tanta fretta rispondeva evidentemente all'intima necessità di accantonare subito quel lavoro incompiuto, anzi direi addirittura di liberarsene almeno per qualche tempo. Dalla composizione degli inni, che ormai durava da tre anni e mezzo, lo avevano infatti distolto altri e più urgenti e più imperiosi interessi. Già durante la stesura della *Passione* aveva composto i due tronconi di *Aprile 1814* e del *Proclama di Rimini*. Ora poi la sua mente era tutta pervasa dal singolare e assillante fervore col quale si era messo al *Carmagnola*. Ne parlava infatti a lungo, e come di cosa assai più importante, in questa medesima lettera; e se l'inizio del primo atto della tragedia porta la data del 15 gennaio 1816, è logico che il primo impulso e la debita preparazione risalivano almeno a qualche mese prima. Lo dominava dunque il nuovo e ambizioso pensiero di quest'opera, alla quale sentiva di non potersi dedicare con quell'assoluto e totale impegno che per il suo carattere, per la sua complessità e perfino per la novità della tecnica essa richiedeva, mentre sotto sotto ancora lo molestava il pensiero degli inni. Nella loro pubblicazione egli dovè perciò ravvisare il modo più idoneo per poterli provvisoriamente accantonare, considerandoli intanto

⁶ *Lettere*, I, 158.

come qualcosa di organico e in se compiuto, almeno in una sua prima fase, e acquietando la sua coscienza col proposito di rimandarne ad altro tempo la continuazione.

Voleva davvero scriverne degli altri, molti altri: « mon projet est d'en faire encore une douzaine ». E in base a questa dichiarazione, alcuni studiosi hanno pensato che avendone scritti già quattro, egli intendesse comporne in tutto sedici. Altri invece sono stati d'altro parere. « Io mi permetto », così scrisse Mario Chini, « di collocare una virgola dopo *encore* »⁷. Tutta la frase andrebbe dunque letta così: « d'en faire encore, une douzaine », come se il Manzoni avesse inteso dire di voler farne ancora, fino a raggiungere il numero di una dozzina, e cioè di dodici in tutto. La gratuità di questa congettura, che alla frase in questione infliggerebbe una immertata violenza stilistica, appare subito, ed è proprio il caso di dirlo, a occhio nudo. Eppure il Sanesi la giudicò « ardita, ma ragionevole ». Siccome però, in quanto ardita, il suo abito filologico non gli consentiva di accoglierla pacificamente, ecco che si diede per conto suo a escogitarne un'altra. « Io ho l'intima persuasione », affermò egli dunque, « che quell'*encore* gli sia scivolato distrattamente e involontariamente dalla penna, venendo così ad alterare il suo pensiero » (CLXXX-CLXXXI). E una siffatta ipotesi, con la quale si dovrebbe ammettere che il Manzoni non avesse saputo dire, e sia pure per distrazione (!), quello che pensava, non vedo quanto possa riuscir « ragionevole ». Ma lasciamo pure da parte i nostri commenti. Considerandola nella sua necessaria obbiettività, la cosa sta in questi termini. Tanto la congettura del Chini, quanto l'interpretazione del Sanesi, prive come sono di un loro sicuro appoggio nel testo, potrebbero essere legittime soltanto nel caso che esse fossero autorizzate da un fatto accertato e indubitabile. E tale era infatti la loro convinzione. Essa però non aveva una solida base, e perciò, se vogliamo dire la cosa proprio come sta, i loro erano ingegnosi tentativi di alterare le cifre per far quadrare un bilancio. E la cifra da far quadrare era il numero dodici. Il Chini appoggiandosi ancora al De Gubernatis, e il Sanesi fondandosi anche su una più recente e più autorevole tesi del Barbi, di cui discorrerò fra poco, presumevano infatti che tale fosse il numero degli inni già stabilito dal Manzoni prima della loro stesura, fin dai primi mesi del 1812, se non addirittura fin dal 1810. Sul verso della seconda carta del codice autografo degli inni, che si conserva nella sala

⁷ Mario Chini, *Gli Inni Sacri di A. M. studiati e commentati*, Roma, Signorelli, 1933, p. 51.

manzoniana della Braidense in Milano con la segnatura VS. IX. 3, si trova infatti ora incollato, mentre almeno fino al 1883 vi figurava cucito, un ritaglio di carta contenente i titoli di dodici inni incolonnati nel loro ordine liturgico. Vediamo anzitutto che cosa ne ha detto il Sanesi, che è stato il primo, non ad esaminare il codice, ma a darne una descrizione accurata.

« Non saprei dire se una così elegante rilegatura sia da farsi risalire fino alla prima origine del codice o se il Manzoni l'abbia fatta eseguire, sostituendola a un'altra più semplice rilegatura anteriore quando donò quel suo manoscritto di abbozzi alla nipote Vittoria o se, finalmente, proprio Vittoria Brambilla abbia voluto tale sostituzione per dare una degna veste all'opera mirabile del suo avo glorioso. Certo si è che il volume, qualunque ne fosse originariamente l'apparenza esterna, fu fatto mettere insieme dal Manzoni medesimo, non appena gli venne l'idea di comporre una non breve serie di inni celebrativi dei maggiori fasti religiosi e delle più auguste solennità della Chiesa. Essi non dovevano, secondo la sua intenzione, essere scritti separatamente su tanti fogli staccati; ma dovevano ordinatamente susseguirsi in uno stesso volume, dal quale, poi, a mano a mano che la composizione procedesse e l'ultima e più perfetta forma venisse ad esser raggiunta o, quanto meno, avvicinata, egli avrebbe potuto trascriverli, al momento opportuno, in altri indipendenti fogli o fascicoli ». E passando a esaminare più da vicino l'elenco, il quale, egli dice, « basta da solo a rivelarci, per rispetto al concepimento primitivo degl'inni sacri, l'intimo pensiero del Manzoni », viene a osservare che l'ordine in esso indicato, « secondo il quale i dodici inni avrebbero dovuto essere distribuiti nella futura e intera raccolta che il Manzoni aveva vagheggiato fin da principio, non è quel medesimo che i cinque inni effettivamente composti vennero naturalmente ad avere nel codice VS. IX, 3 di cui si sta discorrendo; dove per necessità, doverono essere scritti l'uno dopo l'altro secondo la loro successiva composizione, ossia secondo che l'argomento dell'uno o dell'altro avesse attratto più fortemente l'attenzione del poeta e esercitato sulla sua commossa fantasia un più vivo e più imperioso richiamo »⁸.

Per scrupolo di esattezza e di compiutezza riferisco anche quanto egli disse più tardi, ritornando sul medesimo argomento:

« Credo che il poeta abbia fatto formare e rilegare il volume fin da quando ebbe fermamente deciso di scrivere tutta una serie di Inni sacri; e che lo abbia voluto così elegante, sia per quella sua innata signorilità che lo spingeva naturalmente verso le cose belle, sia quasi per apparecchiare una degna dimora alle poesie di così alto argomento che si accingeva a comporre ». Dopo di che passò a trascrivere ancora « l'elenco autografo dei dodici inni che il Manzoni aveva intenzione di

⁸ Ireneo Sanesi, *Il codice autografo degl'Inni Sacri*, negli « Annali manzoniani », Milano, Casa del Manzoni, vol. IV, 1943, pp. 17-19.

comporre e su cui egli medesimo segnò, da una parte, il numero d'ordine di tutt'e dodici gl'inni da lui pensati e, dall'altra parte, indico, a mano a mano, per mezzo di una crocetta, quelli fra essi che aveva già effettivamente composti » (CCXXXVIII-CCXXXIX).

