

) e le Osservazio-
ie Il conte di Car-
1, ma non stesa)
nzo. A molte di
simultaneamente
rre due odi su te-
segnato nella ste-
storiografica sui
pitoli di Fermo e

amavano in parte
l'idea che l'opera
er questo una lin-
e di Goethe, alle
a Staël, Benjamin
- degli amici fran-
stin Thierry e Vic-
ue opere in questo
l'esplorazione dei
ato principalmente
nelle liriche che na-
nte: Manzoni assu-
ini, talora però ve-
nche gli ideali di li-
venivano enunciati
onsiderandolo nella
na principale era in
seguono, per le vie
rgente questa inda-
ti di crisi (nell'anno
data rivoluzionaria
ale — una posizione
no all'indipendenza
a parte di Federico
itare che la Lombar-
smò per il tentativo
ndipendente; fu nel
chiesto l'intervento
di queste occasioni
zione di Murat; Mar-
a imminente) attesta-
ilitante», ma che egli
rito in cui fosse possi-
mmaginò un Dio che
» e autorizzarono per-
ssi contribuirono cer-
n segno nelle varianti
ssive al fallimento del
a nazionale e interna-
all'agire politico, all'e-

esercizio del potere, all'uso della violenza che esso comporta) converge nell'ode più cele-
bre, scritta per la morte di Napoleone, Il cinque maggio, e nelle due tragedie. In entrambe
il nucleo conflittuale, tragico, consiste in questo: grandi personaggi politici, che vorrebbe-
ro agire secondo giustizia, sperimentano — a proprio danno — che il ruolo storico a essi
assegnato non lo consente.

Ripreso il testo di Borsari
"I da suoi funerali"

5-05-1821

Il cinque maggio Ode composta in pochi giorni (dal 17 al 20 luglio 1821), quando
Manzoni ebbe notizia a Brusuglio della morte di Napoleone, avvenuta il 5 maggio pre-
cedente. La censura non ne autorizzò la stampa; ma ne circolarono ugualmente va-
rie copie che la resero subito nota anche fuori d'Italia (a Goethe, per esempio, e in
Francia).

T103

- Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
così percossa, attonita

6 la terra al nunzio sta,
muta pensando all'ultima
ora dell'uom fatale;
né sa quando una simile
orma di piè mortale
la sua cruenta polvere
a calpestar verrà.

12 Lui folgorante in solio
vide il mio genio e tacque;
quando, con vece assidua,
cadde, risorse e giacque,
di mille voci al sonito
mista la sua non ha:

18 vergin di servo encomio
e di codardo oltraggio,
sorge or commosso al subito
sparir di tanto raggio;
e scioglie all'urna un cantico

T103 Schema metrico: ode in strofe doppie di sei set-
tenari: ciascuna parte è legata all'altra dalla rima del-
l'ultimo verso che è tronco.
1-6. Siccome ... sta, come la salma di Napoleone, esa-
lato l'ultimo respiro, giacque inerte, privata di un'a-
nima tanto grande, così gli uomini restano attoniti e
silenziosi per l'improvvisa notizia.
7-10. fatale, mandato dal destino.
9-10. una simile ... mortale, un altro uomo così ecce-
zionale.
11. cruenta, insanguinata dalle guerre.
13. in solio, sul suo trono imperiale.
14. il mio genio, l'io poetico (soggetto).

15. con vece assidua, con incalzante avvicinarsi di
eventi.

16. cadde, risorse e giacque, allude alla sconfitta di Li-
psia e all'esilio dell'Elba (cadde), ai cento giorni (risor-
se), alla disfatta di Waterloo e alla relegazione a San-
t'Elena.

17. sonito, il frastuono degli osanna e dei vituperi.

19-20. vergin ... oltraggio, non macchiato di adulazio-
ne servile per il potente, né di vile oltraggio per il ca-
duto.

21-22. subito ... raggio, la repentina scomparsa di un
uomo tanto grande.

23. urna, sepolcro.

Non voglio
poteva volerlo da Dio

o
30/10/21
gen
o
18/11

che forse non morrà.

24 — Dall'Alpi alle Piramidi,
dal Manzanarre al Reno,
di quel sicuro il fulmine
teneva dietro al baleno;
scoppiò da Scilla al Tanai, *flume Don*
dall'uno all'altro mar.

30 Fu vera gloria? Ai posteri
l'ardua sentenza: nui
chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
del creator suo spirito
36 — più vasta orma stampar.

La procellosa e trepida
gioia d'un gran disegno,
l'ansia d'un cor che indocile
serve, pensando al regno;
e il giunge, e tiene un premio
42 ch'era follia sperar;

tutto ei provò: la gloria
maggior dopo il periglio,
la fuga e la vittoria,
la reggia e il tristo esiglio:
due volte nella polvere,
48 due volte sull'altar.

Ei si nomò: due secoli,
l'un contro l'altro armato,
sommessi a lui si volsero,
come aspettando il fato;
ei fe' silenzio, ed arbitro
54 s'assise in mezzo a lor.

E sparve, e i dì nell'ozio
chiuse in sì breve sponda,

25-26. *Dall'Alpi ... al Reno*, dalle campagne d'Italia, 1796 e 1800 (*Alpi*), alla campagna d'Egitto, 1798-99 (*Piramidi*); dalla campagna di Spagna, 1808-809 (*Manzanarre* è il piccolo fiume che bagna Madrid) alle campagne di Germania, 1805-806, 1809, 1813 (*Reno*).

27-28. *di quel sicuro ... baleno*, l'effetto pratico dell'azione seguiva immediatamente la folgorante concezione di quell'uomo fiducioso nella propria sorte.
29. *da Scilla al Tanai*, dalla punta estrema della Calabria (*Scilla*, sullo stretto di Messina) alla Russia (*Tanai*, il fiume Don).

34-36. *volle ... stampar*, Dio volle lasciare in Napoleone un segno più grande della sua potenza creatrice.

37-38. *La procellosa ... disegno*, la gioia tempestosa e trepidante di un sogno ambizioso.

39-40. *indocile ... regno*, insofferente si presta a eseguire gli ordini altrui, pensando a conseguire per sé il

potere. Allude a quando Napoleone, ancora generale, era esecutore della politica del Direttorio.

41-42. *e il giunge ... sperar*, e lo raggiunge, e ottiene una ricompensa che sembrava follia sperare.

44. *maggior dopo il periglio*, più grande dopo il pericolo corso.

49. *Ei si nomò*, bastò che pronunciasse il suo nome per affermare la sua volontà.

49-50. *due secoli ... armato*, Settecento e Ottocento rappresentano, secondo Manzoni, due epoche, due civiltà in tutto contrastanti (Rivoluzione e Restaurazione, illuminismo e romanticismo): Napoleone riunendoli in sé li costringe a una conciliazione.

55. *E sparve*, e tuttavia anche un uomo così grande scomparve dalla scena della storia.

56. *in sì breve sponda*, nella piccola isola di Sant'Elena.

segno d'immensa inv
e di pietà profonda,
d'instinguibil odio
60 e d'indomato amor.

Come sul capo al
l'onda s'avvolve e pe
l'onda su cui del mise
alta pur dianzi e tesa,
66 scorrea la vista a scer
prode remote invan;

tal su quell'alma il
delle memorie scese!
Oh quante volte ai po
narrar se stesso impres
e sull'eterne pagine
72 cadde la stanca man!

Oh quante volte, al
morir d'un giorno iner
chinati i rai fulminei,
le braccia al sen conser
stette, e dei dì che furo
78 l'assalse il sovvenir!

E ripensò le mobili
tende, e i percossi valli,
e il lampo de' manipoli,
e l'onda dei cavalli,
e il concitato imperio,
84 e il celere ubbidir.

Ahi! forse a tanto str
cadde lo spirito anelo,
e disperò; ma valida
venne una man dal cielo
e in più spirabil aere
90 pietosa il trasportò;

e l'avviò, pei floridi
sentier della speranza,
ai campi eterni, al prem

61-68. *Come sul capo al naufrago ... scese*, c
da, sulla quale lo sguardo del povero naufrag
dapprima a sostenersi per discernere di lonta
dell'approdo, si abbatte infine sul suo capo
l'animo di Napoleone vinto si abbatte l'o
memorie con il suo peso angoscioso.

70. *imprese*, intraprese.

71. *eterne*, perché narrano di eventi mem
forse anche perché sono interminabili).

74. *inerte*, trascorso nell'inerzia.

75. *chinati i rai fulminei*, abbassati gli oc
ranti.

78. *il sovvenir*, la memoria.

CLARA
BEAUTIFUL

vi te più veta

Mohw ...

60 segno d'immensa invidia
e di pietà profonda,
d'ineinguibil odio
e d'indomato amor.

66 Come sul capo al naufrago
l'onda s'avvolge e pesa,
l'onda su cui del misero,
alta pur dianzi e tesa,
scorrea la vista a scernere
prode remote invan;

72 tal su quell'alma il cumulo
delle memorie scese!
Oh quante volte ai posteri
narrar se stesso imprese,
e sull'etere pagine
cadde la stanca man!

78 Oh quante volte, al tacito
morir d'un giorno inerte,
chinati i rai fulminei,
le braccia al sen conserte,
stette, e dei dì che furono
l'assalse il sovvenir!

84 E ripensò le mobili
tende, e i percossi valli,
e il lampo de' manipoli,
e l'onda dei cavalli,
e il concitato imperio,
e il celere ubbidir.

90 Ahi! forse a tanto strazio
cadde lo spirto anelo,
e disperò; ma valida
venne una man dal cielo
e in più spirabil aere
pietosa il trasportò;
e l'avviò, pei floridi
sentier della speranza,
ai campi eterni, al premio

61-68. *Come sul capo al naufrago ... scese*, come l'onda, sulla quale lo sguardo del povero naufrago riusciva dapprima a sostenersi per discernere di lontano la riva dell'approdo, si abbatte infine sul suo capo; così sull'animo di Napoleone vinto si abbatte l'onda delle memorie con il suo peso angoscioso.

70. *imprese*, intraprese.

71. *etere*, perché narrano di eventi memorabili (e forse anche perché sono interminabili).

74. *inerte*, trascorso nell'inerzia.

75. *chinati i rai fulminei*, abbassati gli occhi folgoranti.

78. *il sovvenir*, la memoria.

80. *i percossi valli*, le trincee battute dal fuoco delle artiglierie.

81. *il lampo de' manipoli*, il lampeggiare delle armi della fanteria.

82. *l'onda dei cavalli*, la carica della cavalleria.

83. *il concitato imperio*, l'incalzarsi degli ordini.

86. *lo spirto anelo*, l'animo angosciato dai ricordi.

87-90. *ma valida ... trasportò*, ma nella disperazione gli giunse un saldo soccorso (*valida ... man*) dal cielo:

la fede, che lo trasportò pietosamente in una serena dimensione di speranza (*in più spirabil aere*).

91. *floridi*, fioriti.

che i desidèri avanza,
dov'è silenzio e tenebre
la gloria che passò.

Bella Immortal! benefica
fede ai trionfi avvezza!
Scrivi ancor questo, allegrati;
ché più superba altezza
al disonor del Golgota
 giammai non si chinò.

Tu dalle stanche ceneri
sperdi ogni ria parola:
il Dio che atterra e suscita,
che affanna e che consola
sulla deserta coltrice
accanto a lui posò.

(A. Manzoni, *Il cinque maggio*, in *Tutte le opere cit.*, I, pp. 103-6)

Analisi del testo Nel testo si avvicendano momenti di rappresentazione epica (vv. 25-30, «Dall'Alpi alle Piramidi», ecc.; vv. 37-54, «La procellosa e trepida», ecc.; vv. 79-84, «E ripensò le mobili», ecc.) e momenti discorsivi, di intervento e commento dell'autore; nei primi, l'economia del linguaggio, il ritmo concitato, caratterizzato spesso dal succedersi di brevi sintagmi simmetrici (vv. 25-26, 29-30; vv. 43-48; vv. 79-84), i tempi verbali (v. 43, «tutto ei provò»; v. 49, «Ei si nomò»; v. 53, «ei fe' silenzio»; v. 54, «s'assise»; v. 55, «E sparve») danno una visione del tempo storico come rapido svolgersi di eventi segnati dal protagonismo dell'individuo. (Una visione del tempo, dunque, diversa da quella che si attuò poi nel romanzo, dove la descrizione analitica diede risalto alla vita della piccola gente e al ritmo lento della quotidianità). Il tema dell'ode è una meditazione sul potere, visto in due prospettive. Nell'una, politico-storica, la vicenda di Napoleone appare sorprendente per la vertiginosa grandezza dell'ascesa e la repentinità della caduta: questo motivo è sviluppato nella prima parte del componimento (vv. 1-54) e si articola, fin dalla prima strofa, in un quadro di opposizioni tra chi esercita il potere e chi lo subisce, subendone anche il fascino (v. 6, «la terra»; v. 11, «la sua cruenta polvere» calpestata; v. 14, «il mio genio»; v. 17, «mille voci»; vv. 31-32, «Ai posteri ... nui»; v. 49, «due secoli»). Sul significato storico dell'opera di Napoleone il poeta non esprime un giudizio (v. 31, «Fu vera gloria?»), rinunciando a quella condanna del potere come intrinsecamente iniquo che egli poneva invece al centro delle tragedie. Nell'altra prospettiva, che si può definire storico-teologica, la vicenda di Napoleone assume il carattere di un «esempio», consentendo un confronto tra la gloria temporale e quella eterna, tra l'altezza superba dell'uomo e il suo abbassarsi di fronte a Dio, tra il suo sogno di potere e il bisogno di fede che egli avverte nella sconfitta. Questo motivo, oltre ad essere enunciato esplicitamente (nelle due strofe finali), è sviluppato attraverso analogie e risposdenze lessicali molto fitte, di cui diamo qualche cenno.

93-94. *al premio ... avanza*, alla ricompensa celeste che supera la misura del desiderio umano.

99. *Scrivi ancor questo*, registra anche questa fra le tue vittorie.

100-102. *ché più superba altezza ... si chinò*, ché mai uomo più eccelso e superbo piegò il capo al mistero della Croce (un supplizio che è disonore e vergogna

agli occhi del mondo).

103. *Tu, la Fede*.

104. *sperdi ... parola*, allontana ogni imprecazione oltraggiosa.

107-108. *sulla deserta coltrice ... posò*, gli fu presso sul letto solitario di morte.

Proposte

attirato l'at-
re, ora in Car-
ro di quello l

¹ Vedete più avanti, T105.
² B. Terracini, *Il cinque Maggio*

Napoleone — nella dimensione terrena e politica — ha in cuore la gioia *procellosa* (v. 37) di un grande disegno; *spera* in un *premio*, così alto che la speranza sembra *follia* (vv. 41-42); lo ottiene infine (e lo perde). La stessa immagine di mare in tempesta torna per indicare le memorie da cui egli è sopraffatto, tanto da *disperare* (v. 87). Il linguista Benvenuto Terracini, che di quest'ode ha svolto una analisi stilistica, così ha spiegato la similitudine centrale (vv. 61-68): «A tutta prima la comparazione non fa che svolgere una delle metafore più comuni: l'onda schiacciante dei ricordi; così pare facciano volentieri i grandi poeti: nel Manzoni è un segno di quella fraterna facilità con cui ama rivolgersi al prossimo senza mostrar di uscire dai limiti del buon senso comune. Né da quei limiti, a una prima lettura, pare uscire la ripresa immediata l'onda su cui del misero... In realtà il sottilissimo Manzoni va qui per conto suo: l'onda che schiaccia il naufrago si alterna con quella che, portandolo in alto, gli aveva dato la fugace illusione di una remota possibilità di salvezza.

Il tipo di doppia comparazione è in sostanza identico a quello della comparazione del Coro di Ermengarda "Come rugiada al cespite..."¹ e rende con i due suoi termini un delicato mutamento dell'animo. Analogamente è anche lo spirito: in un caso e nell'altro si tratta della drammatica poesia del ricordo. Ma dove nel corso più mite e disteso del Coro, l'alterna vicenda dell'erba prima ristorata e poi inaridita è pienamente svolta, nel *Cinque Maggio*, più arido e denso, il semplice pur dianzi basta a indicare il palpito di una alterna vicenda: al ricordo che illude succede il ricordo che schiaccia. Ora per quella lucida simmetria che distingue la poesia del Manzoni, accade che egli riprenda e svolga i due momenti, ma invertendoli: prima pone l'accento sul motivo dell'illusione, poi su quello del cumulo schiacciante dei ricordi.

Delle due immagini di Napoleone a Sant'Elena, quella diligentemente, calligraficamente svolta dell'eroe al termine del giorno inerte, a ben vedere, è meno suggestiva della prima col quadro appena accennato di Napoleone in atto di scrivere le proprie memorie, cioè di narrare se stesso. [...] Napoleone, per una sorta di sdoppiamento, sta scoprendo se stesso: per lo meno le sue memorie, nell'atto che si accinge a scriverle, gli appaiono come in uno specchio, nebulose, prive di significato... Bisogna quindi riconoscere anche nelle "eterne pagine" una pregnante polivalenza semantica. Sono pagine interminabili, angosciose, come interpretano i critici più recenti — e del resto suggeriscono l'accoppiamento con la *stanca man* e, più calzante ancora, il riferimento alle *prode remote invan*. [...] Così preparata si fa innanzi finalmente l'immagine della mano valida che viene dal cielo: il motivo della "buona morte". Annunziata da un *ma* forse troppo forte e improvviso nella delicata sintassi dell'Ode, l'immagine non è sviluppata e rimane un poco grezza, come accade pure di altre. L'effetto tuttavia è efficace, non tanto per la descrizione un tantino enfatica del nuovo ambiente al quale Napoleone è condotto, quanto per l'impressione di un moto lievissimo, evocante tutta l'agevolezza di un atto divino, che proviene dal fatto semplicissimo che e l'avviò si allinea sinletticamente su *e disperò* e con un semplice scambio del soggetto conchiude, e a un tempo capovolge, la vita dell'eroe»². Napoleone — nella dimensione, questa volta, assoluta e teologica — ottiene di nuovo la speranza (v. 92), un premio che è tale da andare oltre qualsiasi immaginazione e desiderio (vv. 93-94), una eternità che si oppone a quella vanamente cercata nella scrittura (v. 93, «campi eterni» contrapposti alle «eterne pagine», v. 71).

Proposte di lettura e ricerca 1. Sul persistente pessimismo di Manzoni ha attirato l'attenzione D. De Robertis (nel saggio già citato *Manzoni tra meditare e sentire*, ora in *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974), che lo giudica non meno severo di quello leopardiano (a p. 300, in particolare). F. Fortini ha studiato le varianti

¹ Vedete più avanti, T105.

² B. Terracini, *Il cinque Maggio*, in *Analisi stilistica*.

