

Il romanzo e la storia

di *Giorgio Panizza*

IO.1

La realtà del guazzabuglio umano

Nel lungo e combattuto processo di identificazione di sé, della propria vocazione di scrittore, e della sua stessa collocazione nel mondo, in cui Manzoni si misura con i modelli più aggiornati che trovava in gran parte vicino a sé (Parini, Alfieri, Monti, Foscolo) e li brucia, in una progressiva insoddisfazione per ogni forma della tradizione, per quanto rinnovata, e nel dubbio sul senso stesso dell'attività letteraria, è già chiaro come una delle più forti ragioni di critica e di insofferenza sia la disponibilità e disposizione della letteratura a creare attraverso la parola oggetti immaginari. Quanto Manzoni veniva proclamando («il santo Vero / Mai non tradir», *In morte di Carlo Imbonati*, 1806, vv. 213-214) è molto più di una divisa polemica, o di un'opposizione all'ipocrisia e all'opportunismo. È un rovello profondo, che si scontra con una altrettanto insopprimibile vocazione e ambizione alla poesia, cioè appunto alla creazione verbale.

Proprio il problema cruciale della necessità che comunque la poesia produca «diletto» mostra come sia in crisi la strada più connaturata all'arte per raggiungerlo, cioè l'invenzione fantastica, sia nelle forme ormai davvero lontane «dei centauri e degli ippogrifi», che Manzoni deriderà nel dissuadere Marco Coen dalla letteratura (con la lettera famosa del 2 giugno 1832, *Lettere*, I, lett. 395, p. 665), che in quelle, connaturate al linguaggio poetico italiano e al suo armamentario, della mitologia, che l'avanguardia neoclassica aveva così tanto rivitalizzato.

Se la ragion d'essere dell'arte, il senso del suo dono agli uomini, era l'incivilimento dei mortali attraverso le virtù, il «diletto», che dell'arte era lo strumento indispensabile, non poteva sovrapporre de-

gli enti immaginari alla verità, con la quale le virtù non potevano non identificarsi. Nell'estremo esaurimento del proprio neoclassicismo, il poemetto *Urania* (1809), Pindaro-Manzoni ripercorre tutta quella mitologia, ma appunto non ce la fa più, non può credere a quegli strumenti del «diletto». Solo dalle Grazie «vien se cosa in fra i mortali / È di gentile, e sol qua giù quel canto / Vivrà che lingua dal pensiero / Con la fortuna delle Grazie attinga» (vv. 328-331). Il problema era appunto unire pensiero profondo e grazie, «l'interet et la bonne Poesie» (lettera del 1° marzo 1809, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, p. 109). Problema tanto più acuto, in quanto la proposta di un nuovo genere idillico che avanza nella cultura europea di inizio Ottocento come una (o *la*) strada della letteratura dei moderni, e nella quale quei due termini si potevano comporre, si scontra in Manzoni con una coscienza molto più incapace di quietarsi. Per Fauriel, che da quella soluzione, in un dialogo stretto con Schiller, è attratto proprio negli anni in cui s'incontra con Manzoni a Parigi, il nuovo idillio si fonda «sulla tendenza irresistibile dell'uomo verso una condizione ideale di ordine, di equilibrio e di tranquillità, in cui non senta più contraddizione positiva tra il suo destino possibile e il suo destino reale». Il genere idillico insomma «aspira alla meta forse più emozionante e più bella che si possa proporre la poesia: rappresentare l'esistenza umana abbellita e addolcita dall'accordo dell'innocenza e della semplicità con la pienezza dell'intelligenza e della ragione» (Fauriel, 1810, pp. XXI-XXII e XXXI; trad. mia).