In tutto questo discorso occorre distinguere i rilievi obbiettivi che risultano dal diretto esame del codice, da quelle che invece sono soltanto interpretazioni personali. Che ideata una serie di inni il Manzoni si fosse proposto di non scriverli in fogli staccati; che pertanto egli avesse approntato un volume con una rilegatura usuale o anzi addirittura con quella oggi esistente; che avesse steso l'elenco dei dodici componimenti; che in codesto elenco egli avesse tracciato le crocette a mano a mano, e cioè una alla volta, via via che andasse scrivendo l'uno o l'altro degli inni; tutte queste non sono altro che mere congetture. A ben guardare, tutto il discorso del Sanesi muove da una premessa che con indebita fretta è data immediatamente come certa. Infatti esso risulta inficiato dalla preconcepita convinzione che l'elenco, attualmente incollato nel codice, sia proprio quello che il Manzoni avrebbe tracciato due anni o due mesi prima della *Risurrezione*; mentre la sconcordanza fra l'ordine degli inni nel suddetto elenco e l'ordine cronologico della loro composizione può anche autorizzare, e forse con minore infondatezza, la possibilità che questo elenco fosse stato scritto in un'epoca posteriore. Stando a quanto asserisce il Sanesi, bisognerebbe pensare che nel 1810 il Manzoni ideò una serie di inni; che subito, o entro i successivi due anni, li fissò nel numero di dodici stabilendone i titoli e scrivendone l'elenco in ordine liturgico; che contemporaneamente approntò un volume ad essi destinato; che poi si mise ad aspettare l'ispirazione, finché questa gli si presentò finalmente nell'aprile del '12. « Che il poeta », affermò egli respingendo la proposta del Porena, « pensasse a comporre tutta una serie di inni soltanto nel febbraio del 1814, e non anche due o quattro anni innanzi, ossia nel febbraio del 1812 o in un mese qualsiasi del 1810, è un'asserzione assolutamente gratuita » (CXVII). Ma forse la sua tesi aveva un fondamento più saldo? Per attentamente che si legga la sua argomentazione, non vi si trova mai neanche l'ombra di una prova. La sua unica base sta nella convinzione già manifestata dal Barbi, a cui egli stesso si richiama esplicitamente (CXVI, n. 1), che l'operetta pensata a Parigi sia da identificare con gli inni sacri. Ma il Barbi, che era più cauto e più scrupoloso filologo, non aveva asserito davvero che il Manzoni ne avesse redatto l'elenco nel 1810 o almeno nel 1812. A un esame di codesta identificazione procederò, come ho detto, fra poco. Intanto, prima di chiudere questa piccola diatriba, ritengo che sia davvero opportuno tornare per un momen-

to sulla dichiarazione del Manzoni: « mon projet est d'en faire encore une douzaine en célébrant les solennités principales de l'année ». Considerandola, come va considerata, nella sua testuale esattezza, e cioè senza interpolarvi quella famosa virgola, le interpretazioni che con almeno un minimo di attendibilità se ne possono fare, sono soltanto due. La prima è quella di coloro, che come ho già detto, si sono pronunziati per il numero sedici. La seconda è questa che ora io avanzo come più verisimile, e cioè che alla parola « douzaine » non sia da attribuire il valore esatto di « dodici », ma quello indeterminato di « dodici all'incirca », che si trova infatti in tutti i vocabolari, anche francesi, e che è ancora vivo nella lingua parlata. Mi par probabile che con quella sua frase, nella quale senza alcuna precisazione puntuale si riferiva alle « principali solennità », egli volesse soltanto dire che avendo già composto e pubblicato quattro inni, intendeva scriverne degli altri, anche molti altri, senza ancora stabilirne il numero esatto. Se questa interpretazione dovesse essere quella giusta, essa non escluderebbe il numero dodici. Escluderebbe però che tale numero fosse stato allora già stabilito dal Manzoni, e ne deriverebbe che la stesura di quell'elenco avvenne dopo la lettera del 26 marzo 1816. Pensare che fosse stato redatto prima del febbraio 1814, quando lo scrittore aveva parlato soltanto di una « suite », e anzi nel 1812, o addirittura nel 1810, mi sembra difficilmente credibile.

E veniamo ora alla identificazione del Barbi, che è all'origine di questa controversia. Il quale Barbi, ripeto, non ebbe mai ad affermare e tanto meno a dimostrare che a Parigi, ideando gli *Inni sacri*, il Manzoni ne avesse già stabilito il numero e i titoli. La mancanza di una tale affermazione in quello che era il testo-base del Sanesi, toglie il più valido sostegno a tutta la sua argomentazione e ne mostra la natura intrinsecamente sofistica. Infatti, ritenendo ormai assodato che già nel 1810 a Parigi, o al più tardi a Milano all'epoca della lettera al Degola, il Manzoni avesse pensato di comporre una serie organica di inni religiosi, e collegato codesto proposito con l'elenco che si trova nel codice autografo, il Sanesi ne dedusse che tale elenco fosse proprio il piano che allora lo scrittore aveva redatto. Da quella che al massimo poteva essere una provvisoria congettura, il Sanesi passò a una sua, ma infondata, identificazione. Il significato che il Barbi aveva attribuito alla notizia contenuta nella citata lettera al Degola, era esattamente questo:

La lettera del Manzoni al Degola [...] obbliga a pensare agli *Inni sacri*, a cui corrisponde benissimo la qualifica di « operetta non religiosa » in cui tuttavia la religione « è introdotta coi suoi precetti e coi suoi riti », se « religiosa » s'intenda

nel senso che qui ha di « operetta che tratta di religione per esaltarla o difenderla ». E che questo sia il vero senso dichiara il Manzoni stesso col dire subito dopo « insomma l'opera non è apologetica qual mi pare la supponiate ». E aggiunge subito in nota: « Cade con questa interpretazione una delle due difficoltà opposte dal Giorgini e dal Porena all'identificazione dell'operetta con gli Inni sacri che non sono difatti *sostanzialmente* un vero trattato di religione come supponeva il Degola. Né disdice agli Inni esser detti « operetta » (l'altra difficoltà), pensando alla serie organica che egli ne intendeva fare. Vero è che il Porena nega che nel 1812 il Manzoni avesse già questa intenzione, perché soltanto il 9 febbraio 1814 scriveva a Fauriel « J'ai écrit deux autres Inni, avec l'intention d'en faire *une suite* ». Ma ciò è troppo poco per affermare *provato* che non possa il Manzoni aver confidato anche prima – comunque si sia espresso – che intendeva comporre un certo numero d'inni religiosi: poteva ripetergli ora la cosa o non ricordando la precedente confidenza o per confermare, dopo il silenzio di due anni, la sua vecchia intenzione. E avesse anche omesso quella prima confidenza; sarebbe una prova certa che egli non abbia avuto sin dal '12 il proposito di fare una serie d'inni? »⁹. E ritornando sulla medesima questione qualche anno più tardi, aggiunse a rincalzo: « L'operetta pensata a Parigi è gli *Inni sacri*, non la *Vaccina*, come pensa il Porena. Non vale l'argomento tratto dall'esser detta « non sostanzialmente religiosa »: il Manzoni volle dire che non era una trattazione sulla religione, e dice apposta « sostanzialmente » per far capire che non è una vera e propria trattazione di religione (nelle frasi ad es.: *à l'étude de la Religion, livres de prière et de religion...*, cfr. Ruffini, *La vita religiosa di A. M.*, Bari 1931, vol. I, pp. 281 e 282, *religion* implica l'idea di trattazione o apologia della religione). La mia interpretazione è confermata da ciò che segue: “non è insomma apologetica” »¹⁰.

Anche questa citazione è stata un po' lunga. Ma affinché nel lettore non sussistesse neanche l'ombra di un dubbio, ho voluto riferire testualmente e nella sua integrità tutto ciò che il Barbi ebbe a scrivere sulla presente vertenza. Passando ora all'esame della sua argomentazione, che è stata finora, o accolta senza alcuna adeguata verifica, o respinta senza una puntuale confutazione, bisogna anzitutto rilevare che malgrado la sua apparenza unitaria, essa è intesa a sostenere in realtà, non una sola, ma due tesi, le quali pertanto vanno discusse singolarmente.

La prima tesi concerne l'interpretazione delle parole « operetta religiosa ». Ed è chiaro che egli dà a queste parole il significato di « trattato di religione », che avvalorato dall'aggettivo « apologetica » conferirebbe a tutta l'espressione il senso preciso di un trattato in prosa a difesa della religione: qualche cosa insomma sul genere di quelle che poi furono le

⁹ *Annali manzoniani*, vol. I, 1939, pp. 84-85.