Teoria, storia, problemi, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 263-65.

della *Pentecoste*, ponendole in rapporto con le vicende politiche che culminarono nei fatti del 1821: «Quando, il 26 settembre del 1822, Manzoni riprende l'inno, tre anni decisivi sono passati. [...] Manzoni sta facendo i conti con la storia profana, ha misurato la forza della reazione, la debolezza dei liberali, la impossibilità, per il Papa, di essere solo "signor delle preci" [...]. Scrive il romanzo e si chiude in se stesso» (*Due note per gli «Inni»*, in «Paragone», 286, 1973, in particolare p. 9).

Le correzioni che furono dall'autore apportate all'*Adelchi* sono state inquadrare nel contesto politico da G. P. Bognetti, *Manzoni giovane*, a cura di M. Cataudella, Napoli, Guida, 1972 (in particolare pp. 135-64). Una bella lettura dell'*Adelchi* ha fatto G. Lonardi, curandone una nuova edizione (Venezia, Marsilio, 1992, commento e note di P. Azzolini). Sul problema della storia e la teoria tragica: A. Di Benedetto, *Dante e Manzoni*, Salerno, Laveglia, 1987.

2. Oltre all'analisi di B. Terracini (in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 253-82) potete leggere su *Il cinque maggio* l'interpretazione di C. F. Goffis (in *La lirica di Alessandro Manzoni*, Firenze, La Nuova Italia, 1964, pp. 203-29) e alcune osservazioni (che abbiamo tenute presenti nel nostro commento) di C. Varese (in *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, ivi, 1975, pp. 108-13). Ha svolto un'analisi stilistica del *Cinque maggio* (e del coro di Ermengarda, T105b) anche G. Barberi Squarotti (in *Teoria e prove dello stile di Manzoni*, Milano, Silva, 1965, pp. 50-55) notandone tra l'altro alcune incertezze stilistiche: per esempio «la metafora dell'«onda» viene assunta a indicare, in similitudine, l'accumulo delle memorie, con un senso di soffocante e disperante annullamento, e, subito dopo, a esprimere [...] il colore meraviglioso dell'azione, culmine della contemplazione fantastica e dell'ammirazione: «Come sul capo al naufrago / l'onda s'avvolge e pesa...» e «l'onda dei cavalli»» (*ibid.*, p. 72).

Sulla religiosità del linguaggio dell'ode, derivato — attraverso gli scrittori del Seicento francese — da fonti bibliche, patristiche e liturgiche, si sofferma S. S. Nigro, nel saggio *Alessandro Manzoni*, in *LIL*, VII/1, pp. 532-43.

rapporto tra poesia, storia, storiografia

Alla stesura delle tragedie Manzoni affiancò scritti teorici (la *Prefazione al Conte di Cagnola* e la *Lettre à M. Chauvet*) e storici (le *Notizie* premesse ai testi e il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*) che attestano come il suo avvicinamento alle idee romantiche e al nuovo genere drammatico (argomento storico; rinuncia alle unità di tempo, luogo, azione; particolare funzione dei «cori») avesse ragioni anche morali e religiose; e come inoltre i suoi interessi si orientassero via via verso una concezione della storia e una volontà di rappresentazione tali da non trovar posto, infine, nei limiti della «tragedia» e da doversi risolvere nella scelta della forma narrativa. *La Lettre*, di cui riportiamo qualche passo (T104a e T104b), benché originata da una polemica occasionale, raccoglie riflessioni che riguardano non il teatro soltanto, ma la natura in genere della poesia e le sue possibilità come strumento conoscitivo. Manzoni vi sostiene questa tesi: posto che soltanto la storia (le vicende realmente trascorse dall'umanità secondo il disegno di Dio) è oggetto degno di indagine e che essa offre tale abbondanza di eventi memorabili da rendere superfluo l'inventarne altri, il poeta ha il compito di intuire e ricostruire quanto la memoria storica non tramanda nei documenti: rivelare dunque la parte di storia che è andata perduta, penetrare — grazie all'immaginazione e alla simpatia — nelle volontà e nei sentimenti degli uomini passati, nell'interiorità delle loro coscienze. Il poeta va oltre la superficie degli avvenimenti per coglierne il disegno segreto, e quindi una verità che sfugge allo stori-

co. Con questa
za, che era quel
esercizio gratuit
— dell'io) e di t
to profondo (la
responsabilità d

Anche nelle q
faceva valere arg
Nell'accingersi a
giudizio negativo
va suoi maestri (l
ideologico che gli
hanno in mente la
vevole, come il rom
e di necessità le sus
la rappresentazion
nuovo, che sfugga a
gli spettatori a conc
tico.

Il *Discorso*, l'ulti
za teatrale, è prima
riodo mal noto dell'*A
zioni intraprendeva c
ma di interpretare il
nel caso che lo interes
— di quella figura di
conflitti tra morale e
ora verso gli aspetti d
verso la vita delle mas
soggetti attivi: la pagin
teresse che si accompa
fatti uno spostamento
gio della poesia a quello
co»; dal modo epico a c*

Terminando la trage
vembre 1821, insoddisf
mente nelle *Notizie stor
naggio, quale è presentat
gni di *Adelchi*, i suoi giud
inventato di pianta, e int
e dal più malevolo lettore
C'era infatti nella sua
garsi: nella successiva lett
Dell'invenzione, là dove si
il vero (*deviner* è la parola
subito si corregge: «ou, poi
22-23). Ansioso di legarsi al*

¹ A. Manzoni, *Notizie storiche* [sul

er
i Core», sono i cristiani) a
colamo del *Liber interpreta-*
l'equivalenza «Core»-«cal-
perba altezza» di don Ro-
nfronto con il «disonor del
e fu misericordia⁷⁵.

lvo' (Ferrer e padre Cristoforo), quel-
co e in monocromo della 'zucca mon-

, in id., *Commento ai salmi*, a cura di
, nota 13.

one Calvario-calvizie, nel *Sueño de la*
, *Sueños y Discursos* cit., trad. it. p.
Juan de la Encina, che andava nudo
depredare del patrimonio per non do-
ire di malattia piuttosto che di cure,
chezza commise: essendo calvo non
considerava la scortesia meno brutta
so a bastonate perché non si levava il
perché era una specie di calvario».

Capitolo IV

L'ultima metamorfosi

(5 Maggio)

Di nuovo Il cinque maggio. Che, pervasivo, si espande nel romanzo. E che del romanzo è anzi il seminario. Entro cui una vicenda storica di trionfi e di polvere, e di sangue versato, trascende nell'agone tragico di una folle smodatezza e di un cemento impari con le prerogative di Dio. Tra caducità e stabilità. Tra l'arroganza della bestemmia e della sopraffazione arbitraria, da una parte, e l'amore del sacrificio dall'altra. Tra colpa e redenzione. In una tessitura etica e teologica resa disponibile alla "favola" di un romanzo e ai caratteri in azione dei suoi attori. Il confronto tra la «superba altezza» e il «disonor del Golgota», non è un momento dell'ode napoleonica. È il suo etimo. La sottotraccia, che la fonda e l'attraversa. Sin dall'inizio:

Ei fu. Siccome immobile,
dato il mortal sospiro,
stette la spoglia immemore
orba di tanto spiro,
cosí percossa attonita
la terra al nunzio sta [...].

Un involucro irrigidito e vuoto, ostaggio e premio della morte, occupa della propria sterminata solitudine la terra; che tutta si scuote, «percossa» e «attonita» alla notizia del «[...] subito | sparir di tanto raggio». L'universale commo- zione aggiorna, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, la repentina scossa di spavento che l'orbe fa gemere all'annuncio dell'uc- cisione di Cesare: «attonitum tanto subitae terrore ruinae |

humanum genus est totusque perhorruit orbis»⁷⁶. La terra «percossa», come altre volte nelle *Metamorfosi*⁷⁷, è portata dalla forza latina di «atronita» (cioè raggiunta dal fragore del tuono) a rivivere il sussulto ancestrale dei giganti della *Scienza nuova* di Vico alla prima scarica e al primo urto di fulmini e tuoni, dopo il diluvio; di quei giganti che sono figure metonimiche della madre Terra, nella mitologia classica: «[...] il cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori e tuoni spaventosissimi [...] quivi pochi giganti [...] spaventati ed attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo»⁷⁸.

Per via di metafore, Manzoni simula un cataclisma, un similterremoto; che reinventa il «terra mota est» del Vangelo di Matteo (27, 50), dopo che Cristo ebbe «dato» sulla croce «il mortal sospiro» («emist spiritum»): «Tale al tonante annunzio [...] trema la terra e sta», suona una variante del *Cinque maggio* che traduce alla lettera il «terra tremuit et quievit» del salmista (76, 10)⁷⁹. Nell'orazione funebre per

il buon prete di Chiuso, Manzoni dice che i parrochiani si erano raccolti attorno al «cadavere» del loro curato e si aspettavano che «il mondo dovess'esser commosso, poiché un gran tavano ne era partito»⁸⁰. Napoleone è morto, dopo essersi giusto davanti al Golgota sussultante per la morte del Giunliato, e la terra si è «commossa» per lui. Per il trionfo del «disonor del Golgota» sulla «superba altezza».

Manzoni ha sovrapposto le sacre scritture alle *Metamorfosi* di Ovidio. Il linguaggio religioso a quello gentile. E si è conquistato la scena primaria entro cui capovolgere le apoteosi figurative del classicismo imperiale dell'era napoleonica nei trionfi cristiani della Fede. La morte di Cesare preludeva, nell'opera di Ovidio, al catastrofismo finale dell'eroe che «doveva esser fatto dio»⁸¹; alla trasvolata; all'asunzione in cielo sotto forma di stella cometa; all'ultimo e supremo mito culminante in metamorfosi. Manzoni svilisce il carro di Napoleone-Sole nella carretta incendiaria di Fontenoy⁸². Risolve il volo in caduta. E, nell'umiliazione della caduta, lascia che intervenga la mano pietosa di Dio: a trasportare Napoleone «[...] pei floridi | sentier della speranza»⁸³; ai «campi» non più marziali; al «premio» che avanza il «[...] premio | ch'era follia sperar». Là dove l'astrolatria della gloria si spegne nelle «tenebre». E il rumore del «no-me» sprofonda e si inabissa nel «silenzio».

⁷⁶ Ovidio, *Metamorphoseon libri* cit., t. III, cap. I, p. 333 (corsivo nostro).
⁷⁷ Ovidio, *Metamorphoseon libri* cit., XV, vv. 761, p. 328: «ille deus facieudus erat [...]».

⁷⁸ Sull'iconografia di Petrone cfr. P. GREENAWAY, *Le bruti des magies*, Paris 1992. I due versi rovesciano i «floridi sentieri delle fallaci delizie» del romanzo *L'avventure di Saffo* di Alessandro Verri, lib. II, cap. IV, cfr. A. VERRI, *L'avventure di Saffo*, in *Id., I romanzi*, a cura di L. Martinelli, Ravenna 1975, p. 140.

⁷⁶ Ovidio, *Metamorphoseon libri* cit., t. II, vv. 202-3, p. 14: «atronito, per così gran

spavento di subita sciagura, stette il genere umano, e sussulto d'orrore in ebbe il mondo intero» (traduzione nostra). Luciano Bortoni, cita due versi (I, 762-63) del

Prometeo di Monti: «[...] A te dinanzi atronita | face la terra [...]», decontestualizzando (*Il teatro dell'«Adelechi»: la parola e il gesto romantico*, in *Teatro italiano*, vol. I, a cura di P. Carriglio e G. Streher, Roma-Bari 1993, pp. 135-48). Il silenzio della terra dinanzi al «vigore» del «campione» (non certo alla sua morte), è altra cosa. E, nella letteratura di argomento napoleonico, ben prima dell'«*cei fe' silenzio*» del *Cinque maggio*, era stato introdotto (con un accenno alla perpetuazione della leggenda di Alessandro) da Vincenzo Cuoco: «Se tu [...] simile alla folgora? ti contenti della sola gloria di conquistatore, mille altri troverai, i quali han fatto, al pari di te, tacere la terra al loro cospetto» (V. CUOCO, *Lettera dell'autore a N. O.*, in *Id., Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1779*, a cura di F. Nicolini (1929), reprint a cura di P. Villani, Roma-Bari 1976, p. 13). Piatrosto, per il modo in cui il Manzoni lirico lavorava sulle fonti classiche, cfr. v. DI BENEDETTO, «*Gerasalime Libanica*» XVIII, *fra storia e invenzione. Con una postilla sui Manzoni*, in *Beltagor*, XIII (1987), 5, pp. 570-80.

⁷⁷ Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri* cit., VI, v. 80, p. 80.

⁷⁸ G. B. VICO, *Scienza nuova* (1774), *Sezione prima*, cap. I, 377, in *Id., Opere*, a cura di A. Barattini, Milano 1990, t. I, p. 571.

⁷⁹ A. MANZONI, *Il cinque maggio*, primo getto, vv. 17 e 18, in *Id., Tutte le opere*, cit., I, p. 107. Per il testo cfr. A. MAZZARINO, *Considerazioni sull'ode «Il cinque maggio»*, in *«Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina»*, 3, 1985, t. I, pp. 527-89.

Appendice

I *Promessi Sposi* e il modello epico tassiano¹

«non c'è per l'errore nessun posto più incomodo,
e dove possa meno fermarsi, che vicino alla verità»
(Manzoni, *Del romanzo storico*)

In un saggio di qualche anno fa dedicato all'evoluzione storica della forma romanzesca (*Magical Narratives: Romance as Genre*),² il critico marxista americano Fredric Jameson propone i *Promessi Sposi* come opera esemplare di una trasformazione di "modi" narrativi conseguente al processo di rinnovamento e di secolarizzazione attraversato dal *romance* medievale.

La persistenza del "modo romanzesco" attraverso i secoli solleva l'interrogativo storico di che cosa in circostanze mutate, in epoche diverse, interviene a rimpiazzare le forme man mano obsolete, superandole e trasformandole ma senza cancellarle completamente. Esse sopravvivono, piuttosto, sedimentate nella stratigrafia della nuova forma, un modello sincronico den-

¹ Ringrazio Lina Scarano per il generoso contributo che ha voluto dare a questo lavoro

² Comparso inizialmente su "New Literary History", vol. 7, autunno 1975, pp. 135-163 e poi, parzialmente modificato, nel volume *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981, pp. 103-150, trad. it. *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1981. Il discorso di Jameson presuppone ovviamente la distinzione, fin dal Settecento nota e codificata nella cultura anglosassone, fra il *romance*, narrazione di carattere avventuroso-fantastico incentrata sul motivo della *quest* (per esempio il romanzo arturiano); e il *novel*, narrazione di tipo realistico-mimetico, sviluppatasi con il grande romanzo borghese sette-ottocentesco.

tro il quale si risolve la diacronia dei "modi" passati. Una storia del *romance* da questo punto di vista può essere pensata come «una storia dei vari codici che, nel mondo progressivamente secolarizzato e razionalizzato che emerge dal crollo del feudalesimo, sono chiamati a surrogare la funzione letteraria di quei codici più arcaici che sono ormai diventati altrettanti linguaggi morti» (pp. 142-143).

Nel caso di Manzoni si tratta di analizzare gli esiti concettuali ed espressivi in cui sopravvive quella dimensione del magico e del sacro derivata al romanzo medievale dalla particolare struttura economica (società precapitalistico-feudale) e culturale (mentalità prettamente agricola). Nell'ambito delle numerose reinvenzioni ottocentesche del genere, i *Promessi Sposi* costituiscono uno dei più riusciti tentativi post-illuministici e post-rivoluzionari di esprimere una visione religiosa attraverso la forma del romanzo realistico. La raffinata teologia manzoniana rinnova e trasforma in una dimensione laica e razionalista la sacralità di tipo magico che caratterizza il modello antico. Così, la trama dei *Promessi Sposi* drammatizza progressivamente un conflitto tra le forze del bene e quelle del male in cui riscopriamo le matrici narrative dell'*epos* religioso: la nozione di Provvidenza dà forma concettuale alla visione magica di un ordine benigno che governa le sorti umane ed è regolarmente avversato dalle potenze infernali; negli strumenti operativi attraverso cui questa volontà di bene si afferma sul male riemergono le antiche nozioni animistiche di magia bianca e di magia nera; infine, l'evento miracoloso della conversione conserva dietro le nuove legittimazioni psicologiche quel carattere, ancora relativamente esteriore, di "psicomachia" che prende il posto del vecchio *agon* del romanzo cavalleresco.

La particolare struttura composita dei *Promessi Sposi* provvede i dispositivi formali adatti per l'espressione di questi arcaici contenuti riemergenti. La separazione for-

zata dei due amanti dà luogo a due direttrici di racconto distinte e fra loro altermate che di fatto costituiscono due tipi di narrazione assai differenti, ma che nel loro originale montaggio conferiscono al romanzo manzoniano una esemplare ampiezza prospettica. Da un lato, il sequestro di Lucia fornisce la materia per un "romanzo gotico" in cui si consumano i *malheurs de la vertu*. In questo settore del testo Manzoni ha a disposizione uno strumento modale per sviluppare la sua visione del male orientando la meditazione sui misteri della vita interiore e sul destino dell'anima. Dall'altro, Renzo attraversa il mondo della politica e della storia e si confronta col tema della giustizia. Le sue disavventure di Candide consentono di registrare sul testo una ben diversa esperienza della realtà esteriore grazie a un codice narrativo specifico, che è quello del *Bildungsroman*. Ma la nozione di reale che egli sperimenta si intreccia con una visione trascendente dentro cui i temi epici della guerra e della sommossa, della fame e della peste, sono riletti alla luce di una grandiosa metafora religiosa del contagio e della purificazione. Nella prima zona l'analisi manzoniana si muove sul piano interiore della coscienza individuale, che persevera nel suo rifiuto di Dio o si rigenera attraverso l'evento della conversione; nella seconda, essa si situa piuttosto sul piano della coscienza collettiva, che ribadisce la sua colpa nell'esercizio dell'abuso feudale o si rigenera nella "conversione" delle istituzioni politico-sociali.

Da tempo la critica manzoniana, soprattutto stimolata dalla lezione di Bachtin, ha puntato all'individuazione dei diversi codici narrativi che confluiscono nell'organico unitario del romanzo. La prospettiva di Jameson può così apparire un po' schematica rispetto ad altri più raffinati esercizi di scomposizione, capaci di inglobare una pluralità di codici che si richiamano in vario modo alle grandi tradizioni narrative europee sette-ottocentesche. "Romanzo di avventure", "romanzo di educazione", "romanzo nero" e "racconto filosofico" convergono

in originale combinazione dentro l'unità narrativa operando con relativa autonomia rispetto allo statuto stesso di "romanzo storico", che di per sé prevede una natura ibrida della compagine romanzesca. Se è senz'altro vero, dunque, che esiste una ramificazione più complessa e profonda del sistema dinamico di forme e di modi che si genera intorno allo schema tradizionale degli "amanti divisi"³, tuttavia la proposta di Jameson ha il vantaggio di privilegiare gli aspetti della genealogia su quelli del sistema combinatorio, orientando la prospettiva critica a una lettura "stratificata" del testo, dentro la quale i diversi codici si articolano secondo gerarchie riconoscibili.