Non è necessario che Manzoni si converta perché senta che nella realtà tale composizione è per lui impossibile, e che allora alla letteratura spetti, come appunto scrive a Fauriel fin dall'inizio del loro rapporto, il compito di esporre invece un «contrasto»: «la meditazione di ciò che è, e di ciò che dovrebbe essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto» (lettera del 9 febbraio 1806, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, p. 4). La conversione (nel 1810) dà un senso all'angoscia altrimenti intollerabile che sorge da quel contrasto, e che Manzoni generalizza come una condizione universale: «quando il Tasso rap-presenta il famoso pastore che accoglie Erminia pago della sua sorte, cade, mi sembra in errore volgare, immaginando l'animo del pastore non quale doveva essere, ma quale doveva sembrare ad Erminia», in quanto «l'inquietudine connaturale all'uomo finché gli rimane su questa terra dove non può giungere al suo ultimo fine, fa sì ch'egli sia

sempre scontento del proprio stato e supponga che maggior riposo si trovi nelle altre condizioni». E dunque: «Ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero» (*Materiali estetici*, in *Scritti letterari*, pp. 48-9).

Il vero, la condizione reale dell'uomo nella storia, cioè dove si compiono «i varj svolgimenti e gli adattamenti della natura umana nel corso della società», è, come quasi confessa Manzoni in una dichiarazione altrove mai così esplicita e appunto sempre citata, «quello stato così naturale all'uomo e così violento, così voluto e così pieno di dolori, che crea tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedj piuttosto che cessare un momento, di quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui l'ingegno si perde, se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione ad un'altra esistenza» (*Discorso 1822*, p. 64).

L'inquietudine, lo «stato violento» non hanno nulla di leopardiano, non hanno a che fare col «desiderio»; riguardano l'ambito della morale, del comportamento, cioè il mondo delle relazioni, del rapporto tra gli individui, del singolo con il contesto sociale: questo è per Manzoni il problema del «dover essere». A creare quello stato concorrono le infinite componenti delle individualità umane, in ciascuna delle quali si muove sempre il contrasto tra come si è e come sarebbe giusto essere, tra «passioni» e «dovere», tra ignoranze e ragione. Nell'animo umano tutto è «mélange» («mescolato»), come scrive Madame de Staël (1814, vol. II, p. 60), in un libro che alimenta le riflessioni manzoniane intorno al 1815, e che è determinante per il suo passaggio al dramma storico, al teatro moderno dei «caratteri»; sono «complicatissimi» i «motivi [...] che determinano ad agire» (*Morale cattolica Amerio*, I, p. 125); il cuore umano, finirà per dire nello stile semplice dei *Promessi sposi*, è un «guazzabuglio» (PS⁴⁰ 2013, p. 313).

«Dalla riflessione di Manzoni esce trafitta ogni specie di idillio» (Forti, 1981, p. 164). Ma finalmente la letteratura ha un senso: con essa si può rappresentare la realtà umana di quei «guazzabugli», perché è analizzando i conflitti interiori che ne risultano, i percorsi che portano gli uomini ad agire, che si può arrivare a cogliere, e a mostrare, cosa di quelle mescolanze è «falso» e cosa è «vero»; è una scoperta che ciascuno può compiere, soprattutto, e forse solo, nella «sventura», cioè nelle situazioni in cui l'individuo si trova a scontrarsi con il contesto, e a misurarsi in questo modo con i limiti delle convinzioni in

cui ha operato, in cui si è dibattuto, per trovarsi ad accogliere verità più profonde; dunque non perché si osservi qualcuno che opponga la propria virtù alle violenze e ai vizi di un contesto dominante, ma perché il contrasto l'ha indirizzato a interrogarsi sulle proprie scelte e a districarsi nel mélange dei propri sentimenti, ritrovando ciò che Manzoni chiama le «*idées calmes et grandes*», quella verità che per lui non può non esserci *ab aeterno* ma al cui confronto valutiamo gli atti reali.