¹⁰ *Ibid.*, vol. III, 1942, p. 189, n. 2.

Osservazioni sulla Morale cattolica. A dire il vero, le espressioni poste sul tappeto dal Barbi, « l'étude de la Religion », « livres de prière et de religion », di per se stesse chiarissime, sono però diverse da quelle usate dal Manzoni; tuttavia questa interpretazione del Barbi non si può davvero considerare infondata, e potrebbe anzi costituire un punto a suo favore.

Non altrettanto può dirsi della seconda tesi. L'identificazione, perentoriamente asserita, dell'operetta con gli inni dovrebbe essere la conseguenza della prima tesi; ma codesta conseguenza non si vede come possa riuscire legittima. Perché mai, non essendo un trattato apologetico, quell'opera doveva necessariamente (« obbliga a pensare ») essere costituita dagli inni sacri? L'enunciazione stessa dell'assunto lo riduce alla modesta consistenza di una congettura, la quale non so quanto sia per reggere alle obiezioni e ai fatti che le si possono mettere a riscontro. I fatti sono questi. Anzitutto, quando il Manzoni scrisse quella lettera non stava « lavorando » agli inni sacri, giacché la *Risurrezione* cominciò a scriverla due mesi dopo. Certo, si potrebbe ribattere che col suo « lavorando » il Manzoni non volesse dire che li stava materialmente scrivendo, ma che avendone già concepito il piano, vi stava meditando sopra. Questa però sarebbe a sua volta ancora un'ipotesi. E ci troveremmo così dinanzi a una ipotesi quella dell'identificazione, che verrebbe a essere nientemeno che dimostrata da un'altra ipotesi. Sta in secondo luogo di fatto, che a quanto ne sappiamo (lettera al Fauriel del 6 marzo 1812) la sola operetta a cui stesse lavorando era la *Vaccina*. Intendiamoci. Qui non si vuol sostenere, e neanche negare, che l'operetta in questione sia da identificare con la *Vaccina*. Un tale accertamento esula dal presente lavoro, che è dedicato esclusivamente alla data di nascita degli inni. Il rilievo è perciò inteso unicamente a ricordare l'inconfutabile esistenza di un fatto come tale, che non segna nessun punto a favore del Barbi.

Non avendo alcun sostegno nei fatti, vediamo ora quanto codesta tesi ne riceva dal passo manzoniano preso a suo fondamento e che dunque sarà bene rileggere attentamente: « L'operetta che io ho pensata a Parigi, e che ora sto lavorando, non è sostanzialmente religiosa, bensì la religione vi è introdotta co' suoi precetti e coi suoi riti ». Va anzitutto osservato, che l'avverbio « sostanzialmente » non è posto in relazione soltanto con le parole « operetta religiosa », ma altresì con quelle che immediatamente seguono. E par chiaro inoltre, che tale relazione sia stabilita dalla congiunzione « bensì », alla quale va riconosciuto il valore di un nesso avversativo-limitativo. In base a queste senza dubbio legittime premesse, il passo in oggetto viene ad assumere questo significato: l'operetta non è sostanzial-

mente religiosa, ma benché essa non sia tale, benché non sia sostanzialmente religiosa, la religione vi è tuttavia introdotta ecc. Questa interpretazione, oltre che logica, è anche la più ovvia e naturale; ma ne risulta che se il Manzoni, come vuole il Barbi, alludeva ai suoi Inni, egli avrebbe affermato che non li considerava come un'opera sostanzialmente religiosa. E con questo si cadrebbe senz'altro nell'assurdo. Non illudiamoci però di aver così distrutta l'argomentazione del Barbi, il quale non era poi tanto sprovveduto. Per confutare nel modo più esatto e stringente il suo ragionamento è doveroso prescindere dalla precedente interpretazione, e affrontarlo direttamente sul suo particolare terreno riferendo l'avverbio alle sole parole « operetta religiosa » e attribuendo al « bensì » un valore avversativo-esclusivo. Ricordiamoci inoltre che per il Barbi l'espressione « operetta sostanzialmente religiosa » equivaleva a un trattato apologetico in prosa. Egli pertanto interpretava il passo manzoniano alla seguente maniera: non sto lavorando a un trattato, ma a un'operetta di tutt'altro genere, nella quale la religione è introdotta ecc. Ma anche quest'altra interpretazione batte contro non meno gravi difficoltà. Ora infatti il nocciolo della questione sta qui: avrebbe potuto il Manzoni considerare i suoi inni come un'opera in cui la religione fosse soltanto « introdotta » coi suoi precetti e coi suoi riti? Che cosa poteva voler dire codesto « introdotta », se non che la religione non investiva l'operetta nella sua totalità, ma vi figurava come uno soltanto dei suoi elementi costitutivi, e tranne che in vari episodi essa non entrava in tutto il resto dell'opera? Ed è possibile ritenere che la religione degli inni consista solo nei riti e nei precetti, i quali vi hanno peraltro così piccola parte? Come si potrebbe dissentire dal Chiari, quando afferma che « la religione non è introdotta qua e là, ma è essa stessa sostanza del canto, e solo essa, e tutta essa »¹¹, alle quali parole aggiungerei soltanto che essa è addirittura l'unica ragion d'essere degli inni? Non si vede proprio come possa riuscire persuasiva un'argomentazione, dalla quale necessariamente derivano conseguenze così sconcertanti. E veniamo infine alla frase conclusiva del passo manzoniano: « insomma l'opera non è apologetica, qual mi pare la supponeste ». Ma se a Parigi, nel 1810, il Manzoni gli avesse parlato degli inni sacri, e cioè di un'opera di poesia (« l'operetta pensata a Parigi è gli *Inni sacri* »), come mai il Degola avrebbe potuto supporre che il Manzoni avesse concepito il disegno di comporre un trattato apologetico in

¹¹ A. M., *Poesie liriche*, a cura di Alfonso Bertoldi, Nuova presentazione di Alberto Chiari, Firenze, Sansoni, 1966, p. XI.

prosa? Non è davvero lecito attribuirgli un equivoco così grossolano. Se egli aveva supposto che il Manzoni aveva in mente l'idea di un tale trattato, questo può voler dire soltanto che il Manzoni gliene aveva parlato in maniera, sia pure confusa, ma pur sempre tale, da poter autorizzare quella supposizione, e che dunque non gli aveva affatto espresso il desiderio di scrivere una serie di inni, di poesie liriche. Se gli avesse parlato di poesie, il Degola non avrebbe mai supposto che alludesse a un trattato in prosa. Stando dunque ai termini della tesi del Barbi, la frase usata dal Manzoni non solo non reca alcun conforto, ma si palesa addirittura atta a escludere la possibilità di identificare quell'operetta con gl'inni. Qualora poi, allontanandoci dal Barbi, si rinunziasse a interpretare le parole « opera sostanzialmente religiosa » e « apologetica » nel senso di un trattato in prosa, e se ne allargasse il significato fino a farvi comprendere l'idea di un'opera poetica intesa ad esaltare la religione, l'equivoco del Degola non riuscirebbe più tanto strano, giacché egli avrebbe già saputo che si trattava di un'opera in versi e si era potuto ingannare soltanto sulla reale portata di essa, dato che il Manzoni non gliene aveva parlato in maniera del tutto chiara ed esatta. Ma neanche in tal caso si potrebbe pensare agl'inni, giacché il Manzoni avrebbe detto di averli concepiti come un'opera non sostanzialmente religiosa, non intesa ad esaltare la religione. Cosa, come abbiamo già visto, manifestamente assurda. In qualunque modo si interpreti l'intero passo, risulta dunque estremamente probabile che degli inni sacri, non pure nel 1810, ma perfino mentre scriveva questa lettera, il 27 febbraio 1812, il Manzoni non avesse ancora in mente neanche la più pallida idea.

