

Capitolo 2

Alessandro Manzoni

1. Milano, Parigi, Europa: Manzoni intellettuale europeo
2. Cattolicesimo brianzolo e illuminismo milanese
3. Parigi, Fauriel e la conversione (1805-1810)
4. Via Morone e Brusuglio: un quindicennio creativo (1812-1827)
5. Manzoni romantico?
6. Riformare il teatro e riscrivere la storia
7. Un anno cruciale: il 1821 delle due odi civili
8. 1821-1823: prove generali di romanzo
9. Un romanzo popolare: *Il Fermo e Lucia*
10. Dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* (1825-1827)
11. La Nazione e la storia (1830-1848)
12. Eterno lavoro: uno scrittore alla ricerca della lingua

■ 1. Milano, Parigi, Europa: Manzoni intellettuale europeo

Alessandro Manzoni, scrittore simbolo della letteratura dell'Italia unita, non è solo il più rappresentativo intellettuale del Romanticismo italiano, ma anche quello che è riuscito a dare temi e forme condivise a un sentire popolare attraverso un genere letterario completamente nuovo, il romanzo, mettendo la letteratura italiana, per riflessioni e risultati artistici, ai pari di quella europea. È infatti grazie ai soggiorni a Parigi, dove era ancora alta la fama del nonno, Cesare Beccaria, per il successo del *Dei delitti e delle pene*, che Manzoni riesce a innestare le grandi idee dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese e il riformismo politico e culturale milanese nel nuovo clima romantico che, diffuso in Italia con caratteri suoi propri, troverà in lui uno dei più autorevoli e influenti rappresentanti.

Le riflessioni sui tre temi cardine della sua esperienza letteraria, il vero, l'utile e il bello — la letteratura deve avere «il vero per oggetto, l'utile per iscopo, l'interessante per mezzo» —, accompagnano con singolare coerenza la sua produzione, evolvendo poi verso conclusioni radicali, dove la fedeltà al vero finisce per destituire di fondamento la legittimità dell'invenzione del romanzo. Una mediazione sul reale che, pur animata da forte tensione euristica verso la realtà «come dovrebbe essere», diventa sempre di più una indagine analitica e documentata verso «come la realtà è». Di qui una concezione coerente e mai abbandonata della funzione civile e formativa della letteratura, prima nel solco dell'esperienza poetica pariniana, di cui era erede tutto il mondo culturale del «Caffè» e dell'«Accademia dei Pugni» (vd. Epoca 7, Capitolo 6, §1), nazionale precedente letterario manzoniano, poi seguendo le spinte del Romanticismo europeo, strettamente legato a un'idea di letteratura educativa del popolo e formativa per la nazione.

Non si potrebbe però capire a fondo il percorso culturale e letterario manzoniano senza considerare la sua esperienza spirituale che, dopo la conversione, orienta tutta la sua attività intellettuale e la sua vita, coinvolgendo la numerosa famiglia e gli amici, con cui condividerà sempre la



Figura 1
Francesco Hayez, *Ritratto di Alessandro Manzoni* (1841);
Milano, Pinacoteca di Brera.

propria riflessione esistenziale e letteraria, fedele in questo a un rifiuto dell'io – l'«orrore dell'io» che, secondo il poeta Mario Luzi, ha accompagnato tutta l'attività manzoniana –, che lo spinge a un parallelo rifiuto della lirica, intesa come espressione del sentire e interpretazione della realtà interiore. La realtà, per Manzoni, è un dato oggettivo, e il cristianesimo – religione non intellettualistica, ma storica e storicamente rivelata, incarnata nel reale – è la via alla verità più in sintonia con essa.

Se Leopardi riesce a rinnovare la tradizione petrarchesca, consegnando al Novecento un lirismo esistenziale di stampo filosofico, ma destinato a non trovare più corrispondenza con la realtà, Manzoni indica alla letteratura della nazione una strada diversa, recuperando una **tradizione realistica** che potremmo far risalire alla letteratura di «cose» dei fratelli Verri, al civismo pariniano, e più indietro alla dialettica «mondo-teatro» dell'esperienza goldoniana, fino alla vivace e variegata realtà delle novelle del *Decamerone*.

Ma ciò che fa di Manzoni il primo intellettuale europeo della nostra letteratura è che quella tradizione, così peculiare e italiana, viene attraversata non più individualmente, ma coralmente, dentro la storia e non più fuori da essa, e in compagnia dei più innovativi prosatori della modernità europea: gli inventori del romanzo psicologico Richardson e Fielding, prima ancora che il padre del romanzo storico, Walter Scott.

Una scelta di campo che diventa irreversibile, e che darà alla letteratura italiana non solo il suo primo vero romanzo, i *Promessi sposi*, ma anche uno specchio in cui riflettere usi, costumi, abitudini, personaggi, caricature, un'intera antropologia nazionale e una lingua che, dopo una ricerca ventennale, è riuscita a parlare a tutti e a far parlare tutti con la maggiore naturalezza possibile in quella situazione culturale e in quelle condizioni politiche. Una scelta che finisce per portare al rifiuto di ogni invenzione; alla «necessità di creare imposta arbitrariamente all'arte», in favore di un discorso storico che, come quella *Storia della colonia infame* pubblicata insieme al romanzo e dopo la quale troviamo la parola «Fine», è l'unica espressione letteraria a cui viene riconosciuta la possibilità di attingere alla verità:

Man mano che il pubblico vedrà più chiaro nella storia, vi si affeziona maggiormente e sarà disposto a preferirla alle finzioni individuali. [...] Sicuro di interessare grazie alla verità non si ricredrà più nella necessità di ispirare nello spettatore delle passioni per cattivarselo e da lui solo dipenderà il conservare così alla storia il suo carattere più grave e più poetico, l'imparzialità. (*Lettera a M. Chauvet*)



■ 2. Cattolicesimo brianzolo e illuminismo milanese

La nascita a Milano, nel 1785, da Giulia Beccaria, figlia dell'autore del libro italiano più celebre in Europa, *Dei delitti e delle pene* (1764), che aveva portato all'abolizione della pena di morte in Toscana e ispirato la Costituzione americana, segna per Manzoni un destino irrevocabile, anche se, subito dopo la nascita, viene messo a balla nel Lecchese dove il padre anagrafico, il conte Pietro Manzoni, aveva una villa, detta «del Caleotto» e vari possedimenti. L'ambientazione del romanzo sarà legata indissolubilmente a questi luoghi frequentati, in solitudine, nella prima giovinezza. Come hanno confermato recenti documenti d'archivio, Alessandro è in realtà frutto di una breve relazione intrattenuta tra Giulia e il più giovane dei fratelli Verri, Giovanni, che porta alla separazione da Pietro, nel 1792, dieci anni dopo l'infelice matrimonio. Alessandro ha appena sei anni e viene messo in collegio prima a Merate, dai padri somaschi, poi a Lugano e a Milano, al collegio Longone dei padri barnabiti, dove conclude gli studi superiori. A sedici anni entra nella società culturale milanese, senza proseguire all'università, mentre Giulia segue il nobile Carlo Imbonati (a cui Parini, suo precettore, aveva dedicato l'ode *L'educazione*: vd. Epoca 7, Capitolo 7, §4.2) a Parigi, dove frequenta i salotti degli illuministi. Questo ridotto orizzonte affettivo – per l'inesistente rapporto con il padre, anche a causa del carattere chiuso e del cattolicesimo retrivo e bigotto in cui avrebbe voluto far vivere anche Giulia, e per il tardivo rapporto con la madre, che Manzoni frequenterà solo dopo i vent'anni – non sarà senza conseguenze sulla sua vita e opera letteraria. È stato osservato che nel romanzo le figure paterne sono inesistenti («si dia un padre a Lucia» è un appunto che leggiamo sulle carte della prima stesura, rimasto tuttavia privo di seguito). L'oppressione educativa, e la conoscenza a Milano degli esuli napoletani della rivoluzione del 1799, Vincenzo Cuoco e Francesco Lomonaco, suscitano immediatamente quegli spiriti libertari e quella refrattarietà al conformismo religioso che sfociano nelle terzine infuocate del *Trionfo della libertà* (1801-1802), poema in quattro cantiche ispirato dalla pace di Lunéville (del febbraio 1801), che risente del dantismo montiano, e in particolare della *Mascheroniata*, distaccandosi tuttavia da Monti che aveva individuato in Napoleone l'unica soluzione ai problemi del Regno Italico. Per il giovane Manzoni, invece, **la Rivoluzione è un mito positivo**, così come gli eroi che vi si sono ispirati, come il generale Desaix, caduto nella battaglia di Marengo.

Venezia, l'autoritratto
e i *Sermoni* (1804)

Non è senza conseguenze il breve periodo – dalla fine del 1803 alla primavera del 1804 – trascorso a Venezia, presso un cugino di Pietro Manzoni, dove Alessandro viene mandato, anche su suggerimento di Vincenzo Monti (interessato al destino del giovane poeta che gli avrebbe dedicato il poemetto *Adda*, invito in endecasillabi sciolti a una visita al Caleotto), per sottrarlo alla condotta libertina e al gioco d'azzardo, praticato nel ridotto della Scala. A Venezia infatti Manzoni ha modo di conoscere Isabella Teotochi Albrizzi, musa di Foscolo, ascoltare il teatro di Goldoni e immergersi in una lingua viva e vera, e di sperimentare una letteratura diversa da quella che era stato in grado fino a quel momento di imitare: emulo di Monti, come si è visto, per il *Trionfo della libertà*, di



Parini per l'*Adda*, e di Alfieri e Foscolo per il sonetto autobiografico *Capel bruno, alla fronte: occhio loquace* (1801), esercizio letterario di maniera, ma indicativo di alcuni tratti peculiari del suo carattere:

Nota metrica: Sonetto su schema ABAB vol. I, p. 136.
BAAB CDC EDE.

Capel bruno, alla fronte: occhio loquace,
naso non grande e non soverchio umile¹,
fonda la gota e di color vivace,
stretto labbro e vermiglio, e bocca esile:
lingua or spedita or tardar², e non mai vile,
che il ver favella apertamente³, o tace.
Giov'n d'anni e di senso: non audace,
duro di modi⁴, ma di cor gentile.
La gloria amo e le scel'e e il biondo iddio⁵:
spregio⁶, non odio mai, m'attristo spesso:
buono al buon, buono al tristo, a me sol rio⁷.
A l'ira presto, e più presto al perdono,
poco noto ad altri, poco a me stesso:
gli uomini e gli anni mi diran chi sono. 4

¹ non grande e non soverchio: umile; non troppo grande né picciolo.
² tarda: lenta.
³ che il ver favella apertamente: che dice la verità senza timore.
⁴ duro di modi: un po' rude.
⁵ il biondo iddio: divinità pagana come il Sole, Apollo (dio della poesia), o Cupido (dio dell'Amore).
⁶ spregio: disprezzo.
⁷ a me sol rio: solo severo con me stesso.

Il modello pariniano è seguito anche nei *Sermoni* (tre su quattro scritti proprio durante il soggiorno veneziano), poemetti satirici in endecasillabi sciolti, che seguono nei temi le satire di Alfieri e nella forma la satira neoclassica e antifrasca di Parini (ma resa più realistica dall'influsso del veneziano Gasparo Gozzi). Merita una nota in particolare il *Panegirico a Trimalcione*, ispirato alle satire affieriane *I grandi* e *La plebe*, ma volto a una più cruda e realistica esaltazione degli avi degli arricchiti dalla rivoluzione, colti, come nel *Giorno*, a pranzo, intorno a una «ricca mensa», e appena distratti da un canto che – il poeta si augura – faccia loro «dal caro piatto egere il grifo». Il secondo sermone, *Contro i poeti*, non è invece privo di un profondo senso morale, così come nell'*Amore a Delia*, che offre, di nuovo in forma antifrasca, una cruda rappresentazione del *ménage* matrimoniale attraverso il ritorno di Amore nella casa della madre di Delia, dove un tempo aveva trionfato per gli amori extraconiugali, ora rinnegati e sostituiti da smanie penitenziali, ma presto rinnovati dai nuovi amori della giovane, che non tarderà a ripopolare il palazzo di amanti occasionali (rimpiazzati dagli ufficiali francesi) e di figli illegittimi. Una «società priva di valori morali, retta dall'ipocrisia, dall'inganno e dall'interesse, del quale la finzione matrimoniale è emblema eminente» (Danzoni), ma che Manzoni guarda con «cinico scetticismo» (Bognetti).

Solo dopo il luglio 1805, con l'improvvisa morte di Carlo Imbonati, Alessandro raggiunge Giulia Beccaria a Parigi, e le dedica, stampandolo in una raffinata edizione pubblicata nel febbraio 1806 da Didot, l'editore delle tragedie di Alfieri, il *Carme in morte di Carlo Imbonati*, che segna una nuova fase della sua produzione lirica, animata anche dall'affetto ritrovato della madre, che, d'ora in poi, diventerà esclusivo. La poesia per l'Imbonati è, in questo senso, un'aperta e coraggiosa dichiarazione di so-

In morte di Carlo Imbonati (1805)



stegno della madre e il riconoscimento pubblico di una relazione a lungo chiacchierata e osteggiata, ma che Manzoni supera, celebrando nel *Car-me* i valori morali del «patri-gno» che diventano, nell'esaltazione poetica, un decalogo laico in cui non è difficile riconoscere i capisaldi della poetica manzoniana («Sentir [...] e meditar», «il santo Vero / Mai non tradir»).

La risposta al poeta, in un immaginario dialogo con l'ombra dell'Imbonati, sul perché avesse disdegnato la poesia, diventa occasione per un elogio di Alfieri (il primo tragediografo che avesse osato mostrare le miserie dei potenti e «vendicare gli umili»), Parini (il virtuoso poeta dal «pletro immacolato») e di Omero («sommò / D'occhi cieco, e divin raggio di mente»), modelli di vita e poesia, ritratti con versi riconosciuti per originalità e forza espressiva da Foscolo, che li menziona espressamente (e forse se ne ispira) nei *Scipolotti* (pubblicati un anno dopo, nel 1807, con la nota ai vv. 187-196: «**Poesia di un giovane ingegno nato alle lettere e caldo d'amor patrio**»);

Nota metrica: Endecasillabi sciolti.

Testo: *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 171-191 e 207-215.

[...] E venerando il nome

Fummi di lui, che ne le reggie primo

L'orma stampò de l'italo coturno:

E l'aureo manto lacerato ai grandi,

Mostrò lor piaghe, e vendicò gli umili;

E di quel, che sul pletro immacolato

Cantò per me: *Torna a fiorir la rosa*¹.

Cui, di maestro a me poi fatto amico,

Con reverente affetto ammirai sempre

Scola e palestra di virtù. Ma sdegnò

Mi fero i mille, che tu vedi un tanto

Nome² usurparsi, e portar seco in Pindo⁴

L'immondizia del trivio e l'arroganza

E i vizj lor; che di perduta fama

Vedi, e di morto ingegno, un vergognoso

Far di lodi mercato e di strapazzi⁵.

Stolti! Non ombra di possente amico,

Né lodator comprati avea quel sommo

D'occhi cieco⁶, e divin raggio di mente,

Che per la Grecia mendico cantando,

Solo d'Asra venian le fide amiche⁷.

[...]

«Sentir», riprese, «e meditar: di poco

Esser contento: da la meta mai

Non torcer gli occhi: conservar la mano

Pura e la mente: de le umane cose

Tanto sperimentar, quanto ti basti

Per non curarle: non ti far mai servo:

Non far tregua coi vili: il santo Vero

Mai non tradir: né proferir mai verbo,

Che plauda al vizio, o la virtù derida».

¹ *L'orma... coturno*: il fondatore della tragedia italiana (il coturno è la calzatura utilizzata dagli attori nel teatro greco).

² *Torna a fiorir la rosa*: è il primo verso dell'ode *L'educazione*, scritta da Parini per festeggiare la guarigione dal vaiolo del piccolo Carlo di cui era precettore.

³ *un tanto Nome*: il nome di poeta.

⁴ *In Pindo*: sul monte sacro ai poeti.

⁵ *vergognoso... strapazzi*: che trasformano la poesia in uno spregevole mercato di utilizzazione di esaltazione.

⁶ *occhi cieco / D'occhi*

⁷ *Solo d'Asra, amiche*: le Muse amiche

provennero da Asra (città della Beozia ai piedi dell'Elicona).



La poesia, che nasce dalla tradizione classica, ma ha in Alfieri e Parini due modelli imprescindibili, deve trovare una strada propria. L'imitazione neoclassica è già messa in crisi dalla ferma volontà di individuare una «orma propria» (v. 206), una corrispondenza diretta tra «forma» e contenuto», che resta la cifra poetica più significativa dell'esperienza letteraria manzoniana.

■ 3. Parigi, Fauriel e la conversione (1805-1810)

Gli *Ideologues*

Dal 1805 al 1810 Manzoni vive regolarmente a Parigi, tornando a Milano in due sole occasioni: per la morte di Pietro Manzoni, nel 1807, e per il matrimonio con Enrichetta Blondel, giovanissima ginevrina di famiglia calvinista, conosciuta a Parigi grazie a Giulia, e sposata con rito protestante nel 1808. Grazie all'amicizia con **Claude Fauriel, filologo e storico della letteratura medievale e provenzale**, che diventerà il suo principale interlocutore nel lungo avvicinamento al romanzo, Alessandro inizia a frequentare gli *Ideologues* francesi, i più celebri eredi della tradizione illuminista (succeduti ai *philosophes* d'Alembert e Condillae), come il filosofo Destutt de Tracy e il matematico Georges Cabanis, Benjamin Constant e lo storico Simone de Sismondi, che si raccolgono nella casa di Fauriel a Meulan, esercitando anche una ferma opposizione al regime napoleonico (tanto che la loro rivista, «*Décade philosophique*», viene soppressa nel 1807). La frequentazione degli *Ideologues*, nei cinque anni di soggiorno parigino, cambierà l'approccio di Manzoni alla realtà, trovando nel metodo scientifico applicato da questi intellettuali, più scienziati e filosofi (sensisti) che letterati, nell'imprevedibile valore dell'esperienza e nella lontananza intellettuale dalle astrattezze metafisiche, un *habitus* mentale che non abbandonerà mai.

Fauriel o dell'amicizia

L'amicizia con Fauriel, che durerà fino agli anni Trenta, diradandosi poi fino alla scomparsa dell'amico nel 1844, è stata forse l'unica, di cui abbiamo testimonianza, a presentare la possibilità di un dialogo talmente intimo da risultare un dialogo con sé stesso. E la corrispondenza, tenuta quasi sempre in lingua francese, registrerà, d'ora in poi, le riflessioni, gli entusiasmi, i dubbi letterari e linguistici, costituendo un prezioso strumento di interpretazione dei testi. La lettera del 9 febbraio 1806, per esempio, con cui accompagna a Fauriel il *Carme in morte di Carlo Imbonati*, ci presenta **una riflessione acutissima sullo stato delle lettere in Italia**, dove la divisione politica, la pigrizia e l'ignoranza generale «hanno posto tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta. Ed è perciò che gli scrittori non possono produrre l'effetto che egli (m'intendo i buoni!) si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghiare del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere». Ma l'epistolario con Fauriel è ricco – lo vedremo anche oltre – di aperture interiori, di confessioni spassionate, che Manzoni, «poco noto ad altrui, poco a se stesso», non nega all'amico con istintive e fulminee aperture, che illuminano un epistolario non altri-



menti ricco di approfondimenti interiori e spesso referenziale, a causa anche della fatica provata nello scrivere lettere. Nevrotico, abulico, dominato da un'agorafobia che assume tratti quasi patologici, nel 1808 confessa a Fausti: «**Je suis esclave de ma presse**» ('sono schiavo della mia pigrizia'). Ad ogni modo, sul versante creativo mette a segno un poemetto in endecasillabi ancora legato al classicismo montiano, *L'Urania* (1809), imperniato sulla gara poetica tra Pindaro e Corinna, e avvia il poemetto in ottave *La Vaccina* (di ispirazione pariniana, dedicato alla diffusione del vaccino contro il vaiolo), che rappresenta la scelta di una letteratura di impegno etico e civile.

I due grandi eventi del periodo parigino, la morte del padre e il matrimonio con Enrichetta, segnano sotterraneamente un percorso di riflessione spirituale che conduce alla **conversione**, lo spartiacque che orienterà diversamente la vita e l'opera manzoniana, trasformandolo nel riconosciuto campione dell'ortodossia cattolica. L'evento cui, solitamente, viene fatta risalire – più sulla scorta dei modelli letterari del romanzo, che per reali dati storici – viene individuato in un episodio occorso il 2 aprile 1810, durante le celebrazioni per le nozze di Napoleone con Maria Luisa d'Austria. Rifugiatosi nella chiesa di San Rocco a Parigi, dopo avere smarrito Enrichetta, perduta tra la folla, l'avrebbe poi trovata, quasi miracolosamente, all'uscita, riconoscendo così, da quel giorno, quel segno tangibile dell'intervento di Dio (della Provvidenza) nella vita di ogni singolo uomo, che avrebbe sempre concesso la sua vita: un cristianesimo incarnato e affidato, nella storia, all'umanità della Chiesa.

Da questo momento, tuttavia, agli *Idéologues* parigini si sostituiscono, nella rete di amicizie della famiglia Manzoni (Enrichetta il mese successivo abiura il protestantesimo; la primogenita Giulia, nata nel 1809, era già stata battezzata con rito cattolico), l'abate giansenista Eustachio Degola, consigliere spirituale a Parigi, e, dopo il ritorno a Milano, **monsignor Luigi Tosi**. Questi seguirà direttamente la presto numerosa famiglia in un percorso interiore, ma anche in una religiosità espressa in pratiche devozionali e in un controllo sempre più stretto sull'attività letteraria (di cui sarà proprio Giulia Beccaria a relazionare, quasi regolarmente, al prelato, preoccupato che l'attività poetica sottraesse tempo ed energie a quella di apologeta). Il cognome, che negli anni parigini era stato completato con quel «Beccaria» in cui il giovane Alessandro aveva trovato un'identità personale e una eredità d'affetti, torna ad essere, «sull'orma propria», solo «Manzoni».

■ 4. Via Morone e Brusuglio: un quindicennio creativo (1812-1827)

La vita condotta dal ritorno a Milano, in compagnia della madre (che morirà nel 1841 e con cui Alessandro instaurerà un rapporto affettivo solido e appagante), tra la gestione della tenuta di Brusuglio e le cure della famiglia che, a partire dall'ottobre 1813, dopo la nascita del secondogenito Pietro Luigi, si stabilisce nella casa di via Morone 1,

La famiglia Manzoni





Figura 2
Villa Manzoni a Brusuglio di Cormano.

non subirà grandi variazioni. Enrichetta, che ha allora ventidue anni, allontanatasi dalla famiglia di origine, ostile alla sua conversione al cattolicesimo, avrebbe avuto, nel giro di quindici anni, altri otto figli: Cristina (nel 1815), che sarebbe deceduta pochi mesi prima della nascita di Giulia, Sofia (nel 1817, scomparsa anche lei molto giovane, a ventotto anni), Enrico (1819, deceduto quattro anni prima del padre), Clara (1821, vissuta solo due anni), Vittoria (1822, andata in sposa al giurista lucchese Giovan Battista Giorgini), Filippo (1826, anch'egli morto prima del padre, a quarantadue anni) e l'ultimogenita Matilde (1830). Dieci parti che minano la sua agiata e sana vita, fino alla morte, il 25 dicembre 1833, di tubercolosi. Una vita, dunque, quella di Manzoni, addolorata anche dalle preoccupazioni per i figli (Enrico, che dopo il matrimonio con la ricchissima Emilia Redaelli dilapidò il patrimonio familiare, e Filippo, patriota nelle Cinque Giornate di Milano, ma costantemente oppresso dai debiti a cui lo stesso Manzoni deve far fronte), e interamente occupata dalla scrittura e dalla **passione per la botanica**, esercitata nella tenuta di Brusuglio dove si dedica ad ampliare le coltivazioni, di cui avrebbe voluto compilare un *Saggio di nomenclatura botanica*, mai pubblicato. Su questa lunga dorsale di una biografia quieta e insieme punteggiata di lutti scorre la scrittura manzoniana nel quindicennio più importante, fittissimo di progetti e di tentativi letterari.

Gli anni dal 1812 al 1815 sono dedicati alla prima opera letteraria di argomento religioso, che comporta l'abitura dei testi precedenti la conversione, come *l'Urania*, e l'interruzione del poemetto *La Vaccina*. Con la conversione, la poesia deve diventare forma espressiva di contenuti religiosi che possano essere compresi e condivisi da tutti, in forme non solo emotive e sentimentali.

Se la scelta del genere «inno» – *Inni sacri* sono significativamente i testi poetici che, all'interno della liturgia religiosa, vengono pronunciati coralmente dai fedeli – risponde alla volontà di dare **espressione letteraria ai contenuti della fede**, Manzoni mostra però anche una precisa volontà di rinnovamento delle forme religiose, di superamento di pratiche devozionali esteriori e popolaristiche, per una poesia che sia veicolo di contenuti teologici ortodossi, ma che possa diffonderli attraverso forme metriche di facile assimilazione, con una lingua poetica nuova, costruita sul superamento della tradizione classicistica, verso una nuova innografia cristiana.

Era un programma molto ambizioso, che portava sul piano della poesia religiosa quelle esigenze di adeguamento della forma al contenuto che venivano dalla formazione illuminista e che il Neoclassicismo

Inni sacri (1812-1815)



non poteva più garantire, ma che si scontrava con difficoltà di ordine contenutistico (rivestire di forme poetiche temi teologici) e stilistico (presentare tali contenuti in forme nuove, ma non ignare della tradizione). Difficoltà che spiegano il lungo arco di tempo impiegato (quattro anni) e il parziale risultato, sul piano sia soggettivo (ampio progetto non verrà mai realizzato integralmente) che oggettivo (per la difficoltà della lingua, i testi non faranno mai parte di un patrimonio letterario-religioso popolare, né verranno riconosciuti dalla critica come un esperimento stilistico riuscito, soffiato dall'intento apologetico).

Dei dodici titoli di un **indice manoscritto del 1812**, corrispondenti alle ricorrenze dell'anno liturgico (*Il Natale, l'Epifania, La Passione, La Risurrezione, L'Ascensione, La Pentecoste, Il Corpo del Signore, La Cattedra di S. Pietro, L'Assunzione, Il Nome di Maria, Ognissanti, I Morti*), solo quattro sono gli Inni realizzati: *Il Natale, La Risurrezione, Il Nome di Maria, La Passione*, stampati nel 1815 presso la tipografia Agnelli. Ripresa nel 1817 la *Pentecoste*, dopo una lunghissima elaborazione, viene pubblicata dall'editore Ferrario solo nel 1822. Un sesto inno, *Ognissanti*, ripreso nel 1847, rimane incompiuto, mentre sarà assimilato agli *Inni sacri* il poema composto in occasione della morte di Enrichetta, *Il Natale del 1833*, se pure estraneo all'impianto compositivo.

Per avvicinare i contenuti religiosi a un pubblico non solo colto e non solo religioso Manzoni agisce sul metro, prima ancora che sulla lingua, scegliendo strofe e versi brevi, derivati dalla melica settecentesca, resa popolare dall'utilizzo nei libretti per melodrammi: quartine di endecasillabi a rime alterne chiuse da un settenario:

Noi sappiamo, o Maria, ch' Ei solo attemne
L'alta promessa che da Te s'udia,
Ei che in cor fa ti pose: a noi solemne
E il nome tuo, Maria.