Per questo è indispensabile che la «natura umana» sia colta nella verità delle sue manifestazioni, calata negli intrecci reali, nei reali processi di causa-effetto *di qualcosa che è accaduto*, cioè nella storia. Nessuna invenzione può essere più istruttiva, perché non si tratta tanto di “rappresentare” ciò che gli uomini hanno fatto, ma di capire perché, di intuire le ragioni dei comportamenti e cogliere in questo modo il conflitto. Quando uno scrittore inventa, finisce per succedere che si sostituisca «alla natura umana una natura convenzionale di perfezione o di perversità, con tratti molto marcati e definiti, che non ci sono nella realtà, e senza quella mescolanza, quelle sfumature che vi si trovano, soprattutto senza quel carattere di originalità di individualità, che non si manifesta che nelle circostanze in cui l'animo è profondamente commosso e vivamente coinvolto e combattuto, e come accade nella realtà» (*Primo sbozzo, Lettre à M. C. ****; trad. di C. Riccardi, pp. 254-5; qui e nelle altre citazioni tutti i corsivi sono miei).

È quanto avviene nella tragedia classicista, obbligata a seguire le regole delle “unità”, e dunque non solo a selezionare alcuni moventi, alcune passioni, ma a creare situazioni arbitrarie, mai accadute e inverosimili. Ma è quanto avviene ancor di più in una forma come il romanzo, caratterizzata dall'invenzione dei personaggi e delle vicende, e cui è dunque connaturato il rischio di dire il “falso”: i romanzieri «a forza di inventare storie, situazioni nuove, pericoli inattesi, singolari contrasti di passioni e di interessi, hanno finito per creare una natura umana che non assomiglia per nulla a quella che avevano sotto gli occhi, o, per dir meglio, a quella che non hanno saputo vedere. E ciò si è tanto realizzato che l'epiteto di romanzesco è stato consacrato per designare genericamente, a proposito di sentimenti e di costumi, quel tipo particolare di falsità, quel tono fittizio, quei tratti convenzionali che caratterizzano i personaggi dei romanzi» (*Lettre à M. C. ****, pp. 156-9; trad. di C. Riccardi).

Storia e poesia: l'equilibrio provvisorio nel teatro shakespeariano

Nonostante l'evoluzione “realista” del genere, dal *romance* al *novel*, Manzoni si tiene dunque ben alla larga dal romanzo; la strada che gli si offre è quella del moderno dramma storico, con alle spalle i modelli del «mirabile» Shakespeare. «Spiegare ciò che gli uomini hanno sentito, voluto e sofferto, per mezzo di quello che hanno fatto, ecco la poesia drammatica: creare dei fatti per adattarvi dei sentimenti è la grave pecca dei romanzi, da mademoiselle de Scudery fino ai nostri giorni» (*Lettre à M. C. ****; trad. di C. Riccardi, pp. 154-5). Siamo tra 1816 e 1821. È il momento del *Conte di Carmagnola* (edito nel 1820) e della prima fase di composizione dell'*Adelchi*. Manzoni è convinto di aver trovato un equilibrio. La sua vocazione inventiva, la sua indubbia potenza creativa hanno davanti a sé il campo offerto dall'immaginare i percorsi interni, i moti nascosti delle azioni di cui appare solo la manifestazione esteriore: negli atti, nei discorsi.

È escluso per principio che la restituzione poetica delle persone e delle vicende non rispettasse le coordinate storiche come era possibile conoscerle. Alla voce del poeta-postero era destinato il coro, mai una trasposizione moderna dei personaggi, come spesso si è ripetuto. La “divinazione” manzoniana aveva dunque bisogno di un fondo storico solido; le era essenziale la possibilità di leggere gli individui nel contesto, perché solo in quel rapporto nasceva l'agnizione morale. L'equilibrio raggiunto tra storia e poesia si reggeva su quella disponibilità di documentazione: un equilibrio perfettamente gestito nel *Carmagnola*, dove Manzoni, soprattutto in Sismondi (*Histoire des Républiques italiennes du Moyen-Âge*, chez H. Nicolle chez Treuttel et Würtz, A Paris 1809-18), ha tutti i dati che gli servono; che si rompe invece con l'*Adelchi*, tanto che, finita e pur pubblicata la tragedia, al protagonista spetta la qualifica che sappiamo quanto negativa di avere «une couleur romanesque» (“un tono romanzesco”). A mancare sono «i fondamenti storici», così che «i disegni di Adelchi, i suoi giudizi sugli eventi, le sue inclinazioni, tutto il carattere in somma è inventato di pianta» (*Adelchi 2015*, p. 12); come Manzoni chiarisce bene, scrivendo a Fauriel (3 novembre 1821, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, p. 313; trad. mia) di aver immaginato il carattere del protagonista sulla base di dati