Un'antipatia sospetta

I ipotesi così generali pongono con urgenza il problema della loro verifica in sede di mediazione storico-letteraria. Il tentativo di riscrittura secolare di Manzoni è, in primo luogo, un'operazione condotta con e sul linguaggio della tradizione di un genere, quello epico-storico, cui egli esplicitamente si riallaccia nel suo discorso *Del Romanzo storico* (parte II), scritto subito dopo la pubblicazione dei *Promessi Sposi*.⁴ Ricostruendo una continuità di forme letterarie con l'intento precipuo di segnalare i caratteri originali del nuovo genere, Manzoni fornisce una sorta di legittimazione istituzionale al romanzo appena concluso, di cui, pure, dichiara la insostituibilità teorica. Attraverso quel linguaggio e quelle for-

³ Così E. Raimondi riferendosi al saggio di Jameson nella *Macedonia di studi in onore di Vittore Branca*, vol. IV, tomo II (*Tra Manzoni e Romanticismo*), Olschki, Firenze 1983, p. 566.

⁴ Com'è noto, il breve trattato *Del Romanzo storico*, e in particolare la risposta a Goethe nel '28-'29 interrotto e successivamente riterato per la prima volta nel 1850, nella prima edizione *Reddelli delle Opere varie*, Milano 1845-55.

me, il cui destino storico sta per compiersi, si trasmette un'ideologia "morta", o, per meglio dire, convertita in immagine e in figura: quindi non propriamente "morta", ma "superata"; rifiutata certo, ma capace ancora di imprevedibili sopravvivenze.

Niente può illustrare meglio questa dialettica di forme delle riserve che Manzoni stesso aveva espresso qualche anno prima contro l'uso della mitologia, tema privilegiato della polemica anticlassicistica, nella *Lettera sul Romanticismo*.⁵ La mitologia è divenuta estranea alla sensibilità moderna ed è pertanto destinata fatalmente a scomparire dalla prassi artistica; né vale l'obiezione che, eliminando le favole antiche, si dovranno parimenti bandire dal linguaggio corrente quelle espressioni che ne serbano l'impronta, quali *forza erculeo*, *aspetto marziale*, *auguri sinceri*.

A questo era facile il rispondere che l'istruzioni, l'usanze, l'opinioni che hanno regnato lungo tempo in una o più società, lasciano ordinariamente nelle lingue, delle tracce della loro esistenza passata, e ci sopravvivono con un senso acquistato per mezzo dell'uso, e reso indipendente dalla loro origine: la stessa risposta che si darebbe a chi venisse a dire: o rimettere in onore l'astrologia, o bandire dal linguaggio i vocaboli: *influsso*, *ascendente*, *disastro*, e altri derivati dalla stessa fonte. (p. 165)

Manzoni sostiene dunque che le espressioni linguistiche tendono col tempo a emanciparsi dalle idee che le

⁵ La *Lettera* fu indirizzata come risposta privata al marchese Cesare D'Azeglio nel settembre del '23 e restò inedita fino al 1846, meno del giornale mensile "L'Ausonio" (Parigi, anno I, pp. 21 ss.), quello stesso '46 ebbe la prima stampa italiana a Orvieto, seguita da quella veneziana del '53. Manzoni diede il proprio assenso alla pubblicazione solo nel 1870 per la ristampa delle *Opere varie*, curata a Milano dal Rechiedei, ma solo dopo una revisione personale del testo. Anche per la *Lettera*, come per il *Romanzo storico*, l'indicazione delle pagine fa riferimento all'ed. cit. degli *Scritti di teoria letteraria del Manzoni*, curata da A. Sozzi Casanova.

hanno creato. E tuttavia, subito dopo, è costretto ad ammettere, cautelando l'assunzione di un punto di vista così personale dietro il riserbo confidenziale,⁶ che in realtà l'uso della mitologia non è così innocente, perché in ogni linguaggio mantiene sempre un nesso intrinseco con l'ideologia che esprime, non è ad essa indifferente.

E perché dunque si farebbe uso di quel linguaggio, se non fosse per affezione a ciò che esprime? se non fosse per produrre un assentimento, una simpatia? (p. 167)

Lasciati gli argomenti di scuola ed entrato nel vivo di una sua personale polemica, Manzoni non teme di affermare, a costo di contraddire quanto ha sostenuto in precedenza, che l'uso della mitologia è propriamente idolatrico, perché le favole antiche, esaltando e quasi divinizzando i valori e le passioni terrene, sono l'espressione di una visione pagana del mondo antica a quella cristiana. Nessun linguaggio, sembra voler dire Manzoni, è mai veramente neutro: anzi l'ideologia che gli sopravvive dentro non smette mai di esercitare attivamente le sue pericolose suggestioni.⁷ Dobbiamo

⁶ Esso si mantiene peraltro anche nel testo a stampa del settantasei riproduce, con qualche lieve variante, la formulazione privata. «Ma la ragione per la quale lo ritengo desiderabile l'uso della mitologia, è che quel sistema che tende ad escluderla, non la direi certamente a chiurque, per non provocare delle risa, che precederebbero e impedirebbero ogni spiegazione; ma non lascerò di sottoporla a Lei, che, se la vasse insussistente, saprebbe aditizzarmi senza ridere. Tale ragione per me è, che l'uso della favola è vera idolatria» (p. 165).

⁷ Preoccupazione sostanzialmente analoga manifestava anche il Tasso, che presto vedremo chiamato in causa, nella lettera a Scipione Gonzaga del 4 ottobre 1575 sulla revisione della *Gerusalemme*: «Noi l'ultimo canto sono queste parole: «Sia dubbia in mezzo la Fortuna e Marres. Potrà forse parere ad alcuno ch'io introduca le deità de' miti. Se così è, rinnovansi queste e tutte l'altre parole simili, se non che ornati non suonano, né altro senso ricevano da gli uomini, se non la sorte che la guerra, per lo valore de' soldati contrapposta, era sovrano la chiamino) ne la qual si prende il nome de la deità per lo nome della cosa sottoposta» (T. Tasso, *Lettere*, cit., I, p. 119).

credere che così avvenga anche per l'astrologia, citata come esempio nel brano della *Lettera*? Che il semplice parlare, magari allo scopo di mettere in ridicolo i prodigi e le superstitzioni magiche, possa costituire l'indizio di una completezza regressiva? Il passo e il discorso che lo inquadra sono di straordinario interesse dal punto di vista che ci riguarda, e avremo occasione di tornare a puntarci l'attenzione.

Ma per il momento importa soprattutto sottolineare l'appoggio sorprendentemente cercato da Manzoni nell'autorità del Tasso, che invece i compagni romantici, cultori del poeta, avrebbero, a suo dire,⁸ colpevolmente trascurato nella loro battaglia anticlassicista:

Fu una vera disgrazia (letteraria, s'intende) che nessuno di loro, o sapesse, o si rammentasse che lo stesso giudizio era stato espresso, quasi con gli stessi termini, da un uomo la cui autorità avrebbe sbalorditi, per un momento, gli avversari. È il Tasso che parla, nel primo Discorso dell'*Ave Poetica*: "E quanto quel maraviglioso (se pur merita tal nome) che portan seco i Giovi e gli altri numi de' Gentili, sia non solo lontano da ogni verisimile, ma freddo e insipido, e di nessuna virtù, ciascuno di meditare giudicio se ne potrà facilmente avvedere, leggendo que' poemi che sono fondati sopra la falsità dell'antica religione". Ci vollero però due secoli e mezzo circa, perché la maggior parte de' poeti e de' lettori di poeti se ne avvedessero (p. 162).⁹

⁸ In realtà si tratta di una svista manzoniana, come già segnalava il *Castellatore*: «Quando il Manzoni scriveva ciò non rammentava che il signor Torquato Tasso, autore della *Gerusalemme Liberata*, e da lui ristampato nel libro secondo del suo *Trattato Sul poema epico*, e da lui in *Nuova Antologia* (G. Manzoni, *Le origini del Romanticismo*, sua ripresa, parziale e in altro contesto, nel *Romanzo storico* (p. 652).

⁹ Il passo fu aggiunto solo nell'edizione del settanta. Ma che Manzoni già lo avesse presente e gli attribuisse grande importanza lo conferma la sua ripresa, parziale e in altro contesto, nel *Romanzo storico* (p. 652).

c. le reminiscenze testuali.

La "antipatia" di Manzoni attestata dai primi biografici come un fatto certo non manca tuttavia di presentare risvolti curiosi, tali da generare, come dicevo, l'impressione di una singolare ambivalenza. Se ne fanno porta-voce per primi quegli studiosi della scuola storica che, sulla base di una più attenta ricognizione dei testi, e non solo delle testimonianze, sfumano la disistimananzoniana in un più equilibrato dosaggio di riconoscimenti e di riserve.¹² Stando al Cantù,¹³ si dovrebbe infatti parlare senza meno di un "disprezzo" (vol. II, p. 14), rivolto tanto all'uomo idolatrato dai poeti romantici fino a farne soggetto di dramma (Goethe, Byron), quanto all'opera, "il più grande soggetto d'epopea" (ivi, p. 197) colpevolmente "impiccinito" dal Tasso. Giudizi, questi manzoniani, che rivelano tutta la loro carica anticonformistica e lievemente provocatoria, se si considera che, al di là di ogni facile mito biografico, proprio il Tasso poeta e teorico era stato proclamato scherzosamente "collaboratore onorario" del *Concilia-*

¹² Cfr. G. Giannini, *Tasso e Manzoni*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXXIII, 1894: «la famosa antipatia del Manzoni pel Tasso (se vi fu) fu un'antipatia curiosa, un'antipatia che gli permetteva di ammirarne le più riposte bellezze, fin al punto di appropriarselle e ingemmarne i suoi versi» (p. 242); P. Bellezza, *Dell'antipatia del Manzoni per il Tasso*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXX, 1897: «Curiosa pertanto, diremo ancora una volta, l'antipatia ispirata al capo del nostro romanticismo da quello fra i classici nostri che maggiori titoli parrebbe aver avuto per tornargli simpatico: tanto curiosa, che si è persino tentati di parlarla affatto e di vedervi nulla più che una fantasia di biografici e di tradizione nata e continuata in virtù di chi sa quali equivoci e malintesi» (pp. 110-111).

¹³ C. Cantù, *Alessandro Manzoni. Reminiscenze, Treves, Milano 1882*, vol. 2. Confermando sostanzialmente i suoi giudizi il Tommaseo, *Colloqui col Manzoni*, e C. Fabris, *Memorie manzoniane*, (raccolti nel volume *Colloqui col Manzoni* di N. Tommaseo, Borri, R. Bonghi, C. Fabris, a. c. di G. Titta Rosa, Ceschima, Milano 1954), e, con qualche attenuazione, S. Stampa, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici: appunti e memorie*, Hoepli, Milano 1885, p. 119.

107^e¹⁴ dagli amici e compagni di militanza politico-letteraria del Manzoni, con ciò riconoscendogli esplicitamente, come anni dopo farà, lo si è visto, lo stesso Manzoni, un ruolo di autorevole precursore nella loro battaglia in nome della modernità. Ma qualcosa di strano è da riconoscere anche nell'accanimento con cui Manzoni avrebbe indotto il Grossi a deporre l'amore per la *Gerusalemme*, che "sapeva tutta a mente" (Cantù, vol. II, p. 16), e a ingaggiare con i suoi *Lombardi* una sorta di sfida al modello venerato.

Quel che risulta certo è che il Tasso è un nome vivo e circolante all'interno del gruppo manzoniano, a tal punto familiare da presentarsi come prontuario di citazioni e riserva di battute per gli usi della conversazione o dello scambio epistolare.¹⁵ C'è anzi un mo-

¹⁴ Il n. 27 del "Conciliatore" (3 dicembre 1818) riporta il passo antimitologico tassiano (ma la citazione è tolta dai maturi *Discorsi del poeta eroico*, anziché dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica*) sotto il titolo *Parere di un gran Poeta sull'uso della mitologia*. Si tratta di un "Articolo comunicato al Conciliatore dal sig. Torquato Tasso autore del suo Trattato sul poema eroico, e da lui ristampato nel libro secondo e cop. l'anno 1735. Con licenza de' superiori e proibizione de' pelandini". Cito da "Il Conciliatore", a. c. di V. Branca, Le Monnier, Firenze 1948, vol. I, p. 434.

¹⁵ Cfr. la lettera al Fauriel (senza data, ma che gli editori assegnano all'ottobre 1807), in cui Manzoni commenta la morte del poeta Leconte de Lisle: «Moriva Argante, e tal al minaccava di *Lib. XIX, 26*; e la lettera a G. Cattaneo del 9 marzo 1822, dove si scusa per aver fatto spendere del denaro all'amico per *Lettere*, a c. di C. Arretti, vol. 7 delle *Opere*, tomi 3, A. Mondadori, Milano 1970. È evidente abbastanza "comico", quotidiano, del verso tassiano non significa un'abbassamento del tono, come già obiettava al Cantù il Sanesi (*Introduzione* a A. Manzoni, *Poete rifiutate e abbozzate*, CLXXXVII). Basti ricordare che Ermes Visconti, non meno severo censore del Tasso e complice degli attacchi manzoniani, definiva "satira" l'episodio di Clorinda morente, a cui allude l'ultima parodia citata (cfr. recensione alla *Storia delle Crociate* del Michaud nel "Conciliatore", LXXXII, 13 giugno 1819, vol. II, cit., pp. 711-720).

mento in cui il Tasso assurge agli onori di una piccola *querelle* letteraria che nell'estate del '17 divide gli amici della "cameretta" portiana e di via del Morone su opposti fronti polemici: Grossi, Porta e Rossari da una parte, Manzoni e Visconti dall'altra.¹⁶ La disputa matura in un clima di burla goliardica il suo documento più singolare: la parodia del canto XVI della *Gerusalemme*, firmata a quattro mani da Manzoni e Visconti.¹⁷ Lo "scherzo di conversazione" o "dramma quasi improvvisato per celia", come lo intitolano i due autori,¹⁸ provoca la replica immediata del partito avversario, che scende in campo prima con una "catilinaria in terza rima" del Grossi, successivamente trasformata in una "cantata milanese",¹⁹ e poi con l'*Apparizion del Tass* del Porta, le cui ultime stro-

¹⁶ D. Isella indica nell'episodio la prima prova documentaria dell'"osmosi" fra i due sodalizi (*Porta e Manzoni*, in *I Lombardi in rivolta*, Einaudi, Torino 1984, pp. 181-185).

¹⁷ Si legge in *Tutte le opere* di A. Manzoni, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. I, *Poesie e tragedie*, A. Mondadori, Milano 1957, pp. 224-237, da cui cito.

¹⁸ Cfr. N. Tommaseo, *op. cit.*, p. 198, n. 8 e A. Soppani, *I primi anni di Alessandro Manzoni*, Bernardoni, Milano 1874, p. 178, n. 1.

¹⁹ Ritrovata da D. Isella è stata pubblicata su "La Martinella di Milano", VII, giugno 1953, f. VI, pp. VI, pp. 364-388. Di una "cantata" inedita del Grossi in difesa del Tasso. La vicenda del contrattacco Grossi-Porta è ampiamente documentata dalle *Lettere di Tommaso Grossi ed altri amici a Carlo Porta e del Porta a vari amici*, pubblicate da C. Salvioni in "Giornale storico della letteratura italiana", XXXVII, 1901, pp. 278-338. La lettera con cui il Grossi accompagna la sua operetta al Porta è senza data, ma assegnabile verosimilmente all'agosto 1817: «La mia religione per il povero Tasso non ha potuto tollerare con indulgenza l'impietà dei suoi bestemmiatori: ho dovuto dare sfogo a quel sentimento di zelo e di indignazione che mi mandò il Rossari, e mi nell'anima leggendo la parodia che ti mando. Leggila tu, falla scappò fuori una cantata milanese che ai membri della Cameretta, se leggere o sentire a leggere anche ai membri della Cameretta, se potrei pot scappolarmela con onore» (p. 299).

Appendice. I "Promessi Sposi" e il modello epico tassiano 24
fe per qualche tempo furono attribuite, per un equivoco, a Manzoni stesso.²⁰

Distanza parodica e consenso teorico

La riscrittura del XVI²¹ è in primo luogo la dimostrazione di una perfetta familiarità con lo stile e la maniera tassiana, di cui Manzoni intuisce le possibilità di sviluppo melodrammatico e di riduzione ironica. Sviluppando dal patetico tassiano le potenzialità di opera buffa, Manzoni persegue un intento di doppia parodizzazione: la presa in giro è infatti portata tanto sul contenuto narrativo che sulla forma metrica, dove le solenni ottave tassiane si sciolgono in intermezzi e ariette metastasiane, seguendo peraltro un percorso già tracciato dall'iconografia settecentesca.²² E quanto all'linguaggio, Manzoni impugna le armi razionalistiche

²⁰ Il componimento portiano, sollecitato dal Grossi (vedile Lettere pubblicate dal Salvioni), rimase incompiuto al v. 98, nel punto in cui ne viene ricordata l'ezilogia: il Tasso appare al poeta in una boschetto, fra strepiti e gemiti sinistri, lamentando la sua "colpa desgraziada" che «on tal Manzoni, / on tal Ermete Visconte, a c. di D. Isella, A. Mondadori, Milano 1975, pp. 894-899). In seguito a una testimonianza fuorviante del Fabris (*op. cit.*, pp. 128-129), si è a lungo creduto che gli ultimi versi fossero un'aggiunta dello stesso Manzoni. La questione è stata definitivamente chiusa da un intervento di Isella. *Di un frammento portiano e della sua attribuzione al Manzoni*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXVI, 1949, pp. 432-436.

²¹ Su cui vedi gli interventi di P. Di Sacco, *L'impossibile idillio*, "Bergomum", 1986, pp. 83-99, e di L. Badini Confalonieri, *Un inedito Manzoni parodico*, in AA.VV., *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a c. di G. Barberi Squarotti, Tirrenia, Torino 1988, pp. 217-232.

²² Vale la pena almeno di ricordare i travestimenti arcaicici di Rinaldo e di Arnida ad opera del Piazzetta, che preparò i disegni illustrativi della *Gerusalemme* (Biblioteca Reale, Torino 1745) per i piedi-tore veneziano Albrizzi.

di Galileo²³ per mettere in ridicolo i languori sentimentali e, soprattutto, la concettosità tassiana che, ridotta al grado zero del senso, rivelerebbe tutta la sua povertà di pensiero e le sue incongruenze logiche (Rinaldo: «Scusa se in gergolifico io favello, / amabile fanciulla, / per dire il vero, anch'io ne intendo nulla», atto I, vv. 106-108). La misura che egli applica è quella stessa in base a cui condanna il Tasso per aver "impiccinio" un grande soggetto di epopea: Rinaldo diventa un vagehsolitudine, dal caldo e dagli ozi di guerriero imbelletta, missione religiosa per cui viene richiamato e ridotta ad uno "spaccar legna" nella selva incantata (atto II, v. 185), secondo un generale abbassamento dei moventi e dei fini epici che va a colpire proprio il cuore del "meraviglioso cristiano" voluto dal Tasso quale punto di volta della sua narrazione: il canto XIII, con la scelta arbitrata dai demoni, la siccità, l'impotenza di Goffredo a decidere, il suo ricorso alla preghiera, e infine il premio della pioggia ristoratrice (Ubaldo: «Dirò. Venne un'arsura / che disseccò ogni fonte, ed ogni roggia» / Rinaldo: «Oh Dio! com'è finita?» - Ubaldo: «Colla pioggia. / Il pio Goffredo la lasciò cadere / affretandola un po' colle preghiere», atto II, vv. 158-162).