L'ultimo intervento di maggior rilievo è stato quello di Fausto Ghisalberty, il quale recando qualche sussidio alla tesi del Porena e accordandole un alto grado di probabilità (« non è affatto da escludere » che l'operetta pensata a Parigi « fosse proprio la Vaccina »), ha respinto la tesi del Barbi sulla identificazione dell'operetta con gli inni sacri, affermando che « troppo ha insistito il Barbi e accettato il Sanesi nel dare alle parole "religione" e "religiosa" un'accezione teoretica e cioè di trattazione di religione, trattazione apologetica di religione, per esaltarla o per difenderla, quasi dovesse per forza il Manzoni negare al Degola che gli *Inni Sacri* fossero opera sostanzialmente religiosa, perché in effetto essi non sono una trattazione apologetica ». Abbiamo già visto come una confutazione di tal fatta sia destinata a riuscir sommaria e inefficace. Comunque il Ghisalberty si tiene piuttosto accanto al Sanesi, del quale però respinge la possibilità di una retrodatazione al 1810: « La certezza poi del Sanesi », egli dice, « che gl'Inni come raccolta organica fossero stati concepiti quando il poeta era a

Parigi, non si vede positivamente su che dati egli la fondi». Secondo il Ghisalberti, invece, la concezione del piano organico degli inni va bensì retrodatata, ma soltanto a poco prima della *Risurrezione*, forse al marzo 1812, quando « ben altro germe poetico altro dalla Vaccina aveva attecchito nella mente del Manzoni, e in quei giorni del marzo 1812, se non aveva ancora scritto nulla, tuttavia era ben vicino quell'aprile 1812 nel quale avrebbe vergato sulla prima pagina del volume degli Inni Sacri le parole: È risorto »¹². Siccome questa tesi ha il suo fondamento su una nuova ricognizione del codice, giova qui trascriverla testualmente:

« Il Manzoni allude a questo suo manoscritto in un biglietto al Grossi privo di data (ma sicuramente anteriore a quel 26 settembre 1822 nel quale riprese, per portarlo a compimento, l'ultimo abbozzo della *Pentecoste*) e lo indica come "un volume", termine ambiguo, che tuttavia non si usa, e che il Manzoni stesso non usa, per fascicoli sciolti [...]. Nel verso del secondo foglio di guardia è incollato un ritaglio, da altro foglio volante, sul quale sta scritto il notissimo elenco dei dodici inni [...]. In detto elenco-progetto, il Manzoni ha spuntato con una crocetta gl'inni già compiuti. Da tutto ciò appar chiaro che egli aveva predisposto un voluminoso brogliaccio sul quale aveva in animo di scrivere via via l'un dopo l'altro i dodici inni che in foglio a parte aveva progettato, un brogliaccio – si noti – costituito tutto di fogli originariamente del solito formato protocollare, recanti tutti la medesima filigrana (cioè lo scudo ovale con iscritti tre G disposti in piramide capovolta e sotto di essa le lettere BMO, senza filigrana nella pagina a fronte). È da presumere che, sempre fermo nel proposito di riservarlo esclusivamente alla stesura degli inni, lo facesse rilegare – tanto che lo poteva designare come un "volume" – dapprima in forma usuale, che venne poi rivestita, non sappiamo da chi, della solenne veste decorata nella quale oggi lo abbiamo. Forse la rilegatura solenne non fu eseguita subito, perché i due fogli di guardia in principio e in fine presentano altra filigrana (cioè il "leone coronato" nella pagina di sinistra e le lettere DV in quella di contro). Comunque la rilegatura dovette avvenire prima che le pagine venissero coperte di scritto perché, quantunque fortemente rifilato, il manoscritto non presenta mutilazioni in fine di rigo »¹³.

Per amore di chiarezza e di completezza sarà ora opportuno, trascurati certi particolari già qui innanzi contestati, esaminare distintamente, uno per uno, tutti gli elementi nuovi offerti da questa argomentazione.

1. Nel marzo 1812, o giù di lì, quando ebbe la prima idea degli inni sacri, il Manzoni predispose per essi un voluminoso brogliaccio, costituito,

¹² A. M., *Poesie e tragedie*, Milano, Mondadori, 1957, pp. 890-892.

¹³ *Ibid.*, pp. 813-814.

come par d'intendere, da una serie di fascicoli cuciti insieme, tanti, quanti sono quelli attuali. Codesta « predisposizione », la quale non si capisce come possa esser dimostrata (« appar chiaro ») dal codice nella sua attuale condizione, non è un fatto accertato; ma è soltanto un'ipotesi. Perché, infatti, il Manzoni non avrebbe potuto cominciare a scrivere gli inni, o almeno il primo di essi, in fascicoli staccati, o via via cuciti l'uno con l'altro, e provvedere alla formazione del brogliaccio più tardi, quando si accorse che dopo il primo inno si sentiva portato a scriverne, e ne scrisse infatti, degli altri fino a pensare di farne una « suite »? Ma – può rispondere il Ghisalberti – quei fascicoli sono tutti della medesima filigrana, e dunque il brogliaccio fu messo insieme tutto in una volta. Ebbene, il Manzoni non andava certo a comprarsi la carta un poco alla volta. Chissà quanta ne aveva già di quella sorta, in casa. Scommetto che qualche risma di carta anche il Ghisalberti se la tiene a portata di mano. Non potendosi provare la « predisposizione » di codesto brogliaccio, vien dunque a cadere uno dei sostegni alla tesi del preconcepimento di tutto il piano dei dodici inni.

2. Predisponendo il brogliaccio il Manzoni aveva già steso in un foglio a parte l'elenco dei dodici inni nel loro ordine liturgico. Ma se il Manzoni aveva preparato codesto brogliaccio « esclusivamente » per gli inni, perché non vi scrisse sulla prima facciata, che anche oggi è bianca, il titolo generale « Inni Sacri », e perché non trascrisse l'elenco dei dodici inni sulla seconda facciata, e cioè a riscontro di quella destinata all'inizio del primo inno, nella quale seconda facciata esso fu invece cucito? Su codesta operazione ritornerò più oltre. Per intanto, volendo giungere a una conclusione legittima su questo punto, si può affermare soltanto che l'esistenza del foglio a parte è indubbiamente dimostrata dal ritaglio anche oggi esistente. Ma non essendo possibile stabilire quando esso fu cucito nel brogliaccio o nel volume che fosse, viene a mancare il *terminus ante quem* della sua stesura.

3. Il Manzoni avrebbe fatto rilegare il brogliaccio, « dapprima in forma usuale, che venne poi rivestita, non sappiamo da chi, della veste decorata nella quale oggi lo abbiamo ». L'esistenza di una prima rilegatura, precedente l'attuale, e già supposta dal Sanesi, pare che il Ghisalberti la desuma dalla parola « volume » usata dal Manzoni nella lettera al Grossi¹⁴.

¹⁴ *Lettere*, I, 281 e 840.

Ma se il Ghisalberti stesso dice che il Manzoni non l'avrebbe usata per designare una serie di fascicoli sciolti, con la parola « volume » egli si sarebbe potuto riferire anche al brogliaccio, che per esser tale doveva constare di fascicoli cuciti insieme. Non si vede dunque la necessità di codesta ipotesi. E ancor meno la si vede, se dicendo « volume » il Manzoni intendeva riferirsi al codice rilegato com'è oggi. E allora, ammessa l'esistenza di una prima rilegatura, se dicendo « volume » il Manzoni si riferì ad essa, la rilegatura attuale fu posteriore al 1822. Se egli alluse al volume attuale, si può dire soltanto che nel 1822 tutta l'operazione del brogliaccio, della prima e poi della seconda rilegatura era già compiuta, senza che si possano stabilire i tempi di codesta graduale formazione.

4. « Forse la rilegatura solenne non fu eseguita subito, perché i due fogli di guardia in principio e in fine presentano altra filigrana ». E dunque, non pure i due fogli di guardia furono aggiunti posteriormente al brogliaccio e alla prima rilegatura, che a quanto pare ne erano privi; ma la seconda rilegatura attuale avvenne qualche tempo dopo, e cioè, come si desume dalle parole del Ghisalberti, quando il Manzoni, avendo esaurito il tipo di carta precedentemente usato, si era provveduto di altra carta con diversa filigrana. Vedremo più oltre quanto sia inconsistente codesto rilievo. Dirò per intanto che esso non può dimostrare in alcun modo la preesistenza del piano, giacché, come ripeto, nell'assoluta ignoranza in cui siamo circa l'epoca della cucitura del ritaglio, nulla impedisce di pensare che essa poté avvenire anche assai tempo dopo la rilegatura definitiva.