storici che aveva creduto fondati, quando non conosceva ancora bene la disinvoltura con cui veniva maneggiata la storia, e di aver quindi costruito il personaggio su quei dati, accorgendosi che non c'era niente di storico quando il lavoro era già troppo avanzato. Certo i dati sulle gesta longobarde erano esigui, ma in verità quello su cui Manzoni è ora costretto a interrogarsi è cosa si intenda per "dati storici".

La storia insomma si rivela non essere riducibile a quanto nella *Lettere* era sembrato in relazione alla creazione del poeta: una serie di avvenimenti «che non sono, per così dire, conosciuti che nella loro esteriorità» (*Lettere à M. C.****; trad. di C. Riccardi, pp. 136-7), come quelli sintetizzati appunto nelle *Notizie storiche* premesse alle tragedie.

Manzoni si accorge, come dirà nel *Discorso*, che «una serie di fatti materiali ed esterni, per così dire, [...] non è per anco la storia, nè una materia bastante a formare il concetto drammatico di un avvenimento storico». Mentre:

Le circostanze di leggi, di consuetudini, di opinioni, in cui si sono trovati i personaggi operanti; le intenzioni e le tendenze loro; la giustizia o l'ingiustizia di esse, indipendentemente dalle convenzioni umane, secondo o contra le quali è stato operato; i desiderj, i timori, i patimenti, lo stato generale dell'immenso numero di uomini che non ebbero parte attiva negli avvenimenti, ma che ne provarono gli effetti; queste ed altre cose di eguale, cioè di somma importanza, non si manifestano per lo più nei fatti stessi: e son pure la misura del giudizio che se ne deve portare (*Discorso 1822*, pp. 6-7).

Le circostanze e le istituzioni in mezzo a cui ci si trova a vivere in verità erano già il contesto in cui cogliere e valutare il percorso di Carmagnola; e appunto a Sismondi Manzoni aveva riconosciuto fin da subito l'originalità di trattare la materia «come dovrebbero essere tutte le storie, e come pochissime lo sono», cioè «pigliando per base i costumi e l'amministrazione, e gli effetti delle leggi sugli uomini, per cui devono essere fatte», mentre «accade troppo sovente di leggere, presso i più lodati storici, descrizioni di lunghi periodi di tempi, e successioni di fatti vari e importanti, non vi trovando quasi altro che la mutazione che questi produssero nell'interessi e nella miserabile politica di pochi uomini: le nazioni erano quasi escluse dalla storia» (*Morale cattolica Amerio*, I, pp. 4-5; e si potrebbe risalire ancora più indietro, pur con diversità importanti, all'interesse per la *Storia della guerra dell'indipendenza degli Stati Uniti d'America* di Carlo Botta).

Ma ora è appunto la verifica della mancanza totale di dati sulla "nazione", cioè su una collettività, a obbligare lo scrittore a rendersi conto della portata del problema e a coglierlo nella sua reale dimensione, che è poi quella che, per il fatto di riguardare ogni uomo, Manzoni ritiene più giusta, tanto da vederla e da esprimerla attraverso un'immagine che è poetica, giustamente celebre:

Che se le ricerche le più filosofiche, e le più accurate su lo stato della popolazione italiana durante il dominio de' Longobardi, non potessero condurre che alla disperazione di conoscerlo, questa sola dimostrazione sarebbe una delle più gravi e delle più feconde di pensiero che possa offrire la storia. Una immensa moltitudine d'uomini, una serie di generazioni, che passa su la terra, su la sua terra, inosservata, senza lasciarvi un vestigio, è un tristo ma portentoso fenomeno; e le cagioni di un tanto silenzio possono dar luogo ad indagini ancor più importanti, che molte scoperte di fatto (*Discorso 1822*, p. 79).