Appare chiaro che far cozzare il manierismo tassiano con il librettismo arcadico è qui soprattutto un modo per prendere romanticamente le distanze da una cultura passata che Manzoni tornerà non per caso a parodiare nella figura di don Ferrante, il quale ha in sommarima il poeta della *Gerusalemme* e muore come un eroe di Metastasio. Certamente nei due luoghi celebri

²³ Ricordato come autorevole censore della *Gerusalemme* (il titolo è, ovviamente, alle celebri *Considerazioni di Tasso*) in un passo del *Romanzo storico* che citerò fra breve. Per gli spunti galileiani nella parodia manzoniana si veda P. Bellezza, *Ancora una volta il Tasso e il Manzoni*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", XXXVIII, 1901, pp. 122-127. Lo Stampà (*op. cit.*, p. 199) ricorda che Manzoni «trovava giuste le critiche del Galileo (che pure non era un'oca)».

- Paolo Odoj ANDA
109

Appendice. I "Promessi Sposi" e il modello epico tassiano

dei *Promessi Sposi* dove si parla della *Gerusalemme* (discussione cavalleresca alla tavola di don Rodrigo, cap. V: biblioteca di don Ferrante, cap. XXVII) è avvertibile il prolungamento, sfumato e qui ormai solo obliquamente ironico, dell'attacco giovanile. In realtà, come risulta ben evidente, la degradazione della Gerusalemme a manuale di cavalleria²⁴ vuole soprattutto colpire gli stravolgimenti di una cultura fondata su vacui presupposti formalistici. Tuttavia resta davvero singolare il destino di quest'opera nelle pagine manzoniane: esse non si contentano di parodiarla e diminuirli direttamente, ma vi aggiungono la beffa di un'esaltazione che suona come obbiettivo esaurimento dei suoi valori poetici nel momento stesso in cui la promuovono ad autorità di una "scienza" obsoleta.

E tuttavia un indizio testuale della riscrittura rimanda ad una vertiginosa triangolazione Clorinda-Armida-Ermenegarda che di nuovo riscopre, fra parodia e sublimine, le ambivalenze manzoniane. Come ha acutamente rilevato Gilberto Lonardi, il "passa la bella donna, e par che dorma" di *Lib. XII, 69*, forse il verso più felice

²⁴ Come per primo segnalò il Fioroni, la disputa è «reminiscenza della disputa storica e famosa a cui il Tasso e il suo furioso Argante dettero luogo. Infatti nella lettera del 25 febbraio 1585 diretta a Curzio Ardizio in Mantova, il Tasso era costretto, tra l'altro, a difendersi dalla seguente critica: «Mi pare ancor degno di qualche considerazione il costume rappresentato ne la persona di Argante come ammestraggero nimico, e facendo a la prudente risposta di Goffredo replica così risoluta, senza ch'appaja indizio ch'egli avesse di ciò ordine ziente e sprezzatore, avrebbe poi da accusare il re d'Egitto; il quale essendo desideroso di pace, non doveva fare lezione di persona, da cui si simile a quella piccantissima del capitolo V dei *Promessi Sposi*, da non potersi dubitare che il ricordo di quella abbia suggerito la creazione di questa. Si rileva infatti dal Discorso sul Romanzo Storico e dal Rassi, e quindi anche le critiche mosse al Tasso dal Lombardelli e dal Manzoni, e il "Discorso del romanzo storico", Lapi, Città di Castello, 1916, p. 9)

cemente dissacrato della parodia ("Parla la bella donna, e par che dorma") viene restituito al sublime in un punto culminante dell'*Adelchi*, quello del celebre delirio in cui Ermengarda affida ad Ansberga il suo testamento di pietà e di perdono per Carlo: "e si gli discoscacrato e riconsacrato del Tasso, Manzoni si mostrerebbe sospeso fra i due estremi del dire immorale e del silenzio, trovando "una via di compromesso" nel riutilizzare quel linguaggio della passione, tassiano e raciniano, in due "forme del margine": la parodia (il *Canto XIV del Tasso*) e il delirio (quello appunto di *Adelchi*, atto IV). La solitudine di Ermengarda riprende quella dell'Arnida tassiana, proprio quella derisa nella riscrittura ma adesso di nuovo fatta seria; e mentre il tema classico dell'eroina abbandonata si cristianizza in provvida sventura, Ermengarda assume nientemeno che le proporzioni di *figura Christi*, sublimando la sua sofferenza derisa nell'allegoria della Passione («Sola e debil son io: [...] oh! non forzarmi a supplicar così dinanzi a questa turba che mi deride»; da confrontare con lo «stuel de' beffardi» dell'inno *La Passione*, v. 49).

Ma, a giustificazione dell'assunto iniziale sull'ambiguità dell'atteggiamento manzoniano, occorre mettere in campo una serie di fatti e di considerazioni che controbilanciano la voce negativa di queste testimonianze. I conti con il Tasso, Manzoni dovette farli assai presto. I conti con il Tasso, Manzoni fu presente nella sua forma se è vero che la *Gensalemme* fu presente di retorica mazione letteraria fin dai primi rudimenti di retorica appresi alla scuola dei padri Somaschi. Quel testo, opportunamente censurato dei passi scabrosi, doveva es-

²⁹ G. Lonardi, *Ermengarda e il pirata*, il Mulino, Bologna 1991, pp. 56-60. Analoghi destino, secondo il critico, investe Rimuldo, personaggio del "fatal guerriero" di *L'Ab. XVI*, 33 ritorna degnando nella scrittura a designare la sua robustezza di spaccalegna ("un uom della tua schiena"), salvo poi riconsacrarsi nell'"uom fatale" del *Compte Maggio*; Napolicone.

essere proposto anche per fini didattici da questi "zelatori" ²⁶ del poeta cristiano della Controriforma. L'avversione che Manzoni ben presto manifestò verso i contenuti e i metodi dell'insegnamento scolastico giovanile spiega a sufficienza il fastidio maturato per quel testo allora canonico. Del resto, non si può fare a meno di pensare, con ironia postuma, che spesso un destino analogo verrà riservato proprio ai *Promessi Sposi* dalla didattica della scuola dell'Italia unificata. Chi ricorda quante "antipatie" ha attirato su Manzoni tale pratica, può ben comprendere quel ripudio istintivo giovanile; ma nemmeno deve sorprendersi della presenza tenace di una "memoria" tassiana che pervade tutto l'arco della produzione letteraria di Manzoni, dai versi d'esordio al capolavoro romanzesco agli scritti teorici.²⁷

Di questo Tasso entratogli nel sangue giovanetto, Manzoni non si è mai potuto veramente liberare, tanto che la voce e l'immagine del "nemico" riaffiorano ostinate quanto più vorrebbe cancellarne le tracce. Dunque, un'avversione che non può fare a meno del suo oggetto polemico e gli lascia la parola più di quanto non dicano (o non nascondano) le parodie beffarde, le condanne esplicite, le citazioni dissimulate. Anche

²⁶ L'espressione è di A. Tortoreto (cit., p. 305), il quale fonda le sue asserzioni sull'esistenza, nella Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo, di più edizioni della *Gensalemme Liberata*, a cura degli alunni del *Collegio Gallo* di Como, diretto dagli stessi Somaschi del Collegio manzoniano di Merate. Anche la Biblioteca Ambrosiana, come ho potuto accertare, conserva alcune edizioni castigate della *Gensalemme*, ad uso del *Collegio Gallo* di Como: la prima risale al 1815 (Caproni, Como), la seconda è del '33, la terza è del '45. Si può legittimamente supporre che tale sistema didattico vigesse già al tempo del Manzoni scolaro. Utili indicazioni sull'argomento si trovano nel saggio del Padre Marco Tentorio, *Studio sul Manzoni nel collegio somasco di Lugano*, in *Nel nome di Lucia*, Como 1981, pp. 7-50.

²⁷ Oltre ai già citati Giannini, Bellezza, Fioroni, ricordiamo un ulteriore intervento (il primo della serie) del Bellezza, *Il Tasso e il Manzoni*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXIV, 1894, pp. 302-304, e quello di E. Carrara, *Uno spirito neorilistico nella "Gensalemme" e nei "Promessi Sposi"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXII, 1944, (1-2), pp. 1-10.

quando si riconoscano per plausibili le ragioni, adotte da Umberto Bosco, ²⁸ di un dissenso tutto spirituale per l'uomo del mito romantico o del cattolicesimo tridentino, e del fastidio per la sua opera carente di autenticità storica e di verosimiglianza psicologica e indulgente invece nell'eccesso romanzesco e sentimentale, si resta tuttavia con l'impressione di un'acredine simile a quella che si riserva per solito ai padri e ai precursori lontani piuttosto che agli occasionali compagni di strada; e che insomma, nel caso di Manzoni e Tasso, tanto più forte e dura sia la lotta quanto più grande il debito. ²⁹ Così che mi pare contenere un indizio di risposta la formula con cui il Bosco compendia incisivamente il paradosso di una antipatia fondata sulla "presunta infinità" e diretta proprio contro colui che era stato "il più cattolico dei poeti" e "il più romantico dei romantici".

Negli stessi riconoscimenti in positivo dell'opera tassiana, Manzoni sente sempre la necessità di far seguire qualche riserva, variamente motivata: come quando, nel trattato sul *Romanzo storico*, riconosce un ruolo importante alla *Gerusalemme* nella moderna tendenza alla storia, ma non manca di segnalare l'autorevole dissenso di Galileo:

Quest'epopea, che non è più l'epopea spontanea d'Omero, e neppure la favolosa di Virgilio; quest'epopea storica, fondata, secondo voi, da Luciano, riformata da Silio Italico, e resuscitata dal Trissino; quest'epopea, l'assunto della quale, sempre secondo voi, repugna apertamente alla scienza e allo spirito del tempo presente, ha prodotta la *Gerusalemme Liberata*; cioè un lavoro che è, da quasi tre secoli, ammirato e gustato dai dotti e dalle persone colte non solo d'Italia, ma del mondo, meno poche eccezioni, qualche-

→ *Dante - Ritr.*

Notas - R.

²⁸ U. Bosco, *op. cit.*, pp. 15-26.

²⁹ Per Bloom (*L'angoscia dell'influenza*, cit.) ogni poesia "forte" si spiega come travisamento (*misreading*) e insorgenza angosciosa contro le poesie dei Precursori o Padri Poetici, perché l'appropriazione comporta un'angoscia di indebitamento.

Appendice. I "Promessi Sposi" e il modello epico lassiano 249
na insigne bensì, come sarebbe il Galileo, ma sempre eccezione. (pp. 250-251)

Il giudizio ammirativo si stempera nell'oggettività del *consensus omnium* e nel sospetto di una qualche complicità con il partito delle "insigni eccezioni". Ma qualunque sia l'opinione personale sul valore intrinseco dell'opera, per tutto il trattato Tasso è visto da Manzoni come l'ultimo grande, e certo il più importante, per obbiettivo rilievo storico e per altezza di risultati artistici, esempio italiano di narratore epico e cristiano, colui che chiude con atto liquidatorio la stagione delle belle favole romanzesche. Il che non toglie, ovviamente, che Manzoni provi fastidio per le mollezze amorose e per quegli eccessi di "romanzesco", appunto, che ancora ne pervadono l'opera; ma è lo stesso fastidio, in un certo senso, che prova per l'opera di un proprio personale passato e dal quale, in parte, scaturisce la radicale revisione del *Fermo e Lucia*. Anzi, proprio questa prossimità di esperienze spiega, oltre ogni idiosincrasia ideologica o morale, come egli rifiuti inconsciamente di accordare la sua solidarietà a un uomo che, due secoli e mezzo prima di lui, aveva percorso un itinerario certo più drammatico, ma non dissimile, di patimenti e di perplessità di fronte ai compiti altissimi della creazione artistica. Come non pensare a un sentimento con il poeta indotto dalle insoddisfazioni proprie e dalle censure altrui "a quell'infelicitissima determinazione di rifare il suo poema" (p. 659) da parte di chi conosce il tormento dell'autocritica e della revisione fino al punto di autoimporsi il silenzio artistico all'indomani di uno straordinario successo?

Non c'è bisogno del resto di ricorrere a mere congetture psicologiche. Basta leggere i riferimenti, manifesti o impliciti, al Tasso vittima delle regole, che sono diventate anche costrizioni mentali, nelle occasioni in cui Manzoni sferra il suo attacco contro i precetti del sistema classico (*Lettere à M. Chancel* e *Lettera sul Romanzismo*) o argomenta l'impossibilità intrinseca, per leg-

stessa icasticità della formula manzoniana ricalca i moduli prescrittivi del Tasso:

Eccovi, signor Scipione, le condizioni che giudizioso poeta deve nella materia nuda ricercare; le quali (repligando in breve giro di parole quanto s'è detto) sono queste: l'autorità dell'istoria, la verità della religione, la licenza del fin-gere, la qualità de' tempi accomodat, e la grandezza e nobiltà degli avvenimenti.³²

Ciò che invece va subito messo in rilievo sono le nette differenze che il *Romanzo storico* stabilisce in merito alle forme letterarie specifiche che hanno interpretato questo programma comune. Manzoni, infatti, a partire dal riconoscimento di una continuità storica di forme, si preoccupa di distinguere natura e fini del genere moderno rispetto all'antico:

Venendo finalmente al paragone tra l'assunto comune all'epopea e alla tragedia, e l'assunto del romanzo storico, è facile vedere che la differenza essenziale sta in questo, che il romanzo storico non prende il soggetto principale dalla storia, per trasformarlo con un intento poetico, ma l'inventa, come il componimento dal quale ha preso il nome, e del quale è una nova forma [...]. Ho detto: differenza essenziale; infatti, non è, come nell'epopea e nella tragedia [...]. non è quella finzione grossolana, che consiste nell'infarcir di favole un avvenimento vero, e di più avvenimento illustre, e perciò necessariamente importante. Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell'autore, tutto poetico, perché meramente importante. Intento e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativa agli uomini di quel tempo, tanto verosimile relativa per loro. (pp. 279-281)

gi di coerenza logica, dei "componimenti misti di storia e d'invenzione" (*Romanzo storico*). Ha osservato fra la *Lettera* al D'Azeglio e i *Discorsi* tassiani, che, nella sua battaglia anticlassicista, «il caustico autore del *canto XVI del Tasso*, pur in alcun modo alludendo alle polemiche antitassiane della Crusca, rende indirettamente omaggio alla più illustre vittima della pedanteria dei retori "tormentatori" degli "uomini d'ingegno". E l'omaggio proveniva, al caso, da chi era stato sin troppo "tormentato" da riserve insistenti e pedantesche che s'erano levate contro la voce nuova della scuola drammatica italiana, una voce che s'era "resa superiore" alle "norme comuni", scoprendo "una via non tracciata", nella quale la critica non aveva ancora posti i suoi termini perché non la conosceva, e il genio solo doveva scoprirla».³⁰

Per ciò che riguarda il *Romanzo storico*, già un studioso di età positivista, il Fioroni, segnalava i punti di contatto teorici con i *Discorsi* tassiani concludendo che "Il programma d'una letteratura che avesse per soggetto il vero, per fine l'utile e per mezzo l'interessante", la famosa formula manzoniana del '23, poi sfumata nella redazione a stampa del settanta della *Lettera sul Romanticismo*, "era già stato tracciato dal Tasso".³¹ Affermazione certo troppo perentoria, ma che si può sostanzialmente accogliere per il momento, nell'attesa che l'analisi comparata e segnalare divergenze. Ma val la pena frattanto di osservare che la

³⁰ G. Petrocchi, *Attraverso la "Lettera sul Romanticismo"*, in "Traliamistica", gennaio-aprile 1973, p. 181. Sembra plausibile individuare come principale referente implicito il Tasso e la sua *Apologia della "Gerusaleme Liberata"* in quel consentimento manzoniano con gli artisti che hanno dovuto difendere l'originalità propria opera scrivendone appunto una "apologia" (Cfr. *Sul Romanticismo*, p. 608).

³¹ M. Fioroni, *op. cit.*, p. 12.

Questa serie di riscontri mi pare convalidi l'interesse di un taglio di lettura "tassiano" degli scritti con cui Manzoni accompagna il lavoro di elaborazione e revisione del romanzo. Tanto più se è lui stesso a metterci per questa strada, come fa in una lettera dell'autunno '49, stranamente dimenticata dagli studiosi della questione, in cui chiede al figlio Pier Luigi di inviargli da Lesa la sua copia dei *Discorsi* tassiani per servirsene durante la revisione a stampa del suo trattato.³³

Ciò conferma documentariamente la supposizione che gli scritti teorici manzoniani siano in più punti la trascrizione di un complesso problematico già affrontato dal poeta cinquecentesco nel definire la sua via al poema eroico moderno. Non è il caso di ripercorrere ora nelle loro linee generali quelle che appaiono, l'una a confronto dell'altra, oltre che due poetiche storicamente connotate, due teorie della letteratura fondate su presupposti filosofici e ideologici assai diversi. Basterà ricordare che, riguardo alla questione della natura e dei fini dell'arte, Manzoni si pone in termini non dissimili dal suo predecessore il problema del rapporto utile/diletto romanticamente e cristianamente rivisitato, con tutte le implicazioni di carattere etico-ideologico pertinenti alla moralità della letteratura e alla sua relazione col "vero". Ma, per quel che concerne più specificamente il mio discorso, l'attenzione sarà puntata piuttosto sulla ricostruzione, teorica e storica, delle forme di narrazione storica che Manzoni propone nel suo trattato, dove non per caso la *Gersusalemme* ricopre un ruolo eminente. Tale ricostruzione mette in campo alcuni nodi centrali del rapporto storia/invenzione (il romanzesco, la mitologia, il meraviglioso cristiano) di cui Tasso aveva largamente trattato nei due *Discorsi* e nelle cosiddette *Lettere poetiche*.

³³ «Portami, se vai a Milano, il volume del Tasso che contiene il discorso sul *Poema epico* perché lavoro qui accantatamente al mio sul romanzo storico, ma con la certezza di rimanere anche questa volta un pauvre jeune homme incompris» (21 settembre 1849).