5. « Comunque la rilegatura dovette avvenire prima che le pagine venissero coperte di scritto perché, quantunque fortemente rifilato, il manoscritto non presenta mutilazioni in fine di rigo ». Va precisato anzitutto, che dicendo qui semplicemente « rilegatura », il Ghisalberti, per via dei due fogli aggiunti di cui si è discorso al numero precedente, e anche per via della rifilatura, non può riferirsi che al volume rilegato nella forma attuale. La rifilatura, poi, dovrebbe essere la prova decisiva che l'attuale volume fu rilegato prima che il Manzoni vi cominciasse a scrivere gli inni.

Ma prima di occuparci di codesta prova, sarà bene riassumere i tratti essenziali del suo ragionamento. Egli comincia col dire che « sarebbe assai interessante sapere se a farlo rilegare in tale forma sia stato l'autore stesso » (p. 813). Il suo punto di partenza è dunque costituito da codesta incertezza. E prosegue subito il suo discorso col lungo passo che ho già trascritto

per esteso, dal quale, come abbiamo visto, si rivela che anzitutto appare chiara la predisposizione di un voluminoso brogliaccio; che poi il Manzoni provvide a far rilegare questo in forma usuale; che infine codesta forma usuale venne rivestita, non sappiamo da chi, della solenne veste attuale. Egli è dunque ancora fermo al non si sa da cui era partito. Continua subito dicendo che forse la rilegatura attuale non fu eseguita subito. E improvvisamente viene ad affermare che, comunque, essa dovette avvenire prima che le pagine venissero coperte di scritto. E chi allora lo fece rilegare, se non il Manzoni stesso? E quando esso poté essere rilegato, se non anteriormente alla *Risurrezione*? Inoltre, se l'aprile 1812 viene così ad essere il *terminus ante quem* dell'attuale volume, che bisogno c'era di supporre la preesistenza del brogliaccio e della prima rilegatura? E in quanto alla rifilatura, perché mai essa non poté avvenire dopo che quelle pagine, in tutto o in parte, erano già state « coperte di scritto »? Perché, risponde il Ghisalberty, « il manoscritto non presenta mutilazioni in fine di rigo ».

A questo punto mi si è resa necessaria una diretta ricognizione dell'autografo, in virtù della quale, alle notizie già conosciute, sono in grado di aggiungere queste altre risultanze e precisazioni.

Il volume consta di tredici fascicoli, disuguali per il numero dei loro fogli. Il primo fascicolo è infatti di cinque fogli. Il secondo di sei, ma per lo strappo di tre carte consta di sole nove carte. Il terzo, che è di sette fogli, risulta di dodici carte, mancandovene due. Il quarto, di cinque fogli, è intatto. Il quinto è di sette carte, ma non si può stabilire con esattezza di quanti fogli constasse, non potendosi accertare il numero delle carte strappate. I rimanenti fascicoli, tutti bianchi, sono di sette o di cinque fogli. Il volume presenta due carte bianche di guardia, una all'inizio e una alla fine, e probabilmente furono adoperate le due metà di un solo foglio. La prima di queste due carte ha per filigrana il leone coronato; la seconda, e cioè quella posta alla chiusura del volume, ha la sigla DV. Le due carte sono indipendenti dal resto del volume, come si nota controllando la legatura; e sono inoltre di grana più spessa. Come è ovvio pensare, e cioè com'era e com'è ancora d'uso, esse furono aggiunte ad opera del rilegatore stesso.

La disuguaglianza dei fascicoli certo non distrugge, ma non è neanche atta a suffragare vittoriosamente l'ipotesi che un brogliaccio fosse stato approntato prima della *Risurrezione*. La presenza però del secondo fascicolo, il solo che in tutto il volume consti di sei fogli, può far pensare che il Manzoni, il quale evidentemente disponeva di fascicoli di cinque e di sette fogli, avendo questa volta cominciato a scrivere su un fascicolo di sette fogli, avesse poco dopo tolto via tutto intero il primo foglio. In tal caso,

l'eliminazione di codesto foglio dovette avvenire prima che il secondo fascicolo fosse cucito al primo. E pertanto è anche lecito congetturare che almeno in un primo tempo lo scrittore si fosse servito via via di fascicoli sciolti, provvedendo in un secondo tempo a cucirli insieme l'uno all'altro, finché a un certo punto, avendo concepito il progetto di una dozzina d'inni all'incirca, procedette a una cucitura generale e definitiva, aggiungendo a quelli già scritti tanti altri fascicoli, quanti egli ritenne che potessero essere sufficienti. Se la cosa andò così, questo dovette avvenire prima del 1822, che è l'anno della lettera al Grossi. Se inoltre fermiamo ora l'attenzione sul primo fascicolo, si osserva che il Manzoni lasciò la prima carta bianca, a guisa di copertina. La mancanza in essa, sia del titolo generale, sia dell'elenco specifico, può autorizzare la congettura che almeno finché lo scrittore si servì del primo fascicolo e cioè fino alla stesura del *Nome di Maria*, egli non avesse ancora concepito il piano di una serie di inni.

Veniamo ora a parlare dell'esistenza di codesto piano, attestata dall'elenco che fu cucito sul verso di quella che il Ghisalberti chiama secondo foglio di guardia, e che in realtà è la prima carta del primo quinterno. Chi ci dice anzitutto che il Manzoni avesse steso un solo elenco, e precisamente quello che ora si trova incollato al posto dove prima era stato cucito? E perché egli doveva tenersi un elenco degli inni in un foglio a parte, se non perché non lo riteneva definitivo? È infatti legittimo supporre che anche altri elenchi egli scrivesse e distruggesse, finché si decise per quello che ci è rimasto. Ma neanche quest'ultimo, almeno in un primo tempo, egli dovette considerare in tutto definitivo. Infatti, invece di trascriverlo o di incollarlo, che sarebbe stata la maniera più spiccia, egli ve lo cucì o ve lo fece cucire, che era la maniera più laboriosa. E perché lo cucì o lo fece cucire, se non per riservarsi la possibilità di mutarlo e di sostituirlo? La cucitura sembra di per se stessa accusare che si trattava di una soluzione provvisoria. Se ora ricordiamo che soltanto nella lettera del 9 febbraio 1814 il Manzoni annunciava al Fauriel la sua intenzione di comporre una serie di inni – intenzione che con tutta evidenza non gli aveva manifestato in una lettera precedente, ora andata perduta, nella quale gli aveva dato notizia di aver composto un inno, senza dirgliene il titolo, ma che noi sappiamo essere stato la *Risurrezione* – si può ragionevolmente pensare che la stesura di un primo e provvisorio elenco-progetto avvenne durante o subito dopo la composizione del *Nome di Maria* e del *Natale*. E siccome nella lettera del 25 marzo 1816 il numero degli inni rimaneva ancora imprecisato, la sola ipotesi probabile è dunque che la stesura dell'elenco attuale dovette avvenire dopo questa data; forse addirittura durante o dopo la *Pentecoste*.