(*Il nome di Maria*, vv. 17-20)

che sul nome della Madonna, pronunciato in ogni lingua («Che bei nomi ti serba ogni loquela!»), affronta il dogma dell'incarnazione. Oppure nella musicalità ribattuta delle strofe di ottonari piani rimati, chiusi da un verso tronco, della *Risurrezione*:

È risorto: or come a morte
La sua preda fu ritolta?
Come ha vinto l'atre porte,
Come è salvo un'altra volta?
Quei che giaceque in forza altrui?
Io lo giuro per Colui
Che dà 'morti il suscitò',
È risorto: il capo santo
Più non possa nel sudario;
È risorto: dall'un canto
Dell'avello⁴ solitario

¹ *atre porte*: le nere porte degli inferi.
² *un'altra volta*: la prima salvezza è stata la nascita di Cristo.
³ *per Colui...* *suscitò*: su Dio, che lo resuscitò dai morti.
⁴ *avello*: tomba.



Sia il copertorio rovesciato:
Come un forte inebriato
Il Signor si risvegliò.

(*La Risurrezione*, vv. 1-14)

Un inno che presenta l'altro dogma della fede cattolica, quello della resurrezione del corpo di Cristo, con i toni solenni delle Sacre Scritture. Il risultato è un linguaggio nuovo, libero e di forte impatto, ricco di ornati retorici (similitudini, iperbatì, inareature), che contribuiscono a creare un impatto contemporaneamente popolare, autorevole e arcaico; non sempre poeticamente efficace, ma un'ottima palestra per la più complessa *Pentecoste*, riconosciuta come il frutto più maturo dell'aprendistato poetico manzoniano. Si veda, ad esempio, **la descrizione della luce nella *Pentecoste*** (con strofe di settenari sdruccioli irrelati e piani rimati, chiusi da rime tronche, schema che sarà anche del *Cinque Maggio*). Sono versi in cui si descrive – derivandola direttamente dagli *Atti degli Apostoli*, II, 2,8 – l'immagine della rifrazione della luce sui corpi solidi, che si divide nei diversi colori dell'iride, e la si paragona alla lingua degli Apostoli che, grazie all'intervento divino dello Spirito Santo («la voce dello Spirito»), si riverbera su tutte le popolazioni («L'Arabo, il Parto, il Siro»), venendo compresa miracolosamente:

Come la luce rapida
Piove di cosa in cosa,
E i color vari suscita
Dovunque si riposa;
Tal risonò moltiplice
La voce dello Spirito:
L'Arabo, il Parto, il Siro
In suo sermon l'udi.

45

(*La Pentecoste*, vv. 41-48)

I richiami biblici ed evangelici sostituiscono completamente le riprese letterarie dantesche e petrarchesche, e contribuiscono a quel processo di «sliricizzazione» della lingua poetica (Azzolini), giustificato anche dalle date: l'arco di composizione della *Pentecoste* copre infatti non solo, come vedremo, la scrittura delle tragedie *Carmagnola* e *Adelchi*, ma anche la prima esperienza prosastica della *Morale cattolica* (1819) e del *Fermo e Lucia* (1821), prima redazione dei *Promessi sposi*. Nelle strofe finali, particolarmente elaborate nel corso di tre momenti principali (prima redazione, di sole 10 strofe, nel 1817, riscrittura del marzo-maggio 1819 e revisione finale nel settembre-ottobre 1822) è evidente la ricerca di unità tematica e stilistica mediante l'uso dei parallelismi (gli imperativi anaforici), delle figure retoriche (gli iperbatì) e del catalogo di tutti coloro su cui la *Pentecoste* sparge la sua «aura consolatrice»:

¹ ineffabili: 'incomprensibile, puro';
² casta porpora: 'pudico rossore'.

Spira de' nostri bamboli
Nell'ineffabil' riso;
Spargi la casta porpora²

130



Alle donzelle in viso;
Manda alle ascose vergini
Le pure gioie ascose;
Consacra delle spose
Il verecondo³ amor.

135

Tempra de' baldi giovani
Il confidente ingegno;
Reggi il viril proposito
Ad infallibil segno;
Adorna la canizie⁴
Di liete voglie sante;
Brilla nel guardo errante
Di chi sperando muor.

140

(La Pentecoste, vv. 129-144)

■ 5. Manzoni romantico?

L'adesione di Manzoni alle nuove idee romantiche, che comincia nel primo soggiorno parigino, non è disgiunta dall'influsso del progressismo illuminista, e trova nella conversione religiosa un punto di partenza in sintonia con il Romanticismo europeo, intorno alle parole chiave di religione, nazione e lingua. Prima di vedere quanto Manzoni si sia sentito in sintonia con la rivoluzione romantica, è utile verificare, alla luce del contesto europeo, quanto le nuove idee possano avere influenzato la sua attività dopo il ritorno a Milano. Non bisogna dimenticare, infatti, che un primo elemento di rottura con l'Illuminismo è costituito dal **prevalere di istanze spirituali sull'analisi razionale e scientifica** e dal recupero della dimensione sociale e collettiva di tali istanze, non vissute più solo a livello individuale, ma nella loro dimensione storica: una religione rivelata e incarnata nella Chiesa, una nazione, espressione politica dell'idea di unità di popolo, una lingua che sia forma concreta di comunicazione tra individui. La storia diviene così non più soltanto il luogo in cui la razionalità si può esprimere per decifrare i dati della realtà e sottomettere la natura, ma il campo d'azione di una divinità non astratta, ma rivelata nelle Scritture (verità che sarebbero altrimenti inaccessibili attraverso la sola scienza) e incarnata nell'uomo. Un luogo da indagare con i nuovi strumenti della scienza.

Manzoni e Vico

Le riflessioni di Vico, affidate alla *Scienza nuova* (1725-1744) influenzano fortemente il pensiero manzoniano, anche nelle obiezioni che il filosofo napoletano aveva mosso a un sapere che si esaurisse nella dimensione di una razionalità sperimentatrice. Le conquiste scientifiche, infatti, avevano dato solo l'illusione di avere dominato la natura e carpito i suoi segreti. Posto che la natura è opera divina, l'uomo ha perfetta conoscenza solo della storia che ha attraversato, e che, prima ancora che il luogo della sperimentazione, è quello della rivelazione. Per Vico, il sapere metafisico, pur non essendo un sapere assoluto, è tuttavia fonte di ogni verità, che viene irraggiata in tutte le altre scien-

La rottura con l'Illuminismo



ze. L'immagine che Vico utilizza per rappresentare questa azione della metafisica non è molto diversa da quella che abbiamo visto nella *Pen-tecoste* per rappresentare la grazia divina: la raffazione della luce. Ma, continua Vico, se è vero che la metafisica non è creata dall'uomo, l'uomo è in grado di creare, attraverso la storia, la civiltà, in cui verifica, con il «sensus communis», il principio del «verum ipsum factum»: il vero sapere della storia, in cui l'uomo si può pienamente riconoscere, e che diventa uno strumento di comprensione della realtà e dell'uomo stesso, superiore alle leggi matematiche e scientifiche. Se la storia è una «scienza nuova», e la Provvidenza si manifesta nella storia, la verità rivelata è la legge trascendente che governa la storia stessa (lasciando tuttavia all'uomo il libero arbitrio). In questo senso, il valore assoluto assegnato da Manzoni alla storia è perfettamente in sintonia con le nuove istanze romantiche, sviluppate dal pensiero vichiano.

Anche gli altri due grandi temi romantici al centro della riflessione manzoniana (illustrata al marchese Cesare Taparelli d'Azeglio nella cosiddetta *Lettera sul Romanticismo*, del settembre 1823), **la nazione e la lingua**, trovano fondamento nella nuova impostazione di Vico. La nascita della civiltà, infatti, che permette agli uomini di uscire dallo stato ferino, avviene attraverso «nozze, tribunali ed are», istituzioni che permettono ai popoli di unirsi in consorzi civili e che rivelano l'azione della Provvidenza nella storia, il «corso di Dio attraverso le nazioni», la cui espressione è rappresentata dalla lingua, che non è una creazione individuale, ma l'espressione di una collettività: degli usi, costumi, abitudini di un intero popolo, di una nazione. Anche sotto questo aspetto, la riflessione di Manzoni sulla lingua, intesa come strumento di comunicazione che deve adeguare la parola alla cosa, è in sintonia con le riflessioni del Romanticismo europeo (che porteranno alla distruzione delle entità imperiali sovranazionali, e alla nascita dello Stato unitario anche in Italia).

Il dibattito sulla
«Biblioteca Italiana»

E su questi temi che, nella prima metà degli anni Dieci, si confrontano gli intellettuali europei, lasciando l'Italia ai margini della riflessione letteraria e politica. La sollecitazione alla «**maniera e l'utilità delle traduzioni**» di **M.me de Staël**, che irrompe nel 1816 sulle pagine della «Biblioteca Italiana» e divampa in tutta Italia coinvolgendo in un'aspra polemica classicisti e romantici, non è senza conseguenze sulle scelte di Manzoni, che, in un certo senso, con l'adesione – come vedremo – ai modelli tragici shakespeariani e la lettura (in versione francese) dei romanzi di Walter Scott, la mette in pratica nel concreto esercizio poetico e prosaico. La risposta data da Giordani al saggio di M.me de Staël (di cui pure era stato il traduttore) intercetta molte riflessioni manzoniane, come nel caso dell'obiezione circa l'estraneità delle «fantasie settentrionali» all'immaginario letterario nazionale, che si era andato costruendo nel tempo attraverso il culto del bello concretizzato in forme poetiche, a partire dai modelli greci e latini. Anche le posizioni polemiche, pur rappresentando il fronte romantico milanese della polemica, sarebbero state sempre tiepide nei confronti del «romanzesco» e dell'eccesso di fantastico presente nella letteratura nordica, finendo per coincidere con le idee che Manzoni, estraneo al dibattito nei



mesi caldi degli interventi sulla «Biblioteca Italiana», avrebbe espresso più tardi nella *Lettera sul Romanticismo*, in una ricapitolazione generale del problema portata a termine pochi giorni dopo avere concluso la prima redazione del romanzo, il *Fermo e Lucida*.

Fortemente legati alle istanze romantiche nel sollecitare una poesia che unisse alle tematiche civili, di derivazione illuminista, l'impegno politico, sono i due inni *Aprile 1814* e *Il proclama di Rimini*, del 1815. Il primo è scritto di getto, dal 22 aprile al 12 maggio 1814, dopo che Manzoni ha assistito, dalle finestre della casa di via Morone, al cruento massacro perpetrato il 21 aprile – a pochi giorni dall'abdicazione di Napoleone – dalla folla inferocita ai danni del ministro delle finanze del Regno d'Italia, Giuseppe Prina, accusato di avere esercitato un'eccessiva pressione fiscale. L'evento colpisce profondamente Manzoni che ne deriva un'istintiva repulsa per l'irrazionalità della folla, l'«orda» (parola da lui aborrita), che avrebbe rappresentato nel romanzo e discusso nel tardivo *Saggio sulla Rivoluzione Francese*. I due testi, pur se incompiuti, sono tuttavia interessanti per l'uso di una lingua poetica divisa tra il rinnovamento tentato con gli *Inni sacri* e il legame con la tradizione petrarchesca. È infatti sul **modello delle grandi canzoni politiche di Petrarca** che Manzoni scrive *Aprile 1814* come suo primo testo impegnato, per sollecitare la delegazione italiana inviata a Parigi a chiedere l'indipendenza dopo la sconfitta di Napoleone. Il rapido mutare delle circostanze politiche lo spinge a interrompere la scrittura e dedicarsi, un anno dopo, a un testo di identico impegno politico, occasionato dal proclama emanato il 30 marzo 1815 a Rimini, da Gioacchino Murat, reggente al trono di Napoli. Il proclama, in cui Murat auspicava, ponendosene a guida, una sollevazione contro gli austriaci, emanato in realtà in maggio, dopo la sconfitta di Tolentino che avrebbe visto il ritorno dei Borboni sul Regno di Napoli, è retrodatato a marzo per incitare la popolazione alla rivolta, suscitata in Manzoni sinceri spiriti unitari: «Liberi non saremo se non siamo: / Ai men forti di noi, gregge dispetto, / Fin che non sorga un uom che ci raduni. / Egli è sorto, per Dio!» (vv. 34-37), che verranno ripresi, sei anni dopo, nell'ode *Marzo 1821* (con cui il *Proclama* viene pubblicato, anche se inconcluso, nel 1848).

6. Riformare il teatro e riscrivere la storia

Un primo effetto dell'invito a uno svecciamento della letteratura italiana mosso da Mme de Staël nel gennaio 1816 è la stesura del *Conte di Carmagnola*, cui Manzoni si dedica proprio nei primi mesi dell'anno, e che conclude nel 1819, interrotto solo dalla rielaborazione della *Penitente*, e dalla *Morate cattoliche*. Dopo la riforma della lingua della poesia, tentata con gli *Inni sacri*, il successivo scoglio da affrontare è quello della **riforma del teatro**, da affrancare dalla tradizione classica e mitografica alferiana, astratta e avulsa dalla storia, e da avvicinare invece al **modello shakespeariano**, in cui i romantici individuavano la migliore unione di rappresentazione di vicende storiche e introspezione psicolo-

Le odi civili: *Aprile 1814*
e *Il proclama di Rimini*

Il Conte di Carmagnola

gica del personaggio. Il rispetto del vero porta subito Manzoni a dichiarare l'impossibilità di seguire le unità aristoteliche, rompendo la tradizione teatrale cinquecentesca, canonizzata nel Settecento dalla tragedia francese, e mantenendo, delle tre unità di tempo, luogo e azione, solo quest'ultima. La nuova drammaturgia, lucidamente esposta nella *Prefazione* e basata sui principi ricavati dal *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, si basa sull'assunto che lo spettatore, mente esterna al dramma, non può percepire l'inverosimiglianza a causa della differenza di tempi e luoghi della tragedia rispetto ai suoi propri, e ne vede, al contrario, l'unità, data dalla coordinata unione delle parti.

Solo un'analisi «passionata» delle passioni permette all'opera di adempiere al fine didascalico e morale dell'arte, e allo spettatore di formarsi un'opinione ponderata dell'azione rappresentata. E solo una storia verosimile permette all'ideologia dell'autore di non prevaricare nella rappresentazione e allontana ogni possibile accusa di immoralità al teatro (condannato da moralisti francesi cari a Manzoni, come Bossuet e Massillon). Il luogo in cui l'autore potrà riservarsi un «cantuccio» per esprimere il proprio punto di vista è il coro, che costituisce il secondo elemento di novità di questa riforma. A differenza del coro del teatro greco, cui pure si ispira, quello manzoniano non riferisce le azioni fuori scena, ma le commenta, e offre allo spettatore un punto di vista dove l'autore possa parlare «in persona propria».

Non facile, con queste premesse, dare al dramma una naturalezza storica, nonostante la vicenda sia tratta dal vero (letta da Manzoni nella *Storia delle repubbliche italiane nel Medioevo* dello storico francese Simonde de Sismondi) e si svolga tra la Serenissima e il Ducato di Milano nel primo quarto del XV secolo. A Francesco di Bussone, nominato da Filippo Maria Visconti conte di Carmagnola, caduto in disgrazia presso i milanesi, e passato al servizio della Repubblica di Venezia, nonostante le opposizioni del senatore Marino – che incarna l'odio e le invidie che finiranno per travolgere il conte – viene affidata la guida dell'esercito contro gli antichi padroni (atto I). La sconfitta del Ducato di Milano nella battaglia di Maelodio (del 1427) – rievocata alla fine dell'atto II dal coro, che ne offre un'interpretazione politica atualizzante, di condanna delle lotte fratricide – non basta a fugare i sospetti di tradimento verso il conte, che si rifiuta (come era comune ai capitani di ventura) di liberare i prigionieri (atto III) e viene richiamato a Venezia per un processo (atto IV), che ne decreterà la condanna a morte, in ossequio a una ragion di stato cui si dovrà piegare anche l'amico fratello Marco, intervenuto invano in sua difesa (atto V).

La stesura del coro, composto sin dalla prima elaborazione del testo, nel 1817, rivela, nella scelta del metro popolare e cantato (strofe di otto versi decasillabi), le intenzioni didascaliche e civili della «nuova» tragedia, che piega le vicende storiche, nonostante le dichiarazioni di imperialità, all'ideologia dell'autore. Il coro si domanda («e domanda allo spettatore») se i guerrieri stiano invadendo o difendendo la terra dove sono nati e che hanno giurato di «difendere o morire», ma non può che rispondere riconoscendo la triste realtà di una guerra fratricida:



- D'una terra son tutti: un linguaggio
Parlan tutti: fratelli li dice
Lo straniero: il comune lignaggio
20 A ognun d'essi dal volto traspar.
Questa terra fu a tutti nudrice,
Questa terra di sangue ora intrisa,
Che natura dall'altre ha divisa,
E recita con l'alpe e col mar.
- Ah! Qual d'essi il sacrileg¹ brando
Trasse il primo il fratello a ferre?
25 Oh terror! Del conflitto esecrando
La ragione esecranda qual è?
– Non la sanno: a dar morte, a morire
Qui senz'ira² ognun d'essi è venuto;
30 E venduto ad un duce venduto,
Con lui pugna, e non chiede il perché.

(*Il Conte di Carmagnola*, coro dell'atto II, vv. 17-32)

Nella parte finale del coro, infine, la condanna di ogni forma di violenza, indirizzata alle guerre tra milanesi e veneziani, appare in aperta contraddizione con il dramma del protagonista, che non mette in discussione la guerra, ma anzi vi partecipa, al soldo dell'uno o dell'altro padrone:

- Tutti fatti a sembianza d'un Solo¹
Figli tutti d'un solo Riscatto²,
In qual ora, in qual parte del suolo,
Trascorriamo quest'aura vital³!
125 Siam fratelli; siam stretti ad un patto:
maledetto colui che l'infrange,
che s'innalza sul fiacco⁴ che piange:
che contrasta uno spirito immortali⁵!

(*Il Conte di Carmagnola*, coro dell'atto II, vv. 121-128)

Il Carmagnola non è quindi tanto la tragedia di un capitano di ventura stretto tra verità individuale e ragioni di stato (tema shakespeariano), ma piuttosto una finzione letteraria costruita su una verità storica, per denunciare l'irrazionalità della guerra fratricida, e l'inevitabile (ma ingiustificata, nell'ottica di un capitano di ventura) accettazione cristiana di un'ingiusta condanna, sviluppata nella scena domestica finale, in cui Carmagnola incontra la moglie e la figlia e si sottomette al destino, eroe cristiano che perdona i propri ingiusti carnefici.

La tragedia, che vedrà la luce solo nel gennaio 1820, a cura di Ermes Visconti, per i tipi di Vincenzo Ferrario, dedicata all'amico Fauriel, se non era riuscita a evitare i rischi di un dramma a tesi, messi in rilievo da alcuni dei primi recensori, che criticano lo stile «trascurato» e «troppo simile al vero» (come Silvio Pellico, in una lettera al fratello), ha però il merito di portare in Italia il dibattito europeo sul teatro, e di sollecitare in Manzoni ulteriori riflessioni. La severa recensione di Victor Chauvet, nel

¹ sacrilego: perché rivole contro i propri fratelli.
² senz'ira, senza una vera razione, solo per danno.

¹ *Un Solo*: di Dio.
² Riscatto, il sacrificio di Cristo, con l'incarnazione e la Passione, che ha riscattato l'uomo dal Peccato originale.
³ *aura vital*: 'soldo di vita'.
⁴ *fiacco*: 'debole'.
⁵ *uno spirito immortale*: un santo, immortale nell'anima.



maggio 1820, sulle pagine del «Lyceé Français» di Parigi, concentrata sul mancato rispetto delle unità aristoteliche, provoca la risposta, pochi mesi dopo, di Manzoni, che partendo dal rispetto del vero storico e dallo scopo della letteratura, approfondisce il ruolo del poeta e il rapporto – così importante per i successivi sviluppi della prosa – tra il vero e il verosimile:

Trovare in una serie di fatti l'elemento che li costituisce in vera e propria azione, cogliere i caratteri di coloro che vi agiscono, dare a questa azione e a questi caratteri uno sviluppo armonico, integrare la storia, ricostruirne, per così dire, la parte che è andata perduta, immaginare, anche, dei fatti la dove la storia non dà che delle indicazioni, inventare, se occorre, dei personaggi per rappresentare i costumi di una determinata epoca, costumi di cui si è a conoscenza, prendere insomma tutto quello che esiste e aggiungere quello che manca, ma in modo che l'invenzione si accordi con la realtà, sia un mezzo in più per evidenziare la realtà, ecco quel che ragionevolmente può essere definito creare. Ma sostituire fatti immaginari a fatti constatati, mantenere le conclusioni che ci dà la storia e respingerne le cause perché non si accordano con una poetica convenzionale, immaginare altre cause per la sola ragione che possono meglio adattarsi a tale poetica, è evidentemente togliere all'arte le basi della natura. E si pretende che questa sia una creazione? Alla buon'ora; sarà se mai una creazione all'incirca simile a quella di un pittore che, volendo assolutamente far entrare in un paesaggio più alberi di quanti non ne possa contenere la dimensione del suo quadro, li scrivi gli uni contro gli altri e dia a tutti una forma e una posizione che gli alberi in natura non hanno. (*Lettera a M. Chauver*)

Come si vede, le contraddizioni sono tutte già contenute nel testo, e tutte già messe a tacere dalla possibilità offerta dal solo artista – e che diventa così una sorta di missione da compiere – di colmare i vuoti di rappresentazione (inventare personaggi per potere dipingere meglio gli usi e i costumi di un determinato tempo), e dare voce ai protagonisti che non hanno voce, ma che incarnano la «parte che è andata perduta» della storia stessa.

La Morale cattolica

Tra la correzione del *Carmagnola* e la sua stampa (gennaio 1820), Manzoni si dedica alla rielaborazione della *Pentecoste*, e riprende alcune riflessioni scaturite dalla lettura della *Storia delle repubbliche italiane* del Sismondi, utilizzata per il *Carmagnola*, soprattutto nei passi in cui Sismondi aveva riconosciuto nel dominio della Chiesa e nel tradizione del messaggio cristiano legato al Vangelo un elemento di corruzione dei costumi degli italiani, un ostacolo formidabile alla costruzione di uno Stato nazionale e un motivo di impedimento allo sviluppo delle repubbliche italiane; era una tesi che riprendeva temi machiavelliani, e aveva determinato la messa all'indice di tutta l'opera nel 1817.

Manzoni, spinto dal padre Tosi, intraprende con le *Osservazioni sulla morale cattolica* una confutazione delle teorie del Sismondi, per dimostrare come la morale cattolica non sia di impedimento allo sviluppo sociale, ma anzi sia l'unico antidoto all'esistenza di opposte spinte che germano l'uomo e le sue passioni: egotistici interessi individuali (che impediscono di volere il bene sociale), e superiore e astratto bene collettivo (o



arida ragione di stato). Diversamente da Sismondi, che sosteneva esservi una morale universale e naturale separata dalla religione, per Manzoni, sulla scorta degli apologeti francesi Nicole, Pascal, Massillon, la morale della Chiesa cattolica è la «sola morale santa e ragionata in ogni sua parte» che permette di adeguare le proprie azioni a un bene supremo – individuato nel premio della vita ultraterrena – invece di soggiacere al contrasto continuo tra interesse individuale e bene collettivo. Una prospettiva apologetica che finisce per trascurare i punti chiave dell'argomentazione del Sismondi, ovvero la reale manifestazione storica in cui la morale della Chiesa cattolica si era incarnata. L'opera, tuttavia, costituisce una palestra di lingua prosastica e ci dà la misura dell'impegno assoluto assunto, d'ora in poi, dallo scrittore, per una letteratura morale che mettesse in luce il «valore progressista del proprio Cristianesimo» (Isella).

Il secondo viaggio a Parigi, dall'ottobre 1819 al luglio 1820, dove Alessandro si trasferisce con la madre, Enrichetta e i cinque figli, ha significative conseguenze sulla produzione letteraria, legate in particolare alla conoscenza dello storico Augustin Thierry, segretario di Saint-Simon, che, sulla scorta degli studi medievali di Fauriel, riconduce lo sviluppo storico delle nazioni, e in particolare la nascita dell'Inghilterra, a un contrasto tra diverse etnie. La sua indagine storica si affianca alla medesima indagine svolta da Walter Scott nei romanzi storici, da cui Thierry viene influenzato, e che contribuisce a far conoscere attraverso articoli e recensioni. Una di queste, pubblicata nel 1820 sul «Censeur européen», proprio nei mesi del soggiorno a Parigi, sarà la miccia che accenderà l'interesse di Manzoni per il contrasto tra popolazioni diverse nella costruzione del Regno d'Italia e, parallelamente, per il nuovo genere letterario del romanzo storico.

Nella scelta del periodo storico per la sua seconda tragedia, *Adelchi*, Manzoni segue l'interesse romantico per il Medioevo, visto come momento fondativo delle nazioni dei popoli, e individua nello scontro tra longobardi e franchi per il dominio sulle inermi popolazioni italice, lo sfondo storico di una vicenda più articolata della tragedia precedente, ricca di personaggi e di sfumature psicologiche. Il testo si apre con il ripudio – dettato da ragioni di opportunità politica – da parte di Carlo della moglie Ermengarda, figlia del re dei longobardi Desiderio, e il ritorno di questa a Pavia dal padre, invano placato nei propositi di vendetta dal figlio Adelechi. Quest'ultimo, protagonista dell'opera, viene subito presentato come sospeso tra il senso del dovere, il rifiuto di ogni azione violenta e la percezione del possibile tradimento dei duchi (atto I). L'alleanza tra il Patto e Carlo, stretta in funzione antilongobarda, vacilla per l'impossibilità dei franchi di penetrare nel campo nemico, ma con il sopraggiungere del diacono Martino, che indica un passaggio segreto in grado di far accedere al campo longobardo difeso da Adelechi in val di Susa (atto II), e il tradimento dei duchi capitani di Svarto, la sconfitta dei longobardi è segnata. Adelechi si predispose alla battaglia, ma scopre che il fedele scudiero Anfrido è stato ferito mortalmente (atto III). La triste fine di Ermengarda domina l'atto successivo, con il delirio amoroso sopraggiunto nell'aver saputo del matrimonio di Carlo e la sopraffazione della passione e dei ricordi che si affastellano nella mente.



Ma la salvezza di Ermengarda, vittima non solo dell'ingiustizia del potere, che l'aveva scelta in un matrimonio combinato, ma dell'attrazione carnale per il re, placata solo dal pensare «ai placidi / Gaudii d'un altro amor», sta nella fuga dalle passioni. La morte giunge come una liberazione, scegliendo per lei un destino di salvezza («Te colloco la provvidenza / Sventura in fra gli oppressi») e sciogliendo la donna dalla colpa di un amore appassionato (l'unico rappresentato da Manzoni nella sua opera letteraria).

Cade intanto la città di Pavia, roccaforte di Desiderio, tradito dai duchi (atto IV) e invano implorante pietà per il figlio Adelehi, fuggito a Bisanzio a organizzare la riscossa, ferito a morte e trasportato nel campo di Carlo, dove muore accettando serenamente di non essere più costretto a scegliere se compiere il proprio dovere di iniquo oppressore («Una feroce / Forza il mondo possiede, e fa nomarsi / Dritto!», o sottrarsi («Godi che re non sei; godi che chiusa / All'oprir t'è ogni via»), in una irrisolvibile antitesi tra il bene e il male («non resta / Che far torto; o patirlo»). Proprio il monologo di Adelehi condensa, con accenti di solitudine amletica, la reale visione politica del Manzoni maturo, che costruisce due personaggi perfetti, Adelehi ed Ermengarda, perché destinati dalla «provvida sventura» a sottrarsi a una scelta che finirebbe per essere iniqua.

La veridicità delle vicende narrate è certificata dalle *Notizie storiche*, che presentano, sulla scorta delle documentazioni e letture manzoniane, la situazione precedente e coeva alla storia, mentre il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* sviluppa con dovizia di documentazione (tratta da Machiavelli e Vico, da Muratori e Giannone) la tesi della disunione tra popolazione longobarda e latina come causa della arretratezza dell'unità nazionale italiana, ragione di soffocamento delle popolazioni latine, implicitamente prossime a quelle contemporanee, allo stesso modo incapaci di riscattarsi autonomamente.