Il rilievo dato da Manzoni all'opera del pensiero tassiano è il segno di un atteggiamento in qualche modo controcorrente, perché tende a privilegiare l'uomo del raziocinio sull'immagine vulgata del "poeta folle": una presa di posizione implicitamente provocatoria nei confronti dei fratelli romantici, che si dichiarano eredi spirituali della sentimentalità poetica tassiana e sembrano invece dimenticarsi del teorico e del prosatore, che ne ha percorso alcune delle posizioni più significative. E, analogamente, Manzoni si discosta dalla prassi dei colleghi scrittori di romanzi storici: questi si rivolgono generalmente al Tasso, così come all'Ariosto, quale cantore di un epos cavalleresco caro al gusto da poco rinnovato di un Medioevo avventuroso e pittorresco, e utilizzano i luoghi della *Gersusalemme* e del *Furioso* in funzione prevalentemente patetico-romanzesca.³⁴ Manzoni, invece, sul presupposto di quella continuità fra poema epico e romanzo storico che era largamente diffusa nella coscienza artistica e nel dibattito critico contemporaneo, sviluppa coerentemente il suo interesse per lo scrittore dei *Discorsi* che reca il suo contributo teorico e propone le sue soluzioni pratiche al problema dei "componenti misti". È sulla base di questo intento e di questo riconoscimento che Manzoni recupera il pensiero tassiano come arma polemica nel corso della battaglia anticlassicista, in cui la nuova letteratura, volendo darsi una tradizione, cerca le proprie *antoritates* e le proprie legittimazioni. Tanto più se l'autorità non è sospetta, come nel caso dell'aristotelico Tasso: un nome che, al solo pronunciarlo, metteva a tacere gli avversari.

³⁴ La sede privilegiata è quella delle epigrafi premesse a ciascun capitolo, dove, in assenza di titolo, la citazione, sull'esempio scottiano, ha valore di intonazione tematica del racconto. Questo almeno nel senso della larga utilizzazione di Tasso e Ariosto in alcuni capitoli del "genere" come *Il castello di Trezzo* (1827) e *Il falco della rapina* (1829) di G. Bazzoni, e *La Sibilla Odaleia* (1831) di C. Varese.

Ma torniamo a esaminare il passo del *Romanzo storico* in cui Manzoni assegna alla *Gerusalemme* un ruolo importante nell'evoluzione del cosiddetto "genere mitico". Concluso l'esame dell'epica antica, Manzoni rileva la condizione isolata ed esemplare dell'opera tassiana nell'età moderna, unico monumento di un progetto narrativo che si confronta apertamente con i problemi del vero storico e, perciò, unico possibile termine di riferimento per la pratica contemporanea. La *Gerusalemme*, come si ricorderà, è definita come il prodotto ammirabile dell'epopea storica che, secondo Manzoni, "repugna apertamente alla scienza e allo spirito del tempo presente" (p. 655). Manzoni non attacca l'opera, ma il genere; tanto è vero che i termini letterali con cui esprime il suo giudizio evocano un'analogia di natura e di condizione del poema epico con la forma che è venuta a prenderne il posto, e a cui infatti è dedicata la trattazione: il romanzo storico, l'"assunto" del quale si è rivelato alla riflessione critica come "intrinsecamente contraddittorio", per il fatto che, con tutto il suo progresso di fedeltà al vero storico rispetto alle approssimazioni e alle licenze della *Gerusalemme*, esso non può eliminare la sua natura di *fittio* inconciliabile con le sue pretese di verità. La *Gerusalemme* rappresenta una tappa fondamentale nell'evoluzione del genere dal particolare punto di vista manzoniano che è quello del suo tendere alla storia *tout court*, proprio perché rende drammaticamente consapevole la contraddizione con il nuovo spirito storico che si va affermando. Riproponendo oggi, dopo più di due secoli, quel medesimo assunto, il romanzo storico restaura il rapporto con la scienza storica che ormai sottrae ogni spazio residuo alla finzione.

La fortuna che ancora arride attualmente alla *Gerusalemme* non è affatto una prova della vitalità artistica epico, argomenta Manzoni, perché il valore artisti-

Appendice: I "Promessi Sposi" e il modello epico tassiano 255

co di un'opera non ha niente a che vedere con l'esaurimento storico del genere cui appartiene:

Il Tasso medesimo, prescrivendo che "il soggetto del poema eroico si prenda da storia di secolo non molto remota", intese forse di levar dal numero de' poemi vivi l'*Eneide*, il soggetto della quale è preso da tempi favolosi, cioè molto remoti anche per Virgilio? No, davvero: non parlava di ciò che si fosse potuto fare in passato, ma di ciò che si potesse far di novo. Così, dall'avere il pubblico europeo mantenuta in grand'onore la *Gerusalemme*, non mi par che si possa concludere che abbia voluto mantenere in attività l'epopea. Anzi mi par di vedere che, dopo la *Gerusalemme*, abbia proibito severamente di far più poemi epici. (p. 251-252)

Mentre osserviamo soltanto di passaggio che la prescrizione tassiana calza perfettamente con la scelta manzoniana di un periodo storico "intermedio" quale il Seicento,³⁵ per il nostro proposito merita più ampio rilievo l'argomentazione di Manzoni secondo cui l'edemna proibizione di comporre poemi epici nasce dai fatti, e cioè dalle difficoltà pratiche di realizzare opere su cui l'esigenza storica ha posto "dazi enormi". Con ciò non si vuol negare che esistano delle eccezioni e che, anche in epoca moderna, malgrado l'esperienza in qualche modo conclusiva del Tasso, non si siano scritti poemi epici. Ma pur sempre di eccezioni si tratta: basta pensare all'*Henriade* di Voltaire, opera che non a caso si è circondata di precauzioni, avvertenze, compromessi.

La viva coscienza manzoniana del progresso delle forme letterarie, che si nutre di spunti vichiani e Illumini-

³⁵ Cfr. S. Nigro: «Infine il Seicento era un secolo abbastanza vicino per scoraggiare il romanzesco (proprio invece del Medioevo di comodo di tanta letteratura romantica) e abbastanza lontano per consentire all'autore la libertà necessaria alla finzione narrativa» (*Alessandro Manzoni, in La Letteratura italiana. Storia e testi*, voll. 7, 1, Il primo Ottocento, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 594).

nistici, piuttosto che aristotelici,³⁶ utilizza a più riprese Tasso e la sua opera come segni di una trasformazione storica e ideologica: così come la morte della mitologia e del soprannaturale pagano era stata teorizzata nei *Discorsi* tassiani sulla base di una nuova esigenza di verità, il fallimento del romanzo storico è preannunciato dalle drammatiche difficoltà a condurre a termine la *Gerusalemme*. La citazione dal Tasso era chiamata a supporto di una profezia («io tengo per fermo, che si parlerà generalmente tra non molto della mitologia, e della sua fine», p. 606), che Manzoni non esita ora ad adattare al romanzo storico, nonostante l'illustre eccezione di Walter Scott («uomo di bellissimo ingegno») e il suo indiscutibile successo. In realtà la dialettica delle forme che decreta oggi un precario destino al romanzo storico è quella medesima che, in una logica di sottinteso parallelismo che Manzoni non abbandona mai, ieri coinvolgeva il poema epico. La morte di un genere non impedisce sporadiche sopravvivenze residue, e talora può discendere anche «nelle cose abusive» gli «abusi» durino più a lungo delle «correzioni» (p. 673).

Ed ecco quindi, in sede di bilancio conclusivo, la definizione precisa e inesorabile dell'impossibilità attuale del poema epico:

Inclinerei dunque a credere che quest'opinione d'una difficoltà specialissima della cosa nasce da un sentimento che si ha in confuso del difetto intrinseco della medesima. Si chiama il poema epico un problema che la natura inescogitabilmente difficile, perché si sente è la quadratura del circolo. Si dice: come farà la natura a produrre un uomo capace di rappresentare epicamente un grand'avvenimento? Quello che si pensa in un'avvenimento, travisandolo? (p. 253).

³⁶ Cfr. il recente *Alessandro Manzoni: il cantilinum storico, l'Inferno e il destinatario* (in *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993), pp. 144-175) in cui C. Segre rilegge il trattato manzoniano in un'ottica modernamente narratologica.

Appendice. I "Promessi Sposi" e il modello epico lassiano

Questa formulazione, come si può osservare, suona singolarmente vicina a quella celebre con cui, nella prima parte del trattato, Manzoni aveva conclusivamente siglato la contraddizione che caratterizza la forma moderna del "genere misto": il romanzo storico.

Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che [il romanzo storico] è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario: nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempierne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio (p. 210).

L'impasse tassiana è messa drammaticamente a nudo da quell'impossibile tentativo di soluzione che è il rifacimento della *Liberata*: arricchendo il suo poema di elementi storici a svantaggio della libera invenzione, Tasso ha pagato con un delitto artistico il prezzo dell'inevitabile tendenza alla storia. Egli ha percorso con il suo fallimento il destino di scacco cui va incontro, per impraticabilità intrinseca, qualsiasi narrazione che, ove mescoli insieme vero e fittizio, viene meno all'esigenza storica, perché compromette la sua natura di verità e dunque il suo fine di conoscenza; ove invece li distingua, viene meno all'esigenza estetica, perché ne risulta pregiudicata l'unità narrativa.

Quando il Tasso nei suoi *Discorsi* giovanili cerca di dare delle indicazioni, necessariamente vaghe, sulla giusta proporzione quantitativa di storia e d'invenzione, per poi riequilibrarle in favore della storia nel più tardo *Giudizio*, Manzoni non ci vede, ancora una volta, l'"aberrazione d'un uomo", bensì l'"imbroglio dell'assunto":

cerca di...
grandi me...
un pensa...
revole. Se...
Cornelle e...
senta le pa...
asciarlo inc...
manzonian...
si non di fa...
i, ma di dis...
direttamente...
di critica d...
esto. Al cen...
e dell' *Adela...*
i documenti...
la crisi — ne...
ca (come ele...
ue maggio. L...
raccia nelle...
a» perché ne...
sta la presen...
della vita qu...
mescolanza c...
in una lettera...
Stampandola...
o: «Il caratte...
atto di fonda...
ni, tutto il car...
infelicità, cl...
senita come lo...
ui egli non cess...
ardi saggi *Del r...*
interpretare e g...
mente non lo s...
etò ammettere c...

il Tasso medesimo diede segno, in un'altra maniera, di sentire più di prima quelle incommode esigenze della storia, poiché nella *Conquistata* ne fece entrare molto più di quella che ne avesse messa nella *Liberata*. Ma, riflettendo che la proposizione parrebbe scandalosa, e che mi si direbbe, senza sdegno, che è un levare il rispetto a un grand'uomo il prender sul serio una sua aberrazione; che è quasi un farsi complice delle critiche sciocche e insolenti, alle quali quell'uomo, tormentato, portato fuori di sé, sacrificò l'ispirazione del suo ingegno, lascio la mia osservazione nella penna (pp. 256-257).

Come si può osservare, il rispetto per la grandezza e per il tormento del predecessore è esplicito fino a giungere alle soglie di una identificazione: tanto più che la ragione vera che Manzoni vorrebbe tenere nella penna è una con cui aveva dovuto fare i conti lui stesso. Non furono tanto le critiche altrui a spingere il Tasso a dar maggior spazio alla storia nel suo poema riformato, quanto il realizzare, "dando una ripassata alle cronache della crociata", che la storia, per effetto naturale di approfondimento e di conoscenza, pretendeva per sé legittimamente il posto conteso dall'invenzione in una materia di sua competenza. Sembra di leggere la severa autocritica di Manzoni sull'*Adelchi*, consegnata alla nota lettera a Fauriel (3 novembre 1821), dove l'errore di approssimazione storica non si attenua per il fatto di metterla in causa i limiti dei metodi storiografici:

J'ai imaginé le caractère du protagoniste sur des données historiques que j'ai cru fondées, dans un temps où je ne connaissais pas encore assez l'aisance avec laquelle on traite l'histoire, j'ai bati sur ces données, je les ai étendues, et me suis aperçu qu'il n'y avait rien en tout cela d'historique lorsque mon travail était avancé. (*Lettere*, p. 248)

Ancora, il Tasso viene citato con encomio ("egregiamente") per il rimprovero rivolto ai poeti del suo tempo di premettere alle loro opere di invenzione uno scritto che rendesse perspicuo e autentico dal punto di

vista storico l'argomento scelto (*Discorsi dell'arte poetica*, II, p. 24). Solitamente visto da Manzoni nel ruolo della vittima di condizionamenti extra-artistici, qui invece il Tasso è presentato come l'assertore dell'autosufficienza dell'opera d'arte "che nel seno della sua stessa porta intiera e perfetta cognizione di se stessa" (*ibid.*) e non deve ricorrere dunque all'aiuto di artifici estrinseci. L'argomento tassiano viene rivolto polemicamente contro la pratica di Voltaire, che ha sentito il bisogno di premettere alla sua *Henriade* delle dissertazioni storiche in prosa come puntelli informativi; ma non può sfuggire che la condanna ha ancora una volta come bersaglio indiretto Manzoni stesso, che ha adottato la medesima prassi nelle tragedie. Nel consentire col suo autore, dunque, Manzoni riconosce tuttavia che "il punto sta nel non aver bisogno di simili aiuti" (p. 657), perché ciò che il Tasso biasima con ragione è un male necessario di questo tipo di opere.

Davvero in una vasta zona del *Discorso manzoniano* il Tasso appare come un interlocutore di notevole rilievo. A tal segno il suo pensiero impronta "dialogicamente" l'argomentazione manzoniana che è possibile riscontrarne l'influenza anche là dove questa non è esplicitamente dichiarata. Alludo a un altro nodo centrale, toccato dal saggio, che si presenta come "un altro grand'impiccio dell'epopea storica" (p. 622): la legittimità del "meraviglioso cristiano". Nei suoi scritti di teoria letteraria il Tasso aveva definito necessario il meraviglioso per garantire quel fine di diletto indispensabile al poema eroico. Ma questo meraviglioso non doveva più essere quello mitologico pagano dei "Giovani" e degli "Apollini", cui ha da fondarsi necessariamente la favola poetica. Doveva essere invece un "meraviglioso cristiano" che le tinte da una trasgressione del verosimile, ma da una sua più profonda attuazione. Nel meraviglioso cristiano Tasso individuava il terreno d'incontro per le opposte

istanze della storia e della poesia, praticando il compromesso che solo consentiva di rendere omaggio alla verità salvaguardando il piacere della finzione:

Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga cedono il poter degli uomini, a Dio, a gli Angioli suoi, a demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, maravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo a la virtù e a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate.³⁷

Così una forma di meraviglioso è ammessa e l'altra bandita: il meraviglioso è verosimile solo se è operazione di Dio o delle potenze soprannaturali riconosciute per "vera religione"; non è credibile invece se appartiene alla "falsa religione" (la mitologia classica) che Tasso e Manzoni concordemente vogliono abolire dalla moderna letteratura. Ma quanto agli antichi "che vivevano negli errori della loro vana religione", osserva, con corretta coscienza "storicistica", il Tasso, che a loro "non devano parer impossibili que' miracoli che de' loro dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istorie talora" (*Discorsi dell'arte poetica*, I, 9). Essi cioè pretendevano verosimile un soprannaturale che a noi oggi appare soltanto prodigioso e, in ultima analisi, falso: l'antica religione non è che una verità presunta cui danno il nome di favola. Se Manzoni avesse tolto, invece che dai giovanili *Discorsi dell'arte poetica*, dai maturi *Discorsi del poema eroico*, la citazione di cui si è appropriato nel suo attacco ulteriore a Tasso, avrebbe trovato probabilmente un ulteriore punto di consenso proprio nel tassiano storicità: la mitologia come istanza di verità superata e perpetuata soltanto come retaggio dell'istituzione letteraria:

Quanto dunque il meraviglioso che portano seco i *Discorsi* di Apollini sia scompagnato da ogni probabilità, da ogni verosimilitudine, da ogni credenza, da ogni grazia e da ogni autorità, ciascuno di mediocre giudizio se ne potrà facilmente avvedere leggendo i moderni scrittori; ma né poeti antichi e queste cose deono esser lette con altra considerazione e quasi con altro gusto, non solo come ricevute dal volgo, ma come approvate da quella religione, qualunque ella fosse.³⁸

È chiaro che il relativismo tassiano va a colpire solo le motivazioni della "falsa religione", e altro non è, in certo senso, che la conseguenza di un punto di vista manicheo.³⁹ D'altra parte esso consente di conciliare, attraverso un gioco di sostituzioni nominali, l'ortodossia del poeta con il suo gusto letterario, così che, più che l'astuzia compromissoria ("Può essere dunque una medesima azione e maravigliosa e verisimile"), si intuisce una tenace resistenza, nonostante tutto, a calpestarne i diritti della libertà artistica.

Nell'affrontare il medesimo tema ("Ci deve o non ci dev'essere questo maraviglioso in un poema epico?", p. 662) e nel vagliarlo con esempi storici e strumenti concettuali analoghi, Manzoni si pone tuttavia da un punto di vista in qualche modo opposto: per lui l'istanza di verità deve fare aggio comunque su qualsiasi interpolazione poetica. Egli osserva che la questione della legittimità del meraviglioso non si pone per l'epopea primitiva che prendeva i soggetti dai secoli eroici, nei quali il meraviglioso era per così dire innato. Ma "fu dall'aver l'epopea presi per soggetti avvenimenti di tempi storici, ch'ebbe origine questa questione" (p. 662) che ha ricevuto risposte fra loro contrarie perché poeti diversi nel corso dei secoli hanno messo in campo ragioni artistiche e teoriche altrettanto valide. L'errore sta nel pretendere una

³⁷ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 94.

³⁸ Cfr. G. Genot, *L'écriture libertaire: le vraisemblable dans la "férentien de l'histoire" du Tasse*, in "Communications", XI, 1968, p. 38.

³⁹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 7.

continuità fra l'epopea mitica e l'epopea storica "come se quella che voleva esser la storia, e ch'era infatti presa per storia, e quella che, senza ottenere né chieder fede, contraffà una storia, fossero la stessa arte, perché la seconda ha imitate delle forme estrinseche della prima" (p. 663). Un punto di vista, questo, non dissimile da quello tassiano, perché guarda all'epopea storica non già sul presupposto di una continuità istituzionale che potrà facilmente scambiare "i cominciamenti d'un'arte per i principi dell'arte medesima", ma tiene a distinguere fra una storia un tempo creduta per tale e una storia riconosciuta oggi per falsa.