Passiamo infine alla rifilatura, la quale dovrebbe dimostrare che il volume fu rilegato prima della composizione degli inni, « perché quantunque fortemente rifilato, il volume non presenta mutilazioni in fine di rigo ». Questo rilievo non è in tutto esatto; occorre infatti precisare la reale portata dell'avverbio « fortemente ». Attenendoci al margine destro, che è quello che ci interessa, e cioè « in fine di rigo », si vede che sul recto delle carte 4, 5 e 8 la rifilatura sfiora e addirittura tocca lo scritto; sul recto della carta 7 lo scritto è circondato da un tratto di penna ondulato e irregolarmente rettangolare, evidentemente tracciato con mano libera e spedita, il che non sarebbe potuto avvenire dopo la rifilatura perché questa sfiora la linea discendente a destra fino a una distanza inferiore a un millimetro; e inoltre, quasi per miracolo un punto interrogativo non è stato tagliato; la rifilatura sfiora lo scritto anche sul recto delle carte 14 e 18, mentre sul margine della carta 17 r. c'è un trattino a penna che risulta tagliato. Palessissimamente rifilata dopo la scrittura appare anche la carta 27 r. contenente la strofa 9 della prima stesura della *Pentecoste*, che ebbe inizio nel 1817. Rasentissima allo scritto è anche la rifilatura delle carte 34 e 35 r. contenenti le strofe 8 e 9, e della carta 38 r. con la strofa 12 della seconda stesura della *Pentecoste*, che fu iniziata il 17 aprile 1819. Evidentemente riscata è anche la rifilatura delle carte 44 e 45 r. contenenti il *Natale* del 1833, cominciato a scrivere il 14 marzo 1835, le quali carte, si noti bene, furono incollate al posto di altre che erano state tagliate, e pertanto questa operazione dovette necessariamente avvenire prima della rifilatura, che è quanto dire prima della rilegatura.

Come dovrebbe ormai apparir chiaro, anche le conclusioni del Ghisalberti risultano tutt'altro che sicure. Secondo lui, e anche secondo il Sanesi, il Manzoni, stese non più tardi del marzo 1812 l'elenco degli inni; approntato quindi per essi un brogliaccio; fatto rilegare questo una prima e poi una seconda volta; un bel giorno dell'aprile 1812 si mise a scrivere, non l'inizio del primo, ma quello del quarto inno. E passi per la *Risurrezione*, che comunemente è ritenuta il frutto di una ispirazione improvvisa. Ma forse che lo scrittore, dopo questo diciamo così scarto eccezionale, dopo essersi concessa questa licenza, ritornò poi al piano « organicamente concepito »? Nossignore. Scrisse addirittura quello che invece sarebbe dovuto essere il decimo, il *Nome di Maria*, un inno così meditato e misurato, anche nel metro, che da tutt'altro poté nascere fuorché da un'altra improvvisa ispirazione. Al suo piano pare che si attenesse con la composizione del terzo inno, che fu il *Natale*, il primo dell'elenco. Ma dopo questo compose forse l'inno che avrebbe predisposto come secondo, e cioè *L'Epifania*?

Niente affatto. Questo non fu mai scritto. Saltò invece a quello che sarebbe dovuto essere il terzo, *La Passione*. E anche in questo caso, tutti sappiamo che nessuna imperiosa ispirazione poté trascinare il Manzoni a violare il cosiddetto ordine prestabilito. La sconcordanza fra l'ordine liturgico dell'elenco e quello cronologico della composizione dei primi quattro inni non è certo sfuggita a nessuno, e abbiamo visto la spiegazione che ne tentò il Sanesi, a cui ho già data una prima risposta. Alla quale aggiungo ora che l'idea secondo la quale il Manzoni, stabilito il suo piano, scrivesse poi gli inni via via che l'argomento dell'uno o dell'altro attraesse più fortemente la sua attenzione, potrebbe esser valida soltanto quando si fosse riusciti a dimostrare la predisposizione del piano. Ma questa mi sembra ormai un'impresa disperata.

Tornando ora all'argomentazione del Ghisalberti, non è senza una qualche sorpresa che si osserva come essa, pur movendo da altre premesse, abbia seguito poi di fatto la falsariga del Sanesi. Il quale in verità era partito da una identificazione, che la competenza e l'autorità del Barbi gli facevano ritenere sicura; solo che da quella base egli trasse una serie di illazioni non necessariamente legate a quella, e inoltre di per se stesse infondate. Ma dal Ghisalberti, che aveva scartata quella identificazione e favoriva invece la tesi del Porena, ci saremmo aspettati che giungesse a risultati naturalmente diversi. Da che cosa dunque egli si lasciò fuorviare, tanto da ricalcare le orme del Sanesi? Egli ritenne giustamente, che abbandonata quella che era soltanto una improbabile ipotesi, occorresse fondarsi su una base oggettivamente più sicura, e cioè sul codice. Senonché, valendosi di questo criterio, certamente più saggio, gli accadde di assumere come una premessa quella a cui invece sarebbe stato più logico giungere come a una conclusione, e cioè il codice nel suo stato materialmente attuale, rilegato così com'è oggi. Egli dovette pertanto fare anche sua la tesi della predisposizione del piano, riaccostandosi perciò sostanzialmente alla respinta teoria del Barbi.

Dopo le argomentazioni del Ghisalberti acquista un singolare significato la posizione assunta da Alberto Chiari, di cui ho già riferito l'opposizione alla tesi del Barbi. Avendo egli già accolta la tesi del Porena sulla Vaccina¹⁵, ha poi esteso il suo consenso ad essa anche per la prima idea e per il piano degli inni. « Mi basterà osservare », egli ha detto, « che nel

¹⁵ *Poesie di A. M. prima della conversione*, a cura di Alberto Chiari, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 334-339.

Carteggio si parla assai tardi degli Inni, non prima, cioè, del 1814, e solo nel 1816 il Manzoni fa sapere al Fauriel che ai quattro già stampati, nel 1815, ne vorrebbe aggiungere altri per le principali solennità dell'anno », (dove è da notare lo scrupolo del Chiari, che si limita a dire giustamente « altri », senza correre a precisarne il numero). E inoltre: « ammesso che si siano perdute chi sa quante lettere e documentazioni, sta di fatto che di un piano di lavoro intorno agli Inni, si parla solo nel 1814, e, meglio ancora nel 1816; e nelle lettere dal 1814 al 1816 si parla degli Inni in termini tali da far supporre che non se ne sia parlato, per lettera, molto prima ». In quanto alla *Vaccina*, ideata a Parigi, rielaborata e avviata nel 1812, sempre secondo il Chiari, essa fu poi « interrotta e abbandonata nel 1814 proprio quando, e pare solo allora, l'autore comincia a ideare un qualche piano per i suoi Inni »¹⁶. Purtroppo il Chiari, in quel suo scritto necessariamente breve, dovette limitarsi a esporre concisamente il suo pensiero, corredandolo soltanto di una documentazione piuttosto sommaria, pur nella sua esatta essenzialità. Ed è un vero peccato che egli non abbia proceduto in seguito a sviluppare i suoi risultati, avvalorandoli mediante una accurata verifica e una puntuale confutazione degli elementi in cui si erano articolate le tesi precedenti. Non avendo provveduto a una indagine di tal sorta, egli le ha lasciate virtualmente sussistere, permettendo in tal modo che nel suo reale, ma tuttavia rimasto implicito, dissenso da esse, si potesse ravvisare la espressione di una proposta avanzata a mero titolo personale. Cosicché è infine avvenuto che Cesare Arieti, il recente curatore dell'epistolario manzoniano e l'ultimo in ordine di tempo a intervenire nella controversia, abbia ritenuto di poter trascurare l'assunto del Chiari, e illustrando la lettera al Fauriel del 9 febbraio 1814, si sia così pronunziato: « sulla storia della composizione degli Inni sacri si veda quanto scrive F. Ghisalberti, in *Poesie e tragedie*, pp. 814 sgg. »¹⁷.

Ora però è lecito trascurare pacificamente questo recentissimo invito. E siccome, data la fragilità e perfino talora l'incoerenza delle tesi finora avanzate, si può ritenere che l'intera questione sia, non già risolta, ma almeno ritornata alla sua originaria illibatezza, al suo statu quo ante, sarà opportuno abbracciarla con uno sguardo d'insieme nei suoi termini esatti, redigendo un elenco, non di ipotesi e di congetture che a questo fine vanno accantonate, ma di quei soli fatti certi e inconfutabili di cui disponiamo.

¹⁶ Cfr. la già citata « Presentazione », p. X.

¹⁷ *Lettere*, I, 773.

Messa dunque da parte anche la lettera al Degola, che diede origine a tutto il dibattito e dalla quale non si possono ricavare dati chiaramente e obiettivamente sicuri, l'elenco a cui ci si deve attenere può essere soltanto questo che segue.