La possibilità di studiare la genesi dell'opera ha permesso di scoprire come l'impianto iniziale fosse molto più funzionale a una rilettura nazionalista della storia e una strumentalizzazione degli eventi in funzione politica (un atteggiamento che lo stesso Manzoni, nella lettera a M. Chauvet, aveva considerato illegittimo): nel primigenio atto V, Adelehi tentava di unire latini e longobardi contro i franchi, e spiegava il fallimento del piano con il rifiuto delle popolazioni italiche di un dominatore che non fosse il Papato. La fedeltà alla storia costringe Manzoni a cassare l'atto V, e correggere a ritroso ogni accenno politico, lasciando un'esplicita attualizzazione del tema nazionale solo nel coro dell'atto III, che costituisce un *pendant* a quello di Maclodio del Car magnola, anche se utilizza un metro diversamente sonante, costruito con strofe di sei versi dodecasillabi, fortemente martellati (l'antico metro della *chanson de geste* francese). Qui viene affrontato il tema della relazione tra le due popolazioni, longobarda e latina, mai veramente fuse e quindi incapaci di gettare le basi di una vera indipendenza. **Nessuna libertà verrà dalla vittoria dei franchi**; finché i latini – mai chiamati popolo, ma solo, significativamente «volgo» (Stella) – aspetteranno una liberazione dall'esterno, non avranno mai una vera speranza di

Una storia documentata: le *Notizie storiche* e il *Discorso*



libertà. Nella domanda retorica dell'ultima strofa emerge l'ironia amara di Manzoni, che utilizza tutte le risorse dell'arte poetica apprese nelle poesie scritte prima della conversione per un'invettiva di forte potere evocativo e morale (la vera oppressione è l'incapacità di uscire dalla condizione di servitù):

E il premio sperato, promesso a quei forti, 55
 sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
 d'un volgo straniero por fine ai dolor?
 Tornate alle vostre superbe ruine,
 all'opere imbelli¹ dell'arse officine,
 ai solchi bagnati di servo sudor. 60

Il forte si mese col vinto nemico,
 col novo signore rimane l'antico;
 l'un popolo e l'altro sul collo vi sia.
 Dividono i servi, dividon gli armenti²;
 si posano insieme sui campi cruenti³ 65
 d'un volgo disperso che nome non ha.

(*Adelchi*, coro dell'atto III, vv. 55-66)

Il rispetto della storia (correzioni dell'agosto 1821), spinge in realtà il pedale di una dimensione metastorica che finirà per accumunare, con Ermenegarda, un **Adelchi molto più astratto, riflessivo**, simbolo dell'impossibilità di piegare le ragioni della storia (e la ragion di stato) al proprio sentire morale. Una scelta che proietta il personaggio tra i meglio riusciti del teatro manzoniano, ma che scontenta l'autore. La profonda autocritica, affidata alle *Notizie storiche* premesse alla tragedia, ci mostra le difficoltà in cui Manzoni si dibatteva, prima di completare il romanzo (che tuttavia, all'altezza della pubblicazione della tragedia, era in piena composizione):

Il carattere però d'un personaggio, quale è presentato in questa tragedia, manca affatto di fondamenti storici: i disegni di Adelchi, i suoi giudizi sugli eventi, le sue inclinazioni, tutto il carattere in somma è inventato di pianta, e intruso fra i caratteri storici, con una infelicità, che dal più difficile e dal più malevolo lettore non sarà certo così vivamente sentita come lo è dall'autore.

■ 7. Un anno cruciale: il 1821 delle due odi civili

Poesia patriottica

Se, dal punto di vista spirituale, è il 1817 ad essere individuato dalla critica come un anno di crisi per le incertezze religiose (Accame Bobbio), **il 1821 è l'anno terribile** per la convergenza della crisi politica con quella personale, da cui scaturiscono però le due odi civili e l'inizio del romanzo. Manzoni, che aveva già rinunciato a prendere una pubblica posizione letteraria nel biennio di discussioni classici-romantici tra «Biblioteca Italiana» e «Conciliatore», si trova ora a potere/dovere schierarsi, e sperimenta la stessa impossibilità di agire che lo aveva bloc-

¹ *imbelli*: deboli, vili;
² *armenti*: animali da allevamento.
³ *campi cruenti*: i campi di battaglia.



cato nel 1814, di fronte allo strazio del corpo del Prima, e che aveva fatto dichiarare al suo eroe, Adelfi, l'impossibilità della scelta, la negazione dell'azione. La censura austriaca, che si era già scagliata contro la redazione del «Conciliatore», soppresso nell'ottobre 1819, aveva inasprito i controlli e condanne, fino ad arrivare all'arresto di Pietro Maroncelli, il 6 ottobre 1820, seguito, una settimana dopo, da quello di Silvio Pellico. Il processo, che si svolge per tutto il 1821, culmina nel dicembre 1821 con la condanna a morte per Maroncelli e Pellico, commutata, grazie a all'imperatore Francesco I, nel carcere duro da scontare per venti e quindici anni, nella fortezza dello Spielberg, in Moravia.

La poesia di questi mesi non può essere disgiunta dalla situazione politica. Il 6 marzo 1821, infatti, in Piemonte scoppia una rivolta, capeggiata da Santorre di Santarossa, che tuttavia, nonostante gli accordi presi precedentemente con Carlo Alberto (che il 14 marzo concede la Costituzione), fallisce, prima che a Milano ne giunga la notizia, e Manzoni, nell'ode **Marzo 1821**, scritta di getto tra il 15 e il 17 marzo e subito distribuita (sarà pubblicata solo nel 1848, insieme al *Proclama di Rimini*, forse con l'aggiunta dell'ultima strofa riferita alle Cinque Giornate di Milano), immagina che l'esercito sabauda abbia già varcato il Ticino per unirsi agli insorti lombardi contro gli austriaci. La dedica a Teodoro Koerner, «poeta e soldato / della indipendenza germanica / morto sul campo di Lipsia [in realtà nella battaglia di Gadebusch]», accomuna sotto un unico destino di rivolta tutti gli oppressi della terra, ricordando agli austriaci che la loro indipendenza si era costruita su analoghe lotte per la libertà. L'ineluttabilità dell'unità d'Italia – «Una d'arme, di lingua, d'altare, / Di memorie, di sangue e di cor» – viene rappresentata attraverso l'efficace similitudine dei fiumi, le cui acque si uniscono nel Po senza che sia possibile distinguere da dove provengono, e senza che nessuno possa fermare il loro scorrere, potente e inesorabile.

Con il ritmo incalzante del decasillabo, già utilizzato per la *Passione* e per il coro del *Carmagnola*, Manzoni consegna ai patrioti italiani il loro inno politico, utilizzando tutte le risorse retoriche già sperimentate negli *Inni sacri* e nei cori delle tragedie, ma qui piegate a un andamento serrato, da marcia militare, dove ogni verso sembra correre verso il successivo e chiudersi nello slancio della rima tronca che suggella ogni strofa:

[...]

Chi potrà della gemina Dora¹,
Della Bormida al Tanaro sposa,
Del Ticino e dell'Orba selvosa
Scerner l'onde confuse nel Po;
Chi stornagli del rapido Mella
E dell'Oglio le miste correnti,
Chi ritoglierti i mille torrenti
Che la foce dell'Adda versò,

20

25

Quello ancora una gente risorta
Potrà scendere in volghi spregiati²,
E a ritroso degli anni e dei fatti,

¹ *gemina Dora*: la Dora Riparia e la Dora Baltea, affluenti del Po come gli altri fiumi più oltre riportati.

² *Quello ancora... spregiati*: volti che potesse separare le acque dei fiumi che si versano nel Po: potrebbe separare anche i popoli sottmessi che hanno ritrovato l'unità.



Rispingerla ai prischi dolor:³
Una gente che libera tutta,
O fia serva tra l'Alpe ed il mare;
Una d'arme, di lingua, d'altare,
Di memorie, di sangue e di cor.

30

³ *prischi dolor*: le antiche sopraffazioni che hanno dovuto sopportare.

(Marzo 1821, vv. 17-32)

Il Cinque Maggio

La notizia della morte di Napoleone, avvenuta il 5 maggio 1821 nell'esilio di Sant'Elena, viene riportata dalla «Gazzetta di Milano» solo il 16 luglio successivo, con una particolare insistenza sulla conversione in punto di morte e sulla richiesta, da parte del decaduto imperatore, della compagnia di «un dotto teologo in istato di discutere punti di religione, di rispondere alle sue domande, di togliere i suoi dubbi e di leggere seco lui la sacra scrittura». Richiesta commentata da una frase, riportata nella «Gazzetta», che non può non avere colpito Manzoni e ispirato la composizione dell'ode, scritta di getto in pochi giorni e conclusa il 26 luglio perché potesse passare il vaglio della censura: «Voltaire stesso, nei suoi ultimi momenti, si gettò nelle braccia della religione». Ciò spiega il tono «scritturale» e non meramente «religioso» della tessitura dell'ode (Scarpati), che riprende molti motivi non solo biblici, ma neotestamentari.

L'ode *Il Cinque Maggio* viene composta, subito dopo *Marzo 1821*, mentre *Adelchi* è ancora da concludere, e condivide, con il coro dell'atto V dedicato alla morte di Ermengarda, non solo il metro (strofe di settenari con versi dispari sdruccioli irrelati e piani rimati, chiusi da un verso tronco finale che unifica, a gruppi, le altre strofe), ma anche la struttura tripartita (l'apertura con la morte già avvenuta, il ricordo del passato e la conclusione sull'intervento della Provvidenza) e la tematica esistenziale (il riscatto della vita si ha nell'ora estrema, che risarcisce dei torti subiti e pone gli eventi terreni in una prospettiva eterna e universale).

Le affinità formali con la *Pentecoste* hanno fatto parlare di «un vero **«inno sacro» fuori dagli Inni sacri»** (Contini), e di un testo in cui Manzoni si pone con rispetto, ma anche con orgoglio, nei confronti del protagonista della storia recente, rivendicando la propria autonomia di giudizio, senza nascondere la propria esaltata ammirazione. L'immagine di Manzoni caduto in deliquo dopo avere appreso la notizia, è frutto di uno dei molti mitologemi sullo scrittore milanese, ma non è lontano dal vero il suo personale coinvolgimento con l'epitome di una figura che riassume in sé tutti i tratti del potere paterno che egli non aveva mai sperimentato e che non sarebbe riuscito a rappresentare nel romanzo: «Il Cinque maggio – ricorda il figliastro Stefano Stampa – fu fatto a suon di piano! Il poeta tenne quasi tutto il giorno, o per dir meglio due giorni la sua prima moglie al piano perché sonasse, sonasse qualunque cosa, ripetesse anche lo stesso motivo, purché sonasse continuamente».

Manzoni prende la parola quando Napoleone è trapassato: «Ei fu», e dichiara di non avere mai seguito le adulazioni che accompagnarono la sua ascesa al potere, e di avere osservato invece, pariniamamente («mio genio» è un sintagma rivelatore), il silenzio, ma di non potere, «al subito/Sparir di tanto regno», tacere la sua grandezza, e «scioglie all'urna un cantico / Che forse non morrà». Di straordinaria efficacia è la rappresentazione della



¹ *Dall'Alpi... Reno*: sono le campagne di Napoleone in Italia, Egitto, Spagna, con il fiume Manzanarre, e Germania, con il Reno.

² *Di quel sicuro... baleno*: come il fulmine segue rapidamente il lampo che lo annuncia, così le sue decisioni seguono immediatamente la decisione.

³ *Da Scilla al Tanai*: Scilla e Cariddi, alla Russia, con il fiume Tanai/Don.

⁴ *Dall'uno all'altro mar*: è lo stesso verso che si legge nella *Pentecoste*, v. 8.

⁵ *mai*: tradizionale scilanzismo vocalico, residuo della rima cosiddetta «sticliana», per cui cfr. vol. I, p. 17.

⁶ *Due volte ... altar*: le due scritte a Lipsia (Vaterberg, e al duomo, durante il Primo Impero e il Cento giorni, prima dell'ultima sconfitta).

carrera fulminante di Napoleone, e la sua altrettanto rapida caduta, letteralmente come manifestazione divina (il «Massimo Factor», che prelude alla lettura in chiave cristologica e salvifica dell'ultima parte dell'ode):

Dall'Alpi alle Piramidi, 25

Dal Manzanarre al Reno,¹
Di quel sicuro il fulmine
Tenea dietro al baleno;²
Scoppì da Scilla al Tanai³,
Dall'uno all'altro mar⁴.

Fu vera gloria? Ai posteri 30

L'ardua sentenza mi⁵
Chiniam la fronte al Massimo
Factor, che volle in lui
Del creator suo spirito
Più vasta orma stampar.
[...]

Tutto ei provò: la gloria 45

Maggior dopo il periglio,
La fuga e la vittoria,
La reggia e il tristo esiglio:
Due volte nella polvere,
Due volte sull'altar⁶.

(*Il Cinque Maggio*, vv. 25-36, 43-48)

La novità del testo è però costituita dalla rappresentazione di Napoleone, non nella forma oggettiva della prima parte dell'inno, ma in quella soggettiva della solitudine di Sant'Elena, con un repentino ribaltamento di prospettiva spaziale (dall'ampiezza delle conquiste alla chiusura dell'isola), e temporale (dalla velocità delle conquiste, al tempo lungo della memoria delle passate imprese), e – senza risparmio di tensione emotiva (come nella similitudine del naufrago) – con l'inedita e umanissima immagine del condottiero chino sul foglio bianco, incapace di

«**narrar se stesso**» (v. 70) e sommerso dai ricordi del passato.

Del tutto nuova e ardita è anche l'introduzione della Provvidenza come *deus ex machina* finale, capace di trasportare Napoleone verso «più spirabil aere», celebrando così, nella persona del vittorioso condottiero, il vero e proprio trionfo della Fede, che piega ai piedi della Croce colui che aveva dominato tutta l'Europa:

Bella Immortal! benefica
Fede ai trionfi avezzal.
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 coltrice¹
Accanto a lui posò².

105

¹ *deserta coltrice*: 'il letto (latinità) solitario'.
² *posò*: 'riposò'.

(Il *Cinque Maggio*, vv. 97-108)

Inviare due copie in pulito alla Censura austriaca, Manzoni se ne vede recapitare indietro, senza il visto per un riconosciuto eccesso di lodi verso Napoleone, un solo esemplare. Ma l'altro, anche grazie agli stessi censori, comincia a circolare in versione manoscritta e a stampa, spesso poi ripubblicato insieme agli *Inni sacri*, fino alla stampa secondo l'ultima volontà dell'autore, nelle *Opere varie* del 1855.

8. 1821-1823: prove generali di romanzo

La fulminea stesura del *Cinque Maggio* aveva interrotto Manzoni, impegnato, dal 21 aprile, in un'impresa che lo avrebbe occupato per quasi trent'anni e che rappresenta il versante in prosa del tema già affrontato, con *Adelchi*, e sulla scorta delle discussioni con Fauriel e Thierry, del rapporto tra popolazioni diverse e dei conflitti come motore della storia. Il romanzo accoglie anche la necessità di fondare su documenti originali l'indagine sul ruolo delle masse popolari, quel «volgo disperso» che nell'*Adelchi*, come abbiamo visto, non aveva avuto un nome. Un'impresa che incaglia la versificazione della tragedia e spinge Manzoni verso la scrittura della prima *Introduzione* e dei primi due capitoli di un romanzo che, come quello scottiano recensito da Thierry, rappresenta il punto di vista popolare del conflitto tra popolazioni, attraverso una storia che ha come protagonisti quelle «genti meccaniche e di piccolo affare» che solitamente passano senza lasciare traccia, vittime del flusso della storia. Il titolo del romanzo, che viene interrotto proprio dopo questa prima fulminea stesura, non è ancora quello definitivo, e probabilmente oscilla tra il nome dei due protagonisti, «Fermo e Lucia», e la loro condizione di «Sposi Promessi», che è il motore da cui parte la vicenda narrata. Solo con la stampa — che inizierà nel 1825 — il testo prenderà il titolo definitivo di *Promessi sposi*.

Che Manzoni avesse già in mente la vicenda è molto probabile, anche se non abbiamo prove di una derivazione da un modello preciso, e — dei tanti materiali che l'autore ha conservato — non sono rimaste tracce di composizione, né abbozzi precedenti a questa prima stesura, che presenta, con una felicità di scrittura pari all'indifferenza (in questa fase) per i problemi linguistici che poi interverranno, personaggi, ambiente, tempo e fatti già ben delineati e compiuti.

Prima di addentrarci nel complesso universo del primo vero e proprio romanzo della letteratura italiana, è utile mettere a fuoco i temi di riflessione che vi stanno a monte, e che Manzoni esplicita, con straordinaria lucidità, nell'*Introduzione*, coeva ai primi due capitoli, iniziati in questo scorcio di primavera e conclusi nel giugno del 1821: un

Un'impresa trentennale



anno attraversato, come abbiamo visto, da subbugli politici. Se infatti Fauriel, Thierry, Scott offrono il quadro storiografico che spinge Manzoni verso l'indagine storica, le *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri rappresentano un polo ideale decisivo. Iniziate nel 1760 ma non pubblicate, e con una stesura definitiva, compiuta nel 1777, che era stata fittamente postillata da Manzoni stesso, le *Osservazioni* ricostruivano arbitri, disumanità e atrocità di un altro processo, quello svolto contro il barbiere **Giangiacomo Mora**, accusato con il commissario di sanità **Guglielmo Piazza**, di presunte «azioni malefiche» durante la peste che colpì la Lombardia, e in particolare Milano, nel 1630, offrendo a Manzoni un caso emblematico per – come ironicamente e lucidamente avrebbe poi scritto Carlo Emilio Gadda – «parlare di nuova perché succera intendesse», rappresentare i fatti e far riflettere sui misfatti del presente, attraverso la griglia storica. Scrive Ermes Visconti a Victor Cousin, con cui Manzoni aveva frequentato la Maisonnette di Fauriel a Parigi:

la tragedia di Adalgiso [Adelchi] non sarà terminata perché Alessandro si è messo a scrivere un romanzo in prosa spinto dalla lettura di Walter Scott. Dice che Walter Scott ha aperto ai romanzieri un nuovo modo di scrivere, ricavato dalle abitudini, le usanze domestiche, le idee che hanno influenzato la felicità e le sventure della vita nei diversi periodi della storia di ciascun paese. Alessandro pertanto è impegnato a rappresentare i milanesi del 1630; le passioni, l'anarchia, il disordine, la follia, le asurdità di quel tempo, la peste che in quel periodo aveva devastato il paese, alcuni aneddoti molto interessanti della vita del cardinale Borromeo, il fondatore della nostra Ambrosiana, il famoso processo che chiamiamo della Colonna infame, che è un capolavoro di autorità, di superstizione e di stupidità, tutte queste cose gli forniranno materiale per raccontare in forma di romanzo dei fatti veramente avvenuti. (Lettera di Ermes Visconti a Victor Cousin, 30 aprile [1821])

I primi nuclei del romanzo, come si può vedere, sono molto poco manzeschi, ma piuttosto storici, e politici. Il protagonista è il tema della giustizia che, nel «famoso processo che chiamiamo della Colonna infame», rappresenta l'emblema, l'epitome degli errori e delle ingiustizie provocate dal potere giudiziario («autorità»), dall'ignoranza dei religiosi («superstizione») e dall'insipienza del popolo («stupidità»). Un racconto «in forma di romanzo» sul grande tema del male, che prende spunto da «fatti realmente accaduti».

Un «genere proscritto»
e una tradizione illustre

Le indagini necessarie a documentare lo sfondo storico della vicenda mettono subito al centro della riflessione **il rapporto tra la verità della storia e la ricostruzione letta al narratore**, che inventa personaggi e vicende per rendere la storia più verosimile, colmando quei vuoti di informazioni quando, come aveva scritto a M. Chauvet, «le principali circostanze di una vicenda storica non fossero molto note», e ricreando situazioni e contesti per «modificarle o sostituirle con altre di pura invenzione». Ma il genere adottato per questa operazione ci mostra la novità della scelta, e la volontà di Manzoni di rinnovare le istituzioni letterarie,



senza presentare tale rinnovamento come una rivoluzione, ma venendo incontro al più ampio arco possibile di pareri e giudizi.

La scelta del romanzo, infatti, non era né scontata né semplice. La tradizione romanzesca, che in Inghilterra si era sviluppata sin dalla prima metà del Settecento, con Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*, 1719), Samuel Richardson (*Pamela: or virtue rewarded*, 1740) e *Clarissa; or the history of a young lady*, 1748, tradotta in francese dall'abate Prévost), Henry Fielding (con la parodia di Pamela, *Shamela*, pubblicata anonima nel 1741 e subito messa all'indice, e con il romanzo picaresco e di formazione *Tom Jones*, 1749), si era consolidata con la novità scozziana, che aveva, come abbiamo visto, riscosso enorme attenzione in Francia, innescando l'attenzione per il folklore e la valorizzazione delle vicende popolari sulle riflessioni della prima storiografia romantica.

Dopo il primo grande successo popolare di *Waverley* (1814), i romanzi storici di Scott, che non si peritava di reinventare la storia senza scrupoli eccessivi verso la verosimiglianza dei fatti raccontati, avevano invaso l'Europa, con immediate traduzioni che Manzoni aveva potuto leggere in Francia.

Anche la tradizione del romanzo gotico, rappresentato da Horace Walpole (*The castle of Otranto*, 1764), Matthew Lewis (*Il monaco*, 1796) e Ann Radcliffe (*L'italiano o il confessionario dei penitenti neri*, 1797), fino al *Frankenstein* di Mary Shelley (1818), aveva contribuito a fare del romanzo un genere popolare, una lettura di intrattenimento, destinata a un pubblico non particolarmente colto, spesso femminile, alla ricerca di evasioni, che possiamo riassumere nel concetto, più volte utilizzato da Manzoni nelle lettere (ma come pericolo da evitare), di *romanesque*. Una pericolosa combinazione di invenzione ed esasperazione delle passioni già denunciata nella *Lettere à M. Chauvet*.

Se, quindi, da un lato, la lezione di Fauriel e Thierry deve trovare una diversa e nuova forma espressiva, i modelli che Manzoni possiede non possono essere assunti acriticamente e necessitano di una profonda revisione, per utilizzare l'universalità e la popolarità di un romanzo che non fosse «romanesco» e che, della realtà, esprimesse i sentimenti senza essere sentimentale. Un elemento di distacco verrà esplicitato, come vedremo, all'inizio del secondo tomo del *Fermo e Lucia*, e sarà costituito da una lunga digressione teorica, poi caduta nella revisione per la stampa, dedicata ai romanzi, a dimostrazione dell'estrema consapevolezza di Manzoni che non muove mai un passo letterario senza averne già delineato la carta geografica teorica.

In questa radicale, ma non eterodossa rivoluzione, Manzoni adotta un espediente di antica tradizione letteraria, che gli permette di garantire la veridicità della storia raccontata e contemporaneamente di mettersi al riparo dalle facili accuse di inverosimiglianza che egli stesso, nella *Lettere à M. Chauvet*, aveva rivolto ai romanzi di invenzione. Nell'*Introduzione*, scritta «a caldo» nell'aprile 1821, infatti, il racconto è anticipato da una digressione teorica sugli effetti della Storia, che egli finge ricopiata direttamente da un manoscritto seicentesco, un «**dilatato autografo**» di cui non solo non menziona l'autore, ma non dà nemmeno indicazioni possibili per il ritrovamento (e che infatti è sempre stato considerato un'invenzione letteraria, se pure, nel sistema esposto nella *Lettere*, tale

Il manoscritto ritrovato: un espediente letterario?



invenzione avrebbe potuto incorrere nelle stesse obiezioni mosse da Manzoni ai romanzieri puri, ai traditori del «vero»...).

Dopo poche righe, in cui il testo viene presentato al lettore nella veste originaria, il Manzoni/Autore prende la parola e dichiara di avere copiato il testo solo fino a quel punto, decidendo poi che «fosse meglio conservare i fatti e rifarla di pianta», adducendo come motivo principale non già – come vedremo farà nel rifacimento dell'*Introduzione*, scritto nel 1823, alla fine della stesura completa del romanzo – motivazioni di ordine linguistico e stilistico, ma solo ed esclusivamente una ragione di ordine storico, che pone subito al centro della riflessione il rapporto tra vero e verosimile, tra storia e invenzione, e il tema, già affrontato nella *Lettera*, dell'ingerenza del narratore:

L'autore di questa storia è andato frammischando alla narrazione ogni sorta di riflessioni sue proprie; a me rileggendo il manoscritto ne venivano altre e diverse; paragonando imparzialmente le sue e le mie, io veniva sempre a trovare queste ultime molto più sensate, e per amore del vero ho preferito lo scrivere le mie a copiare le altrui; stimando anche che chi ha una occasione per dire il suo parere sopra che che sia non debba lasciarsela sfuggire.

Le mezze confidenze del narratore e le omissioni frequenti dei cognomi dei personaggi, e dei nomi dei luoghi, non fanno a dir vero oscurità; veggio nullameno per esperienza che sono fastidiose a chi legge, e avrei desiderato trovare altrove ciò che è solamente indicato nel manoscritto, ma non mi venne fatto in qualche luogo però le indicazioni di luogo sono così chiare e molteplici che il nome si è potuto trovare certamente e facilmente, ed allora l'ho scritto. (*Fermo e Lucia*, Introduzione del 1821)

Il testo originario viene quindi presentato come un documento reale, in cui l'anonimo non ha tralasciato di mostrare il suo punto di vista, ma dove l'atteggiamento di Manzoni/Autore è stato più da storico che da narratore, cercando conferma dei fatti narrati nei documenti.

Se è vero che il manoscritto non esiste, non essendo stato rinvenuto finora nessun documento che vi si potesse avvicinare, è altrettanto vero che Manzoni sembra comportarsi come se stesse ricavando veramente la storia da un antigrato reale, per non incorrere nelle medesime accuse che aveva mosso a sé stesso nella *Lettera*. Non possiamo tuttavia dimenticare che l'espedito del manoscritto ritrovato era quanto di più letterario fosse stato tramandato dalla tradizione prima: ancora cavalleresca che romanzesca, a partire dal *Morganie* del Pulci, dall'*Orlando innamorato* di Boiardo e dal *Furioso* aristesco, derivati dal manoscritto del vescovo Turpino, fino al *Don Chisciotte*, il celebre romanzo epico-picaresco settecentesco, al romanzo filosofico settecentesco, praticato anche nella *chiave manzoniana* (si pensi alle *Avventure di Saffio* di Alessandro Verri e al *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco) e allo stesso Scotti, che nell'*Ivanhoe* aveva dichiarato di avere rielaborato la storia raccolta da antichi documenti e testi scozzesi (anche se non da un unico manoscritto).

Il duplice piano istituito da Manzoni nel confronto con l'Anonimo – che sarà costante in tutto il testo – permette di sviluppare separatamente i due livelli della narrazione: quello *storico*, della vicenda nar-



rata dall'Anonimo, e quello *riflessivo*, di cui – come si è visto nell'*Introduzione* del 1821 – il responsabile è solo Manzoni, giacché tra i giudizi dell'Anonimo e i propri egli dichiara, con uno dei primi esempi dell'ironia manzoniana, di avere ritenuto più sensati (e quindi preferito riportare) i propri. Le frequenti incursioni dell'autore saranno quindi non solo giustificate, ma rese necessarie dalla volontà di prendere le distanze da un punto di vista oggettivamente anacronistico e lontano dai lettori.