Quanto al soprannaturale cristiano, se questo è frutto dell'invenzione del poeta, Manzoni esprime sulla sua plausibilità le medesime riserve formulate per il soprannaturale mitologico. La questione muta invece completamente di natura quando si tratta di un meraviglioso di fede, di un soprannaturale rivelato:

C'è un'altra specie d'epopee, nelle quali può parere a prima vista, che il soprannaturale sia a suo luogo; cioè quelle i di cui soggetti sono presi dalla Storia sacra. Ma basta questo per far riflettere che soggiacciono anch'esse, quantunque in un'altra maniera, allo stesso inconveniente dell'altre. Sono rifacimenti d'una storia; e storia nel senso più stretto, e più sdegnoso. Non è il soprannaturale intruso nel soggetto; ma è l'invenzione intrusa nel soprannaturale. Un, direi quasi, istinto rispettoso e sommanente ragionevole ci avverte che nelle manifestazioni straordinarie della volontà e della potenza divina, la mente umana non arriva a trovare una regola del verosimile, come la trova nel corso naturale delle cose, e nelle determinazioni della volontà umana. (p. 265)

Anche Tasso aveva proscritto qualsiasi intervento del poeta in materia di fede o di storia sacra ("Prendasi dunque il soggetto del poema epico da istoria di religione vera, ma non si sacra che sia immutabile", *Discorsi dell'arte poetica*, I, p. 10), ma, per quei soggetti non vincolati al rispetto assoluto del dogma, aveva visto in essi la possibilità di recuperare in forma di vero-

simile il meraviglioso di tradizione. Ciò che è assente nel ragionamento tassiano, e caratterizza invece fortemente la posizione manzoniana, è una filosofia della storia dentro cui mira a risolversi l'esperienza soggettiva del sacro; anche per questo, e non solo per l'impronta giansenistica del suo cattolicesimo, Manzoni appare sospettoso e poco disposto a espedienti che dovevano sembrargli gesuitici compromessi, controriformistici sotterfugi:⁴⁰ si guarderà bene in ogni caso dal teorizzare che i miracoli offrono una possibilità, o piuttosto un'alibi, di reintrodurre quel meraviglioso che vuole definitivamente bandito dalla poesia storica.

Ma siamo proprio sicuri che la soluzione tassiana gli sia del tutto estranea? che non esista per lui un "meraviglioso cristiano", da rappresentarsi ovviamente con altri strumenti e in altre forme, chiamato a riempire lo spazio lasciato vuoto dal meraviglioso tradizionale? che il vero-simile tassiano, degradato a favola e magia in quel processo storico e culturale di cui aveva fatto le spese precedentemente l'antica mitologia, non torni ad essere legittimato da una nuova e più alta forma di verità? che, infine, lo scrupolo documentaristico e storiografico di Manzoni (ma anche Tasso si difende mettendo avanti continuamente l'autorità delle cronache della Crociata)⁴¹

⁴⁰ Il "meraviglioso cristiano" rappresenta, com'è noto, un tema fondamentale della polemica antigesuitica di Port Royal. Vedi in proposito il classico libro di P. Bénéthou, *Morales du grand siècle*, Gallimard, Paris, 1948, trad. it. *Morali del "Grand Siècle". Cultura e società nel Seicento francese*, il Mulino, Bologna 1990; in particolare, cap. III, *La metafisica del Giansenismo*.

⁴¹ Tale protesta caratterizza molte delle lettere ai revisori romani che censurano soprattutto, oltre agli episodi "amorosi", quelli "meravigliosi". Vedi per esempio la lettera del 30 marzo 1576 a Silvio Antoniano, che ne gli incanta e ne le meraviglie io dico non molte cose le quali non mi siano somministrare da l'istorie, o almeno non me ne sia porto alcun seme, che sparo poi ne campi de la poesia produce quelli alberti che ad alcuni palano mostruosi [...]. Questo solo a me pare di poter dire senza arroganza, ch'essendo l'istoria di questa guerra molto piena di miracoli, non conveniva che men mirabile fosse il poema», I, pp. 144-145.

non sia anche la necessità di esorcizzare un meraviglioso "cristiano" e "romanzesco" che urge dentro l'assiduo spettro del vero storico e che si esprime per "spontanea interpretazione religiosa?"

Parso da autrice di G. B. alla storia

Un paradigma epico per il romanzo

Per rispondere a queste domande mi pare utile procedere a una verifica dei modi della presenza della *Gerusalemme nei Promessi Sposi*. La strada che intendo percorrere non sarà tuttavia quella indicata fin qui dagli studiosi del rapporto Manzoni-Tasso, tanto documentata sul versante biografico e analitico quanto carente nella prospettiva globale; né, d'altra parte, mi pare proficua quella di un confronto isolato e parziale di archetipi narrativi comuni a una tradizione religiosa fortemente conservatrice e bloccata sui suoi presupposti ideologici. Questa mi pare piuttosto la condizione dell'opera dantesca, recepita nel romanzo come modello del dramma cristiano di "caduta-espiazione". La rilettura attenta che Manzoni fa del Tasso teorico e poetica, con la sua dialettica di consensi e prese di distanza, sembra avallare l'ipotesi che non i singoli episodi sembrano che si offrivano alla celebrazione antologica dei romantici, ma il poema intero, in quanto progetto e rappresentazione epica del dramma cristiano, possa aver funzionato per Manzoni, almeno in parte, come modello occulto del romanzo moderno. In particolare le due epopee cristiane rivelano singolari coincidenze programmatiche nel momento istituzionale della crisi della caduta, previsto dal modello epico quale preludio necessario al cammino di riscatto verso la definitiva redenzione. Questa chiave di volta narrativa è rappresentata rispettivamente dal canto XIII della *Gerusalemme* e dallo scenario di storia milanese definito dal risultato "carestia-sommossa- peste". Mi pare che le risultan-

ze che emergono dal confronto intertestuale siano tali da autorizzare l'ipotesi di una riscrittura manzoniana (ma una riscrittura "seria", dopo quella parodica del canto XVII), piuttosto che quella di una memoria involontaria o di una coincidenza casuale.

Si consideri, per cominciare, la centralità del canto XIII nell'economia narrativa della *Gerusalemme*. Nel giro di questa singola unità Tasso concentra un avvincente diegetico di vaste proporzioni: qui si conclude tutto il ciclo del maleficio e del sopravvento dia-bolico, e, dall'epilogo di una crisi morale e militare delle forze cristiane giunta al suo punto più basso, scaturisce l'inversione di tendenza che le condurrà per tappe fatalmente progressive all'espugnazione di Gerusalemme. Convien dunque scomporre questo spazio testuale nei suoi segmenti narrativi per metterne in rilievo la partitura strutturale e tematica:

1. *ottave 1-51*. Incantamento magico della selva di Saron da parte dei demoni, evocati dal mago pagano Ismeno, che con le loro apparizioni sinistre atterriscono i crociati, impedendo loro di procurarsi la legna necessaria a proseguire l'assedio.
 2. *ottave 52-69*. Sopravvenire di nuovi mali: una lunga siccità, aggravata dall'inquinamento doloso dei corsi d'acqua. Esaurimento progressivo delle forze fisiche e morali dei crociati.
 3. *ottave 70-fine*. Preghiera di Goffredo che invoca la pioggia ristoratrice. Dio la concede, dichiarando instaurato "un novello ordin di cose". Rinascita di energie e speranze per la guerra nell'esercito prostrato dalle dure prove.
- Nel ricondurre questo complesso di eventi, sulla scorta delle indicazioni fornite dal Tasso medesimo, al modello epico per eccellenza, e cioè quello virgiliano, Ezio Raimondi ricorda un fatto ben noto: che la "catabasi" di Enea, la sua visita al regno dei morti, con i canonici riti di purificazione e rinascita, è collocata al centro geometrico dell'*Eneide*, il libro VI, quasi a modo di

cerniera tra il ciclo del pellegrino e quello dell'eroe fondatore.⁴² Nell'architettura dell'epos virgiliano, il VI tro simbolico dell'intreccio e la sua trasfigurazione nello spazio sacro di un'epifania cosmica che si manifesta all'occhio di nuovo puro dell'iniziatore» (p. 89). Il Tasso stesso ammette che il centro della *Gerusalemme* è dislocato in una posizione asimmetrica, decentrata rispetto alla misura perfetta dell'epos virgiliano: il XIII.⁴³ Questo canto, cui viene conferito un ruolo strutturale primario dentro la macchina narrativa, è un "apice del meraviglioso" (p. 97) e, come tale, è fra quelli che più destano i dubbi del poeta stesso e dei suoi giudici romani per la particolare concentrazione di elementi magici e diabolici a stento legittimabili dalla teoria del "meraviglioso cristiano".⁴⁴ I numerosi contatti testuali e strutturali riscontrati col modello inducono il Raimondi a credere che "la selva incantata della *Gerusalemme* voglia essere l'analogo della 'silva' dei morti nel sesto dell'*Eneide*" (p. 102); conseguentemente, bisogna interpretare il XIII «non solo come il luogo dove il racconto ha una svolta, un'inversione di rotta, ma anche come il cardine, l'asse centrale del poema» (*ibid.*), dove i crociati compiono una catapasi parallela a quella di Enea. La selva di Saron è insieme la terra dei morti e la dimora delle potenze diaboliche; l'avventura dei cavalieri cristiani nel mistero delle sue ombre equivale a una "discesa agli inferi" (p. 111). Questo ciclo descrittivo e tematico mi pare si riproponga in forme opportunamente mutate, ma nell'integrità delle sue articolazioni, dentro i *Promessi Sposi*, contribuendo a strutturare una vasta zona nevralgica della narrazione manzoniana. Potremo pertanto (selvando i tre elementi del modello poetico tassiano)

Appendice. I "Promessi Sposi" e il modello epico tassiano 267

va "infernale"; siccità e avvelenamento; preghiera e pioggia purificatrice) con il blocco narrativo che si sviluppa lungo l'asse della vicenda milanese della carestia e della peste. La prima osservazione necessaria è che la sequenza tematica condensata nel poema nel punto di svolta strutturale del XIII trova una diversa distribuzione funzionale nei modi istituzionalmente più aperti e narrativamente dispiegati del romanzo. Ma pure in questa forma più sciolta non perde la sua natura di blocco ideologico necessitante. Ciò che più sorprende tuttavia è che la *factio* romanzesca, da Manzoni autenticata sul controllo scrupoloso della storiografia dell'epoca (e con l'occhio attento alla riflessione contemporanea sull'attualità bruciante della "rivoluzione"), sembra obbedire, non meno che alle fonti dichiaratamente seguite, ai canoni di un modello narrativo e al suo codice retorico. Ma desumendo i modi, Manzoni desume con essi un corredo di significati ideologici e di connotazioni simboliche che l'assunzione del modello tassiano inevitabilmente comporta. Questo modello proietta uno schema interpretativo sul resoconto storiografico proveniente dagli scrittori secenteschi, operando nella "stratigrafia" narrativa come una presenza massiccia che è tanto più condizionante quanto meno è scoperta. La critica manzoniana ha ripetuto in più occasioni che i due attraversamenti milanesi di Renzo, il secondo in particolare, sono una sorta di "discesa agli inferi", secondo lo schema epico-religioso trapassato nei moduli romanzeschi.⁴⁵ I passaggi di Renzo in Milano sollevata per fame prima, e invasa dal contagio pestilenziale poi, si caratterizzano tematicamente per la presenza di un progressivamente marcato elemento "diabolico". I capitoli XI-XVII fanno da preludio al grande tema infernale di XXXI-XXXVI, e occorre ricordare che la revisione ventisetтана spezza

⁴² E. Raimondi, *Poesia come retorica*, cit., p. 89.

⁴³ Cfr. la lettera a Scipione Gonzaga del 27 aprile 1575.

⁴⁴ Cfr. la lettera a Scipione Gonzaga del primo ottobre 1575.

⁴⁵ Per il suo carattere di sintesi originale, vedi sull'argomento S. Nigro, *Alessandro Manzoni...*, cit., pp. 592-604.

in due blocchi narrativi distanziati quello che nel *Feramo e Lucia* era un blocco pressoché unico e compatto (tomo III, capp. V-VIII; breve intermezzo del cap. IX per dar ragguagli su Lucia; poi tutto il tomo IV). È proprio nel rilievo dato ai caratteri demoniaci della sommosa che Manzoni esprime il suo giudizio morale e politico meglio che attraverso qualunque asserzione esplicita. La fame del popolo cristiano matura un'istanza politica di giustizia che degenera però immediatamente in azione violenta e "bestiale" di ribellione. Nel furore cieco con cui la folla distrugge i fomi e tenta di impiccare il vicario di provvisione, il narratore rappresenta e condanna l'estremismo giacobino della rivoluzione e sembra scolpire il suo giudizio nell'immagine luciferina del "vecchio malvissuto". Il secondo ingresso in Milano, quando la città è ormai sconvolta dall'epidemia, è per Renzo, eroe viaggiatore (o meglio, cristianamente, "pellegrino"), una dantesca traversata del regno dei morti, con i monati a far la parte dei diavoli. Il modello epico della "catabasi" è qui esplicitamente richiamato, e appunto tramato di reminiscenze dantesche; su quello sfondo mitico, che ridisegna i contorni di un affresco storico grandioso, Manzoni proietta l'avventura di un eroe cercatore che deve ridiscendere all'inferno per concludere la *quête* della donna amata.

Questi due blocchi narrativi costituiscono le strutture portanti di una vasta rappresentazione che ripropone integralmente i passaggi della *factio* tassiana. Il tema della privazione, del languore, dell'esaurimento delle energie vitali, percorre progressivamente, com'è noto, tutto il romanzo, dalla passeggiata di padre Cristoforo nel IV capitolo alle pagine finali della peste. La sua rappresentazione più diretta e continuata è nel capitolo XXVIII, appena prima che "un nuovo flagello" si profili sulla scena narrativa a raccogliere ed esasperare la triste eredità di quei mali, nati da circostanze naturali ed aggravati dalla responsabilità degli uomini. Di

quel "ritratto doloroso" della carestia sottolineo solo pochi passaggi:

il contrasto fra vigore antico e attuale prostrazione nei lavoratori

smunti, spossati, rabbriviti dal freddo e dalla fame nei panni logori e scarsi, ma che in molti serbavano ancora i segni d'un'antica agiatezza; come nell'inerzia e nell'avvilimento, compariva non so quale indizio d'abitudini operose e franche. (XXXVIII, 479),⁴⁶

lo sfinimento della natura nelle creature più deboli:

E diversamente, ma non meno doloroso di questo aspetto di vigore abbattuto, l'aspetto d'una natura più presto vinta, d'un languore e d'uno sfinimento più abbandonato, nel sesso e nell'età più deboli (XXXVIII, 481);

la nuova umiltà dei nobili e dei prepotenti:

Si vedevano i nobili camminare in abito semplice e dimesso, o anche logoro e greto; [...] Que' prepotenti odiati e rispettati, soliti a andare in giro con uno strascico di bravi, andavano ora quasi soli, a capo basso, con visi che parevano offrire e chieder pace. (XXXVIII, 485)

Aggravandosi l'indigenza e i pericoli del contagio coll'arrivo dell'estate, i languenti vengono ammassati nel lazzeretto, ma il cibo è scarso e adulterato, l'acqua poca e torbida:

Si disse allora, come troviamo nelle memorie, che il pane del lazzeretto fosse alterato con sostanze pesanti e non nutrienti: ed è pur troppo credibile che non fosse uno di que' lamenti in aria. D'acqua persino c'era scarsità; d'acqua, voglio dire, viva e salubre: il pozzo comune, doveva esser la gora che gira le mura del recinto, bassa, lenta,

⁴⁶ Cito dall'edizione critica stabilita da A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, tomo I, *I Promessi Sposi*, A. Mondadori, Milano 1954, con l'indicazione del capitolo e della pagina.

dove anche motosa, e divenuta poi quale poteva renderla l'uso e la vicinanza d'una tanta e tal moltitudine. (XXXVIII, 489)

Ed ecco aggiungersi alle cause di mortalità:

una gran perversità della stagione: piogge ostinate, seguite da una siccità ancor più ostinata, e con essa un caldo arcipato e violento. (XXXVIII, 489)

Bastano questi elementi per veder riaffiorare un quadro di tassesca memoria, dove dominano, proprio come nella scena manzoniana,⁴⁷ gli accordi armonici del languore e della infermità:

Vedi le membra de' guerrier robuste,
cui né camin per aspra terra preso,
né ferrea salma onde gir sempre onuste,
né domò⁴⁸ ferro a la lor morte inteso,
ch'or risolute e dal calor aduste
giacciono a se medesme inutil peso;
e vive ne le vene occulto foco
che pascendo le strugge a poco a poco.
Langue il corsier già sì feroce, e l'erba
che fu suo caro cibo a schifo prende,
vacilla il piede inferno, e la superba
cervice dianzi or giù dimessa pende;
memoria di sue palme or più non serba,
né più nobil di gloria amor l'accende:
le vincitrici spoglie e i ricchi fregi

⁴⁷ Vedi ancora: «in cent'altre parti, altri cadevano, languivano o anche spiravano, senza aiuto, senza refrigerio» (p. 482); «le madri alzavano e facevan veder da lontano i bambini piangenti, mal rivoltati nelle fasce cenciose, e ripiegati per languore nelle loro valenti» (p. 485). Quest'area semantica del "languore" assume la stessa valenza di *leit-motiv* che ha, marcatamente, nella sequenza anaforica di Lib. XIII, 62-64.

⁴⁸ Anche *domare* è verbo manzoniano, ricorrendo sia nella descrizione dei lavoratori «esitanti tra il bisogno e una vergogna non ancora domata» (p. 479), sia riferito ai bravi che «per le strade che avevan rassognano a chiedere pane trascinandosi «per le strade che avevan per tanto tempo passeggiare a testa alta» (p. 480).

par che quasi vil soma odii e dispregi.⁴⁹
Languisce il fido cane, ed ogni cura

del caro albergo e del signor oblia,
giace disreso ed a l'interna arsura
sempre anelando aure novelle invia;
ma s'altrui diede il respirar natura
perché il caldo del cor temprato sia,
or nulla o poco refrigerio n'have,
sì quello onde si spirà è denso e grave.

Così languia la terra, e n' tale stato
egri giaceansi i miseri mortali,
e 'l buon popol fedel, già disperato
di vittoria, tema gli ultimi mali; (otr. 61-64, vv. 1-4)

Nella situazione analoga dei *Promessi Sposi* il popolo cristiano ha ormai spento, all'altezza dei capitoli esaminati, qualsiasi velleità di ribellione politica, perché, come ricorda il narratore, «noi uomini siam in generale fatti così: ci rivoltiamo sdegnati e furiosi contro i mali mezzani, e ci curviamo in silenzio sotto gli estremi; sopportiamo, non rassegnati ma stupidi, il colmo di ciò che da principio avevamo chiamato insopportabile» (XXXVIII, 484). Ma non si può trascurare il fatto che il nesso fame-sedizione era stato attivato in precedenza: il tumulto di san Martino era nato come risposta alla carestia incipiente e il popolo aveva individuato i suoi nemici nell'autorità politica e nei presunti incettatori. Qualcosa del genere accade nel canto tassiano, dove la voce del popolo (i franchi, i greci) si leva contro Goffredo accusato di un'iniqua giustizia distributiva («veggendo a noi secchi i fonti e 'l rio, / per sé l'acqua condurfa del Giordano, / e fra pochi sedendo a mensa lieta, / mescolar l'onde fresche al vin di Creta»; otr. 67), determinando, piuttosto che aperta insubordinazione, fughe notturne e diserzioni di massa dal campo cristiano.

⁴⁹ Manzoni sembra trasferire in ambito "sociale" (i nobili a capo basso) la condizione "naturale" di avvillimento del nobile coreo tassiano («la superba/cervice dianzi or giù dimessa pende»).