- a) Aprile-23 giugno 1812, stesura della *Risurrezione*.
- b) 6 novembre 1812-19 aprile 1813, stesura del *Nome di Maria*.
- c) 15 luglio-29 settembre 1813, stesura del *Natale*.
- d) 9 febbraio 1814, lettera nella quale il Manzoni comunica al Fauriel di aver composto, dopo il primo, altri due inni con l'intenzione di farne una « suite ».
- e) 3 marzo 1814-ottobre 1815, stesura della *Passione*.
- f) Novembre (?) 1815, prima edizione dei quattro inni disposti nell'ordine cronologico della loro stesura.
- g) 30 gennaio 1816, breve lettera con la quale il Manzoni accompagna l'invio al Fauriel di alcuni esemplari della prima edizione.
- h) 25 marzo 1816, lunga lettera con la quale il Manzoni accompagna l'invio al Fauriel di un pacchetto contenente alcuni esemplari della prima edizione. Ivi lo scrittore dichiara di volerne fare « encore une douzaine » per celebrare le principali solennità dell'anno.
- i) 21 giugno 1817, inizio della *Pentecoste*.
- l) 17 aprile 1819, ripresa della *Pentecoste*.
- m) 1822, seconda edizione (Milano, presso Vincenzo Ferrario) dei primi quattro inni, disposti ancora nell'ordine cronologico della loro stesura esattamente come nella prima edizione del 1815.
- n) 26 settembre-2 ottobre 1822, ultima fase della stesura della *Pentecoste*.
- o) 1822 prima stampa della *Pentecoste* (Milano, presso Vincenzo Ferrario).
- p) 1823, seconda stampa della *Pentecoste* con la traduzione latina di Luigi Bellò (Cremona, presso i fratelli Manini).
- q) 1823, terza edizione degli *Inni sacri* con la traduzione latina di Luigi Bellò (Cremona, presso i fratelli Manini). Questa è in realtà la prima edizione di tutti e cinque gli inni, i quali vi si susseguono in questo ordine: *La Pentecoste*, *Il Natale*, *La Passione*, *La Risurrezione*, *Il Nome di Maria*. Malgrado l'evidenza data alla *Pentecoste*, che è posta in principio, essi sono disposti ora per la prima volta nell'ordine liturgico, che fu poi rigorosamente attuato dal Manzoni, mettendo la *Pentecoste* dopo la *Risurrezione*, nella loro edizione definitiva (*Opere varie*, Milano, Redaelli, 1845).

Da questo elenco, ove si eviti ogni intervento congetturale, e ove lo si assuma, come deve essere assunto, nel suo nudo e schietto valore documentario, risulta che soltanto nel 1814 il Manzoni manifestò l'intenzione di dare un seguito ai primi tre inni; che nella prima edizione del 1815 i quattro inni furono da lui disposti nell'ordine cronologico della loro stesura; che nel marzo 1816 la prima idea della « suite » si allargò a un numero di inni sufficiente a celebrare le principali solennità dell'anno, ma ancora imprecisato; che malgrado questa idea allargata, nel 1822, e cioè nella seconda edizione, egli dispose ancora i quattro inni nel loro ordine cronologico; e che soltanto dopo la *Pentecoste*, nella terza edizione del 1823, egli dispose per la prima volta i cinque inni in ordine liturgico.

Se a questi fatti si aggiunga ora il sussidio dei più attendibili risultati del nostro esame, si può avanzare, come non del tutto illegittima, la congettura che la prima idea degli inni come un'opera organica, un'idea per così dire germinale, e perciò ancora assai vagamente delineata, si affacciò alla mente del Manzoni nel 1813, press'a poco fra la stesura del *Nome di Maria* e quella del *Natale*; che quell'idea gli si venne via via chiarendo e articolando mediante la redazione di vari successivi progetti fra il 1813 e il 1816; e che a fissare un elenco come quello che ora abbiamo egli giunse dopo la *Pentecoste*. Possiamo infatti ricordare a questo punto che la notizia di un progetto di dodici inni fu pubblicata per la prima volta nel 1829 dal Tommaseo, il quale faceva risalire quella voce a vari anni innanzi¹⁸. Pubblicata però nel 1823 la terza edizione, tutto preso dalla stesura e dalla prima laboriosissima revisione del romanzo, il Manzoni non abbandonò, ma temporaneamente accantonò il proposito di comporre gli altri inni ormai programmati. E fu forse soltanto allora, che nell'unico posto disponibile, e cioè nel verso dell'unico foglio di guardia che ancora, prima della rilegatura, costituiva tutta la copertina del codice, egli cucì l'attuale ritaglio dell'elenco, quasi come un monito e un impegno a condurre a termine, quando che fosse, quel lavoro ideato e per intanto incompiuto.

Piuttosto che come un'opera preordinata ed esattamente concepita e impostata, gl'*Inni sacri* andrebbero dunque considerati, in quanto opera

¹⁸ Cfr. la sua edizione delle *Opere di A. M. milanese con aggiunte e osservazioni critiche*, Firenze, Batelli, 1828-1829, vol. III, p. 97. Questa notizia il Tommaseo l'aveva già comunicata al Vieusseux in una sua lettera del 13 giugno 1827 (cfr. Sanesi, CLXXXI, n. 1).

lirica, come un'opera in fieri¹⁹; e non è da escludere che proprio per codesto suo connaturato carattere, quando essa giunse a fissarsi in un suo schema preciso, finì con l'arenarsi. I due inni sul *Corpus Domini* e sui *Morti*, di cui si cominciò a parlare nel 1826²⁰, come ha ben detto il Sanesi, « rimasero nel limbo delle cose non nate, perché il poeta non seppe più ritrovare la necessaria e desiderata ispirazione » (CLXXXIII). Il *Natale* del 1833 nacque del tutto al di fuori di quello schema. Il troppo tardivo *Ognissanti* rispose in verità alla particolare ispirazione di cantare soltanto le ignorate virtù dei pii solitari. A detta del Manzoni, quel che ne scrisse doveva costituire un terzo dell'intero inno²¹, ma degli altri due terzi, destinati forse alla celebrazione di tutti i santi in generale, non ne fece mai nulla. Nella loro intima realtà, i soli versi che gli riuscì di comporre, legati all'antico schema soltanto da una fallace intenzione e dalla conseguente inesattezza del titolo, piuttosto che un impossibile ritorno a un irrevocabile passato, costituiscono l'elaborazione di un motivo poetico nuovo, che estraneo alla temperie lirica degli antichi inni, attinse la sua esatta formulazione lirica nella sola parte che si deve ritenere da lui approvata, in quanto ne fece dono a Luisa Colet. E quelle quattro strofette sono rimaste davvero come un fiore solitario, sorto su una landa già inospite, a mandarci l'ultimo olezzo, l'estremo saluto lirico del Manzoni.

La stessa *Pentecoste*, faticosamente iniziata nel 1817 e ricominciata nel 1819 in concomitanza col *Carmagnola*, soltanto nella ripresa del settembre 1822, dopo l'*Adelchi* e durante il romanzo, spiccò d'un tratto il suo volo

¹⁹ Ritengo che in questo siano sostanzialmente d'accordo anche il Sanesi e il Ghisalberti, i quali, come ho già riferito, pensano che malgrado il piano, il Manzoni seguisse poi di volta in volta la sua varia disposizione poetica. Ma allora perché ostinarsi a sostenere la predisposizione di un esatto piano di dodici inni, che oltre tutto, anche se fosse stato davvero preconstituito, riuscì subito inutile?

²⁰ L'attendibilità di questa notizia, con quei titoli esatti, è suffragata dal fatto che essa doveva risalire a una qualche confidenza del Manzoni stesso, il quale è da ritenere che mantenesse ancora il segreto su quel suo elenco-progetto. Pare inoltre assodato (Sanesi, pp. CLXXXVI-CLXXXVIII) che dei *Morti* egli scrivesse un frammento che poi aggregò alle *Strofe per una prima Comunione*.