■ 9. Un romanzo popolare: il *Fermo e Lucia*

È solo nel marzo 1822, terminato l'*Adelchi* con la stesura definitiva del coro dell'atto III, che Manzoni – abbandonato definitivamente il **progetto di un'altra tragedia, *Spartaco***, cui ancora nel novembre precedente pensava di dedicarsi – si mette al lavoro sul romanzo, e sulla documentazione storica necessaria per verificare la veridicità delle notizie trovate nel manoscritto dell'Anonimo. Non è infatti da escludere che l'interruzione del giugno precedente sia stata provocata non solo dal desiderio di terminare la tragedia (nella quale Manzoni tuttavia non aveva più molta fiducia, se il 16 settembre 1821 scriveva al Cattaneo: «Quell'Adelchi di cui ti degni ricordarti, sta benone. Figurati che comincia quasi a parlare per punimi, e che sta per entrare in agonia; anzi, spero di am-

Una storia lombarda del XVII secolo

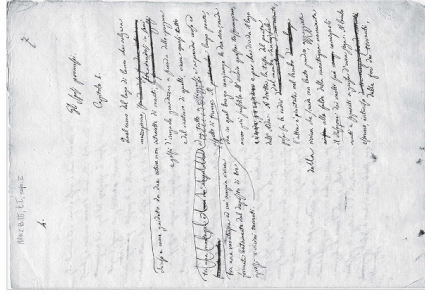
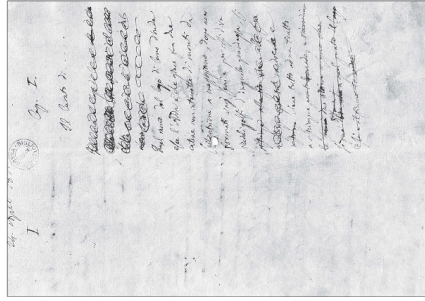


Figura 3
Fermo e Lucia, Capitolo I, c. 1r e *Gli Sposi Promessi*, c. 1r.



mazzarlo tanto bene che sarà poi morto davvero»), ma anche dalle difficoltà di proseguire la storia – arrivata al terzo capitolo – con informazioni storiche che a Brusuglio, dove viene scritto prevalentemente il romanzo, non aveva la possibilità di procurarsi.

La scrittura, che possiamo davvero considerare un miracolo di felicità creativa (il manoscritto che ce la tramanda è ricco di correzioni, ma relative soprattutto alla revisione linguistica della *Seconda minima*), ripresa – dopo la conclusione di *Adelchi* e delle *Notizie storiche* – dal giugno 1822, conduce le vicende fino, alla fine del II tomo (ottobre 1822), Manzoni stende il III tomo tra la fine di novembre e il marzo 1823 e il IV tomo tra la primavera 1823 e la data che suggerisce la fine della prima stesura, il 17 settembre 1823, traendo linfa creativa da letture e riletture dei romanzi scottiani, e delle fonti storiche necessarie ad accompagnare la narrazione con l'illustrazione puntuale dei fatti raccontati.

La «storia del XVII secolo scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni», come dichiarerà il sottotitolo della stampa, infatti, se da un lato si sviluppa da personaggi di invenzione – un curato, don Abbondio, minacciato di morte dagli scherani del potente locale, don Rodrigo, se avesse unito in matrimonio due giovani di un paesino del Lecchese, Fermo Spolino e Lucia Zarella (questi i nomi originari), una giovane operaia della filanda di cui si è invaghito e che è deciso a possedere (capitolo I) –, dall'altro costringe subito il narratore a confrontarsi con i dati storici.

Fermo, infatti, dopo avere saputo dalla governante del curato, che è andato a trovare per fissare il giorno delle nozze, Perpetua, la vera ragione dei vari «impedimenti dirimenti» addotti dal curato per rimandare a tempo indeterminato, e consigliato dalla madre di Lucia, Agnese, decide di rivolgersi a un avvocato di Lecco, dott. Petrola (che nella versione a stampa diventerà uno dei più divertenti nomi parlanti: dott. Azzeccagarbugli), per sapere se ci siano punizioni per chi impedisca delle nozze già concordate. La documentazione sulle Gride emanate per contrastare i soprusi dei signorotti locali e le angherie cui i loro «bravi» sottoponevano la popolazione era stata già fornita a Manzoni dallo stesso Cattaneo nell'aprile 1821. Altre informazioni sugli usi e i costumi del tempo, richieste sin dall'inizio della stesura al Cattaneo, e in particolare quelle relative a suor Marianna De Leyva (nel romanzo la Monaca di Monza) e alla peste, vengono ricavate dalle *Historiarum Patriae* del Ripamonti, direttamente citate per le vicende relative ai personaggi storici, come Federico Borromeo, di cui Ripamonti era stato uno dei *familiares* e storiografo dell'Ambrosiana e della Chiesa di Milano, autore egli stesso di una cronaca *De pestilentia*, in aggiunta al ragguaglio dell'incarico della sanità pubblica Alessandrina Tadino (*Ragguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste*).

È la peste, infatti, lo scenario in cui le vicende private dei due contadini perseguitati e costretti alla fuga si intrecciano con la grande storia, la guerra per la successione del Ducato di Mantova, la conseguente carestia, e l'epidemia portata dai lanzichenecchi, calati in Italia in soccorso degli spagnoli. Quell'ambiente sociale e quel costume, ricostruiti con lunghe e documentate letture, vengono a costituire lo sfondo su cui Manzoni fa muovere i suoi protagonisti, costretti alla fuga – nonostante l'aiuto del confessore di Agnese e Lucia, fra Cristoforo (un cappuccino fattosi frate



dopo l'involontaria uccisione di un rivale), che osa sfidare apertamente, ma senza risultato, don Rodrigo – dopo avere scampato il rapimento di Lucia da parte dei bravi perché la notte del progettato rapimento si erano recati da don Abbondio per ottenere con l'inganno di un matrimonio «clandestino» ciò che il sacerdote aveva negato loro di avere legittimamente. Falliti, nella «notte degli imbrogli», sia il rapimento che il finto matrimonio, i due «sposi promessi» sono costretti alla fuga, e il capitolo VIII conclude le vicende delimitate dal borgo lecchese, e, con l'abbandono di Lucia della casa nata con un celebre monologo di particolare *pathos* lirico, l'«Addio, monti», traghetta i protagonisti, con Agnese, di là dall'Adda in territorio milanese, affidando Lucia alle cure di una monaca nel convento di Monza, e inviando Renzo nella Milano sconvolta dai moti popolari dovuti al rincaro del prezzo dei grani. Nella prima redazione Manzoni, riprendendo la narrazione all'inizio del secondo tomo (poiché i romanzi venivano stampati, distribuiti e venduti tomo dopo tomo, e acquistati anche separatamente), decide di seguire inizialmente le vicende di Lucia e dedica il secondo tomo, dal capitolo II al VI, alla storia della madre badessa che accoglie Lucia in convento: suor Geltrude (nel romanzo a stampa Gertrude), al secolo **Marianna De Leyva**, costretta a una monacazione forzata dalle pressioni della famiglia e dalla sua incapacità di reazione per debolezza di temperamento, personaggio le cui vicende Manzoni aveva letto nelle *Historiae* del Ripamonti, e che ricostruisce in una specie di «romanzo nel romanzo» non lontano da quei modelli gotici e scandalistici (come la *Religiense* di Diderot) che aveva conosciuto a Parigi, in una lunga «Digressione» (questo il titolo del capitolo nel *Fermo e Lucia*). Sarà proprio suor Geltrude il motore della narrazione: la «Signorara», come viene chiamata dalle consorelle, accetta di attirare Lucia in un tranfello per farla rapire, acconsentendo a una richiesta dell'amante – da cui è ricattata per l'uccisione di una conversa che aveva scoperto l'intrigo –, in combutta con un potente brigante del Lecchese di cui non si menziona il nome, ma che veniva chiamato dalla popolazione locale Conte del Sagrato (per avere ucciso a sangue freddo un creditore sul sagrato di una chiesa), poi denominato genericamente «Innominato» (un personaggio ben romanzesco, ma che Manzoni stesso in una lettera al Cantù dichiara di avere derivato da un proprio antenato da parte di madre, **Francesco Bernardino Visconti**, feudatario di Brignano di Gera d'Adda), a cui don Rodrigo si era rivolto. Un'altra notte, questa volta di avventure interiori, conduce a un brusco cambiamento della situazione: mentre Lucia, in cambio della salvezza, fa voto di castità, l'Innominato, colpito dalla reattività della giovane e già toccato nel profondo da sentimenti di ripulsa per la sua vita scellerata, si converte e decide di incontrare il cardinale Federico Borromeo che doveva recarsi la mattina seguente in visita pastorale nel circondario. Sullo scioglimento della vicenda si chiude il secondo tomo del romanzo, lasciando il lettore nella *suspense* – così comunemente ai racconti di appendice, dove l'attesa era studiata appositamente per tenere alta l'attenzione. L'inizio del terzo tomo, infatti, risolve le peripezie di Lucia, che, liberata e consegnata direttamente al cardinale, viene affidata, attraverso don Abbondio (aspramente redarguito dal cardinal Borromeo sul tradimento della propria vocazione), a due nobili milanesi:



don Valeriano (poi chiamato don Ferrante) e donna Prassede. Solo a questo punto, dopo avere abbandonato Fermo alla fine del primo tomo, Manzoni ne riprende le vicende e immette il lettore nei tumulti di Milano in cui l'inesperto e focoso giovane finisce per incorrere, attratto dalla folia che sta per compiere l'assalto dei forni, il giorno di san Martino del 1628. Pur non avendo fomentato la rivolta, viene seguito da una spia governativa fino all'Osteria della Luna Piena, dove – dopo una solenne ubriacatura – rischia di essere arrestato come capo dei tumulti, ma, salvato dalla folla, riesce a mettersi in salvo oltre l'Adda, e a raggiungere il cugino Bortolo nella Repubblica di Venezia, dove trova lavoro. Carestia, guerra e peste incominciano l'ultimo tomo, che intreccia le storie dei protagonisti, dispersi tra Bergamo, dove alloggia Fermo, il castello del Conte del Sagrato, in cui si rifugiano Agnese e Lucia, e Milano, dove si finiranno per ritrovare nel Lazzaretto, ricovero dei malati di peste.

Già avviata a quella mera ricostruzione delle vicende storiche che sarà l'unica forma di letteratura poi autorizzata da Manzoni, la parte finale del romanzo riunisce i personaggi e li avvia al lieto fine, con la iperromanzesca morte di don Rodrigo, quella avvolta da un alone di santità di fra Cristoforo, e, finalmente, le nozze dei due sposi, la cui «promessa» d'amore reciproca – un dato fondamentale nel romanzo – è più forte di qualsiasi opposizione e impedimento esterno, e persino del voto religioso, sciolto alla fine da padre Cristoforo. È il frate cappuccino, doppio eroe laico e religioso, capace di sfidare i potenti con la spada e con le parole della fede, che si rivela il vero e proprio *deus ex machina* della trama, consentendo, con lo scioglimento del voto, le nozze costantemente minacciate. Anche la peste, protagonista dell'ultimo tomo del romanzo, come poi la pioggia purificatrice (un dato anacronistico, che però Manzoni manipola per esigenze narrative), diventa, pur nella sua drammatica violenza, un elemento «provvidenziale», nella pragmatica morale affidata al commento di don Abbondio:

Questa pestilenza è stata un flagello, figliuoli, un flagello: ma è stata anche una scopia: ha spazzata via certa gente, che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più: birboni, freschi, verdi, vigorosi, che sperare di far loro le esequie, sarebbe stata una presunzione peccaminosa; si sarebbe detto che il prete destinato ad asperger loro la cassa stava ancora facendo i latinucci; e in un batter d'occhio sono iti: *requiescant*. (Fermo e Lucia, t. IV, cap. 9)

Una conclusione rasserenante, che consegna al curato anche un altro «lieto fine» della storia, quello economico, reso possibile dall'eredità di don Rodrigo, convinto da don Abbondio ad acquistare i possedimenti degli sposi nel Lecchese perché si possano trasferire nel Bergamasco, in «un'altra patria».

La «promessa», la **responsabilità individuale di fronte alla scelta**, è per Manzoni un tema fondamentale, su cui vale la pena soffermarsi, perché concentra l'attenzione, sin dal titolo, sui due protagonisti, cui affida la morale, il «sugo» (nella versione definitiva) di tutta la storia, che viene suggellata dal personaggio apparentemente meno scolorito del romanzo: Lucia. Se Fermo/Renzo accompagna il racconto delle sue «av-

Una promessa d'amore,
un romanzo
«senza idillio»



venture» con una morale degna del più classico dei romanzi di formazione: «d'allora in poi ho imparato a non mischiarmi a quei che gridano in piazza, a non fare la tal cosa, a guardarmi dalla tal altra». Lucia ribadisce, nella conclusione (sostanzialmente identica in tutte le versioni, ma di riscritta efficace nella prima stesura):

Ed io, che debbo io avere imparato? io non sono andata a cercare i guai, e i guai sono venuti a cercarmi. Quando tu non volessi dire, aggiunse ella soavemente sorridendo, che il mio sproposito sia stato quello di volerti bene e di promettermi a te. Fermo quella volta rimase impacciato, e Lucia pensandovi ancor meglio conchiuse che le scappate attirano bensì ordinariamente de' guai ma che la condotta la più cauta, la più innocente, non assicura da quelli; e che quando essi vengono, o per colpa, o senza colpa, la fiducia in Dio gli raddolcisce, e gli rende utili per una vita migliore. Questa conclusione benché trovata da una dommicciola ci è sembrata così opportuna che abbiamo pensato di proporla come il costrutto morale di tutti gli avvenimenti che abbiamo narrati, e di terminare con essa la nostra storia. (*Fermo e Lucia*, t. IV, cap. 9)

Una conclusione anch'essa rivoluzionaria, che non cede al gusto del romanzesco e chiude le peripezie dei due «promessi sposi» nelle forme domestiche di un'ordinaria vita familiare.

Questa deliberata scelta di un romanzo «senza idillio» (Raimondi) era ben presente a Manzoni, che sapeva di non assecondare il desiderio «romanesco» dei lettori di romanzi, e la giustifica espressamente all'inizio del secondo tomo, in una digressione teorica – impostata in forma di dialogo – che, come già detto, cadrà dalla riscrittura della cosiddetta *Seconda minuta*, e che vale la pena di ripercorrere.

Di fronte alla legittima obiezione di non avere presentato in un romanzo dedicato a «due innamorati, promessi al punto di sposarsi, e quindi separati violentemente dalle circostanze condotte da una volontà perversa», «nulla di quello che gl'intelci giovani hanno sentito», di non avere descritto «i principi, gli aumenti, le comunicazioni del loro affetto», Manzoni – nel *Fermo e Lucia* – dichiara di avere deliberatamente saltato, dal manoscritto originario che di queste manifestazioni d'affetto non era privo («sono anzi la parte più elaborata dell'opera»), «tutti i passi di questo genere», perché inutili a chi l'amore lo prova interiormente, e che «trovrebbero tutto questo amore molto freddo», e pericolosi a chi deve invece guardarsi dalle passioni, e non fomentarle quando, per le circostanze della vita, le deve invece «sopire».

Dobbiamo considerare in quest'ottica anche un'altra importante variazione nella riscrittura del testo: **l'aggiunta di due capitoli finali**, il XXXVII e il XXXVIII, che rompono con la tradizione del «lieto fine», e introducono alcuni elementi nuovi rispetto al *Fermo e Lucia*: un anallitico riepilogo delle vicende dei personaggi (la fine di Gertrude e di don Ferrante) e **le difficoltà incontrate da Renzo** nello stabilirsi nel nuovo paese, anche per le malelingue sorte dal confronto tra l'eccezionalità della storia che i due avevano vissuto e la realtà dei fatti. L'aggiunta sulla delusione dei compaesani di fronte alle **fattezze di Lucia**, ordinaria con-



tadinotta non particolarmente avvenente, se non del tutto «brutta», e sulle angherie subite da Renzo, è una netta presa di posizione dell'autore contro gli stereotipi del romanzo tradizionale, dove l'eroina ha caratteristiche eccezionali di bellezza e bontà e l'eroe è un personaggio a tutto tondo, senza macchia e senza difetti:

Quando comparve questa Lucia, molti i quali credevan forse che dovesse avere i capelli proprio d'oro, e le gote proprio di rosa, e due occhi l'uno più bello dell'altro, e che so io? cominciarono a alzar le spalle, ad arricciar il naso, e a dire: – eh! l'è questa? Dopo tanto tempo, dopo tanti discorsi, s'aspettava qualcosa di meglio. Cos'è poi? Una contadina come tant'altre. Eh! di queste e delle meglio, ce n'è per tutto –. Venendo poi a esaminarla in particolare, notavan chi un difetto, chi un altro; e ci furon fin di quelli che la trovavan brutta affatto. [...]

E vedete un poco come alle volte una corbelleria basta a decidere dello stato d'un uomo per tutta la vita. Se Renzo avesse dovuto passar la sua in quel paese, secondo il suo primo disegno, sarebbe stata una vita poco allegra. A forza d'esser disgustato, era ormai diventato disgustoso. Era sgarbato con tutti, perché ognuno poteva essere uno de' critici di Lucia. Non già che trattasse proprio contro il galateo; ma sapete quante belle cose si possono fare senza offender le regole della buona creanza: fino sbudellarsi. Aveva un non so che di sardonico in ogni sua parola; in tutto trovava anche lui da criticare, a segno che, se faceva cattivo tempo due giorni di seguito, subito diceva: – eh già, in questo paese! – Vi dico che non eran pochi quelli che l'avevan già preso a nota, e anche persone che prima gli volevan bene; e col tempo, d'una cosa nell'altra, si sarebbe trovato, per dir così, in guerra con quasi tutta la popolazione, senza poter forse né anche lui conoscer la prima cagione d'un così gran male. (*Promessi sposi*, cap. XXXVIII)

Il disagio della nuova vita di sposi viene però risolto dalla proposta avanzata dal cugino Bortolo di una condivisione di un'impresa di filatura a Bergamo, e la conseguente trasformazione di Renzo da filatore a imprenditore, che lo eleva nella scala sociale e lo spinge a trasferire tutta la famiglia nello Stato di Venezia, dove vengono presto revocati per un decennio tutti i «carichi reali e personali ai forestieri». Quello che potrebbe essere un secondo lieto fine viene convertito nel chiaroscuro di una modesta e quotidiana mediocrità, straordinariamente normale e letterariamente noiosa. Un finale decisamente antiromanzesco che, se amplifica la funzione del narratore «registra», ne mette anche in luce la volontà di seguire il normale flusso della vita, non più solo per fedeltà verso l'Anonimo, ma verso la realtà stessa.

■ 10. Dal Fermo e Lucia ai Promessi sposi 1825-1827

10.1 Un romanzo, quattro «digressioni»

Il dialogo sull'amore nei romanzi che abbiamo prima considerato non è l'unica «digressione» che viene amputata nella riscrittura della prima



versione. Pochi giorni dopo la fine del *Fermo e Lucia*, il 23 settembre 1823, Manzoni stende la *Lettera al Marchese Cesare d'Azeglio sul Romanticismo*, in cui – come abbiamo visto – mette in chiaro i limiti della nuova corrente, ma anche le novità da lui perseguite. All'inizio di ottobre Fauriel arriva a Milano e inizia la lettura del romanzo. Rimarrà a casa Manzoni fino all'aprile 1824 e in Italia per due anni, fino all'ottobre 1825. La sua revisione – certificata da note e postille di lettura – è fondamentale, per i cambiamenti di struttura e per la crisi linguistica che ne seguirà e che impegnerà Manzoni in una riscrittura faticosissima, ritenuta inizialmente molto più semplice e veloce (tanto da poter riutilizzare gli stessi fogli su cui aveva scritto il *Fermo e correggerne solo alcuni passi*), ma che poi tracima in una revisione radicale, sia di forma che di sostanza.

Vediamo però innanzitutto i più profondi cambiamenti di struttura, dal momento che prima Fauriel, poi Eimes Visconti, amico di gioventù, collaboratore del «Conciliatore» e teorizzatore del Romanticismo italiano, dall'inverno 1824, postillano il testo, con diversa modalità. Tanto le osservazioni dell'amico francese sono «puntuali, sintetiche, professorali», quanto le altre sono «diffuse, analitiche, discorsive» (Amoretti), entrando quasi in competizione con il testo, e mostrano l'abitudine di Manzoni di condividere con la cerchia degli amici decisioni, scritture, e quelle letture ad alta voce, cui è affidata la prima circolazione del romanzo.

Le osservazioni subito mosse al *Fermo e Lucia* riguardano lo spazio eccessivo dato alle digressioni incastonate nella storia, che vengono quindi radicalmente ridotte, provocando una decurtazione consistente anche nel numero delle pagine del testo, che passa dai quattro tomi della prima redazione ai tre della seconda. Cadono quindi il lungo racconto sulla vita di fra Cristoforo, e quello sulla vita di Federico Borromeo, ma soprattutto vengono ridimensionati i quattro capitoli dedicati alla «Signora», presentati già nel *Fermo* in forma minore, rispetto all'Anonimo (sempre citato come giustificazione contro l'accusa di esagerazioni romanzesche) e alle altre fonti consultate dall'Autore. Quella storia – anche per compiacere gli scrupoli religiosi di mons. Tosi – viene quindi raccolta in un paio di capitoli, anche se suor Geltrude, per la forza narrativa della drammatica vicenda e per la capacità di Manzoni nell'introspezione psicologica, diventerà uno dei grandi personaggi della letteratura italiana.

La prima redazione della *Storia della Colonna Infame*

Tra le digressioni eliminate non va dimenticata quella che inizialmente doveva far parte del quinto capitolo del quarto tomo, da cui sarebbe scaturita la *Storia della Colonna Infame* (la colonna, eretta nel 1630 sull'abitazione del barbiere Gian Giacomo Mora, rasa al suolo dopo la sua uccisione, era stata demolita dall'amministrazione austriaca nel 1778). Dopo avere presentato le conseguenze dell'ignoranza e della superstizione nell'affrontare la diffusione del contagio, Manzoni riporta, sempre dal Ripamonti, due episodi di «furore popolare», il secondo dei quali gli permette di dimostrare l'inutilità della tortura:

I magistrati, i quali avrebbero dovuto reprimere e punire quell'iniquo furore [della folla contro un presunto untore], lo imitarono, e lo sorpassarono:



Tavola 1. La formazione dei *Promessi sposi*.

Cronologia	Manoscritto	Stampa
1821-1823		
24 aprile 1821	Inizio del <i>Fermo e Lucia</i> (Introduzione e capitoli I e II)	
1° giugno 1821	Conclusione dell'Introduzione e dei capitoli I e II	
marzo 1822	Ripresa del <i>Fermo e Lucia</i> , dal capitolo III fino a metà del tomo II (capitoli V-VI)	
12 settembre 1822	Riscrittura del <i>Fermo e Lucia</i>	
28 novembre 1822	Inizio del tomo III del <i>Fermo e Lucia</i>	
11 marzo 1823	Fine del tomo III del <i>Fermo e Lucia</i>	
primavera 1823	Inizio del tomo IV del <i>Fermo e Lucia</i>	
17 settembre 1823	Fine del tomo IV del <i>Fermo e Lucia</i>	
1824		
15 giugno-3 luglio 1824	Scrittura della <i>Seconda Introduzione</i> del <i>Fermo e Lucia</i> , «rifatta da ultimo»	
30 giugno 1824	Conclusione della revisione della <i>Seconda minuta</i> degli <i>Sposi Promessi</i> e della <i>Copia per la Censura</i> del tomo I (capitoli I-X)	
3 luglio 1824	Approvazione della Censura per il tomo I	
12 ottobre 1824	Correzione di metà del tomo II	Stampa del tomo I dei <i>Promessi sposi</i>
3 novembre 1824		
1825		
gennaio-maggio 1825	Revisione della seconda metà del tomo II (con la <i>Copia per la Censura</i>)	Stampa del tomo II dei <i>Promessi sposi</i>
4 ottobre 1825		
1826		
7 luglio 1826	<i>Imprimatur</i> della Censura sul tomo III (capitoli XXV-XXVIII)	
1° agosto 1826	<i>Imprimatur</i> della Censura sul tomo III (capitoli XXIX-XXXII)	
10 settembre 1826		Stampa dei capitoli XXV-XXXII del tomo III
1827		
febbraio 1827		Stampa dei capitoli XXXIII-XXXV del tomo III
marzo 1827	Revisione della <i>Seconda minuta</i> degli ultimi capitoli del tomo III	
11 giugno 1827		Stampa dei capitoli XXXVI-XXXVIII del tomo III
luglio 1827		
partenza per la Toscana		
1840		
ottobre 1840		Inizio della stampa del tomo I dei <i>Promessi sposi</i>
1842		
novembre 1842		Conclusione della stampa del tomo III dei <i>Promessi sposi</i>



con giudizi motivati, e ponderati ai pari di quei popolari che abbiamo riferiti, con carmine più lente, più studiate, più infernali. Passare questi giudizi sotto silenzio sarebbe omettere una parte troppo essenziale della storia di quel tempo disastroso; il raccontarli ci condurrebbe, o ci terrebbe troppo fuori del nostro sentiero. Gli abbiamo dunque riserbati ad un appendice, che terrà dietro a questa storia, alla quale ritorniamo ora; e davvero. (*Fermo e Lucia*, t. IV, cap. 1)

Da questo secondo episodio scaturisce quindi la più importante digressione del romanzo, la *Storia della colonna infame*, pensata come *Appendice storica* già per la stampa del 1825, ma che dovette aspettare l'edizione del 1840 per venire pubblicata, come parte integrante del romanzo, tanto da far porre la parola «Fine» dopo la sua conclusione e non alla fine dei *Promessi sposi*.

10.2 Una lingua nazionale

Il confronto con la lingua francese, sollecitato dalla lettura di Fauriel, mette Manzoni di fronte alla insufficienza della formula linguistica adottata nella prima stesura, **una lingua definita «analoga» ed «europeizzante»** (Corti). «Analogica», perché costruita per analogia, adattando all'italiano le forme e le locuzioni della «lingua» che Manzoni praticava e di cui conosceva ogni sfumatura e dettaglio; il milanese. «Europeizzante», perché il meccanismo analogico si estende anche al francese, non solo nel lessico, ma anche nelle costruzioni e in quelle locuzioni fraseologiche che erano così necessarie per rendere verosimile il dialogo tra i personaggi. Ed era proprio questo il suo elemento di debolezza.

Questa soluzione, infatti, poteva adattarsi molto bene – come avevano mostrato i testi in prosa scritti prima del *Fermo e Lucia* – alla trattatistica, ma rivelava tutta la sua debolezza nelle parti dialogate; il dialetto era l'unica «lingua» che avrebbe permesso all'autore di unire verità ed espressività, ma che avrebbe provocato il fallimento di quell'idea di romanzo popolare e nazionale, che era stato il motore primo di tutta l'impresa.

Non che Manzoni non sapesse quali fossero i limiti di questa soluzione. Sin dal novembre 1821, in una emblematica lettera al Fauriel, aveva denunciato la situazione linguistica italiana proponendo una soluzione di compromesso (poi adottata nel *Fermo e Lucia*), che Dante Isella definisce «un cocktail di ingredienti eterogenei»:

bisogna pensare a quello che si vuole dire, avere letto i classici italiani, gli scrittori di altre lingue, soprattutto i francesi, aver parlato di materie rilevanti con i propri concittadini, e avere acquisito una certa attitudine a intendere attraverso l'analogia, e un certo tatto a recepire dalla lingua francese quanto può essere assimilato alla nostra senza apportare una forte dissonanza e senza causare oscurità. (*Lettere*, 29 novembre 1821)

Ma questo modello si scontrava con due fattori fondamentali: il fatto che la lingua in cui Manzoni scriveva aveva un fondo lombardo inelimi-



nabile, e l'aver scelto un genere letterario come il romanzo, rivolto a un popolo di lettori «italiani» che esisteva in potenza più che in atto e che il romanzo stesso avrebbe dovuto contribuire a costituire.