Non è una riflessione solitaria. Augustin Thierry, uno storico francese che alla storia arriva dalla politica, nel luglio 1820, due giorni prima della partenza di Manzoni da Parigi, con la prima delle sue *Lettres sur l'histoire de France* (uscita su "Le Courrier français", il 23 luglio 1820; la si veda in *Discorso*, p. 394) inaugurava un percorso decisivo per lo sviluppo futuro della storiografia; sosteneva che la «vera storia» della Francia non era quella che si era scritta fino a quel momento, ma quella che era rimasta sepolta nei documenti e nelle cronache del tempo, da dove si poteva ricostruire la storia delle persone, la storia della massa, in cui vedere uomini «simili a noi stessi», e non le «bizzarrie» di un esiguo numero di personaggi ritenuti i soli degni di storia. Quelle conclusioni sulla storiografia che privilegia la «miserabile politica» dei grandi e tace sulla vita delle «masse» si sono appunto alimentate con le letture e le conversazioni del soggiorno parigino di Manzoni, tra l'ottobre del 1819 e il luglio 1820. È il periodo in cui lo storico francese sta cominciando a proporre la propria ricostruzione della divisione sociale in Europa come originata dal dominio degli invasori sui popoli asserviti, la ricostruzione cui Manzoni deve l'idea e l'impostazione dell'*Adelchi*. A legare Thierry e Manzoni è Fauriel, che Manzoni celebra come «vivo esemplare di quello stile di storia, che risulta dalle tenaci contemplazioni di un intelletto profondo» (*Discorso 1822*, pp. 119-20).

Il romanzo storico:
un nuovo equilibrio e una risorsa per la poesia

Thierry si riprometteva una riforma della storiografia, in cui si fondessero erudizione e racconto, in cui, cioè, l'insieme di materiali indistinti raccolto dall'erudizione fornisse la base indispensabile per ricostruire attraverso il racconto le condizioni di vita reali delle «masse», ne riportasse in vita le individualità. Quando nel 1819 appare in Francia la traduzione di *Ivanhoe* di Walter Scott, Thierry, che considera lo scrittore inglese «il maggior maestro che ci sia mai stato in quanto a divinazione storica» (Thierry, 1834, p. XI), saluta il libro come un capolavoro. Scott aveva inaugurato nel 1816 con *Waverley* la nuova forma di «romanzo storico», che della ricostruzione accurata della realtà del passato, nei suoi aspetti sociali e di costume, una ricostruzione da «antiquario» (come si intitola un altro dei suoi romanzi), faceva il fondamento per ambientare percorsi in cui l'avventura era in realtà un processo di scoperta e di apprendimento della storia. Fu, come è noto, un successo clamoroso in tutta Europa. *Ivanhoe* era dedicato al problema che Thierry stava indagando in quel periodo, la ricostruzione degli esiti della vittoria dei normanni sugli anglosassoni in Inghilterra nel 1066 non dal punto di vista dinastico, ma da quello delle condizioni sociali, dei rapporti che si erano venuti a creare tra dominatori e dominati. Un problema cruciale, che, sottolinea Thierry, in un romanzo Scott aveva saputo presentare nella sua realtà viva come nessun'opera storiografica era riuscita a fare: in quel «teatro reale e davvero storico» in cui si colloca la *fable*, la storia inventata, i personaggi d'invenzione servono a rendere ancora più evidente la grande scena politica in cui li fa figurare. In conclusione, si ritrova più «storia vera» nei romanzi di Scott che nelle «compilazioni filosoficamente false» che si fregiano di quel nome. Così in un articolo pubblicato sul «Censeur Européen» del 29 maggio 1820, di cui Manzoni, ancora a Parigi, sembrerebbe non accorgersi, mentre, come si può intuire da una lettera di poco successiva, ha letto l'*Ivanhoe*, ma non gli è piaciuto, al contrario di Thierry e di Fauriel.