Nel cap. XXXV dei *Promessi Sposi* il narratore, seguendo l'itinerario di Renzo *en quète* nel lazzeretto, non esita a proporre un nuovo spettacolo di natura in-ferma e di umane sofferenze:

L'aria stessa e il cielo accrescevano, se qualche cosa poteva accrescerlo, l'orrore di quelle viste. La nebbia s'era a poco a poco addensata e accavallata in nuvoloni che, rabbutandosi sempre più, davano l'idea d'un annottar tempestoso; se non che, verso il mezzo di quel cielo cupo e abbassato traspariva, come da un fitto velo, la sfera del sole, pallida, che spargeva intorno a sé un barlume fioco e sfumato, e pioveva un calore morto e pesante. Ogni tanto, tra mezzo al ronzio continuo di quella confusa moltitudine, si sentiva un borbottar di tuoni, profondo, come tronco, irresoluto [...] Non si vedeva, nelle campagne d'intorno, muoversi un ramo d'albero, né un uccello andarvisi a posare, o staccarsene: [...] Era uno di que' tempi [...] forieri della burrasca, in cui la natura, come immota al di fuori, e agitata da un travaglio interno, par che opprima ogni vivente, e aggiunga non solo quale gravezza a ogni operazione, all'ozio, all'esistenza stessa. (XXXV, 608-609)

Non dissimile lo scenario tassiano della cultura opprimente:

Spenta è del cielo ogni benigna lampira;
signoreggiano in lui crudeli stelle,
onde piove virtù ch'informa e stampa
l'aria d'impression maligne e felle.
Cresce l'ardor nocivo, e sempre avampa
più mortalmente in queste parti e in quelle;
a giorno reo notte più rea succede,
e di peggior di lei dopo lei vede.
Non esce il sol giamai, ch'aspro e cinto
di sanguigni vapori entro e d'intorno
non mostri ne la fronte assai distinto
mesto presagio d'infelice giorno;
non parte mai che in rosse macchie tinto
non minacci equal noia al suo ritorno.

e non inasprì i già sofferiti danni
con certa tema di futuri affanni.
Mentre il raggi poi d'alto diffonde,
quanto d'intorno occhio mortal si gira,
seccarsi i fiori e impallidir le fronde,
assettate languir l'erbe rimira,
e fendersi la terra e seccar l'onde,
ogni cosa del ciel soggetta a l'ira,
e le sterili nubi in aria sparse
in sembianza di fiamme altrui mostrarse.
Sembra il ciel ne l'aspetto atra forrache
né cosa appar che gli occhi ristaure;⁵⁰
né le spelonche sue Zefiro tace,
e 'n tutto è fermo il vaneggiar de l'aure;
solo vi soffia (e par vampa di face)
vento che muove da l'arene mature,
che, gravoso e spiacente, e seno e gote
co' densi fiati ad or ad or percote.

Non ha poscia la notte ombre più liete,
ma del caldo del sol paiono impresse,
e di travi di foco e di comete
e d'altri fregi ardenti il velo intesse.
Né pur, misera terra, a la tua sete
son da l'avara luna almen concesse
sue rugiadoso stille, e l'erbe e i fiori
bramano indarno i lor vitali umori. (ott. 53-57).

Comune a entrambi i testi è anche l'immagine antropomorfa della natura inferna, rappresentata in due momenti diversi del processo patologico: da Manzoni nella fase agonica che presagisce soltanto il risolvimento della burrasca ("la natura, come immota al di fuori, e agitata da un travaglio interno"), da Tasso nei primi sintomi di ripresa vitale apporata dalla pioggia ristoratrice:

⁵⁰ Anche Renzo non sa dove posare lo sguardo di fronte allo spettacolo uniformemente doloroso del lazzeretto: «E andando non lasciava di spiare intorno: ma di tempo in tempo era costretto a ritirare lo sguardo contristato, e come abbagliato da tante piaghe. Ma dove rivolgerlo, dove riposarlo, che sopra altre piaghe?» (XXXV, 608).

ed inferna somiglia a cui virale
succo le interne parti arse rinfresca,
e disgombrando la cagion del male,
a cui le membra sue fur cibo ed esca,
la rinfanca e ristora (ott. 79)

Con questa similitudine siamo già dentro l'ultimo atto del dramma cristiano che il modello epico suggerisce alla rivisitazione romanzesca. In effetti questo suggerimento conclusivo si svolge per tratti assolutamente coincidenti. Goffredo ottiene con la preghiera l'intervento diretto di Dio, così che la pioggia, che scende copiosa a ricreare le membra del corpo cristiano, segna dichiaratamente la cessazione dei mali, vale a dire del provvisorio trionfo delle forze demoniache:

– Abbia sin qui sue dure e perigliose
avversità sofferte il campo anato,
e contra lui con armi ed arti ascose
siasì l'inferno e siasì il mondo armato.
Or cominci novello ordin di cose,
e gli si volga prospero e beato.
Piova; e ritorni il suo guerriero invito,
e venga a gloria sua l'oste d'Egitto. (ott. 73).

Un nuovo corso nelle sorti della guerra si deve affermare, assecondando i fini di un disegno provvidenziale che prevede anche la residua opposizione pagana quale tappa verso il fatale "lieto fine" della presa di Gerusalemme. Rinaldo sarà sottratto alle male di Armida e l'esercito egiziano contrasterà per l'ultima volta quello cristiano, ma solo per offrire all'eroe giovinetto l'occasione di un prestigioso trionfo ("a gloria sua"). Il temporeale, che inaugura il "novello ordin di cose", scatena la gioia del popolo cristiano, che riconosce il segno divino e si abbandona con infantile e rumorosa esultanza al bagno ristoratore:

così gridando, la cadente piova
che la destra del Ciel pietosa versa,

lieti salutari questi; a ciascun giova
la chionna averne non che il manto aspersa:
chi bee ne' vetri e chi ne gli elmi a prova,
chi tien la man ne la fresca onda immersa,
chi se ne spruzza il volto e chi le temple,
chi scaltro a miglior uso i vasi n'empie. (ott. 77)

Nel capitolo XXXVI dei *Promessi Sposi*, a breve distanza di pagine ritroviamo un'analoga sequenza: la predica del padre Felice, seguita dalla processione accompagnata da preghiere e canti di invocazione e di ringraziamento; subito dopo, i primi segni dell'imminente burrasca («il tempo s'era andato sempre più rabbutando, e annunciava ormai certa e poco lontana la burrasca», XXXVI, 635), che esplosive puntualmente all'inizio del capitolo successivo. A riceverla con infantile allegria e a goderne gli effetti benefici qui è rappresentato un solo personaggio, Renzo:

Appena infatti ebbe Renzo passata la soglia del lazzaretto e preso a dritta, per ritrovar la viottola di dov'era sboccata la mattina sotto le mura, principiò come una grandine di goccioloni radi e impetuosi [...] Renzo, in vece d'inguffarsene, ci sguzzava dentro, se la godeva in quella rinfrescata, in quel susurrio, in quel brulichio dell'erba e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel risolvimento della natura sentiva come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino" (XXXVII, 642).

Anche qui il personaggio avverte il carattere simbolico dell'evento e, se egli lo riferisce soggettivamente al proprio destino, non così fa il narratore che si preoccupa di guardare a destini più collettivi:

Ma quanto più schietto e intero sarebbe stato questo sentimento, se Renzo avesse potuto indovinare quel che si vide pochi giorni dopo: che quell'acqua portava via il contagio; (XXXVI, 642)

Questa informazione Manzoni la desumeva fedelmente dai suoi cronisti, i quali "parlano infatti di questo temporale mettendolo in relazione con la fine del contagio";⁵¹ ma non meno scoperto è il risvolto simbolico che il contesto fa assumere a questo lavacro purificatore che, come in Tasso, dissolve la "macchinazione infernale" e instaura un "novello ordin di cose", secondo le regole del *merveilleux chrétien*.

In questo tratto risolutivo (e del blocco di eventi storici negativi e della vicenda dei protagonisti) si rivela la modalità specifica e ad un tempo complessa del riuso del modello tassiano, la cui funzione di testo di riferimento mi pare assai chiara. Un preciso tratto della *Gerusalemme* offre al "romanzo" e alla "storia" un modello sintagmatico di natura ideologica e tematica, col quale Manzoni non può evitare di confrontarsi. Le ambivalenze anche biografiche verso Tasso testimoniano della volontà manzoniana di compiere una operazione letteraria analoga attraverso una radicale riforma dei presupposti che avevano ispirato la più illustre esperienza artistica della tradizione recente. Così, l'atteggiamento che aveva dettato la parodia del canto XVI non scompare mai del tutto, ma trova esiti diversi. Il non scomparire mai del tutto, ma trova esiti diversi. Il modello tassiano viene occultato e respinto dalla superficie del testo a favore della presenza, invece scoperta, della sequenzialità storiografica proveniente da altri testi. L'intersezione tra i due generi narrativi permette una riscrittura della storiografia nel romanzo in termini surrettiziamente simbolici, tali cioè da spostare il meraviglioso cristiano del racconto epico dal piano della rappresentazione (che diventa storica e laicamente realistica) al piano di una interpretazione ideologica soggiacente, ottenuta attraverso la trasformazione in termini tematici (e perciò impliciti) della evenenzialità esplicitamente miracolistica del racconto tassiano.

⁵¹ Così il Russo nel suo commento ai *Promessi Sposi* (La Nuova Italia, Firenze, 1935, p. 696, n. 14).

Mediatore, e in certo qual modo garante dell'efficacia di tale intersezione nei confronti del lettore, è il personaggio immaginario. Renzo, reagendo alla pioggia come il popolo cristiano della *Gerusalemme*, guida il lettore all'acquisizione figurale dell'evento storico, e tramite questa funzione tende ad attrarre entro la stessa chiave di lettura escatologica l'intera componente storiografica dei *Promessi Sposi*. Ma nello stesso tempo il personaggio immaginario riduce e in qualche modo *minuzza* la figurabilità che propone, perché il "novello ordin di cose" presenta due diversi statuti di verità a seconda che sia applicato alla storia collettiva o alla storia privata: per la prima, la fine della peste è la cancellazione di un male estremo e non la soluzione positiva (ma tutt'al più solo la necessaria premessa) degli altri mali rappresentati nel romanzo; per l'altra, la fine di un male collettivo permette la soluzione globale dei mali privati. In questa interferenza, che produce, insieme all'assunzione del modello epico, la sua negazione parziale tramite due spostamenti (dalla rappresentazione alla figurabilità e dalla collettività al privato) si coglie la presenza ambivalente e la funzione ancipite del modello tassiano nei *Promessi Sposi*.

Questa modalità ambivalente del riuso è riscontrabile anche, in termini diversi, ossia più semplificati, sul piano della rappresentazione narrativa. Un episodio esemplare è dato nel cap. XVII, allorché Renzo, fuggito da Milano dopo il tumulto di san Martino, attraversa il bosco in riva all'Adda, in quella che si può considerare la riduzione realistica e "bassa" della selva incantata della *Gerusalemme*. Il racconto dei suoi spaventati notturni e della sospirata liberazione oltre il confine bergamasco è un assoluto acquisto narrativo dell'edizione a stampa rispetto al *Fermo e Lucia*. Il ritrovamento dell'Adda dopo una notte vissuta fra gli incubi di una selva tenebrosa e sinistra è raccontato dal narratore e percepito dal personaggio come un sofferto trionfo della razionalità, riacquistata con le luci dell'alba,

sulle regressive allucinazioni notturne. Colpevole, se non di delitti, almeno di una complicità ideale con le forze della rivolta, Renzo ripercorre il cammino di espiazione della coscienza cristiana nello scenario di cinato della foresta di Saron: dalla sopraffazione allibolica alla liberazione vittoriosa. Attratto dal rumore dell'acqua, speranza di un guado verso la libertà, Renzo lascia la campagna coltivata ai margini della strada e si inoltra per una sodaglia che, col suo aspetto desolato e selvatico, rallenta il passo e il cuore del "povero pellegrino":

Ciò non ostante andò avanti; e siccome nella sua mente cominciavano a susciarsi certe immagini, certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite raccontar da bambini, così, per discacciarle, o per acquietarle, recitava, camminando, dell'orazioni per i morti. (cap. XVII, 293).

La regressione infantile di cui Renzo è preda è quella stessa che coglie i primi penetratori della selva tassiana:

Qual semplice bambin mirar non osa
dove insolite larve abbia presenti,
o come pave ne la notte ombrosa,
imaginando pur mostri e portenti,
così temean, senza saper qual cosa
siasì quella però che gli sgomenti,
se non ch'il timor forse a i sensi finge
maggior prodigi di Chimera o Sfinge. (XIII, ott. 18)

A poco a poco la macchia si fa più alta e Renzo si accorge di entrare in un bosco:

Provava un certo ribrezzo a inoltrarsi; ma lo vinse e contro voglia andò avanti; ma più che s'inoltrava, più il ribrezzo cresceva, più ogni cosa gli dava fastidio. (XVII, 293)

Anche la seconda schiera tassiana, "la forte squadra di guerrieri eletti", supera con un atto di coraggio la prova in cui la prima "turba" si era smarrita:

Questi, appressando ove lor seggio han posto
gli empi demoni in quel selvaggio orrore,
non rimirar le nere ombre sì tosto,
che lor si scosse e tornò ghiaccio il core.
Pur oltre ancor se 'n gian, tenendo ascosto
sotto audaci sembianti il vil timore;
e tanto s'avanzar che lunge poco
erano omai da l'incantato loco. (ott. 20).

La penetrazione di Renzo nel bosco è scandita dal superamento di tappe progressive in cui si rinnova costantemente la sfida fra la ragione e i suoi fantasmi:⁵²

Gli alberi che vedeva, in lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose: l'annoiava l'ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava sul sentiero illuminato qua e là dalla luna; lo stesso scrosciare delle foglie secche che calpestrava o muoveva camminando, aveva per il suo orecchio un non so che d'odioso. [...] A un certo punto, quell'uggia, quell'orrore indefinito con cui l'animo combatteva da qualche tempo, parve che a un tratto lo soverchiasse. Era per perdersi affratto; ma atterrito, più che d'ogni altra cosa, del suo terrore, richiamò al cuore gli antichi spiriti, e gli comandò che reggesse. (XVII, 293-294)

I riscontri intertestuali consentono di avvicinare Renzo, a questa altezza della sua "prova", in particolare all'ultimo eroe tassiano che si smarrisce nella selva, e cioè Tancredi. Dopo aver vinto con grande coraggio tutti gli ostacoli che avevano paralizzato gli altri, questi si arrende davanti al sangue e ai gemiti del fantasma di Clorinda appena uccisa che supplica pietà dal tronco dell'albero contro cui egli ha levato la spada. Il cuore gli "s'agghiaccia e trema" ed egli "va fuor di sé": solo con sforzo chiama a raccolta le facoltà smarrite della ragione e della coscienza per riferire a Goffredo giunto al sommo duce unio/gli spiriti alquanto e l'ani-

⁵² Come accade ai guerrieri tassiani, secondo M. Fubini, *La poesia del Tasso, in Studi sulla letteratura del Rinascimento*, cit., p. 307.

accesi, coi capelli ritti, e il labbro atteggiato di minaccia" (XXXII, 558), che conduce l'anonimo testimone milanese della vicenda a un palazzo dove "aveva trovato amenità ed orrori, deserti e giardini, cavene e sale; e in esse, fantasime sedute a consiglio". La memoria del lettore andrebbe forse all'assemblea infernale ("concilio orrendo") del canto IV della *Gerusalemme*, se non facesse fede la certezza documentaria delle fonti manzoniane; e in ogni caso continuerebbe forse a tenere presente che anche Tasso aveva a suo modo parlato di "untori", proprio nel canto XIII che abbiamo proposto come modello:

però che di Giudea l'ingno donno
con veneni e con succhi aspri e mortali
più de l'inferna Stige e d'Acheronte
torbido fece e livido ogni fonte. (ott. 58)

Questa ragione che produce mostri ha i suoi esponenti colti, come sappiamo, nei dotti come don Ferrante, di un paio di generazioni (forse meno) posteriore a Tasso e che Tasso ha innalzato al rango di "scenziato", sebbene per fortuna di una scienza innocua come la cavalleria. E di questa cultura impregnata di ignoranza e di pregiudizi, i veri capisaldi sono la magia e l'astrologia, cose di cui Tasso s'intendeva bene: nell'inesauribile riserva del XIII troviamo appunto un mago. Ismeno, che predice l'imminente siccità sulla base di una congiunzione del Sole con Marte nella costellazione del Leone (ott. 13); così come i dotti del Seicento fanno risalire la peste a nefaste influenze astrologiche («Vede-
vano, la più parte di loro, l'annunzio e la ragione insieme de' guai in una cometa apparsa l'anno 1628, in una congiunzione di Saturno a Giove», XXXII, 558). E tutti ricordiamo del resto la sublime uscita di scena di don Ferrante che anche sul letto di morte non risparmia il ridicolo ai suoi avversari: «La neghino un poco, se possiamo, quella fatale congiunzione di Saturno con Giove» (XXXVII, 655).

Meraviglioso cristiano e Provvidenza

E tuttavia non possiamo evitare di osservare che, se c'è bensì una visione "demoniacà" a carico dei personaggi, ridicolizzata o compatita a seconda dei casi, ce n'è nondimeno anche una a carico del narratore. Depurata di ogni aspetto di "pagana" esteriorità e spiritualità, la dimensione del "meraviglioso cristiano" continua a operare nel modello romanzesco moderno. A chi appartiene infatti quella dantesca visione della città dei morti con i cadaveri ammonitrici alla rinfusa sui carri, arpionati dai monati che hanno fatto della città desolata il proprio regno e del pubblico lutto un'occasione di festa? E chi mette, s'intende figuratamente, sotto il segno delle operazioni diaboliche la sommossa milanese identificando nella folla il viso "da demoniato" (XIII, 227) del rivoltoso, lo sguardo luciferino del "vecchio malvissuto" (XIII, 226),⁵⁵ che vanno idealmente ad aggiungersi a quella galleria di apparizioni infernali che popola le menti sconvolte degli ignoranti?