La ricerca di questa lingua, elegante senza essere estetizzante, naturale senza essere dialettale, viva e vera, eppure non parlata in un luogo preciso, occuperà Manzoni per più di vent'anni. Sarà un'avventura straordinaria, su cui si costruirà la lingua che gli italiani avrebbero avuto in comune, ma che ancora non si poteva leggere né parlare, e che avrebbe cementato, nel corso del secolo successivo, l'unità culturale dello Stato italiano: «Non il libro di un intellettuale per un'élite di intellettuali, scritto, come sarebbe stato qualche decennio addietro, in una lingua illuministicamente composita, costruita a tavolino, ma la rappresentazione, muovendo dal basso verso l'alto, dei diversi livelli di una società moderna, unita nella sua lingua, in anticipo sugli auspici sviluppi della storia in atto» (Isella).

Le difficoltà, emerse già durante la stesura del *Fermo*, si palesano nella revisione linguistica del primo tomo, iniziata già negli ultimi mesi del 1823, e conclusa alla fine di giugno 1824, ma che viene subito seguita dalla scrittura di una *Seconda Introduzione*, dal 15 giugno al 3 luglio 1824, in cui la crisi del modello linguistico del *Fermo* viene espressa in termini insolitamente drammatici per una Introduzione.

Il 14 gennaio 1824, Giulia Beccaria scrive a monsignor Tosi che Alessandro «è quasi alla fine di un volume sopra la **Lingua italiana**. Mi si dice che riesce una cosa tutta nuova interessantissima e scritta in modo di non con-

trastare nessuno anzi di conciliare molte idee fin ora [sic] state cagione di controversie per non dire ingiurie reciproche. Immediatamente dopo correggerà il romanzo». Si tratta del volume sulla lingua, di cui è legittimo teorizzare l'esistenza, anche se non ne è forse rimasta che qualche traccia in frammenti di appunti, significativamente riutilizzati, quando il libro viene distrutto, per alcuni cartigli usati per riscrivere passi della *Seconda minuta*. Dalle memorie del figlioastro Stefano Stampa, sappiamo che il volume viene dato alle fiamme, ma è ragionevole pensare che ciò accada quando il suo contenuto, nella parte soprattutto che autorizza l'utilizzo del toscano come scelta linguistica preferibile alla commissione linguistica del *Fermo*, si rivela, come vedremo, impraticabile. Manzoni intende dunque accompagnare la pratica linguistica, come fa sempre, con una riflessione teorica, e il libro mantiene una sua funzione finché rispecchia la pratica letteraria.

Il problema linguistico, che la prima *Introduzione* non toccava affatto, è affrontato sin dalla presentazione del rapporto con il manoscritto dell'Anonimo. Dopo avere interrotto la copiatura del «dilatato autogra-

Il «libro sulla lingua»
e l'introduzione
«riscritta da ultimo»

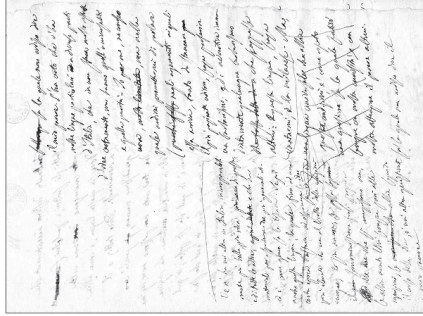


Figura 4
Fermo e Lucia, Introduzione II, c. 6v.

fo» (alla cui prosa aggiunge una patina linguistica d'epoca che rende-se più verosimile la contraffazione), Manzoni dichiara infatti di avere deciso di seguire i fatti nella sola trama, rifacendone la «dicitura», cioè riscrivendoli in lingua moderna, non solo per le ragioni storiche addotte nella prima *Introduzione*, ma per ragioni di lingua e di stile.

Alla condanna della lingua del Settecento, su cui pesano i «concettiniani» e le «figure» di uno stile barocco incapace di rendere ragione dei nudi fatti, della verità storica, si somma – in questa Introduzione «rifatta da ultimo» – la «rozzezza, trascuraggine, incultura» con cui lo stile secentesco dell'Anonimo aveva trovato applicazione nell'originale, sia nei pensieri che nella lingua, non per manchevolezze sue particolari, ma per le peculiarità della lingua parlata in Lombardia in quel periodo, in cui «pochi leggevano e poco» e «dove non s'era mai parlata la lingua che s'adopera negli scritti», difetti, tuttavia, facilmente superabili con la completa riscrittura del testo.

Significativamente, però, Manzoni si trova costretto ad aggiungere una giustificazione al lettore, che nell'*Introduzione* scritta nel 1821 non era presente (non dimentichiamo che il romanzo è stato già interamente scritto...):

Quanto allo stile, d'una sola cosa crediamo dovere avvertire il benigno lettore. Egli vedrà che noi abbiamo conservat<e> non solo nei dialoghi, ma anche nel racconto vocaboli, modi proverbiali, frasi assolutamente Lombarde. Su di che, ecco la nostra sena, la quale noi desideriamo che sia pigliata in conto di buona ragione. Le frasi di questo genere che si troveranno sparse in questi volumi, benché usitate soltanto in questa parte d'Italia, si fanno intendere a prima giunta ad ogni lettore italiano. Se noi avessimo conosciute frasi dello stesso valore le quali fossero non solo intelligibili, ma adoperate negli scritti e nei discorsi per tutta Italia, certamente le avremmo preferite, sagrificando di buona voglia l'imitazione d'una verità locale alla purezza della lingua; persuasi come siamo che quel primo vantaggio sia da trascurarsi, anzi non sia vantaggio quando non si possa conciliare col secondo.

Alle accuse, mosse dal fittizio interlocutore, sull'incoerenza di una tale giustificazione, Manzoni replica da un lato dichiarando che «le ragioni son troppe», che per ben rispondere «ci bisognerebbe un libro = e il cortese censore, sarà d'accordo con me che di libri uno per volta è sufficiente, quando non è troppo», dall'altro dichiarando la sua sconfitta, con parole di cruda verità:

Scrivo male – e si perdoni all'autore che egli parli di sé: è un privilegio delle prefazioni, un piccolo e troppo giusto sfogo concesso alla vanità di chi ha fatto un libro – scrivo male a mio dispetto, e se conoscessi il modo di scriver bene, non lascerei certo di porlo in opera. I doni dell'ingegno, non si acquistano, come lo indica il loro nome stesso, ma tutto ciò che lo studio, che la diligenza possono dare, non istarebbe certamente per me ch'io non lo acquistassi. Che cosa poi significhi *scriver bene* non credo che alcuno possa definirlo in poche parole, e per me, anche con moltissime non ne verrei a capo. (*Fermo e Lucia*, Introduzione)



La definizione dello scrivere bene è una delle più belle dichiarazioni di fedeltà a quel «vero» che, dal *Carme in morte di Carlo Imbonati*, è al centro delle riflessioni manzoniane, ma è anche un diagramma linguistico di ciò che la lingua italiana, costruita dai *Promessi sposi*, è riuscita a realizzare in un secolo di lettori e commentatori:

Se in Italia vi sia una lingua che abbia questa condizione, è una quistione su la quale non ardisco dire il mio parere. È ben certo che v'ha molte lingue particolari a diverse parti d'Italia, che in una sfera molto ristretta d'idee certamente, ma hanno quel' universalità e quella purità... Io per me, ne conosco una, nella quale arderei promettermi di parlare negli argomenti ai quali essa arriva, tanto da stancare il più paziente uditore, senza proferire un barbarismo; e di avvertire immediatamente qualunque barbarismo che scappasse altrui = e questa lingua, senza vantarmi, è la milanese. Ma, se vi sia una lingua universale che abbia queste condizioni, è come ripeto una questione su la quale sentirò sempre con molta curiosità e con molta attenzione il parere altrui. (*Fermo e Lucia*, Introduzione)

Ma questa fase, che potremmo definire «milanese-toscana», in cui Manzoni giustifica la possibilità di una lingua che possa accogliere tutte le forme regionali – e soprattutto quelle milanesi – purché siano comprese da tutti i lettori, documentata da un grande numero di locuzioni analogiche lombardo-toscane presenti nel testo del primo tomo (soprattutto dei primi cinque capitoli), viene presto superata dalla **maggiore lealtà data al toscano**, con una correzione – apposta da Manzoni (e che cadrà nella versione a stampa) in una fase tarda della revisione del testo – che vale la pena di leggere integralmente:

Ve n'ha un'altra in Italia, incomparabilmente più bella, più ricca di que-
sta, e di tutte le altre, e più adattata e che ha materiali per esprimere idee
più generali etc. ed è, come ognun sa la toscana. Se poi anche questa lin-
gua, la quale, fino ad una certa epoca bastava ad esprimere le idee più
elevate etc. era al livello delle cognizioni europee, lo sia ancora, se possa
somministrare frasi proprie alle idee che si concepiscono ora, se abbia
avuto libri sempre pari alle cognizioni, se abbia seguito il corso delle
idee, è un'altra quistione su la quale non ardisco dire il mio parere.
(*Fermo e Lucia*, Introduzione II, c. 6r)

Una dichiarazione in favore del toscano, che costituisce il versante teorico del lavoro di documentazione, svolto contemporaneamente alla revisione, sulle fonti che gli potevano testimoniare – nell'impossibilità di recarsi personalmente in loco – l'uso toscano: vocabolari e testi in lingua.

Lo studio dei vocabolari – in particolare del *Vocabolario della Crusca* – che egli annota nell'edizione del 1806, quella «veronese» curata da Antonio Cesari, e del *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini (pubblicato nel 1816), era iniziato probabilmente già durante la stesura del *Fermo e Lucia*, ma continua assiduamente durante tutto il periodo di riscrittura del testo fino a quando la fase milanese-toscana viene su-

Un Vocabolario
«conciato in modo
da non lasciarlo
vedere» e lo spoglio
dei testi toscani



perata dalla maggiore legittimità del toscano nel fornire una lingua comune a tutti i parlanti.

Nella lettura e annotazione del *Vocabolario della Crusca*, e – parallelamente – del Cherubini, il principio seguito è quello della chiarezza e della vicinanza a un uso concreto. Potremmo dire che, in questo senso, la lingua che Manzoni cerca è l'esatto contrario della lingua «pellegrina» e «vaga» teorizzata da Leopardi: lingua che si avvicinava alla poesia quanto più si arricchiva di sfumature, di significati antichi o obsoleti. Per Manzoni la lingua è, al contrario, forma espressiva di una realtà tangibile e concreta che deve essere comunicata al maggior numero di lettori possibili nella forma più chiara, e che deve corrispondere, nel modo più diretto, a un idioma praticato, vivo, vero, e non sepolto nelle pieghe di una tradizione scolare, ma avulsa dall'uso.

In questo senso sono estremamente interessanti i **commenti apposti al *Vocabolario della Crusca*** (pubblicati da Dante Isella come *Fostille*), perché vagliano di ogni termine le possibili accezioni, selezionando solo quelle ancora in uso, oppure verificano, a volte con espressioni di vero e proprio giubilo, la corrispondenza di un termine o di una locuzione con il corrispondente lombardo, verificando così l'esistenza di una lingua comune, viva e vera.

Quando il *Vocabolario* non lo soddisfa, per l'incongruenza delle definizioni, la loro indefinitezza, gli arcaismi, o per la mancanza di chiarezza sull'uso reale del vocabolo, Manzoni sopperisce con la lettura diretta e la postillatura di testi toscani, in particolare di autori fiorentini di tradizione soprattutto teatrale comica e popolareggiante.

10.3 La stampa del 1825-1827 e il viaggio a Firenze del 1827

Nonostante le numerose correzioni, alla fine del giugno 1824 Manzoni finisce di rivedere i primi dieci capitoli della *Seconda minuta* e la consegna a un copista che ne trae una bella copia da sottoporre alla Censura; copia su cui Manzoni – che non smette mai il lavoro di postillatura dei testi toscani e dei vocabolari – torna a lavorare per correggerla e integrarla con ulteriori correzioni, portate fino sulle pagine dei fogli di torchio della tipografia Ferrario.

Il lavoro, d'ora in poi, proseguirà tomo dopo tomo, ma a blocchi, sempre con questa progressione:

- a. correzione del manoscritto,
- b. copia per i Censori,
- c. correzioni sulla copia per la Censura e sulle bozze per la stampa.

In questo modo, quando il tomo I è concluso e pronto per la stampa, Manzoni deve ancora rivedere parte del secondo, della *Seconda minuta* e tutto il terzo (e le decisioni linguistiche prese per il primo tomo non potranno più essere revocate). Prodigioso, se pensiamo all'entità della revisione, il lavoro compiuto negli ultimi mesi del 1823 e nel primo semestre del 1824, lavoro che permette al Ferrario, il 30 giugno 1824, di consegnare



al Regio Imperial Ufficio di Censura «il primo tomo del Romanzo storico del Signor Alessandro Manzoni intitolato *Gli Sposi Promessi*», che il 3 luglio viene restituito con l'approvazione dei Censori. Nell'autunno successivo, tornato a Milano con Fauriel, Manzoni prosegue in parallelo la correzione del manoscritto del tomo II e delle bozze del primo, tanto che il 3 novembre Fauriel, in partenza per Firenze, può portare con sé il primo tomo stampato. La denominazione di «Ventisettana», per la stampa Ferrario, vale perciò in senso estensivo, perché è dal 1825 che possiamo considerare stampato e distribuito il primo tomo. La prima metà del 1825 viene impiegata per la revisione del tomo II (dal XII capitolo al XXIV) che all'inizio di ottobre del 1825 è già stampato, mentre il 1826 è tutto dedicato alla revisione del terzo tomo, più lunga del previsto anche per l'ampia rielaborazione dei capitoli sulla peste, che impegnano Manzoni nell'autunno e inverno fino ai primi mesi del 1827; nel marzo, infatti, è ancora alle prese con la revisione degli ultimi capitoli, che verranno stampati, concludendo l'impressione, l'11 giugno 1827, in mille copie, mentre, quasi contemporaneamente, grazie sempre all'intermediazione di Fauriel, Auguste Trognon completa la traduzione francese che porta la fama dei *Promessi sposi* (questo il titolo scelto definitivamente) in tutta Europa, conquistando il giudizio entusiasta di molti letterati del tempo tra cui Goethe e Mary Shelley.

In un mese e mezzo vengono vendute, nella sola Milano, tutte le copie della prima tiratura, e spuntano immediatamente ristampe in tutta Italia. Scrive la figlia Giulia a Fauriel: «**Non ne resta più nemmeno un esemplare da vendere.** [...] Quest'opera ha davvero un successo inatteso. – Ma i Librai sono molto negligenti. Il librai di Papa a Milano ha scritto ovunque che ne invierà alla prima richiesta. Ebbene! Da qualche parte si è venduto, ma a Livorno per esempio, abbiamo trovato che tutti attendono questo libro con impazienza e i librai non ne hanno».

Nel frattempo, infatti, Manzoni è partito con tutta la famiglia per Firenze, viaggio determinante per venire in contatto direttamente con quella lingua toscana cercata nei dizionari e nei testi teatrali, e che darà avvio alla seconda revisione dei *Promessi sposi*. A Firenze, infatti, dove si fermerà fino all'ottobre seguente, trova in due collaboratori dell'«Antologia» (Gaetano Cioni e Giovanni Battista Niccolini), due revisori d'eccezione, disponibili a leggere il romanzo integralmente e segnalare tutti i luoghi in cui il testo differiva dalla lingua parlata.

Sin dai primi riscontri con gli amici fiorentini, infatti, risulta chiaro che la lingua di quel testo così ammirato e apprezzato è lontanissima da quella parlata a Firenze; è una lingua letteraria, costruita in quel laboratorio linguistico allestito tra via Morone e Brusuglio, tra *Vocabolario della Crusca*, Cherubini e testi teatrali del Cinquecento, che non potevano restituire che forme eruschevoli ormai cadute in disuetudine. E risulta altrettanto chiaro che il modello del toscano letterario era più lontano da una lingua viva di quello analogo del *Fermo e Lucia*, o di quello milanese-toscano. Scrive al Grossi, il 17 settembre 1827 (quattro anni dopo avere messo la parola «fine» al *Fermo e Lucia*):

il caro e bravo Cioni, dopo quel ch'io ti ho scritto ieri di lui, non trovando che bastasse il far così delle noterelle, mi s'è esibito di legger tutti i tre vo-



Alessandro Manzoni 459

lumi insieme con me, e di far le correzioni a questo modo. Pensa s'io ho accettato; ma vedi se si può esser più gentile e più paziente, anzi dirò coraggioso di questo brav'uomo, il quale avrà una bella faccenda a ripassar quei settantun foglio, in qualche quindici giorni che noi passeremo ancor qui. [...] Gli amici da salutare non li nomino, tu gli hai nell'altre mie, e senza questo, li conosco, credo. Nomino però Visconti, per pregarti di dirgli che mi scusi se non gli ho ancor risposto, che gli rispondo spesso col cuore, e prima di partire lo farò colla penna. Ma tu sai come sono occupato: ho settantun lenzuolo da risciquare, e un'acqua come Arno, e lavandaie come Cioni e Niccolini, fuor di qui non le trovo in nessun luogo.

Sarà con l'aiuto di questi revisori (Cioni si presta a postillare tutto il *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini per sostituire alle espressioni italiane letterarie quelle del toscano vivo) e poi con il supporto di una governante fiorentina, Emilia Luti, assunta a servizio e spesso interpellata su questioni linguistiche, che Manzoni intraprende, con caparbia e determinazione, la terza e ultima revisione del testo, che lo terrà impegnato – con frequenti interruzioni dovute ai mali nervosi e alle riflessioni che nel frattempo erano scaturite dal lavoro sul romanzo, relativamente ai generi letterari e alle questioni linguistiche – per i successivi tredici anni.

■ 11. La Nazione e la storia (1830-1848)

Al grande successo, nazionale e internazionale (cui non corrisponde però alcun introito economico, dal momento che non esisteva ancora il diritto d'autore), seguono anni di gravi lutti familiari: dopo pochi mesi dalla scomparsa di Enrichetta, nel giorno di Natale del 1833 (evento su cui, due anni dopo, Manzoni scriverà l'ultimo testo poetico, incompiuto), muore la figlia Giulia, che aveva sposato Massimo d'Azeglio. Il matrimonio con la vedova Teresa Borri Stampa, nel 1837, porta una maggiore serenità, ma anche vari sconvolgimenti domestici, dato il carattere forte e volitivo della donna, poco incline a seguire le direttive della suocera Giulia Beccaria. La villa ereditata dal figliastro, Stefano Stampa, a Lesa, sul lago Maggiore, diventerà per Manzoni la sede di vari soggiorni estivi e lo avvicinerà al teologo e filosofo Antonio Rosmini, che influenzerà la sua produzione, dedicata, d'ora in poi, alla sola riflessione speculativa: storica e linguistica.

Un Quarantotto a Lesa

Lo scoppio delle rivolte del 1848, che vede Milano impegnata in una battaglia durissima nelle cinque giornate del 18-22 marzo, costringono Manzoni, che pur non avendo mai preso diretta posizione era un punto di riferimento per i moti antiaustriaci, a trasferirsi a Lesa, dove rimarrà fino al 1850. Nei moti viene coinvolto il figlio Filippo, incarcerato nelle prime giornate dei combattimenti. Al rifiuto di Manzoni di chiedere per lui la grazia segue invece la pubblicazione delle due odi civili, *Il proclama di Rimini* e *Marzo 1821*, risposta letteraria e civile agli spiriti patriottici che avevano infiammato il Lombardo-Veneto. L'esilio di Lesa permette a Manzoni di entrare in contatto con Rosmini, che già nel 1823

Lutti familiari



aveva inviato a Manzoni il volume *Dell'educazione cristiana* e lo era andato a trovare in via Morone, accompagnato dal Tommaseo. La loro corrispondenza testimonia il percorso di fede e le riflessioni comuni intorno ai temi filosofici e religiosi che avevano impegnato Rosmini nell'ambizioso *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, pubblicato anonimo nel 1830, e poi firmato nel 1836. Nonostante alcune divergenze teoriche (Manzoni non può accettare che l'idealismo rosminiano non contempli il problema del linguaggio da cui tutto deriva e in cui il principio primo si confonde con il principio divino), i due condividono la forte passione politica e lo spirito unitario.

Nel *Dialogo dell'invenzione*, iniziato già nel 1841, ma pubblicato quasi dieci anni dopo, dedicato proprio al filosofo di Rovereto, Manzoni supera le iniziali resistenze verso il pensiero rosminiano, finendo per applicarlo nelle riflessioni tra storia e invenzione, che porteranno alla **condanna definitiva del romanzo** in favore di una distinzione delle due narrazioni: quella di invenzione e quella storica. Se è vero che l'artista non può creare, ma solo trovare le idee che sono da sempre nella mente di Dio, l'invenzione non è un procedimento creativo, ma solo lo svelamento di una verità già presente prima che l'artista vi si applichi con la propria creatività.

All'artista, che non può competere con la creatività divina, resta solo da trovare nella storia le tracce del suo passaggio. E a Manzoni, che nutre sempre meno fiducia nelle possibilità del narratore di unire storia e invenzione per quella radicale fedeltà al vero che abbiamo rintracciato come filo conduttore delle sue opere, non resta che rovesciare le posizioni che egli stesso aveva assunto nella lettera a M. Chauvet in una definitiva condanna del romanzo, e in particolare dei «componimenti misti di storia e invenzione». Anche questo cruciale passaggio del pensiero manzoniano si attuerà in un dialogo (mancato).

Sono infatti le reazioni di Goethe alla lettura del romanzo a stimolare in Manzoni nuove riflessioni. In una recensione apparsa nel 1827 sulla rivista «Über kunst und Alterthum», di Adolf Streckfuss, e poi nei *Colloqui* con Johann Peter Eckermann, se da una parte veniva apprezzato l'impianto generale del romanzo, considerato di potenza pari al teatro di Schiller e superiore a W. Scott, varie riserve venivano mosse al terzo tomo, oppresso da un'eccessiva quantità di dati storici che appesantivano la narrazione. Ed è proprio per rispondere a Goethe (che si era spinto fino a suggerire al traduttore tedesco di eliminare le parti relative alla carestia, alla guerra e alla peste), che, subito dopo la pubblicazione della *Ventisettesima*, Manzoni elabora una lettera sul romanzo. La lettera non verrà mai spedita, ma prenderà le forme di un trattato, pubblicato solo nel 1850 nelle *Opere varie*, con il titolo *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in cui, dopo una sezione teorica dedicata ai generi letterari di tipo «misto», vengono affrontati il poema epico e la tragedia, generi che hanno mescolato reale e fantastico, e – con parole singolarmente decise e definitive – viene destituito di legittimità il romanzo:

Nel romanzo storico, il soggetto principale è tutto dell'autore, tutto poetico, perché meramente verosimile. E l'intento e lo studio dell'autore è di

Il Dialogo dell'invenzione

Del romanzo storico
(1850)



rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro.

Ma (e qui è l'inconveniente comune al romanzo storico con tutte le specie di poesia che inventano sopra un tempo passato) è scritto per degli altri. Mettiamo pure, che all'autore sia riuscito di comporre un racconto che agli uomini di quel tempo sarebbe parso verosimile. Un tale effetto sarebbe allora venuto dal confronto spontaneo e immediato, tra il generale ideato dall'autore, e il reale ch'essi conoscevano per esperienza; mentre, per prodotto in uomini d'un altro tempo, l'autore è ridotto a cercar di supplire all'esperienza con l'informazione, e di mettere, dirò così, in una sola composizione, l'originale e il ritratto. Non c'è il contrasto diretto tra il vero e il verosimile; e senza dubbio un gran vantaggio; ma c'è ugualmente o la confusione dell'uno con l'altro, o la distinzione tra di essi. (*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*)

Tra vero e verosimile, Manzoni finisce per scegliere il vero, e se il romanzo storico – che aveva spesso definito con gli appellativi riduttivi di «cantafavola», «libro di fandonie», «lungagnata» – non può garantirlo, tanto vale seguire il solo vero, e **raccontare la storia**. È quello che farà nella rielaborazione della *Storia della colonna infame*, espunta – come abbiamo visto – dalla prima redazione, e riscritta prima per la stampa del 1827, come ha dimostrato Giulia Raboni, poi per la riedizione del 1840-1842.

Nella chiusura della prima redazione della *Colonna*, infatti, la disillusione sulle potenzialità del romanzo era già tutta esplicitata:

spero che tra voi pochissimi lettori, che mi siete rimasti fedeli, non vi sarà chi opponga al mio giusto lamento quella intollerabile e tanto ripetuta sentenza: che i poeti non la guardano tanto per il sottile, che essi hanno il privilegio di approfittare di tutte le credenze, di tutte le tradizioni che servono all'arte loro, senza esaminare s'elle sieno vere o false. Il privilegio! Il privilegio di ingannare, di confermare gli uomini nell'errore. (*Storia della colonna infame*, prima redazione)

La revisione del 1840 di quest'appendice storica – consacrata all'ingiusto processo dell'estate 1630 terminato con la condanna a morte dei due presunti untori Guglielmo Piazza e Gian Giacomo Mombrani – lo occupa fino alla conclusione della stampa del romanzo nel novembre 1842, attingendo sempre alle storie dei Ripamonti, ma avvalendosi anche di nuovi documenti inediti reperiti per dare maggiore sostanza storica al testo. Manzoni sottolinea in forma più sentita la veridicità delle testimonianze dirette di cui già il Verri si era servito, e in particolare delle memorie di don Giovanni Gaetano de Padilla, «figlio del comandante del castello di Milano, cavalier di sant'Iago, e capitano di cavalleria; il quale poté fare stampare le sue difese, e corredarle d'un estratto del processo».

Nonostante la dichiarata derivazione dalle *Osservazioni*, la ricostruzione manzoniana ha un impianto autonomo, alternando alle citazioni

La seconda redazione della *Colonna infame*



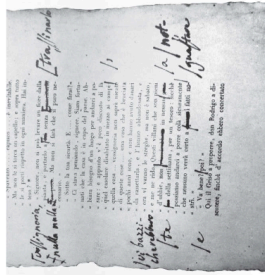


Figura 5
Gli *Spoai Promessi*, copia della Ventiseitana
con correzioni manoscritte della Quarantana.

La Rivoluzione francese e quella italiana (1859)

imposte da Federico Borromeo ad altri imputati, accusati di unzioni.

La scelta definitiva per la storia e le vicende politiche legate alle prime due guerre di indipendenza portano Manzoni alla stesura di un saggio comparativo tra le due rivoluzioni, quella francese e quella italiana (non ancora conclusa), che verrà pubblicato, incompiuto, solo postumo, nel 1889. Con lo stesso metodo di indagine seguito per il romanzo, e una scrittura ormai linguisticamente assestata, vengono ricostruiti minutamente, attingendo a memorie e atti parlamentari, i primi mesi della rivoluzione del 1789, la cui analisi permette di comprendere tutti i fatti successivi fino alla dominazione napoleonica, per ricavarne, da questa analisi comparativa, la legittimazione della rivoluzione italiana e la condanna di quella francese e delle sue due principali conseguenze:

L'oppressione del paese sotto il nome di libertà; e la somma difficoltà di sostituire al Governo distrutto un altro Governo, che avesse, s'intende, le condizioni della durata. [...] Per ciò che riguarda l'Italia, è una cosa anche più manifesta che la sua Rivoluzione non portò né l'uno, né l'altro di que' due tristissimi effetti. (*La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Saggio comparativo*)

Un'analisi storica che diventa presto un appassionato inno civile e politico, a quella libertà in nome della quale poteva essere considerato legittimo – come era accaduto in Italia – il rovesciamento di uno Stato oppressore: «non la libertà di nome, fatta consistere da alcuni nell'esclusione di una forma di Governo, cioè in un concetto meramente negativo, e che, per conseguenza, si risolve in un'incognita; ma la libertà davvero, che consiste nell'essere il cittadino, per mezzo di giuste leggi e di stabili istituzioni, assicurato, e contro violenze private, e contro ordini tirannici del potere, e nell'essere il potere stesso immune dal predominio di società oligarchiche, e non sopraffatto dalla pressione di turbe [pressione di turbe: pressione di masse militari], sia avventizie, sia arrolate» (dall'*Introduzione*).

dirette della «copia manoscritta» le osservazioni dell'autore che, con maggiore libertà che nel romanzo, commenta i fatti narrati a volte con ironia, altre con umana partecipazione al tragico destino degli accusati, facendo emergere le responsabilità individuali dei giudici che avevano estorto le confessioni degli imputati a forza di incedibili torture, riservando un diverso trattamento ai più abbienti (che finiscono assolti) e agli umili, come il barbiere Mora, che vengono condannati. Una condanna che si eleva a simbolo delle iniquità a cui giunge l'uomo quando rifiuta di valutare la realtà secondo coscienza.