A Milano, nonostante le insufficienze dei documenti e degli storici, Manzoni si dedica alla seconda tragedia. Tra novembre 1820 e febbraio 1821 stende i primi due atti. La crisi nella composizione è ancora lontana, si aprirà solo all'atto V, nell'agosto del 1821. Ma qualcosa sta maturando.

Alla fine di gennaio annuncia a Fauriel come l'amico stretto Tommaso Grossi abbia intenzione di raffigurare un'epoca per mezzo di una *fable* di sua invenzione, grosso modo appunto come in *Ivanhoe*; l'epoca è quella della prima crociata e l'idea quella di rifiutare tutti i «colori» convenzionali, per dedicarsi a conoscere e a rappresentare quello che è stato. Si tratta «di inventare dei fatti per dare sviluppo a costumi storici». È appunto il modello di Scott, a proposito del quale Manzoni ora confessa e avanza forse una scusa: «Ho nominato *Ivanhoe*, e gli devo una riparazione: ero malato quando mi è stato letto; ecco perché l'impressione che ne ho ricevuto allora è stata così diversa dalla vostra» (lettera del 29 gennaio 1821, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, pp. 286-7; trad. mia).

È indubbio che ci sia voluto Thierry per far rileggere a Manzoni *Ivanhoe*. È a quell'articolo che si riferirà anni dopo, chiusa la parabola, quando ricorderà: «Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia» (*Del romanzo storico*, p. 85). Ma quello che Manzoni vede nella rilettura è altra cosa; il suo percorso non è lo stesso di Thierry, gli è invece come speculare: il compito della poesia non è «la narration historique» (*ibid.*), campo in cui la storia riesce comunque meglio; ma piuttosto approfittare della storia, raccogliendo i tratti caratteristici di un'epoca della società, e svilupparli in un'azione. La prospettiva di Thierry è quella di uno storico, che è attratto e convinto delle possibilità narrative dell'esposizione «romanzesca»; la prospettiva di Manzoni è di un poeta, ed è la scoperta di uno spazio impensato per la poesia, per la creazione. L'operazione di Grossi gli sembra mostrare «una risorsa molto felice per questa poesia che non vuole morire, nonostante – si sta rivolgendo a Fauriel – i vostri tristi pronostici» (*ibid.*).

Manzoni sta dunque elaborando un nuovo equilibrio tra storia e invenzione: dove la storia tace, e solo in quel caso, può parlare la poesia, che scopre la libertà di inventare i fatti proprio di quei personaggi di cui la storia non parla, aggirando, per così dire, il problema di esporre il falso, e trovandosi invece aperto un campo più vasto e più importante per rappresentare la condizione morale degli uomini, che resta l'unica ragione della letteratura. Una libertà d'invenzione possibile solo tuttavia quando i dati della storia siano ben conosciuti. Con l'epoca longobarda non si potrebbe fare nessun romanzo. Ci vuole altro. Per esempio, «il Milanese del 1630, le passioni, l'anarchia, i disordini, le follie, le assurdità di quel tempo» (come scrive Visconti a Cousin il 30 aprile 1821, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, p. 320; trad. mia). A questo punto