Si sarebbe tentati di dire che il meraviglioso cristiano sopravviva spostato e convertito in figuratilità anche nella prospettiva del narratore, e che questi tradisca una sorta di complicità regressiva con i personaggi di cui impietosamente condanna il pregiudizio. Se nei *Promessi Sposi* si parla tanto di magia e di demlirio, di diavoli e di superstizione, e lo si fa naturalmente dal balardo illuministico di chi prende irrevocabilmente le distanze da un pensiero razionalisticamente sorpassato, ciò avviene anche perché, come direbbe Jameson, i modi del passato, sconfitti e superati, sopravvivono nella "non sincronicità" del modo presente. Il che significa, nel caso specifico del ro-

⁵⁵ Né qui vale il consueto scudo della fonte, perché l'espansione "demoniacà" è tutta a carico del riscrittore, che trasforma nel "vecchio malvissuto" il "senex" ripamontiano "mallem secum et funem (G. Ripamonti, *De Peste Mediolani*, Pirrotta, Milano 1841, p. 42).

manzo manzoniano, che il meraviglioso cristiano subisce una doppia operazione di negazione e di spostamento. Da un lato, sopravvive ripudiatore come linguaggio reificato del delirio mentale; dall'altro, invece, agisce quale attivo strumento di rappresentazione e di giudizio. La religiosità magica di cui è intriso il cattolicesimo tassiano ritorna nel *Promessi Sposi* come un'ideologia negata dalla nuova forma del razionalismo teologico post-illuminista. Ma è vero anche che questo accusa con tanto più sofferto e feroce puntiglio il pregiudizio magico-irrazionalista non soltanto per far risaltare con maggior forza la logica della ragione, ma anche perché non può interamente liberarsi di una visione arcaica con cui intrattiene stretti rapporti genetici e che non cessa di esercitare insidiosamente i suoi influssi.⁵⁶

⁵⁶ Visione allontanata, rifiutata, ironizzata, e che tuttavia non può fare a meno di dirsi in limine all'opera manzoniana: «Nella quale si vedrà in angusto Teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malveggiata grandiosa, e con intermezzi di Imprese virtuose e favole angeliche, opposte alle operazioni diaboliche». Già il Ramonoli (*romanzo senza titolo*, Einaudi, Torino 1974, p. 153) segnalava l'opacità allusione tassiana («mirò, quasi in teatro od in azione, l'opacità de lo stato umano, i vari assalti e i fiero orror di morte, e i gran giochi del caso e de la sorte», XX, 73), con cui l'Anonimo ricupera allo scenario "degradato" del romanzo il conflitto epico di ordini benigni e ordini maligni (*favole angeliche vs. operazioni diaboliche*). Non è il caso qui di riaprire il lungo dibattito sul rapporto manzoniano, ma è in un critico non sospettabile di particolar simpatia per la psicanalisi e il marxismo che leggiamo queste riflessioni sull'ambivalenza manzoniana nel recepire la fonte storiografica: «Direbbe chi egli [Manzoni] si vendicò dell'aver subito nell'ordine della fantasia creativa lo simbolo di quello strano e grandioso. Se non lo, demodandolo nell'ordine della intelligenza riflessa, accantandolo ne per quanto possibile il vuoto e il falso alla luce della più agguerrita e agguerrata ragione. Nasce così il romanzo, ma nasce anche, dentro e in un certo senso contro il romanzo, un saggio; e poi ancora e quella specie di freudiano conflitto che abbiamo prima delineato tra una fantasia fortemente ancorato alle sue ottocentesche certezze (EN, Girardi, *I romanzi lombardi del Settecento e il Promessi Sposi*, in EN, Girardi, G. Spada, *Manzoni e il Settecento lombardo*, Vita e Pensiero, Milano 1977, pp. 20-21).

e perché dunque si farebbe uso di quel linguaggio, se fosse per affezione a ciò che esprime? se non fosse per produrre un assentimento, una simpatia?

In questa logica appare d'altra parte conseguente una visione della teoria providenziale come forma di "meraviglioso cristiano" rinnovato e razionalizzato. La peste, sembra di poter intuire, è il trauma necessario perché principi, tassianamente, un «novello ordine di cose», il punto più basso che una società cristianizzata doveva toccare per rinascere dalle sue colpe "feudali". Eppure, non c'è mai una vera assunzione diretta da parte del narratore della responsabilità di una simile affermazione. Tutto è spostato su un piano figurale-allegorico o delegato all'interpretazione dei personaggi, quando non si voglia dar troppo peso a supposizioni cautelose e apparentemente disimpegnate come questa: "ma si direbbe che la peste avesse preso l'impegno di raccomandare tutte le malefatte di costui" (XXXVI, 670). Il gioco delle "voci" narrative, così sapientemente orchestrato dall'autore, non è voluto propriamente per un intento di non compromissione del narratore con l'interpretazione providenziale degli avvenimenti; e tuttavia dimostra che, una volta rifiutato il Dio tassiano in scena, non resta che un'interpretazione dei "segni" che si è fatta necessariamente problematica e perciò chiede di essere esperita in tutte le sue forme contraddittorie: declinandosi secondo versioni sublimi e autorevoli, così come prestandosi a riduzioni in chiave egoistica e interessata. Nel prudente silenzio del narratore manzoniano, la delega al personaggio, o all'anonimo, o alla fonte, rappresenta quella particolare "formazione di compromesso" che ritaglia al "meraviglioso cristiano" un'esistenza dentro il romanzo. Così l'interpretazione della peste passa attraverso la bocca di tutti i personaggi che ne intuiscono il mistero religioso, e se ne fanno talora sublimi portavoce come padre Cristoforo; ma è al più squalificato di tutti, do-

Abbondio, che tocca di pronunciare l'ultima memorabile battuta:

È stata un gran flagello questa peste; ma è anche stata *una scoperta*: ha spazzato via certi soggetti che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più: (XXXVIII, 660)

Siamo proprio sicuri che persino a don Abbondio non tocchi di dire almeno una parte della verità? naturalmente al suo modo solito, che è quello di screditarla nel momento stesso in cui la dice...

Se dal piano dei destini storici della società umana e della loro interpretazione in chiave provvidenziale si dirige l'attenzione su un piano individuale, interno alla coscienza e ai suoi misteri imperscrutabili, è possibile registrare ancora l'uso del "meraviglioso cristiano" in termini di prudente spostamento. Che la conversione dell'Inominato sia un "miracolo" Manzoni lo lascia dire prima al cappellano crocifero ("*haec mutatio dexterae Excelsi*"), e poi al sarto, la cui cultura è tutta fondata su testi scientificamente attendibili come il *Leggendario de' Santi* e i romanzi cavallereschi (ma i *Reali di Francia*, non la *Genusalemme*, che è per i dotti):

non ho mai trovato che il Signore abbia cominciato un miracolo senza finirlo bene; ma son contento di vedervi qui. Povera giovine! Ma è però una gran cosa d'aver ricevuto un miracolo! (XXIV, 412).

Affermazione ribadita con tale convincimento da costringere il narratore a scendere in campo con il consueto cauto disimpegno, che declina di fatto le responsabilità nel momento in cui, con sottile ironia, riserva più inconfutabilmente tale definizione per la trasfigurazione popolare e leggendaria del fatto:

Né si credea che fosse lui il solo a qualificar così quell'avvenimento, perché aveva letto il *Leggendario*; per tutto il finisse e per tutti i contorni non se ne parlò con altri termini, finché ce ne rimase la memoria. E, a dir la verità, con le frange

Appendice: I "Promessi Sposi" e il modello epico tassiano 2
che vi s'attaccarono, non gli poteva convenire altro nome (XXIV, 412).

Proprio il motivo della conversione fornisce lo spunto per segnalare altre possibili sopravvivenze e trasformazioni di modelli arcaici, dove risulta talora operante la mediazione tassiana, ma che in generale risalgono a più remoti paradigmi, mutuati da una tradizione epica e religiosa secolare di cui anche Tasso è interprete. Do qui soltanto brevi cenni, che non hanno alcuna pretesa esauriva e generalizzante, ma intendono solo suggerire qualche prospettiva dal punto di vista che ha orientato sin qui la mia analisi.

Se confrontiamo l'Inominato, durante la sua drammatica notte, con un eroe tassiano nella condizione analoga di penitente, e cioè Rinaldo, possiamo misurare, insieme con la distanza raggiunta, la resistenza operata dal modello. L'atto di espiazione del cavaliere cristiano segue gli schemi di una pratica rituale a lui imposta da Pier l'Eremita, e la metamorfosi spirituale si manifesta attraverso una fenomenologia di purificazione dalle scorie mondane tutta fisica e materiale. Rinaldo "passa pensoso il dì, pensosa e mesta/la notte" e "pria che sia l'alba accesa" indossa le armi e, sopra queste, una sopravvesta color cenere, come si addice a un penitente. Poi sale sulla cima del monte Oliveto ad attendere l'alba in preghiera. Quando il sole sorge, la Grazia divina piove materialmente su di lui lavando via la "caligine del mondo e de la carne" e facendo risplendere di un rinnovato candore la veste "d'estranio color".

La rugiada del ciel su le sue spoglie
cade, che parcan cenere al colore,
e sì l'asperge che 'l pallor ne toglie
e induce in esse un lucido candore; (XVIII, 16)

Rinaldo depone così l'antica spoglia (e il naturalismo dell'evento è accentuato dalla similitudine con il ser-

pente che muta pelle, in chiusura d'ottava), purga dentro di sé l'uomo antico ("I mio vecchio Adam", ott. 14); poi muove i passi verso la foresta.

Anche per l'Innominato l'alba, dopo una notte di dubbi angosciosi, è il momento atteso e invocato della risoluzione; ed è "appunto sull'albeggiare" (XXI, 367) che riconosce il suono di uno scampiano festoso, annuncio della venuta di chi scoglierà le sue ultime perplessità. Non indossa l'abito color cenere del penitente, né su di lui piove materialmente la grazia di Dio che muta il colore spento della veste in luce radiosa. Ma non per questo Manzoni abbandona completamente il suo modello; piuttosto, pratica l'azione consueta, quella che, senza negare Tasso, lo converte in simbolo.⁵⁷ Colora così il paesaggio di luce penitenziale ("il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola ceneregnola", XXI, 367), che progressivamente vince le tenebre, in sintonia con il processo di purificazione interiore dell'uomo, e lascia via via distinguere, come a Rinaldo le divine bellezze del firmamento (XVIII, 12), il "mobile spettacolo" del popolo cristiano in festa.

⁵⁷ La già menzionata recensione del Visconti alla *Storia delle Crociate*, criticando il macchinismo esteriore della *Gerusalemme*, indicava alcune soluzioni al problema del meraviglioso (un meraviglioso interiorizzato e psicologizzato), da cui non sembra lontana l'impostazione manzoniana: «Sarebbe poi insignificante episodio l'opposizione delle potenze infernali a ogni ostacolo frapposto da forza di natura sarebbe disdicevole, o frivolo. La storia bensì fornirà al poeta materiale opportuna materia di tutti altri prodigi operati dall'uomo dentro o fuori di se stesso al credersi assistito da presunti miracoli venuti maggiore di se stesso al crederci celesti bastarono a decidere [...] Immaginarie apparizioni di creature celesti bastarono a decidere per i Crociati vittorie difficili; siffatte illusioni il poeta le descriverà come illusioni, ed accoppi la magnificenza delle immagini al severo spettacolo dei travimenti del pensiero» (cit., p. 713). Ma si deve ricordare che la cultura letteraria cinquecentesca già si era posta il problema in termini non dissimili, e il Tasso aveva lungamente discusso con i suoi critici e con se stesso la plausibilità delle cosiddette "soluzioni per machina" applicate ad alcuni episodi del poema (*vedi in particolare le lettere del settembre 1575 a Luca Scabarino e a Scipione Gonzaga*).

D'altra parte, non si può fare a meno di osservare che l'istanza conflittuale che oppone all'interno della coscienza dell'Innominato un uomo antico e un uomo nuovo attualizza le forme allegoriche di una "psicomanzia". E se è senz'altro vero che qui le vestigia del modello arcaico si mimetizzano quasi completamente dentro il processo di razionalizzazione psicologica, non è un caso che quel tanto di artificio e di esteriotà residua abbia disturbato qualche lettore.⁵⁸ Questo effetto di drammatizzazione è poi meno eccezionale e isolato di quanto si potrebbe credere, perché Manzoni vi ricorre in altri luoghi del romanzo dove ancor meno, apparentemente, si giustifica. E il caso della celebre analisi della folla in tumulto: qui la scrittura manzoniana polarizza le diverse componenti che muovono la massa umana nelle due anime nemiche che si fronteggiano disputandosi il possesso, cioè la volontà, di quell'informe «corpaccio»:

Né tumulti popolari c'è sempre un certo numero di uomini che [...] fanno di tutto per spinger le cose al peggio [...]. Ma per contrappeso, c'è sempre anche un certo numero d'altri uomini che, con pari ardore e con insistenza pari, s'adoperano per produr l'effetto contrario [...]. In ciascuna di queste due parti opposte, anche quando non ci siano concetti antecedenti, l'uniformità de' voleri crea un certo istantaneo nell'operazioni. Chi forma poi la massa, e quasi il materiale del tumulto, è un miscuglio accidentale d'uomini, che, più o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno o dell'altro estremo [...]. Siccome però questa massa, avendo la maggior forza, la può dare a chi vuole, così ognuna delle due parti attive usa ogni arte per tirarla dalla sua, per impadronirsene: sono quasi due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpaccio, e farlo movere. (XIII, 228-230)

⁵⁸ Vedi M. Fubini, *Ancora sull'Innominato: dubbi e quesiti*, in *Le note manzoniane*, Loescher, Torino 1977 (in particolare pp. 55-58).

La psicomachia non è che il simulacro di un duello, ovvero di quella forma dualistica di conflitto celebrata dalla letteratura epica e cavalleresca e ripresa in qualche luogo del romanzo secondo intenti e modalità specifiche. Fra i numerosi esempi annoverati dal "genere", particolari suggestioni sembra offrire a Manzoni la lunga serie di duelli che si concludono con l'uccisione del guerriero pagano, il quale, in punto di morte, si converte e chiede il battesimo al suo vincitore cristiano. Si tratta di un antico motivo che vive le sue manifestazioni più memorabili nel duello fra Orlando e Agrigane nell'*Innamorato* (libro I, canto XIX) e in quello fra Tancredi e Clorinda nella *Gerusalemme* (canto XIII). Nell'atto rituale i due nemici, scoprendosi fratelli spirituali o amanti, annullano in un punto la distanza che li divide, e l'anima cristiana, attraverso la morte dell'"altro" pagano, trionfa simbolicamente sulle ombre dell'errore e le impurità del peccato.

Nei *Promessi Sposi* il duello ottiene singolari trasformazioni di modi e di esiti, sempre conservando tuttavia il suo carattere di strumento occasionale di conversione nei casi di personaggi ed episodi in cui sopravvive la memoria della situazione epica. La metamorfosi nominale e spirituale di Ludovico in Cristoforo avviene, com'è noto, in seguito a un duello: dove, però, non è l'avversario ucciso a venir guadagnato alla vera fede, ma proprio la morte di questo, e quella dello "scudiero sacrificato, diventano occasione di "una rivelazione di sentimenti ancora sconosciuti" (IV, 63). Nel rovesciamento manzoniano, che sostituisce al codice epico l'etica cristiana del perdono, il rituale cavalleresco non viene meno alla sua natura di banco di prova di un destino, anche se mutano le valenze spirituali degli esiti: la vittoria dell'io è la sua autentica sconfitta, ma insieme la sua occasione di grazia, ovvero di una diversa e più sublime vittoria. Nelle sue nuove vesti di frate, Cristoforo concede una replica di quel duello appartenente alla preistoria sua e del romanzo: la sfida dialogica,

"a viso a viso", con don Rodrigo. Questa scena segue immediatamente la disputa conviviale del cap. V, dove il frate è stato provocato come esperto di duelli, per dare un giudizio che chiama direttamente in causa il suo passato "rimosso", sintomaticamente collegato con quel "rimosso" romanzesco che è il luogo tassiano su sfide e duelli (*Gerusalemme*, VI) che ha acceso la discussione. Ma non è il solo caso di ripresa del motivo cavalleresco. Anche Renzo, discepolo di padre Cristoforo, coltiva per tutto il romanzo la speranza di un incontro "a viso a viso" per vendicarsi del suo antagonista sopraffattore. Come sempre accade al termine di ogni *quête* a lieto fine, l'eroe ritrova la donna amata e vorrebbe misurarsi con il rivale che gliela contende. Ma ritrova sulla sua strada anche il frate, che a questo codice ha pagato il suo drammatico tributo, e che solo, quindi, può vincere in lui la tentazione di una giustizia sommaria nel nome di un'etica superiore. Così, la vittoria che voleva celebrarsi sull'estinzione del nemico, sulla negazione dell'altro, si celebra altrimenti, facendo dell'altro lo strumento di redenzione per l'io che vince in sé la propria natura "pagana".⁵⁹

Non sorprende che in tutti i casi di "conversione" abbia tanta intensità e risonanza drammatica l'immagine agonistica, che giunge fino ad assumere, per l'innominato, i contorni di un letterale duello fra le due identità che si sdoppiano. Del resto, ogni conversione nei *Promessi Sposi* è piuttosto correzione dell'energia "pagana" primitiva che non totale abolizione dell'uomo antico: ognuno continua a portarsi dentro il fantasma di ciò che è stato.

Proprio come la scrittura manzoniana, che appare costantemente memore della sua arcaica matrice. Anche l'esercizio di virtù di Lucia dopo la pronuncia del

⁵⁹ Sull'episodio esemplari le pagine di E. Raimondi, *Il romanzo senza titolo*, cit., pp. 271 ss.

2.182 Teresa Mosca e Barba Bianca
 2.305 - pagento

anche un standal

voto non è in ciò dissimile da altri "duelli" con un fantasma interiorizzato e senza tregua risorgente:

La povera Lucia, sentendo che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso. (XXIV, 411)

"Se ci si passa quest'espressione": ancora una volta il duello è diventato metafora e similitudine. Il linguaggio epico sopravvive nella forma romanzesca moderna "come un linguaggio morto".

Bibliografia

I testi

- Accetto T., *Della dissimulazione* e Nolan, Genova 1983.
- Agostini N. degli, *Continuazioni* Gerolamo Scotto, Venezia 15
- Agostino di Ippona, *De civitate a* norum", Brepols, Turnhout 1
- Agostino di Ippona, *De mendaci*
- Alamanni L., *Avarchide* (1570), A
- Alamanni L., *Girone il Cortese* (1 mo 1757.
- Ariosto L., *Orlando furioso*, E. F 1982.
- Ariosto L., *Cinque Canti*, L. Firpo
- Ariosto L., *Satire*, C. Segre (a c. d)
- Aristotele, *Poetica*, M. Valgimigli Roma-Bari 1983.
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, A. Ple
- Bacon F., *Opere filosofiche*, E. D 1965, voll. 2.
- Bartoli D., *L'uomo di lettere dife* Bartoli, P. Segneri, *Prose scelte*, rino 1967.
- Bazzoni G., *Il castello di Trezzo*, pro
- Bazzoni G., *Il falco della rupe*, pres
- Benzoni G., *Historia del nuovo m* 1565.
- Bibbia, Edizioni Paoline, Roma 198
- Boccaccio G., *Genealogia deorum ge* Laterza, Bari 1951.
- Bolognetti F., *Il Costante* (1566), in li, Venezia 1839, vol. 5.
- Boiardo M.M., *Orlando innamorato* naudi, Torino 1995.
- Bruno G., *Dialoghi italiani*, G. Aquil renze 1958.
- Camões L.V. de, *Os Lusíadas*, ed. E.F sboa 1987, trad. it. *I Lusíadi*, R. A lano 1972.
- Campanella T., *Apologia per Galileo*, zorati, Milano 1973.
- Castelvetto L., *Poetica d'Aristotele v* W. Romani (a c. di), Laterza, Bari
- Castiglione B., *Il libro del Cortegiano* sia, Milano 1976.