La modernità della forma del libro-inchiesta verrà riconosciuta nel Novecento, in particolare da Leonardo Sciascia, che difenderà il testo dalle accuse di Benedetto Croce di avere trascurato alcuni dati storici importanti e occultato le torture



■ 12. L'eterno lavoro: uno scrittore alla ricerca della lingua

Gli effetti della «**risciacquatura in Arno**» sono riconducibili ad alcune linee correttive precise, che fanno della lingua della Quarantana la grammatica d'uso dello Stato unitario. Una volta riconosciuta l'esistenza di diverse varianti di toscano, e scelta quella fiorentina, per il prestigio storico garantito dalla sua tradizione letteraria, e con l'aiuto, come abbiamo visto, di revisori madrelingua, Manzoni lavora direttamente su una copia di lavoro della Ventisetтана, che viene corretta a mano solo negli aspetti linguistici. Alcune correzioni sono sistematiche, e possono essere facilmente rintracciabili in un confronto tra le edizioni, censito, nelle varianti lessicali e sintattiche, da Giovanni Nencioni:

la riduzione dei dittonghi discendenti nei dimostrativi e nelle preposizioni (*quē* > *que*, *net* > *ne*, *dei* > *de*, *ai* > *a*); l'elisione vocalica con introduzione dell'apostrofo (*come è* > *com'è*, *che è* > *ch'è*, *una abilità* > *un'abilità*, *ci erano* > *c'erano*, *si espone* > *s'espone* ecc.); l'apocope post-consonantica in combinazione sintagmatica (*trascrivere questa storia* > *trascriver questa storia*, *abbiamo voluto* > *abbiam voluto*, *risolvono le questioni* > *risolvon le questioni* ecc.); l'eliminazione della *d* eufonica (*ad ogni* > *a ogni*) [...]; la riduzione del dittongo tonico *uo* dopo consonante palatale (*spagnuola* > *spagnolo*); la semplificazione di grafie etimologiche che (*principii* > *principi*, *dubbii* > *dubbi*); mutamenti che costituiscono quasi tutti adeguazione all'uso fiorentino, ma non sono stati tutti accettati dal moderno uso nazionale, che per lo più ha confermato lo standard della Ventisetтана. Anche sul piano grammaticale è un'adesione all'uso fiorentino la sostituzione della desinenza *-a* con la desinenza *-o* nella prima persona singolare dell'imperfetto indicativo (*io diceva* > *dicevo*); e questa opzione è stata poi accolta nell'uso nazionale. (Nencioni)

Correzioni che, pur se mosse da una costante verifica con il parlato, non possono non peccare, in molti casi, di ipercorrettismo fiorentino, come risconterà uno degli studiosi più celebri del romanzo, Polcarpo Petrocchi, il cui commento, ancora fondamentale sotto l'aspetto linguistico, vaglia le correzioni alla luce di una maggiore o minore patente di fiorentinismo. Vale la pena ricordare, tuttavia, che la forma linguistica assunta dalla Quarantana deve il suo successo anche e soprattutto al lavoro costante di de-letterizzazione svolto da Manzoni su espressioni e locuzioni, che vengono regolarmente sostituite con le corrispondenti del parlato.

La sollecita e pragmatica fattività di Teresa Borri è sicuramente tra le spinte più efficaci nel far decidere Manzoni, quando ormai, come abbiamo visto, il romanzo non era più nel suo orizzonte creativo, a dare avvio alla ristampa del 1839. Contribuiscono alla decisione anche problemi economici, e la delusione per le numerosissime ristampe della prima edizione, tirate senza alcuna corrispondenza di diritti all'autore. Calcolando la prima tiratura, di mille esemplari, e le quaranta edizioni «pirata», si può valutare in 59.000 il numero totale di copie stampate. Nel progettare la nuova edizione, è proprio per non

Correzioni
della Quarantana

Manzoni editore
della Quarantana:
le vignette



incorrere negli stessi danni che Manzoni escogita quella che, in una lettera al cugino, consigliere del governo per l'istruzione pubblica, definisce una «speculazione», ma che si rivelerà purtroppo un disastro finanziario: una pubblicazione a dispense, e con illustrazioni, per rendere la contraffazione impossibile ed estendere la lettura a un pubblico più ampio e popolare.

Per le «vignette», la cui posizione nel romanzo viene stabilita da Manzoni stesso con **una oculata scelta di immagini e di distribuzione nel testo**, vengono assoldati i collaboratori della bottega di Francesco Gonnin, celebre nella recente tecnica della litografia, in un lavoro che arricchisce il romanzo di elementi nuovi, solo recentemente utilizzati come chiave interpretativa del testo (Nigro e Alfano), ma che finisce per impoverire l'autore in uno dei più famosi disastri editoriali della letteratura italiana. La prima tiratura, calcolata in 10.000 copie, anche per l'alto compenso dovuto agli incisori (e per la concorrenza del libraio napoletano Nobile, che commercializza le stesse dispense, riprodotte litograficamente, a metà del prezzo di copertina), non verrà assorbita che in meno della sua metà, lasciando la casa di via Morone piena di migliaia di esemplari rimasti invenduti.

Se la questione della lingua è stata risolta, le riflessioni intorno ai problemi teorici sull'origine delle lingue, la loro unificazione e diffusione, oggetto di studio dai tempi del (poi distrutto) libro sulla lingua, continuano ad affascinare Manzoni, ma – come abbiamo visto in altre circostanze, dalla lettera a M. Chauvet a quella ad d'Azeglio sul Romanticismo, alla mancata lettera a Goethe sull'invenzione – la sua riflessione teorica procede da situazioni concrete e si sviluppa in un fecondo dialogo con l'altro.

Nel 1834, ad esempio, la stroncatura del *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, accusato di avere introdotto nel testo (così come aveva fatto Manzoni con la Ventisettana) espressioni milanesi e lombarde incomprensibili sul territorio nazionale, aveva sollecitato la stesura, inizialmente a quattro mani, di un'articolata risposta in cui le espressioni milanesi incriminate venivano riscontrate in autori toscani per dimostrarne la vitalità e legittimare l'uso sulla base di motivazioni «analogiche». Motivazioni che la nuova soluzione «fiorentina» destituisce di fondamento, affossando lo stesso trattato. Qualcosa di analogo accade dopo la fama conseguita con la Quarantana.

Nominato senatore del Regno nel 1860, riconosciuto come uno degli ispiratori del Risorgimento nazionale, a capo della scuola cosiddetta «catolico-liberale», nel 1862 Manzoni entra a far parte della Commissione per l'unificazione della lingua, i cui lavori confluiscono nella *Relazione* – scritta su invito del ministro per la Pubblica Istruzione Emilio Broglio nel 1868 – *dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla*, in cui ribadisce la scelta del fiorentino dell'uso contro il ricorso ai diversi dialetti d'Italia che risulterebbero un ostacolo all'unificazione linguistica:

Riconosciuta poi che fosse la necessità d'un tal mezzo, la scelta d'un idioma che possa servire al caso nostro, non potrebbe esser dubbia; anzi è fatta. Perché è appunto un fatto notabilissimo questo: che, non c'essendo



Alessandro Manzoni 465

stata nell'Italia moderna una capitale che abbia potuto forzare in certo modo le diverse province a adottare il suo idioma, pure il toscano, per la virtù d'alcuni scritti famosi al loro primo apparire, per la felice esposizione di concetti più comuni, che regna in molti altri, e resa facile da alcune qualità dell'idioma medesimo, che non importa di specificar qui, abbia potuto essere accettato e proclamato per lingua comune dell'Italia, dare generalmente il suo nome (così avesse potuto dar la cosa) agli scritti di tutte le parti d'Italia, alle prediche, ai discorsi pubblici, e anche privati, che non fossero espressi in nessun altro de' diversi idiomi d'Italia. (*Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*)

Contrasti con una sezione della stessa commissione portano Manzoni alle dimissioni, ma rendono immediatamente operativa la sua soluzione con la compilazione del *Novo vocabolario della lingua italiana*, pubblicato dal 1873 al 1897, curato dallo stesso Broglio, con la collaborazione del genero Giovan Battista Giorgini.

Gli ultimi anni trascorrono nella dimora di via Morone, resa quasi deserta dai tanti lutti (ultimo, quello della seconda moglie, Teresa, nel 1861). Il vecchio Manzoni viene raggiunto dalla famiglia del figlio Pietro, e dedica i suoi studi all'opera di comparazione storica tra la rivoluzione francese e quella italiana del 1859, oltre che appunto al lavoro sulla lingua. Ha quasi novant'anni quando, nel gennaio 1873, a seguito di una caduta, le sue condizioni fisiche peggiorano in modo improvviso, turbando in modo profondo anche la sua serenità, ora minata da paure e stati di incoscienza. La morte lo raggiunge il 22 maggio.



BIBLIOGRAFIA

Edizioni

Tutte le opere, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Mondadori, Milano, 1949-1991 «Classici Italiani» (vols. VII); *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, premessa di Riccardo Bacchelli, Sansoni, Firenze, 1973; *Antologia manzoniana*, a cura di Gianfranco Contini, Sansoni, Firenze, 1989; *Edizione Nazionale ed Europea di Alessandro Manzoni*, a cura del Centro Nazionale di Studi Manzoniani (vols. pubblicati: *Carteggio Manzoni-Faustini*, a cura di Irene Botta; *Scritti linguistici (inediti ed editi)*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale; *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*, *Dell'indipendenza dell'Italia*, a cura di Luca Danzi; *Del romanzo storico*, a cura di Silvia De Laude e Folco Portinari; *Storia della colonna infame*, a cura di Carla Riccardi; *Postille (Filosofia)*, a cura di Donatella Martinelli; *Carteggio Manzoni-Rosmini*, a cura di Luciano Malusa e Paolo De Lucia; *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Giuseppe Sandrini; *Dell'invenzione*, a cura di Massimo Castoldi; *Discorso sopra alcuni punti della storia longobarda in Italia*, a cura di Isabella Becherucci; *Postille al Vocabolario della Crusca*, a cura di Dante Isella; *Carteggi familiari*, a cura di Mariella Goffredo ed Emanuela Sartorelli; *Sul Romanticismo*, a cura di Massimo Castoldi; *Altri carteggi letterari*, a cura di Serena Bertolucci e Giovanni Meda Riquier; *I Promessi sposi (1840)*, a cura di Teresa Poggi Salani; *Adelchi*, a cura di Carlo Annoni; *Imi saceri*, a cura di Pierantonio Frare; *Carteggi letterari*, a cura di Gino Tellini.

Si segnala la recente edizione dei *Promessi sposi*, coordinata da Francesco De Cristofaro, Rizzoli, Milano, 2014.

Per l'epistolario manzoniano vd. *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con una aggiunta di lettere inedite o disperse, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano, 1986; per il carteggio (oltre ai singoli volumi dell'Edizione Nazionale), cfr. ALESSANDRO MANZONI *Carteggio*, a cura di Giovanni Storza e Giuseppe Gallavresi, Hoepli, Milano, 1912 e 1921.

Lecture critiche

Biografia manzoniana

Tra le monografie generali: LANFRANCO CARETTI, *Manzoni, Ideologia e stile*, Einaudi, Torino, 1983; CARLO DIONISOTTI, *Appunti sui moderni*, *Foscolo, Leopardi, Manzoni*, il Mulino, Bologna, 1988; ANGELO STELLA, A. Manzoni, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Salerno Editrice, Roma, 1988, vol. VII, 1998, pp. 605-725; GINO TELLINI, A. Manzoni, Salerno Editrice, Roma, 2007.

Saggi

EZIO RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Einaudi, Torino, 1974; ANGELO MARCHESE, *Come sono fatti i «Promessi sposi»*, Mondadori, Milano, 1986; LUCA TOSCHI, *La sala rossa*, *Biografia dei Promessi sposi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989; EZIO RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca*, *Antropologia manzoniana*, il Mulino, Bologna, 1990; SALVATORE S. NICRO, *La tabacchiera di Don Lisander*, Einaudi, Torino, 1996; VINCENZO DI BENEDETTO, *Guida ai Promessi sposi*, Rizzoli, Milano, 1999; DANIELA BROGI, *Il genere proscritto*, *Manzoni e la scelta del romanzo*, Giardini, Pisa, 2005; PIERANTONIO FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, *Saggi su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze, 2006; «Questo matrimonio non s'ha da fare...», *Lettura de «I Promessi sposi»*, coordinamento di Paola Fandella, a cura di Giuseppe Langella e Pierantonio Frare, Vita e Pensiero, Milano, 2005; FRANCO SUITNER, *I Promessi sposi: un'idea di romanzo*, Carocci, Roma, 2012; PIERANTONIO FRARE, *Leggere «I promessi sposi»*, il Mulino, Bologna, 2016.





Alessandro Manzoni 467

Lingua e stile

GIOVANNI G. AMORETTI, *Le postille di C. Faurel ai «Promessi sposi»*, in «Revue des Etudes Italiennes», n.s., XXXII, 1-4, 1986, pp. 19-32; IDEM, *La parte del Visconti*, in «Versants», 16, 1989, pp. 33-53; LUCA SERIANNI, *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano, Napoli, 1989; GIOVANNI NENCIONI, *La lingua di Manzoni. Avvicinamento alle prose manzoniane*, il Mulino, Bologna, 1993; GIULIA RABONI, *Introduzione a Gli «Sposi Promessi»*, Seconda minima, edizione critica a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012; ANGELO STELLA, *Il piano di Lucia. Manzoni e altre voci lombarde*, Cesati, Firenze, 1999; LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009 [i capitoli manzoniani]; DOMENICO DE ROBERTIS, *Gli studi manzoniani*, a cura di Isabella Becherucci, Franco Cesati, Firenze, 2014; GIULIA RABONI, *Come lavorava Manzoni*, Carocci, Roma, 2017.



I CLASSICI

Promessi sposi**LA STORIA DEL TESTO E LE EDIZIONI**

Solo da pochi anni, grazie a una ripresa degli studi manzoniani dovuta alla conclusione del ventennale lavoro sull'edizione critica del *Fermo e Lucia* diretta da Dante Isella, la nascita del più celebre romanzo della letteratura italiana è stata chiarita nelle sue dinamiche e fasi temporali, mettendo in luce alcuni aspetti della sua poetica strettamente legati alla modalità del comporre, che hanno portato a ridisegnare il diagramma linguistico sopra analizzato, ma hanno anche permesso di riscrivere la 'biografia' dei *Promessi sposi* sotto l'aspetto creativo, e di concludere con una ben diversa immagine del 'come lavorava Manzoni':

Il lungo arco di tempo necessario per giungere alla versione definitiva del romanzo ha sempre fatto pensare, infatti, a un Manzoni incontentabile nella revisione linguistica e stilistica. La straordinaria felicità creativa, che contraddistingue le prime stesure delle opere manzoniane, è invece dimostrata dall'assenza di materiali preparatori di quelle prime stesure, la cui fatica è determinata invece, come abbiamo visto, dalla mole di testi storico-documentari necessari per una ricostruzione fededelegna del contesto del tempo. Interrogato dal Tommaseo se avesse degli abbozzi del romanzo, schemi, elenchi di personaggi, battute di dialogo, Manzoni risponde che «non ha di bisogno per cose ruminate tanto nella mente. Poi sopra lavoro gli sopraggiunge bisogno di leggere altre cose, di sciorire altre questioni che incontra per via». Questa affermazione – anche se rielaborata dalla testimonianza, non sempre affidabile, di Tommaseo – ci dice che Manzoni non procede seguendo un percorso già segnato, ma trova la strada via via nell'atto stesso dello scrivere: «come se Manzoni passasse direttamente dalla scelta dell'argomento – a sua volta dettato più da un nucleo riflessivo ed etico originario che da un'urgenza espressiva, legata alla suggestione di un particolare soggetto, e dunque ancora estremamente astratto –, alla scrittura, senza ancora avere ben chiaro come distribuire la materia narrativa, tanto nella caratterizzazione dei personaggi quanto nel montaggio delle scene: dall'*Invenito allellocuto* in sostanza, determinando e aggiustando la *dispositio* nel corso della scrittura» (Raboni 2017).

La forma linguistica, per Manzoni, deve essere perfettamente aderente alla sostanza del discorso, e quando il quadro teorico muta, la forma deve mutare di conseguenza e il testo subisce il lungo, incessante, puntiglioso e perfino maniacale processo di correzione, per superare i «punti di crisi». È ciò che accade nel romanzo quando si accorge, nell'ottobre 1823, che la lingua con cui ha scritto il *Fermo e Lucia* è lingua da laboratorio, costruita per analogia da un «composto indigesto» di milanese, toscano, francese e persino latino, e deve essere radicalmente mutata. Oppure quando, tra il giugno e il luglio 1824, riscrive *l'Introduzione*, dichiarando il fallimento di quel progetto: a quel «punto di crisi» corrisponde una nuova stesura, la riscrittura della *Seconda minuta*, che – dopo un primo tentativo di difesa del progetto linguistico milanese-toscano – «va decisamente verso l'applicazione di un toscano letterario, ma libresco, vocabolaristico, di nuovo «da laboratorio». La pubblicazione integrale della *Seconda minuta*, un testo *in progress*, che testimonia una «lingua in movimento» (Raboni), ha permesso di scandire in modo più puntuale le varie tappe della revisione (si veda la tavola 1), e di ripercorrere, parallelamente, lo sviluppo del pensiero manzoniano e i vari «punti di crisi» che ne condizionano l'evoluzione. Come quello intervenuto all'altezza del capitolo V, quando Manzoni toglie *l'Introduzione* («la seconda Introduzione rifatta da ultimo»), e la riscrive a parte, per giustificare teoricamente la scelta del toscano letterario.



Ultimo «punto di crisi» dopo la stampa del 1825-1827: il viaggio a Firenze, che mette Manzoni di fronte all'artificiosità della lingua usata e lo porta a riadeguare la pratica alla teoria, la parola all'idea, riscrivendo, per la terza volta, tutto il testo, e apportando, questa volta però con l'aiuto di parlati in carne ed ossa, le correzioni che condurranno alla stampa definitiva del 1840-1842 e che Manzoni deposita su un esemplare di lavoro, ora custodito nella Sala Manzoni della Biblioteca Braidense di Milano. Nonostante l'edizione critica approntata da Chiari e Chisalberti, sulla scorta degli studi di Barbi, per i Classici Mondadori, risalga alla metà degli anni Cinquanta, non è ancora disponibile un'edizione critica definitiva, dato anche il complicato problema filologico relativo alla distribuzione del romanzo a fascicoli, e alla successiva rilegatura in volumi (uno diverso dall'altro, perché risultati dall'assemblaggio di fascicoli stampati in momenti diversi, e a volte corretti da Manzoni durante la stessa stampa). La scelta, coraggiosa ed economicamente sfortunata, di Manzoni di farsi editore in proprio, adottando la soluzione dell'edizione popolare (a fascicoli e con le «vignette» del Gonnin), fa dei *Promessi sposi* non solo il primo romanzo della letteratura italiana, ma anche il primo romanzo illustrato, rendendo il rapporto testo/immagine una chiave di lettura imprescindibile dell'edizione Quarantana (Nigro). È infatti sulla base di una precisa «sceneggiatura» manoscritta (il cui autografo è depositato nella Biblioteca Braidense), recante l'indicazione precisa del passo da commentare e il luogo in cui inserire l'immagine, pubblicata da Marino Parenti nel 1945, che Gonnin e i suoi collaboratori approntano le immagini sulla base delle correzioni e dei suggerimenti di Manzoni (disposto tuttavia a riscrivere addirittura il testo, se l'impatto tra lingua e immagine non fosse stato armonioso).

Sono molteplici i piani su cui Manzoni lavora, facendo della versione illustrata una sorta di romanzo iconografico parallelo: il primo piano è costituito dalla scelta per le singole scene, dalla selezione del passo, e dal modo in cui doveva essere illustrato, il secondo livello è rappresentato invece dal punto di vista da cui viene guardata la scena (che moltiplica la focalizzazione già presente nel romanzo). Il terzo è relativo alla collocazione dell'immagine nel testo stesso. L'ultimo piano è infine rappresentato dai rapporti di forza tra i personaggi, esemplificati dalla diversa grandezza tra le loro figure (nelle immagini del capitolo I, qui riportate, la dimensione dei ritratti è direttamente proporzionale al loro potere letterario: la figura di don Abbondio giganteggia su quella di don Rodrigo). In questa commissione di diversi piani, Manzoni si rivela un sapiente regista, capace non solo di selezionare gli elementi più utili a enfatizzare la funzione essenziale del testo di supporto alla memoria del lettore, ma anche di orchestrare immagini con più scene rappresentate, in funzione sintetica e riepilogativa, preferendo la rappresentazione dell'azione alla descrizione. Molto efficace è anche la scelta della gestualità dei personaggi, su cui Manzoni indugia con puntuali indicazioni che interpretano (ma a volte enfatizzano, fino alla caricatura) il giudizio morale dell'autore, in grado, finalmente, di esprimere la propria valutazione della realtà rappresentata, ma – grazie alle immagini – giudicata per «come dovrebbe essere».

Nella scelta delle illustrazioni del primo capitolo, ad esempio, la «regia» è calibratissima. È stato notato (Toschi) che le prime tre immagini, qui riprodotte, che rappresentano diverse inquadrature del ponte sull'Adda, non costituiscono un'illustrazione denotativa di quanto scritto nel romanzo, ma mostrano una «sfasatura» e fanno sì che l'immagine amplifichi, al rallentatore, la descrizione, per convergere poi dall'ampiezza dello spazio esterno alla angusta prospettiva di don Abbondio, che nel percorrere «una di quelle stradette» si trova improvvisamente di fronte due bravi, come un animale in trappola, imprecisato alla fuga, con un effetto scenografico di maggiore sorpresa. Il testo segue l'edizione a cura di Angelo Stella, commentata da Teresa Poggi Salani, pubblicata nel 2013 dal Centro Nazionale Studi Manzoni per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni.



Briano 1 L'introduzione del 1840

L'introduzione del romanzo è orchestrata con un vero e proprio colpo di scena. Il testo comincia infatti con due forti indicazioni: «stranianti»; il corsivo, solitamente usato per le citazioni, è un linguaggio difficile e artificioso, marcato subito da una parola chiave, lontana dall'uso corrente: «Historia». Chi legge, però, è avvolto dalla sintassi convoluta e dalle metafore ardite: la guerra («cadaveri», la «battaglia»), le «spoglie»), la tela ricamata («lago finissimo», «i fili d'oro e di seta»), e infine la cosmogonia («Sole», «Lume», «Stelle fisse», «Planeti») e segue – affidandosi all'ingegno e allo stile meraviglioso – le parole di colui che crede l'autore. Improvvisamente, però, dopo la parola «accidenti» (che avrebbe dovuto introdurre la giustificazione filosofica del non avere voluto riportare i nomi e i luoghi originali), il pomposo scrittore barocco tace, e irrompe sulla scena il vero autore, commentando a voce alta l'opportunità del continuare a copiare — perché quello che si era appena letto era il «dilavato autografo» originale — un testo «dozzinale», «sguaiato», «scorretto». Le sue riflessioni, che proseguono in carattere tondo (quello con cui sarà scritto tutto il romanzo, a eccezione delle grida, di nuovo in corsivo), lo portano a decidere di interrompere la copiatura, per evitare di perdere tempo con un testo «rozzo e insieme affettato», «ampollosa» e «stravagante», incapace di conquistare i lettori. Ma è proprio pensando ai lettori che l'autore decide di non rinunciare del tutto a «una storia così bella», e invocando il solo principio estetico rimette mano all'autografo e lo riscrive interamente.

I due temi centrali, che avevano occupato le precedenti introduzioni al *Fermo e Lucia*, cioè la verosimiglianza della storia e la lingua usata per raccontarla, vengono puntualmente analizzati, facendo dell'introduzione il diario di bordo del romanziere, che, mentre scrive, costruisce le giustificazioni della propria scrittura. Nel controllo della verità storica Manzoni svela il lungo lavoro sulle fonti; nell'anticipazione delle obiezioni linguistiche ipotizza quel trattato di lingua che, dopo quasi venticinque anni, era stato alla fine superato dal romanzo stesso, scritto per i propri «venticinque lettori».

L'Historia si può veramente definire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gli anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita. li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. Ma gli illustri Campioni che in tal Arringo fanno messe di Palme e d'Allori, rapiscono solo che le sole spoglie più sfarzose e brillanti, imbalsamando co' loro inchostri le Imprese de' Principi e Potentati, e qualificati Personaggi, e traponendo coll'ago finissimo dell'ingegno i fili d'oro e di seta, che formano un perpetuo ricamo di Azioni gloriose. Però alla mia debolezza non è lecito sollevarsi a tal'argomenti, e sublimità pericolose, con aggrarsi tra Labirinti de' Politici maneggi, et il rimbombo de' bel-

1. La prima delle illustrazioni presenta l'autore

nel suo studio, ed è la sua sedia di lavoro a comporre la prima lettera «L» del romanzo, con un immediato coinvolgimento del lettore nel laboratorio del «traiettore» (l'autore sta leggendo, e compita con il dito indice). *Historia*: è significativo che la prima parola del romanzo sia quella storia che poi decreterà la fine del romanzo stesso: qui con grafia etimologica come tutta la prima sezione dell'introduzione, che Manzoni immagina

ricopiata direttamente dal «dilavato autografo»

2. *Historia* [...] *deffine* [...] *cadaveri* [...] tre marche linguistiche secentesche («be», «stimolone», «a» per «vo»), introducono la distanza tra la lingua dell'Anonimo e quella hauto notitia».

3. *Arringo*: «campo di battaglia», e per metonimia la stessa battaglia.



lici Oricalchi: solo che hauendo hauuto notizia di fatti memorabili, se ben capirno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ouero sia Relatione. Nella quale si vedrà in angusto Teatro⁶ luttuose, Traggedie d'horrori, e Scene di mataggia grandiosa, con iniermezze d'Imprese virtuose e buona angeliche, opposte alle operationi diaboliche. E veramente, considerando che questi nostri climi sijnno sotto l'amparo del Re Cattolico nostro Signore, che è quel Sole che mai tramonta, e che sopra di essi, con riflesso Lume, qual Luna giamai calante, risplenda l'Heroe di nobil Prosapia che pro tempore ne tiene le sue parti, e gl'Amplissimi Senatori quati Stelle fisse, e gl'altri Spettabili Magistrati quat erranti Pianeti spandino la luce per ogni doue, venendo così a formare un nobilissimo Cielo, altra causale trouar non si può del vederlo tramutato in inferno d'atti tenebroosi, maluaggia e seuitie che dagl'huomini temerari si vanno moltiplicando, se non se arte e fattura diabolica, attesochè l'humana malitia per sè sola bastar non dourebbe a resistere a tanti Heroi, che con occhi d'Argo e bracci di Briareo, si vanno trafficando per li pubblici emolumenti⁷. Per lochè deseriueno questo Racconto auuenuto ne tempi di mia verde stagione, abbenchè la più parte delle persone che vi rappresentano le loro parti, sijnno sparite dalla Scena del Mondo, con rendersi tributari delle Parche⁸, pure per degni rispetti, si tacerà il loro nomi, cioè la parentela, et il medesimo si farà de' luochi, solo indicando li Territorij generaliter⁹. Ne alcuno dirà questa sijn imperfettione del Racconto, e defformia di questo mio rozzo Parto, a meno questo Critico non sijn persona affatto diggiuna della Filosofia: che quanto agl'huomini in essa versati, ben vederanno nulla mancare alla sostanza di detta Narratione. Imperiocchè, essendo cosa evidente, e da verun tegeata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti...

— Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? —

Questa riflessione dubitativa, nata nel travaglio del decifrare uno scarabocchio che veniva dopo accidenti, mi fece sospender la copia, e pensar più seriamente a quello che convenisse di fare. — Ben è vero, dicevo tra me, scartabellando il manoscritto, ben è vero che quella grandine di concettini e di figure non continua co-

4. *Il rimbombo de' bellici Oricalchi*: un endecasillabo sottolinea anche formalmente il frangere delle trombe di guerra.

5. *gente meccaniche e di piccol affare*: persone umili e di poca importanza.

6. *angusto Teatro*: la metafora del mondo/teatro, di derivazione secentesca, si contrappone all'aperto «arengo» della storia: finzione e realtà sono subito messe di fronte con una esplicita connotazione etica in cui male e bene si fronteggiano, come in battaglia.

7. *E veranzite... emolumenti*: un lunghissimo ed elaborato periodo mette subito il lettore nei labirinti di uno stile impraticabile e illeggibile: «Considerando come i nostri paesi (il ducato di Milano) siano sotto la proiezione (amparo) del re di Spagna (Filippo II) e sopra di essi risplenda come luna l'eroe di nobile stirpe [...] e gli illustris-

simi Senatori... e i Magistrati come erranti pianeti spandano luce [...]» non è possibile trovare altra motivazione al male (*inferno d'atti tenebroosi*) che diabolica «dal momento che tanti illustri personaggi, con i cento occhi di Argo [...] e con le cento braccia di Briareo [...] si prodigano per i pubblici emolumenti [...]» (Raimondi). *Trafficando*: prodigando, ironicamente antifrastico.

8. *Col renders tributari delle Parche*, le Parche avevano il compito di tessere il filo del destino di ogni uomo, di svolgerlo e tagliarlo, con la sua morte.

9. *generaliter*: è la seconda apparizione del latino, che contrassegna la lingua dell'Auonimo, e allontana dalla verità della «sostanza», che — come la filosofia scolastica insegna — è ciò che conta (ed è giustificazione dell'Auonimo al non esplicitare nomi e luoghi della «storia»).



si alla distesa per tutta l'opera. Il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma poi, nel corso della narrazione, e talvolta per lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale e più piano. Sì; ma com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scortetto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi s'gangerati. E poi, qualche eleganza spagnola seminata qua e là; e poi, ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'ecceitar maraviglia¹⁰, o di far pensare, a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di retorica, ma retorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del procimio. E allora, accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo. Ecco qui: declamazioni ampolluose, composte a forza di solecismi¹¹ pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, ch'è il proprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese¹². In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggiorno: son troppo annalzati¹³, troppo disgustati di questo genere di stravaganze. Meno male, che il buon pensiero m'è venuto sul principio di questo sciagurato lavoro; e me ne lavo le mani. —

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male¹⁴ che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perchè, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico: molto bella. — Perchè non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? — Non essendosi presentato alcuna obiezione ragionevole, il partito fu subito abbracciato. Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo.

Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni: e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevammo in cose consimili, e in cose più forti¹⁵; e, quello che ci parve più decisivo, abbiam perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per proccacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla. Ma, rifiutando come intollerabile la dicitura del nostro autore, che dicitura vi abbiam noi sostituita? Qui sta il punto. Chiunque, senza esser pregato, s'intromette a rifar l'opera altrui, s'espone a rendere uno stretto conto della sua, e ne contrae in certo modo l'obbligazione: è questa una regola di fatto e di diritto, alla quale non pretendiam punto di sottrarci. Anzi, per conformarci ad essa di buon grado, avevamo proposto di dar qui minutamente ragione del modo di scrivere da noi tenuto; e, a questo fine, siamo andati, per tutto il tempo del lavoro, cercando d'indovinare le critiche

¹⁰ *ecceitar maraviglia*: è il principale difetto, per

Manzoni, della prosa secentesca, che condensa in sé la sollecitazione dei sensi e l'abbandonamento del reale.

¹¹ *solecismi*: «espressioni sgrammaticate».

¹² *in questo paese*: in Lombardia.

¹³ *annalzati*: «smalzati», ovvero dotati della malizia necessaria per respingere.

¹⁴ *mi sapeva male*: «mi spiaceva».

¹⁵ *in cose più forti*: è la ricostruzione, fatta in prima persona dal narratore, del metodo di documentazione svolto sulle stampe del Ripamonti, sulla cronaca della peste del Tadrino e sulla *Storia di Milano* di Pietro Verri. In alcune di queste 1 personaggi storici si rivelano a Manzoni sotto una luce ancora più torbida e sinistra.



possibili e contingenti, con intenzione di ribatterle tutte anticipatamente¹⁶. Nè in questo sarebbe stata la difficoltà; giacchè (dobbiam dirlo a onor del vero) non ci si presentò alla mente una critica, che non le venisse insieme una risposta trionfante, di quelle risposte che, non dico risolvon le questioni, ma le mutano. Spesso anche, mettendo due critiche alle mani¹⁷ tra loro, le facevam battere l'una dall'altra; o, esaminandole ben a fondo, riscontrandole attentamente, riuscivamo a scoprire e a mostrare che, così opposte in apparenza, eran però d'uno stesso genere, nascevan tutt'e due dal non badare ai fatti e ai principi su cui il giudizio doveva esser fondato; e, messe, con loro gran sorpresa, insieme, le mandavamo insieme a spasso¹⁸. Non ci sarebbe mai stato autore che provasse così ad evidenza d'aver fatto bene. Ma che? quando siamo stati al punto di raccapezzar tutte le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! venivano a fare un libro¹⁹. Veduta la qual cosa, abbiám messo da parte il pensiero, per due ragioni che il lettore troverà certamente buone: la prima, che un libro impiegato a giustificare un altro, anzi lo stile d'un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo²⁰.

16. *ribatterle tutte anticipatamente*: è il metodo adoperato nella *Monale cattolica*, e riproposto per il *Fermo e Lucia*.

17. *alle mani*: in aperto scontro.

18. *le mandavamo insieme a spasso*: si annullano a vicenda, e quindi alla fine non potevano scontrarsi l'una con l'altra.

19. *un libro*: si tratta del leggendario libro sulla lingua, in cui Manzoni doveva avere applicato alla lettera il metodo qui esposto: confronto di tutte le posizioni anche diverse e rielaborazione dei conflitti in una sintesi superiore.

20. *d'avanzo*: di troppo, eccessivo.

Brano 2. Capitolo I

Con una straordinaria capacità registica – soprattutto se si pensa alla rapidità di stesura dei primi due capitoli – Manzoni cattura l'attenzione del lettore, ponendolo al centro dello spazio geografico in cui l'intero romanzo sarà ambientato, e presentandolo prima con una visione dall'alto, che delinea la sagoma del lago e la strana configurazione orografica che lo caratterizza, poi – cambiando rapidamente il punto di vista, scendendo lungo i pendii, e raggiungendo la valle – mettendo lo stesso lettore al centro della visione («non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte»), facendo sì che la descrizione venga interiorizzata e che il punto di vista, prima allargato e lontano, venga sempre di più a ravvicinarsi, fino alla presentazione di don Abbondio, protagonista assoluto dei primi due capitoli.

Ma il capitolo non costituisce solo un'anticipazione del legame profondo tra il narratore e il paesaggio, che innerva tutto il romanzo (dove predominano le scene all'aria aperta, piuttosto che le rappresentazioni di interni), ma presenta tutti i temi che verranno poi sviluppati: il contesto storico (e la necessità di citare le fonti per renderlo verosimile), la profondità di analisi psicologica dei personaggi, il sopruso sui deboli, che si avvale della potenza rappresentata dall'uso della parola (la minaccia dei bravi a don Abbondio, divenuta presto proverbiale: «Questo matrimonio non s'ha da fare...»).

È stato notato ancora che in questo capitolo viene sperimentato il discorso diretto tra i personaggi, con «scambi di battute che anticipano il futuro, complesso apparato conversativo del romanzo, con la sua varietà di tecniche dialogiche» (Bicchi), identificate da Petrocchi in quattro diversi «modi» del dialogo: l'eloquio di don Abbondio, che non verrà modificato dalle traversie, e rimarrà sempre identico (come il suo personaggio); la volgarità dei bravi



(che verrà ripresa dai monatti), la rude rappresentazione dei potenti (resa poi emblematica dall'incontro tra il conte Attilio e don Rodrigo), e la schietta vena popolareggiante dei personaggi minori (come Perpetua, che marca la differenza con il linguaggio di don Abbondio, come sarà poi per Agnese, Renzo, Tonio, ecc.). Ancora convinto delle possibilità offerte alla letteratura di invadere e annettere parti del territorio della storia, a fin di bene, quel bene supremo che orienta gli eventi, anche se le reazioni dei personaggi sembrano acquiescenti al male, Manzoni costruisce, per i venticinque lettori invocati alla fine del capitolo, una prova generale di quella «stimolazione di parlato» (Testa) che darà la misura dell'originalità della lingua manzoniana, avendolo impegnato dal 1821 al 1840.

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno¹, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte², che ivi congiunge le due rive, par che tenda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda rincipincia, per ripigliar poi nome di lago, dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni³. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti⁴, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talchè non è chi, al primo vederlo, purchè sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune. Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate⁵, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acqua. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un gran borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a diventar città. Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche

1. *che volge a mezzogiorno*: il ramo sudorientale (mezzogiorno indica il sud) del lago, che guarda su Lecco, e che era stato il paesaggio dell'infanzia e giovinezza di Manzoni, nella villa del Caleotto appartenuta al padre: la descrizione (che nel *Fermo e Lucia* è molto più particolareggiata), giustifica l'affermazione (poi cassata) che, per la particolarità orografica (catena di monti ininterrotti a picco sul lago, tramutati in fiume e alimentato da torrenti che hanno formato la pianura ghiaiosa e fertile, da cui «terre», «ville», «casali») – i «bellissimi prospetti» – che si vedono lo rendono «uno dei paesi più belli del mondo uno 'spettacolo' da ogni parte».

2. *ponte*: è il ponte che unisce le due rive del lago/Adda, costruito da Azzone Visconti nel XIV secolo.

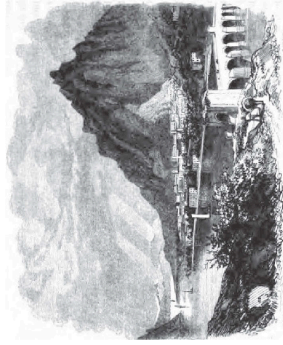
3. *nuovi golfi... seni*: rientranze di diversa grandezza.

4. *dai depositi... torrenti*: l'accumulo dei detriti portati dai torrenti Gerzone, Galdone e Bioline, che formano poi i laghetti di Pescarenco, Garlate e Originate.

5. *erte e in ispianate*: «strade ripide e ampi spazi pianeggianti».



padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia⁶. Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette⁷; più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, non iscoprite⁸: che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, secondo che i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o s'arisce a vicenda. Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne, e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano, a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti, co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume ancora, che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra monti che l'accompagnano, degradando via via, e perdendosi quasi anch'essi nell'orizzonte. Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte; il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che vi era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'amenità, il domestico di quelle falde tempera gradatamente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute.



6. *l'onore... vendemmia*: la dominazione spagnola (iniziata nel Ducato di Milano nel 1535) è presentata antifrasticamente (*accarezza le spalle* è traduzione del milanese: «fregagh i spill a vun» ovvero bastonarlo).

7. *Dall'una... stradette*: dopo avere presentato l'ampia cornice del paesaggio, la focalizzazione si restringe alle *stradette* che congiungono un poggio all'altro, fiancheggiate dagli alti muri

che quasi impediscono la vista circostante, e che permettono al narratore di entrare nel vivo della storia.

8. *iscoprite*: è la prima allocuzione ai «venticinquè lettori», con cui il narratore inizia un dialogo intermittente, sempre partecipativo, a volte glosdizante; qui volto a condividere la straordinaria bellezza dei luoghi, lo «spettacolo» di «contenplare».

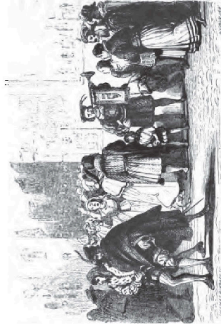


Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra; il nome di questa, nè il casato del personaggio, non si trovano nel manoscritto, nè a questo luogo nè altrove. Diceva tranquillamente il suo uizio⁹, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno. Dopo la voltata¹⁰, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d'un ipsilon: quella a destra saliva verso il monte, e menava alla cura: l'altra scendeva nella valle fino a un torrente; e da questa parte il muro non arrivava che all'anche del passeggero. I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio¹¹: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigionolo¹², con qualche scalcinatura qua e là. Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente, per dir così, delle due viottole: un di costoro, a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada: il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto. L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla loro condizione. Avevano entrambi intorno al capo una reticella verde, che cadeva sull'omero sinistro, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccol cornio ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana: un manico di coltellaccio che spuntava fuori d'un taschino degli ampi e gonfi calzoni, uno spadone, con una gran guardia traforata a lamina d'ottone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti¹³: a prima vista si dava-

9. *uffizio*: le preghiere da recitare nel corso della giornata, raccolte nel breviario.
10. *voltata*: svolta.
11. *purgatorio*: la notazione, apparentemente accessoria, ha invece una funzione prolettica, introducendo al lettore, con *soyenne*, il "purgatorio", che, dopo l'incontro con i bravi, attende don Abbondio.
12. *bigionolo*: grigio-marrone.
13. *Avevano entrambi... forbite e lucenti*: intenzioni.



Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica. Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici, che potranno darne una bastante de' suoi caratteri principali, degli sforzi fatti per ispiegnerla, e della sua dura e rigogliosa vitalità¹⁴.



14. *chi non ne avesse... vitalità*: è la prima digressione storica, giustificata dal dare al lettore una «idea» più precisa, un «colore locale» originale).

Brano 3 Capitolo XIV, L'arringa di Renzo

Nei capitoli dedicati all'avventura di Renzo a Milano, dalla seconda parte dell'XI al XVII capitolo, Manzoni mette a frutto la lettura dei romanzi picareschi che ritroviamo nella sua biblioteca, dai *Don Chisciotte*; fonte esplicita dell'espedito letterario del manoscritto ritrovato, ai poemi eroicomici cinquecenteschi, compulsati anche per ragioni linguistiche. Schietto e impulsivo, generoso ma poco accorto, capace di riconoscere istintivamente la parte della verità e della giustizia, ma del tutto indifeso dalle astuzie e dai raggi, Renzo si ritrova nel bel mezzo della storia grande – come sarà per Fabrizio Del Dongo, il protagonista della stendhaliana *Certosa di Parma* (pubblicato nel 1839), che finirà per incontrare sul campo di battaglia Napoleone in persona – nei tumulti che scoppiano a Milano a causa del rincaro del prezzo del pane dovuto alle prolungate carestie, che l'autore spiega dettagliatamente nel capitolo XI, lasciando ampio spazio alle ragioni socioeconomiche che avrebbero provocato la rivolta. Nel capitolo XIV, qui antologizzato, l'assalto alla casa del vicario si è concluso con il suo salvamento ad opera del cancelliere Antonio Ferrer, responsabile della tassa che, favorendo formalmente gli acquirenti, e senza risolvere il problema del rincaro dei grani, gli aveva acquistato il favore popolare. La sua condotta, finalizzata a salvare il vicario dal linciaggio del popolo (con quella furia belluina cui Manzoni aveva assistito nel 1813, quando la folla si era lanciata contro il ministro Prina, massacrandolo a morte), viene invece apprezzata da Renzo che si adopera per aiutare la carrozza a



farsi largo («Al giovane montanaro invaghito di quella buona grazia, pareva quasi d'aver fatto amicizia con Antonio Ferrer», cap. XIII) e che, nell'apertura di questo capitolo non perde occasione per presentare la sua personale interpretazione dei fatti, ricordando le personali angherie nel giudizio sui potenti, distinguendo – con più foga che sottigliezza – il dritto positivo e la sua applicazione («le gride ci sono, stampate, per gastigarli: e non già gride senza costrutto; fatte benissimo, che noi non potremmo trovar niente di meglio; di son nominate le briconerie chiare, proprio come succedono; e a ciascheduna, il suo buon gastigo»), ma interpretando ingenuamente i fatti alla luce del pregiudizio popolare («Si vede dunque chiaramente che il re, e quelli che comandano, vorrebbero che i birboni fossero gastigati; ma non se ne fa nulla, perchè c'è una lega») e invocando una giustizia sommaria («che faccian le cose: conforme dicono le gride; e formare un buon processo addosso a tutti quelli che hanno commesso di quelle briconerie; e dove dice prigione, prigione; dove dice galera, galera») che ripaghi i soprusi personali in un riscatto collettivo. Non senza ironia, pur senza esplicitare il proprio punto di vista, l'autore presenta questa aringa come un compendio di giustizialismo secolare, mentre anticipa, con la parola chiave «galantuomo» (frequentemente usata nel romanzo a rappresentare sia gli onesti che i persecutori, ed emblema della variabilità della lingua), le vicende che porteranno Renzo, di osteria in osteria, a rischiare l'arresto, al tradimento, alla fuga, e finalmente alla salvezza in terra veneziana.

A prova della loro funzione connotativa, le vignette che accompagnano l'avventura milanese di Renzo sono tutte caratterizzate da più personaggi, e da un sapiente gioco di chiaroscuri che anticipa, pur senza nominarli, gli eventi narrati.

La folla rimasta indietro cominciò a sbandarsi, a diramarsi a destra e a sinistra, per questa e per quella strada. Chi andava a casa, a accudire anche alle sue faccende; chi s'allontanava, per respirare un po' al largo, dopo tante ore di stretta; chi, in cerca d'amici, per cianciare de' gran fatti della giornata. Lo stesso sgombero s'andava facendo dall'altro sbocco della strada, nella quale la gente restò abbastanza rada perchè quel drappello di spagnoli potesse, senza trovar resistenza, avanzarsi, e postarsi alla casa del vicario². Accosto a quella stava ancor condensato il fondaccio³, per dir così, del tumulto; un branco di birboni, che malcontenti d'una fine così fredda e così imperfetta d'un così grand'apparato, parte brontolavano, parte bestemmiavano, parte tenevan consiglio, per veder se qualche cosa si potesse ancora intraprendere; e, come per provare, andavano urtaacchiando e pigiando quella povera porta, ch'era stata di nuovo appuntellata⁴ alla meglio. All'arrivar del drappello, tutti coloro chi diritto diritto, chi baloccandosi, e come a stento, se n'andarono dalla parte opposta, lasciando il campo libero a' soldati, che lo presero, e vi si postarono, a guardia della casa e della strada. Ma tutte le strade del contorno erano seminate di crocchi: dove c'eran due o tre persone ferme, se ne fermavano tre, quattro, venti altre: qui qualcheuno si staccava; là tutto un crocchio si moveva in-

1. Il capitolo conclude la giornata di San Marino, iniziato nel XII (mattina), proseguita nel XIII (pomeriggio) e qui giunta alla sera. *Sretta*: 'calci'.
 2. *quel drappello... vicario*: dopo l'irruzione della folla in tumulto, i soldati spagnoli sembrano rappresentare un ordine istituzionale esterno, agevolato dagli insorti, tornati "umani" e ricondotti dal narratore alle loro faccende domestiche.
 3. *fondaccio*: la fessia; è la traduzione italiana del milanese: «fond» (Cherubini).
 4. *appuntellata*: rimessa ai cardini dopo l'effrazione.

sieme: era come quella nuvolaglia che talvolta rimane sparsa, e gira per l'azzurro del cielo, dopo una burrasca; e fa dire a chi guarda in su: questo tempo non è rimesso bene⁵. Pensate poi che babilonia di discorsi⁶. Chi raccontava con enfasi i casi particolari che aveva visti; chi raccontava ciò che lui stesso aveva fatto; chi si rallegrava che la cosa fosse finita bene, e lodava Ferrer, e pronosticava guai seri per il vicario; chi, sghignazzando, diceva: «non abbiate paura, che non l'ammazzeranno: il lupo non mangia la carne del lupo!»⁷; chi più stizzosamente mormorava che non s'eran fatte le cose a dovere, ch'era un inganno, e ch'era stata una pazzia il far tanto chiasso, per lasciarsi poi canzonare in quella maniera.

Intanto il sole era andato sotto⁸, le cose diventavan tutte d'un colore, e molti, stanchi della giornata e annoiati di ciarlare al buio, tornavano verso casa. Il nostro giovine, dopo avere aiutato il passaggio della carrozza, finchè c'era stato bisogno d'aiuto, e esser passato anche lui dietro a quella, tra le file de' soldati, come in trionfo, si rallegrò quando la vide correr liberamente, e fuor di pericolo; fece un po' di strada con la folla, e n'uscì, alla prima cantonata, per respirare anche lui un po' liberamente. Fatto ch'ebbe pochi passi al largo, in mezzo all'agitazione di tanti sentimenti, di tante immagini, recenti e confuse, sentì un gran bisogno di mangiare e di riposarsi; e cominciò a guardare in su, da una parte e dall'altra, cercando un'insegna d'osteria; giacchè, per andare al convento de' cappuccini, era troppo tardi. Camminando così con la testa per aria⁹, si trovò a ridosso a un crocchio; e



5. *come quella nuvolaglia... bene*: nella metafora «la dinamica dei fenomeni naturali si fa cifra d'un disordine umano» (Raimondi), e introduce, con il personaggio fittizio, un punto di vista che è portatore di saggezza popolare, ma anche prolettico delle vicende che seguiranno.
6. *che babilonia di discorsi*: l'allocazione ai lettori presuppone un linguaggio colloquiale, che sostituisce il rilevato (e letterario, «parlamento» è dantesco da *Inf.* III, 22): «Quivi era un vario, contuso e mutabile parlamento».

7. *il lupo non mangia la carne del lupo*: è la traduzione del proverbio milanese «can ne mangia can» (Cherubini), ma è anche la conclusione beffarda e terribile della giornata di rivolta, che l'ultima voce riportata esplicita in

tutta l'amara verità (che qui l'autore non riesce a dissimulare).

8. *era andato sotto*: un'altra locuzione tradotta dal milanese: «andà giò», per «tramontare», non passata al setaccio della riscicquatura perché di immediata comprensione.

9. *con la testa per aria*: è nuovamente un innesco del narratore, prolettico della vicenda. Dice al lettore di uno stato d'animo esaltato, confuso, borioso, da cui non potranno venire che guai. La vignetta costruisce la scena diaconicamente, condensando vari momenti della narrazione (sulla destra, con gestualità speculative a quella esagitata di Renzo, l'ascoltatore cittadino che si allontana dal «montanaro» con aria di sufficienza), e sullo sfondo, nascosto tra gli astanti, il traditore dell'osteria.

fermatosi, sentì che vi discorrevan di congetture, di disegni, per il giorno dopo. Stato un momento a sentire, non poté tenersi di non dire anche lui la sua; parendogli che potesse senza presunzione proporre qualche cosa chi aveva fatto tanto¹⁰. E persuaso, per tutto ciò che aveva visto in quel giorno, che ormai, per mandare a effetto una cosa, bastasse farla entrare in grazia a quelli che gravano per le strade, «signori miei!» gridò, in tono d'esordio¹¹: «devo dire anch'io il mio debil parere? Il mio debil parere è questo: che non è solamente nell'affare del pane che si fanno delle bricconerie; e giacchè oggi s'è visto chiaro che, a farsi sentire, s'ottiene quel che è giusto; bisogna andar avanti così, fin che non si sia messo rimedio a tutte quelle altre sceleratezze, e che il mondo vada un po' più da cristiani. Non è vero, signori miei, che c'è una mano di tiranni, che fanno proprio al rovescio de' dieci comandamenti, e vanno a cercar la gente quieta, che non pensa a loro, per farle ogni male, e poi hanno sempre ragione? anzi quando n'hanno fatta una più grossa del solito, camminano con la testa più alta, che par che gli s'abbia a rifare il resto? Già anche in Milano ce ne dev essere la sua parte».

«Pur troppo», disse una voce.

«Lo dicevo io.» riprese Renzo: «già le storie si raccontano anche da noi. E poi la cosa parla da sé. Mettiamo, per esempio, che qualcheuno di costoro che voglio dir io stia un po' in campagna, un po' in Milano: se è un diavolo là, non vorrà esser un angelo qui; mi pare. Dunque mi dicano un poco, signori miei, se hanno mai visto uno di questi *col muso all'inferriata*¹². E quel che è peggio (e questo lo posso dir io di sicuro), è che le gride ci sono, stampane, per gastigarli; e non già gride senza costrutto: fatte benissimo, che noi non potremmo trovar niente di meglio; ci son nominate le bricconerie chiare, proprio come succedono; e a ciascheduna, il suo buon gastigo. E dice: sia chi si sia, villi e plebei, e che so io. Ora, andate a dire ai dottori, scribi e farisei, che vi facciamo far giustizia, secondo che canta la grida: vi danno retta come il papa ai furfanti¹³; cose da far girare il cervello a qualunque galantuomo¹⁴. Si vede dunque chiaramente che il re, e quelli che comandano, vorrebbero che i birboni fossero gastigati; ma non se ne fa nulla, perchè c'è una lega¹⁵. Dunque bisogna romperla; bisogna andar domattina da Ferrer, che quello è un galantuomo, un signore alla mano; e oggi s'è potuto vedere com'era contento di trovarsi con la povera gente, e come cercava di sentir le ragioni che gli venivan dette, e rispondeva con buona grazia. Bisogna andar da Ferrer, e dirgli come stanno le cose; e io, per la parte mia, gliene posso raccontar delle belle; che ho visto io, co' miei

10. *chi aveva fatto tanto*: le argomentazioni di Renzo sono, significativamente, ancorate alla realtà effettuale: non parla di qualcosa da dire, ma di chi ha fatto (o subito, come si vedrà dalla personalizzazione dell'arringa di questo improvvisato oratore) qualcosa che gli dà diritto di parlare.

11. *gridò, in tono di esordio*: Manzoni ironizza sulle abilità dell'improvvisato oratore, menzionando *l'exordium*, il primo dei momenti del discorso secondo le distinzioni dell'oratoria classica (e anche la prima sezione della predica).

12. *col muso all'inferriata*: un'altra espressione milanese («anda cont a la ferrada»), tradotta in italiano, ma conservata (e che Manzoni segnalava con il corsivo), perchè di significato trasparente (anche se non di uso fiorentino).

13. *come il papa ai furfanti*: un'altra espressione popolare milanese, che Manzoni aveva letto nella traduzione dell'*Inferno* del Porta: «la ghe dà a tra come el pappa ai scrocch». La parola di Renzo è ingenua, diretta, verosimile.

14. *galantuomo*: è, in questo capitolo (e nel sistema assiologico di Renzo), parola chiave e multifunzione (ripetuta più avanti in riferimento a Ferrer: «quello è un galantuomo» e all'oste: «è mio amico, e galantuomo»).