Il romanzo storico:
un nuovo equilibrio e una risorsa per la poesia

Thierry si riprometteva una riforma della storiografia, in cui si fondessero erudizione e racconto, in cui, cioè, l'insieme di materiali indistinti raccolto dall'erudizione fornisse la base indispensabile per ricostruire attraverso il racconto le condizioni di vita reali delle «masse», ne riportasse in vita le individualità. Quando nel 1819 appare in Francia la traduzione di *Ivanhoe* di Walter Scott, Thierry, che considera lo scrittore inglese «il maggior maestro che ci sia mai stato in quanto a divinazione storica» (Thierry, 1834, p. XI), saluta il libro come un capolavoro. Scott aveva inaugurato nel 1816 con *Waverley* la nuova forma di «romanzo storico», che della ricostruzione accurata della realtà del passato, nei suoi aspetti sociali e di costume, una ricostruzione da «antiquario» (come si intitola un altro dei suoi romanzi), faceva il fondamento per ambientare percorsi in cui l'avventura era in realtà un processo di scoperta e di apprendimento della storia. Fu, come è noto, un successo clamoroso in tutta Europa. *Ivanhoe* era dedicato al problema che Thierry stava indagando in quel periodo, la ricostruzione degli esiti della vittoria dei normanni sugli anglosassoni in Inghilterra nel 1066 non dal punto di vista dinastico, ma da quello delle condizioni sociali, dei rapporti che si erano venuti a creare tra dominatori e dominati. Un problema cruciale, che, sottolinea Thierry, in un romanzo Scott aveva saputo presentare nella sua realtà viva come nessun'opera storiografica era riuscita a fare: in quel «teatro reale e davvero storico» in cui si colloca la *fable*, la storia inventata, i personaggi d'invenzione servono a rendere ancora più evidente la grande scena politica in cui li fa figurare. In conclusione, si ritrova più «storia vera» nei romanzi di Scott che nelle «compilazioni filosoficamente false» che si fregiano di quel nome. Così in un articolo pubblicato sul «Censeur Européen» del 29 maggio 1820, di cui Manzoni, ancora a Parigi, sembrerebbe non accorgersi, mentre, come si può intuire da una lettera di poco successiva, ha letto l'*Ivanhoe*, ma non gli è piaciuto, al contrario di Thierry e di Fauriel.

A Milano, nonostante le insufficienze dei documenti e degli storici, Manzoni si dedica alla seconda tragedia. Tra novembre 1820 e febbraio 1821 stende i primi due atti. La crisi nella composizione è ancora lontana, si aprirà solo all'atto V, nell'agosto del 1821. Ma qualcosa sta maturando.

Alla fine di gennaio annuncia a Fauriel come l'amico stretto Tommaso Grossi abbia intenzione di raffigurare un'epoca per mezzo di una *fable* di sua invenzione, grosso modo appunto come in *Ivanhoe*; l'epoca è quella della prima crociata e l'idea quella di rifiutare tutti i «colori» convenzionali, per dedicarsi a conoscere e a rappresentare quello che è stato. Si tratta «di inventare dei fatti per dare sviluppo a costumi storici». È appunto il modello di Scott, a proposito del quale Manzoni ora confessa e avanza forse una scusa: «Ho nominato *Ivanhoe*, e gli devo una riparazione: ero malato quando mi è stato letto; ecco perché l'impressione che ne ho ricevuto allora è stata così diversa dalla vostra» (lettera del 29 gennaio 1821, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, pp. 286-7; trad. mia).

È indubbio che ci sia voluto Thierry per far rileggere a Manzoni *Ivanhoe*. È a quell'articolo che si riferirà anni dopo, chiusa la parabola, quando ricorderà: «Quante volte è stato detto, e anche scritto, che i romanzi di Walter Scott erano più veri della storia» (*Del romanzo storico*, p. 85). Ma quello che Manzoni vede nella rilettura è altra cosa; il suo percorso non è lo stesso di Thierry, gli è invece come specularlo: il compito della poesia non è «la narration historique» (*ibid.*), campo in cui la storia riesce comunque meglio; ma piuttosto approfittare della storia, raccogliendo i tratti caratteristici di un'epoca della società, e svilupparli in un'azione. La prospettiva di Thierry è quella di uno storico, che è attratto e convinto delle possibilità narrative dell'esposizione «romanzesca»; la prospettiva di Manzoni è di un poeta, ed è la scoperta di uno spazio impensato per la poesia, per la creazione. L'operazione di Grossi gli sembra mostrare «una risorsa molto felice per questa poesia che non vuole morire, nonostante – si sta rivolgendo a Fauriel – i vostri tristi pronostici» (*ibid.*).