²¹ *Lettere*, II, 418-419. Come è noto, il Manzoni non scrisse quest'inno nel codice, ma lo venne componendo in fogli a parte. Questo gli era avvenuto anche altre volte. Ed è inoltre da ritenere che sbozzi e schemi e appunti d'ogni sorta, prima e durante la laboriosa composizione degli inni, egli venisse provvisoriamente tracciando in fogli volanti che poi distrusse. Ma tutto codesto lavoro preparatorio e complementare, che pur ci dovette essere, ci è rimasto ignoto. Il codice e altri sparsi autografi rappresentano soltanto la fase tormentatissima, e tuttavia conclusiva, di quella che fu la vera e propria elaborazione poetica.

superbo e attinse il culmine della sua grandezza poetica nelle ultime quattro strofe, scritte di getto. Nata nel solco dei precedenti inni, essa in realtà finì col liberarsene, e va sostanzialmente considerata come partecipe della più matura e anzi della definitiva stagione poetica del Manzoni. L'esperienza degli inni era già trascorsa, e rimase per sempre fissata e conclusa nel blocco unico e omogeneo dei primi quattro.

INDICE DEI NOMI

- ACCAME BOBBIO Aurelia, 70, 79, 83, 86
AGNELLI Pietro, 120
ALFIERI Vittorio, 53, 58
ALIGHIERI Dante, 3, 81
AMERIO Romano, 70, 87, 91
ARESE Luigi, 36
ARIETI Cesare, 3, 117, 137
- BACCI Giuseppe, 74
BAGGESEN Jens, 4
BARBI Michele, 70, 95, 119, 122, 124,
125, 126, 127, 128, 129, 136
BATTISTELLA Antonio, 54
BEAUMONT Christophe de, 91
BECCARIA Giulia, 97
BECCARIA Giulio, 97
BELLEGARDE Henri, 40
BELLÒ Luigi, 138
BERCHET Giovanni, 65, 66, 67
BERTOLDI Alfonso, 43, 128
BEZZOLA Guido, 67, 70
BONDIOLI Pio, 16, 70, 77
BONGHI Ruggero, 60, 96
BORROMEO Federigo, 94
BORSIERI Pietro, 65, 66
BOSISIO Paolo, 98
BOSSI Giuseppe, 3, 5
BOSSUET Jacques Bénigne, 12, 69
BRAMBILLA Vittorio, 123
BRANCA Vittore, 65
BUSETTO Natale, 82, 96
- CALCATERRA Carlo, 64
- CALDERARI Ignazio, 4
CARDUCCI Giosuè, 31
CATTANEO Gaetano, 5, 65, 95
CESARI Antonio, 81
CHIARI Alberto, 16, 26, 27, 43, 49, 53,
128, 136, 137
CHINI Mario, 122
CIRO imperatore, 48
COJAZZI Antonio, 87
COLET Luisa, 140
COLLETTA Pietro, 41, 42
CONDORCET Sophie de, 71, 72
CONFALONIERI Federico, 36, 65
CONSTANT Benjamin, 58
COSTANTINO imperatore, 46
CROCE Benedetto, 87, 94, 112
CUOCO Vincenzo, 46
- D'AZEGLIO Cesare, 68
DE BLASCO Carlotta, 35
DE CRISTOFORIS Giambattista, 65, 67
DEGOLA Eustachio, 2, 4, 6, 7, 70, 73, 75,
76, 77, 80, 81, 83, 117, 118, 125, 126,
128, 129, 138
DE GUBERNATIS Angelo, 117, 118, 122
DE ROBERTIS Giuseppe, 87, 94
DE SANCTIS Francesco, 11
DI BREME Ludovico, 64, 65, 66 n. 17, 67,
97
DI SACCO Paolo, 67
- FABRIS Cristoforo, 51
FAURIEL Claude, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 16, 35,

- 51, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 66, 67, 68,
70, 71, 72, 73, 74, 78, 86, 92, 118, 119,
120, 121, 126, 127, 134, 137, 138
- FERRARIO Vincenzo, 97
FIRPO Luigi, 82
FOGAZZARO Antonio, 78
FORII Fiorenzo, 51
FOSCOLO Ugo, 3
FOSSI Piero, 98
FRANCESCO I imperatore, 40
- GALLARATI SCOTTI Tommaso, 70
GALETTI Alfredo, 87
GHIAZZA Silvana, 17
GHISALBERTI Fausto, 17, 51, 75, 82, 86,
88, 97, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 137, 140
GIANNONE Pietro, 3
GIORGINI Giovanni Battista, 126
GIROLAMO San, 12
GIUDICI Gaetano, 5, 65, 103
GOETHE Wolfgang, 62, 95, 98
GROSSI Tommaso, 65, 66, 67, 130, 131,
134
- ISAIA profeta, 26
ISELLA Dante, 67
- JOELE, 22
- LAMBERTENGGHI Luigi, 65
LAMENNAIS Félicité de, 95
LESSING Gotthold Ephraim, 58, 62
LE TOURNEUR Pierre, 58
LI GOTTI Ettore, 64
LIVIO Tito, 48
LUCA evangelista, 18, 23, 31
- MACHIAVELLI Niccolò, 3, 48, 49
MARCO evangelista, 93
MANZONI BECCARIA Giulia, 3
MANZONI BLONDEL Enrichetta, 35, 73,
74, 75, 76, 77, 120
MANZONI BORRI Teresa, 85
MANZONI Enrico, 97
MANZONI Pietro, 32
MATTEO evangelista, 26, 88
MAZZINI Giuseppe, 43
METASTASIO Pietro, 10
MOISÈ, 48
- MOMIGLIANO Attilio, 70, 80, 87, 94, 103
MONTESQUIEU Charles-Louis de, 91
MONTI Vincenzo, 3, 5
MURAT Gioacchino, 39, 41, 42, 47, 48,
49, 51, 52, 109, 111
MUSTOXIDI Andrea, 3, 4, 60, 65
- NAPOLEONE Bonaparte, 34, 36, 37, 38,
39, 40, 41, 47, 48, 51, 79, 94, 111
NICOLE Pierre, 69
- OMERO, 3, 21
ORAZIO, 31
- PAGANI Giovan Battista, 53
PAOLO apostolo, 92
PARINI Giuseppe, 31
PARRAVICINI famiglia, 73
PARRAVICINI Giuseppe, 66
PASCOLI Giovanni, 96
PASCOLI Maria, 96
PELLICO Silvio, 65
PEZZI Francesco, 67
PIO VII papa, 3
PORENA Manfredi, 117, 118, 124, 126,
129, 136
PORRO LAMBERTENGGHI Luigi, 36
PORTA Carlo, 36, 65, 66, 67, 95
PRINA Giuseppe, 34, 35
- ROSSARI Luigi, 65
ROUSSEAU Jean Jacques, 69, 91
RUFFINI Francesco, 21, 70, 86, 87, 95,
126
- SANESI Ireneo, 17, 20, 40, 51, 67, 82, 120,
122, 123, 124, 125, 129, 130, 135, 136,
139, 140
SAURAU François de, 74
SCHERILLO Michele, 34, 60
SCHILLER Friedrich, 62, 63
SCHLEGEL August Wilhelm, 58
SEGNERI Paolo, 92
SHAKESPEARE William, 58, 59, 63
SISMONDI Jean Charles de, 52, 54, 57, 58,
86, 87, 92, 94, 104
SOMIS DE CHAVRIE Giovanni Battista, 3
STAËL Mme de, 58, 64
STENDHAL Henri, 65
SWANN Charles, 59

- TASSO Torquato, 21, 66, 67
TESEO, 48
TOMMASEO Niccolò, 14, 139
TOMMASO apostolo, 84
TONELLI Luigi, 70, 87
TORTI Giovanni, 65, 67
TOSI Luigi, 4, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
81, 86, 95
TROMPEO Pietro Paolo, 9
- ULIVI Ferruccio, 70
- VIEUSSEUX Gian Pietro, 139
VIRGILIO, 21, 22
VISCANTI duchi, 100
VISCANTI Ermes, 4, 59, 65, 66, 67, 97
VISCANTI Filippo Maria, 100, 102, 103,
104, 106, 107, 108
VOLTAIRE François Marie, 53, 58, 91
- ZAJOTTI Paride, 68
ZANELLA Giacomo, 9

Finito di stampare nel mese di dicembre 1993
da La Grafica & Stampa editrice, s.r.l. di Vicenza