15. *perchè c'è una lega*: il «complotto» di Renzo – da cui sono esclusi i «principi e potentato» – ne svela nuovamente il ignorante e semplificato ingenuità. L'espressione, come molte altre della *Quarantana*, è diventata proverbiale.



occhi, una grida con tanto d'arme in cima¹⁶, ed era stata fatta da tre di quelli che possono, che d'ognuno c'era sotto il suo nome bell'e stampato, e uno di questi nomi era Ferrer, visto da me, co' miei occhi: ora, questa grida diceva proprio le cose giuste per me; e un dottore al quale io gli dissi¹⁷ che dunque mi facesse render giustizia, com'era l'intenzione di que' tre signori, tra i quali c'era anche Ferrer, questo signor dottore, che m'aveva fatto veder la grida lui medesimo, che è il più bello, ah! ah! pareva che gli dicessi delle pazzie. Son sicuro che, quando quel caro vecchione¹⁸ sentirà queste belle cose; che lui non le può saper tutte, specialmente quelle di fuori: non vorrà più che il mondo vada così, e ci metterà un buon rimedio. E poi, anche loro, se fanno le gride, devono aver piacere che s'ubbidisca: che è anche un disprezzo, un piffaffio¹⁹ col loro nome, contarlo per nulla. E se i prepotenti non vogliono abbassar la testa, e fanno il pazzo²⁰, siam qui noi per aiutarlo, come s'è fatto oggi. Non dico che deva andar lui in giro, in carrozza, ad acchiappar tutti i birboni, prepotenti e tiranni: sì, ci vorrebbe l'arca di Noè. Bisogna che lui comandi a chi tocca, e non solamente in Milano, ma per tutto, che faccian le cose conforme dicon le gride; e formare un buon processo addosso a tutti quelli che hanno commesso di quelle briconerie; e dove dice prigione, prigione; dove dice galera, galera; e dire ai podestà che faccian davvero: se no, mandarli a spasso, e metterne de' meglio; e poi, come dico, ci saremo anche noi a dare una mano. E ordinare a' dottori che stiano a sentire i poveri e parliamo in difesa della ragione. Dico bene, signori miei?²¹».

Renzo aveva parlato tanto di cuore, che, fin dall'esordio, una gran parte de' radunati, sospeso ogni altro discorso, s'eran rivoltati a lui; e, a un certo punto, tutti erano divenuti suoi uditori. Un grido confuso d'applausi, di «bravo, sicuro: ha ragione: è vero pur troppo,» fu come la risposta dell'udienza. Non mancaron però i critici. «Eh sì,» diceva uno; «dar retta a' montanari: son tutti avvocati;» e se ne andava. «Ora,» mormorava un altro, «ogni scalzacane vorrà dir la sua; e a furia di metter carne a fuoco, non s'avrà il pane a buon mercato; che è quello per cui ci siam mossi²².» Renzo però non sentì che i complimenti; chi gli prendeva una mano, chi gli prendeva l'altra. «A rivederci a domani. — Dove? — Sulla piazza del duomo. — Va bene. — E qualcosa si farà. — E qualcosa si farà.»

16. con tanto d'arme in cima: con il suggello degli stemmi spagnoli (è la grida che gli ha mostrato Azzeccagarbugli).

17. al quale io gli dissi: oltre alle espressioni dialettali tradotte in italiano, l'arringa di Renzo è caratterizzata dalle altre marche del parlato (ripetizioni, anacoluti, e una continua paratassi), come questo famoso pleonasmo.

18. quel caro vecchione: Ferrer, con cui Manzoni, nel capitolo precedente, aveva detto che Renzo «parlava quasi d'aver fatto amicizia».

19. piffaffio: in una accezione estesa (che Manzoni vedeva simile al milanese «pataffio») per «avviso», «scrittura sottoscritta» (Ramondi).

20. fanno il pazzo: un'altra marca del parlato

popolare di Renzo (qui con concordanza a senso).

21. Dico bene, signori miei?: tutta l'orazione tribunitia è sproporzionata alla coscienza politica e anche sociale di Renzo, che si limita, alla fine della concione, a richiedere, e in chiave del tutto personale, una corretta applicazione delle leggi.

22. che è quello per cui ci siam mossi: una logica individualistica, non molto diversa da quella del «montanaro». Renzo: «in un rapidissimo scorcio, il Manzoni amante fino allo scrupolo delle indizioni psicologiche degli umori di una folla, qui ha colto quella logica fluttuante e fondamentalmente diffidente che può ispirare i postumi d'un tumulto» (Russo).





«Chi è di questi bravi signori che voglia insegnarmi un'osteria, per mangiare un boccone, e dormire da povero figliuolo?» disse Renzo.

«Son qui io a servirvi, quel bravo giovine», disse uno, che aveva ascoltata attentamente la predica, e non aveva detto ancor nulla. «Conosco appunto un'osteria che farà al caso vostro; e vi raccomanderò al padrone, che è mio amico, e galantuomo».

23. da povero figliuolo: «alla buona», Manzoni modo spiccato», e, detto da un nobile, «alla maniera suggerisce al traduttore francese le sue espressioni: «sans façon, bourgeoisie», cioè «in

Briano 4 Capitolo XXV, Il cardinale e don Abbondio

L'incontro tra il cardinale e don Abbondio è una messa in scena delle diverse immagini della Chiesa, che Manzoni vuole rappresentare in tutte le sue sfaccettature, nelle diverse forme della sua umana incarnazione del progetto divino. Ma mentre il lettore si attende una solenne reprimenda da parte del cardinale (o per l'empatia che il personaggio di don Abbondio ha sempre sollecitato, spera che la fatidica frase – «signor curato; perchè non avete voi unita in matrimonio quella povera Lucia col suo promesso sposo?» – non venga mai pronunciata), Manzoni contrappone con abilità retorica le argomentazioni giuridico-canoniche del cardinale alle circonlocuzioni causidiche del curato (enfaticizzate nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*): «Alla paura balbettante di don Abbondio il cardinale risponde evocando la storia millenaria della Chiesa e dei suoi martiri. Manzoni contrappone al buio della paura l'epifania luminosa del sacrificio per la fede. La requisitoria durissima del cardinale si sviluppa su una serie di domande che inchiodano il parroco alle sue responsabilità di pastore di anime nel mondo travolto dalla violenza» (De Cristofaro).

La sequenza delle immagini progettate da Manzoni è particolarmente efficace e significativa della funzione di enfaticizzazione e riepilego icastico che le vignette rappresentano nella sceneggiatura. Da una visione a campo lungo, in cui il curato è rappresentato solo, dando le spalle al trionfo della processione del cardinale con la croce di Cristo, cui rifiuta di tributare omaggio (qui e in seguito si riportano le didascalie che accompagnano le vignette: «si volesse indispettito, e borbottando tuttavia, etc.») [Fuori di case contadinesche, ornate come nella descrizione, con cima, arco trionfale; al di fuori la turba col cardinale in mezzo, al di dentro del villaggio, D. Abb. solo che torna indispettito], si passa alla rappresentazione a figura piena – (a commento della fra-



se: «uscì tutto contento etc. (D. Abb. solo che si frega le mani)» – ancora più isolata e sgradevole per la meschina contenezza di essere riuscito a evitare il rimprovero del cardinale. La terza immagine presenta invece i due personaggi uno di fronte all'altro, e riassume il tono del dialogo in una lcastica raffigurazione della loro gestualità, enfatizzata anche nelle indicazioni date al Gonin («Gonin, sotto pena della vita etc. — E vi pare codesta una ragion bastante.»); don Abbondio, contrassegnato dal simbolico nero della tonaca, chiude le mani in segno di lacrime/vo-le supplica, mentre il cardinale, il cui rosso porpora viene reso cromaticamente da sapienti sfumature più chiare, riassume in sé con il doppio gesto delle mani il giudizio dell'indice puntato e l'accoglienza della mano sinistra, già protesa in una specie di abbraccio. Ma è la scena finale, con l'immagine del falco/cardinale che tiene tra gli artigli il pulcino/don Abbondio, portandolo in una «regione sconosciuta» – (finale del Cap. 25: Come un pulcino negli artigli del falco) – che conclude con un effetto lcastico e riassuntivo il capitolo, ma, con sapiente *entrelacement*, proietta il lettore in quello successivo, aperto nell'intestazione dall'immagine di un rapace che si libra al volo su due colombe, e quella di don Abbondio a capo chino, che resta «senza batter parola». In nota si riportano alcune varianti della Ventisettesima (V).

Intanto, il cardinale veniva visitando, a una per giorno, le parrocchie del territorio di Lecco. Il giorno in cui doveva arrivare a quella di Lucia, già una gran parte degli abitanti erano andati sulla strada a incontrarlo. All'entrata del paese, proprio accanto alla casetta delle nostre due donne, c'era un arco trionfale, costruito di stili per il ritto, e di pali per il traverso, rivestito di paglia e di bottaccina, e ornato di rami verdi di pugnito e d'agrifoglio, distinti di bacche scarlatte¹; la facciata della chiesa era parata di tappezzerie²; al davanzale d'ogni finestra pendevano coperte e lenzoli distesi, fasce di bambini disposte a guisa di pendoni³; tutto quel poco necessario che fosse atto a fare, o bene o male, figura di superfluo. Verso le ventidue⁴, ch'era l'ora in cui s'aspettava il cardinale, quelli ch'eran rimasti in casa, vecchi, donne e fanciulli la più parte, s'avviarono anche loro a incontrarlo, parte in fila, parte in truppa⁵, preceduti da don Abbondio, uggioso in mezzo a tanta festa, e per il fraccasso che lo sbalordiva⁶, e per il brulicar della gente innanzi e indietro, che, come andava ripetendo, gli faceva girar la testa, e per il rodio⁷ segreto che le donne avessero potuto cicalare, e dovesse toccargli a render conto del matrimonio.

Quand'ebbe si vede spuntare il cardinale, o per dir meglio, la turba in mezzo a cui si trovava nella sua letfiga, col suo seguito d'intorno; perchè di tutto questo non si vedeva altro che un indizio in aria, al di sopra di tutte le teste, un pezzo della cro-

1. *una gran parte... erano andati*: una concordanza a senso, che questa volta coinvolge direttamente il narratore.

2. *un arco trionfale... bacche scarlatte*: Manzoni qui descrive gli addobbi che venivano apposti all'ingresso dei paesi e alle facciate delle chiese durante le feste: «un uso di cerimonia contadina giunto sino ai nostri giorni» (Raimondi). L'arco è sorretto da pali (stili) e attraversato da travi, decorato, come fa notare il narratore, esperto di botanica, con paglia e muschio (*bottaccina* [in V «muscio»] e «borragib», la borragine adoperata, come ricorda il Cherubini, «in segno di allegria»), e rami di pugnito (in V «brusco») e caprifoglio dalle rosse bacche.

3. *tappezzerie*: arazzi.

4. *face... pendoni*: le fasce per i neonati vengono utilizzate dai contadini per addobbare le case, a mo' di festoni, segno di una genuina partecipazione popolare all'evento.

5. *le ventidue*: le tre/quattro del pomeriggio, calcolando che le ventiquattro ore si battevano mezz'ora dopo il tramonto.

6. *in truppa*: un altro dialettismo non toscano; zate: «in troppa», in milanese, vuol dire: «gruppi».

7. *sbalordiva*, «stordiva» (c. in V «imbaldire»), traduzione italiana del dialettale «inbalordì».

8. *rodio*: rodimento continuo (per la paura che Agnese e Lucia possano rivolare in sua opposizione al matrimonio).



ce portata dal cappellano che cavalcava una mula⁹. La gente che andava con don Abbondio, s'affrettò alla rinfusa, a raggiungere quell'altra: e lui, dopo aver detto, tre e quattro volte: «adagio; in fila; cosa fate?», si voltò indispettito; e seguitando a bottare: «è una babilonia, è una babilonia¹⁰», entrò in chiesa, intanto ch'era vòta; e stette lì ad aspettare.



Il cardinale veniva avanti, dando benedizioni con la mano, e ricevendone dalle bocche della gente, che quelli del seguito avevano un bel da fare a tenere un po' indietro. Per esser del paese di Lucia, avrebbe voluto quella gente fare all'arcivescovo dimostrazioni straordinarie; ma la cosa non era facile, perchè era uso che, per tutto dove arrivava, tutti facevano più che potevano. Già sul principio stesso del suo pontificato, nel primo solenne ingresso in duomo, la calca e l'impeto della gente addosso a lui era stato tale, da far temere della sua vita; e alcuni gentiluomini che gli eran più vicini, avevano sfoderate le spade, per atterrire e respinger la folla. Tanto c'era in que' costumi di scomposto e di violento, che, anche nel far dimostrazioni di benevolenza a un vescovo in chiesa, e nel moderarle, si dovesse andar vicino all'ammazzare. E quella difesa non sarebbe forse bastata, se il maestro e il sottomaestro delle cerimonie, un Clerici e un Picozzi, giovani preti che stavan bene di corpo e d'animo, non l'avessero alzato sulle braccia, e portato di peso, dalla porta fino all'altar maggiore¹¹. D'allora in poi, in tante visite episcopali ch'ebbe a fare, il primo entrar nella chiesa si può senza scherzo contarlo tra le sue pastorali fatiche, e qualche volta, tra i pericoli passati da lui.

⁹ non si vedeva... mula: è il punto di vista dal basso, sovente assunto da Manzoni, che – diversamente dalla vulgata del «narratore onnisciente» – muta prospettiva a seconda delle esigenze narrative.

¹⁰ una babilonia: don Abbondio usa le espressioni del dialetto, dove «babilonia» vuol dire «confusione, tumulto», e anche «calleccio contuso» (ed era già stato usato dal narratore nel capitolo XV, cfr. qui p. 479).

¹¹ un Clerici e un Picozzi... all'altar maggiore: Manzoni qui testimonia il «costume» del tempo, derivando l'aneddoto dalla *Vita del Rivola* (1656), che riprende alla lettera, molto più precisamente di quanto avevo fatto nel *Fermo e Lucia* (dove si parlava genericamente di «due preti tarchiati e giovani»), mostrando quel maggior scrupolo per le fonti e la verosimiglianza storica che avrebbe portato alla condanna del romanzo.



Entrò anche in questa come poetà; andò all'altare e, dopo essere stato alquanto in orazione, fece, secondo il suo solito, un piccol discorso¹² al popolo, sul suo amore per loro, sul suo desiderio della loro salvezza, e come dovessero disporci alle funzioni del giorno dopo. Ritiratosi poi nella casa del parroco, tra gli altri discorsi, gli domandò informazione di Renzo. Don Abbondio disse ch'era un giovine un po' vivo, un po' testardo, un po' colterico¹³. Ma, a più particolari e precise domande, dovette rispondere ch'era un galantuomo¹⁴, e che anche lui non sapeva capire come, in Milano, avesse potuto fare tutte quelle diavolerie che avevan detto.

«In quanto alla giovine,» riprese il cardinale, «pare anche a voi che possa ora venir sicuramente a dimorare in casa sua?»

«Per ora,» rispose don Abbondio, «può venire e stare, come vuole; dico, per ora; ma,» soggiunse poi con un sospiro, «bisognerebbe che vossignoria illustrissima fosse sempre qui, o almeno vicino.»

«Il Signore è sempre vicino,» disse il cardinale: «del resto, pensero io a metterla al sicuro.» E diede subito ordine che, il giorno dopo, si spedisse di buon'ora la lettiga, con una scorta, a prender le due donne.

Don Abbondio uscì di lì tutto contento che il cardinale gli avesse parlato de' due giovani, senza chiedergli conto del suo rifiuto di maritarsi. — Dunque non sa niente, — diceva tra sè: — Agnese è stata zitta, miracolo! È vero che s'hanno a tornare a vedere; ma le daremo un'altra istruzione, le daremo. — E non sapeva, il pover'uomo, che Federigo non era entrato in quell'argomento, appunto perchè intendeva di parlargliene a lungo, in tempo più libero; e, prima di dargli ciò che gli era dovuto, voleva sentire anche le sue ragioni.



Ma i pensieri del buon prelato per metter Lucia al sicuro eran divenuti inutili: dopo che l'aveva lasciata, eran nate delle cose, che dobbiamo raccontare¹⁵.

12. *piccol discorso*: traduce (amplificatamente) la dantesca «orazion picciola» di Ulisse (*Inf.* XXVI) e imalza il dettato rispetto a V, dove il cardinale faceva «quattro parole agli astanti».

13. *un po' vivo, un po' testardo, un po' colterico*: la presentazione di Renzo mette subito il curato sulle difensive; la prima parte del colloquio sarà breve ed evasiva, utile a mettere il personaggio provvisoriamente in salvo dalle reprensive del cardinale, ma anche a dilazionare — con una sapiente tecnica narrativa — lo scioglimento della vicenda.

14. *un galantuomo*: per l'uso ambivalente di *galantuomo*, cfr. la nota 14, a p. 480.

15. *che dobbiamo raccontare*: è la tecnica della narrazione a incastro, che Manzoni ha appreso dalla lettura dei romanzi inglesi, in particolare di Scott, ma che riprende anche l'*entrelacement* dei poemi cavallereschi. Si apre, nella digressione narrativa, un quadro di costume sulla dimora («casaccia») del sarro, che ha provvisoriamente ospitato Lucia e Agnese, dopo la liberazione, e, a contrasto, la presentazione della «coppia



[...]

Terminate le funzioni, don Abbondio, ch'era corso a vedere se Perpetua aveva ben disposto ogni cosa per il desinare, fu chiamato dal cardinale. Andò subito dal grand'ospite, il quale, lasciandolo venir vicino, «signor curato,» cominciò; e quelle parole furon dette in maniera, da dover capire, ch'erano il principio d'un discorso lungo e serio: «signor curato; perchè non avete voi unita in matrimonio quella povera Lucia col suo promesso sposo?»¹⁷

— Hanno votato il sacco?¹⁸ stamattina coloro, — pensò don Abbondio; e rispose borbotando: «monsignore illustrissimo avrà ben sentito parlare degli scompigli che son nati in quell'affare; è stata una confusione talè, da non poter, neppure al giorno d'oggi, vederli chiaro: come anche vossignoria illustrissima può argomentare da questo, che la giovine è qui, dopo tanti accidenti, come per miracolo; e il giovine, dopo altri accidenti, non si sa dove sia.»

«Domando,» riprese il cardinale, «se è vero che, prima di tutti codesti casi, abbiate rifiutato di celebrare il matrimonio, quando n'eravate richiesto, nel giorno fissato; e il perchè.»

«Veramente... se vossignoria illustrissima sapesse... che intimazioni... che comandi terribili ho avuti di non parlare...» E restò lì senza concludere, in un cert'atto, da far rispettosamente intendere che sarebbe indifferenza il voler saperne di più.

«Ma!» disse il cardinale, con voce e con aria grave fuor del consueto: «è il vostro vescovo che, per suo dovere e per vostra giustificazione¹⁹, vuol saper da voi il perchè non abbiate fatto ciò che, nella via regolare, era obbligo vostro di fare.»

«Monsignore,» disse don Abbondio, facendosi piccino piccino, «non ho già voluto dire... Ma m'è parso che, essendo cose intralciate, cose vecchie e senza rimedio, fosse inutile di rimestare... Però, però, dico... so che vossignoria illustrissima non vuol tradire un suo povero parroco. Perchè vede bene, monsignore; vossignoria illustrissima non può esser per tutto; e io resto qui esposto... Però, quando Lei me lo comanda, dirò, dirò tutto.»

«Dite: io non vorrei altro che trovarvi senza colpa.»

Allora don Abbondio si mise a raccontare la dolorosa storia; ma tacque il nome principale, e vi sostituì: un gran signore; dando così alla prudenza tutto quel poco che si poteva, in una tale stretta.

«E non avete avuto altro motivo?» domandò il cardinale, quando don Abbondio ebbe finito.

«Ma forse non mi sono spiegato abbastanza,» rispose questo: «sotto pena della vita, m'hanno intimato di non far quel matrimonio.»

d'alto affare»: don Ferrante e donna Prassede, **17. votato il sacco:** il dialogo, che sarà un serrato interrogatorio in cui si contrappongono due «sistemi» e due linguaggi, è introdotto dalla parola di allontanare Lucia da quel «poco di buono» colloquiale che don Abbondio ha con sé stesso, a contrasto con il «borbottio» confuso e reverenziale delle sue stentate risposte.

18. promesso sposo: è significativo che nel romanzo, il sintagma «promesso sposo» sia pronunciato direttamente dal cardinale (anche nel cap. XXIV), che certifica e suggella un'unione non ancora celebrata, ma cementata dalla promessa che ciascuno dei due giovani ha fatto all'altro (e che si rivelerà più forte dello stesso voto di Lucia).



«E vi par codesta una ragion bastante, per lasciar d'adempire un dovere preciso?»
 «Io ho sempre cercato di farlo, il mio dovere, anche con mio grave incomodo,
 ma quando si tratta della vita...»



«E quando vi siete presentato alla Chiesa,» disse, con accento ancor più grave¹⁹, Federigo, «per addossarvi codesto ministero, v'ha essa fatto sicurezza della vita? V'ha detto che i doveri annessi al ministero fossero liberi da ogni ostacolo, immuni da ogni pericolo? O v'ha detto forse che dove cominciaste il pericolo, ivi cesserebbe il dovere? O non v'ha espressamente detto il contrario? Non v'ha avvertito che vi mandava come un agnello tra i lupi²⁰? Non sapevate voi che c'eran de' violenti, a cui potrebbe dispiacere ciò che a voi sarebbe comandato? Quello da Cui abbiain la dottrina e l'esempio, ad imitazione di Cui ci lasciam nominare e ci nominiam pastori, venendo in terra a esercitarne l'ufficio, mise forse per condizione d'aver salva la vita? E per salvarla, per conservarla, dico, qualche giorno di più sulla terra, a spese della carità e del dovere, c'era bisogno dell'unzione santa, dell'imposizione delle mani, della grazia del sacerdozio? Basta il mondo a dar questa virtù, a insegnar questa dottrina. Che dico? oh vergognat! il mondo stesso la rifiuta: il mondo fa anch'esso le sue leggi, che prescrivono il male come il bene; ha il suo vangelo anch'esso, un vangelo di superbia e d'odio; e non vuol che si dica che l'amore della vita sia una ragione per trasgredirne i comandamenti. Non lo vuole; ed è ubbidito. E noi! noi figli e annunziatori della promessa! Che sarebbe la Chiesa, se codesto vostro linguaggio fosse quello di tutti i vostri confratelli? Dove sarebbe, se fosse comparsa nel mondo con codeste dottrine?»

Don Abbondio stava a capo basso: il suo spirito si trovava tra quegli argomenti, come un pulcino negli artigli del falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata. Vedendo che qualcosa bisognava rispondere, disse, con una certa sommissione forzata: «monsignore illustrissimo, avrò torto. Quando la vita non si deve contare²¹, non so cosa mi dire. Ma quando s'ha che fare con certa gente, con gente che ha la forza, e che non vuol sentir ragio-

¹⁹, con accento ancor più grave: la determinazione (paragonata alle didascalie teatrali), introduce la vera e propria orazione del cardinale, che riassume, nella serie incalzante delle domande, il «sistema» cattolico di Manzoni stesso.

²⁰, come un agnello tra i lupi: riprende l'evangelico «ecce ego mitto vos sicut agnos inter lupos» (Luca, 10, 5), ripreso da Manzoni nella *Monte catalica*, i cui precetti sono condensati nella serie di interrogative del cardinale.

²¹, contare: 'tenere in conto'.



ni, anche a voler fare il bravo²², non saprei cosa ci si potesse guadagnare. È un signore quello, con cui non si può nè vincerla nè impartirla²³.»



«E non sapete voi che il soffrire per la giustizia è il nostro vincere?» E se non sapete questo, che cosa predicare? di che siete maestro? qual è la *buona nuova* che annunziate a' poveri? Chi pretende da voi che vinciate la forza con la forza? Certo non vi sarà domandato, un giorno, se abbiate saputo fare stare a dovere i potenti; che a questo non vi fu dato nè missione, nè modo. Ma vi sarà ben domandato se avrete adoprati i mezzi ch'erano in vostra mano per far ciò che v'era prescritto, anche quando avessero la temerità di proibirvelo.»

— Anche questi santi son curiosi, — pensava intanto don Abbondio: — in sostanza, a spremere il sugo, gli stanno più a cuore gli amori di due giovani, che la vita d'un povero sacerdote. — E, in quant'è lui, si sarebbe volentieri contentato che il discorso finisse lì; ma vedeva il cardinale, a ogni pausa, restare in atto di chi aspetti una risposta; una confessione, o un'apologia, qualcosa in somma.

«Torno a dire, monsignore.» Rispose dunque, «che avrò torto io... Il coraggio, uno non se lo può dare²⁴.»

«E perchè²⁵ dunque, potrei dirvi, vi siete voi impegnato in un ministero che v'impone di stare in guerra con le passioni del secolo? Ma come, vi dirò piuttosto, come non pensate che, se in codesto ministero, comunque vi ci siate messo, v'è necessario il coraggio, per adempir le vostre obbligazioni, c'è Chi ve lo darà infallibilmente, quando glielo chiediate? Credete voi che tutti que' milioni di martiri avessero naturalmente coraggio? che non facessero naturalmente nessun conto

²² *bravo*: 'coraggioso', ma qui con un inevitabile controcanto con «bravi», piuttosto «margiassi» che «valorosi».

²³ *È un signore... impartirla*: la morale di don Abbondio costruisce, nel dialogo con il cardinale, l'impatto di *Promessi sposi* come «romanzo dei rapporti di forza» e il curato sembra concludere con l'umara constatazione di Adelchi che «una ferrea / forza / Il mondo possiede, e in nomarsi dritto», ma qui espressa con la ruotezza (e l'imperfezione) della paura, e con le espressioni vive, di nuovo, del dialetto tradotto in italiano («no podè

nè vengela nè impartirla», Raimondi).

²⁴ *Il coraggio... dare*: è di nuovo con un proverbio, *vox populi* (come esplicherà lo stesso don Abbondio nell'ultimo capitolo), che il narratore origina la morale del personaggio a «sistema», consegnando don Abbondio, con questa frase più celebre delle vicende del romanzo, alla cultura nazionale e popolare.

²⁵ *perchè*: *Il reale ragionem* del cardinale affida all'analora delle due interrogative la sua forza retorica emotiva, e alla risposta in analora («perchè... perchè») la forza retorica razionale.



della vita? tanti giovinetti che cominciavano a gustarla, tanti vecchi avvezzi a ramarcarsi che fosse già vicina a finire, tante donzelle, tante spose, tante madri? Tutti hanno avuto coraggio; perchè il coraggio era necessario, ed essi confidavano. Conoscendo la vostra debolezza e i vostri doveri, avete voi pensato a prepararvi ai passi difficili a cui potevate trovarvi, a cui vi siete trovato in effetto? Ah! se per tant'anni d'ufficio pastorale, avete (e come non avreste?) amato il vostro gregge, se avete riposto in esso il vostro cuore, le vostre cure, le vostre delizie, il coraggio non doveva mancarvi al bisogno: l'amore è intrepido. Ebbene, se voi gli amavate, quelli che sono affidati alle vostre cure spirituali, quelli che voi chiamate figliuoli; quando vedeste due di loro minacciati insieme con voi, ah certo! come la debolezza della carne v'ha fatto tremar per voi, così la carità v'avrà fatto tremar per loro. Vi sarete umiliato di quel primo timore, perchè era un effetto della vostra miseria; avrete implorato la forza per vincerlo, per discacciarlo, perchè era una tentazione; ma il timor santo e nobile per gli altri, per i vostri figliuoli, quello l'avrete ascoltato, quello non v'avrà dato pace, quello v'avrà eccitato, costretto, a pensare, a fare ciò che si potesse, per riparare al pericolo che lor sovrastava... Cosa v'ha ispirato il timore, l'amore? Cosa avete fatto per loro? Cosa avete pensato?»

E tacque in atto di chi aspetta²⁶.

26. *E tacque in atto di chi aspetta*: un novenario, me»), e si riallaccia a quello, più andante, che conclude la serie delle interrogative dirette, apre l'intero romanzo: «Quel ramo del lago di marcate dall'amatora («Come... Come... Come... Come».