Manzoni sta dunque elaborando un nuovo equilibrio tra storia e invenzione: dove la storia tace, e solo in quel caso, può parlare la poesia, che scopre la libertà di inventare i fatti proprio di quei personaggi di cui la storia non parla, aggirando, per così dire, il problema di esporre il falso, e trovandosi invece aperto un campo più vasto e più importante per rappresentare la condizione morale degli uomini, che resta l'unica ragione della letteratura. Una libertà d'invenzione possibile solo tuttavia quando i dati della storia siano ben conosciuti. Con l'epoca longobarda non si potrebbe fare nessun romanzo. Ci vuole altro. Per esempio, «il Milanese del 1630, le passioni, l'anarchia, i disordini, le follie, le assurdità di quel tempo» (come scrive Visconti a Cousin il 30 aprile 1821, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, p. 320; trad. mia). A questo punto

Manzoni non vede l'ora di provare. Il 24 aprile 1821 comincia quello che chiamiamo il *Fermo e Lucia*. Sarà per il momento solo un assaggio, lasciato all'inizio del capitolo III, per riprendere in mano l'*Adelchi*. Ma finito il quale, con la crisi che lo attraversa, e ancora tentato da quel primo equilibrio con il progetto di una terza tragedia intitolata a *Spartaco*, all'incirca nel maggio 1822 Manzoni si dedica *in toto* al romanzo.

IO.4

«Una storia così bella»

La documentazione (lettere, prima introduzione al *Fermo e Lucia*, organizzazione narrativa della prima stesura) ci restituisce chiaramente come Manzoni imposti il nuovo progetto di mescolanza di storia e invenzione, appropriandosi nell'unico modo che gliela rende accettabile della forma che ha fino a quel momento rifiutato. Occorre una severità di metodo ben maggiore di quella che si rileva in Scott, che, pur mantenendo l'esito finale dei fatti, si permette di fare tante modifiche da rendere diverso lo stesso sfondo degli avvenimenti. La materia prescelta della Milano del 1630 si presenta ricchissima, più che sufficiente per poter "innestare" «la fable du Roman» su dei fatti accertati; ma per evitare di cadere nell'errore di Scott e mantenere invece il «positivo dei fatti», cioè i dati noti della storia, nella sua integrità, Manzoni si propone di farvi solo «allusione», limitandosi a non «sfiorare» tali fatti che molto rapidamente. In primo piano, il campo maggiore della narrazione, con i suoi dettagli e i suoi sviluppi, sarà invece occupato dalle "finzioni", dalla storia inventata, condotta in modo da non entrare mai in contraddizione con i dati della storia accaduta, che siano quelli lasciati sullo sfondo, o gli altri nemmeno ricordati nella narrazione. In sostanza occorre evitare il più possibile l'incrocio dei due piani, quello della storia e quello dell'invenzione, dei personaggi storici e dei personaggi inventati; quando accadesse, bisogna seguire fedelmente i fatti, non ripetere i difetti con cui Scott ha fatto intervenire in particolare Riccardo Cuor di Leone nella "favola" inventata (si vedano la lettera di Visconti a Victor Cousin del 30 aprile 1821, già citata, e quella di Manzoni a Fauriel del 3 novembre 1821, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, pp. 309-10).

Poiché il piano della storia non coincide che con quello degli avvenimenti importanti, pubblici, di cui parla la storiografia, insomma «i

fatti dei precipi e potentati e gran personaggi», quello della finzione può apparire altrettanto vero del vero, in quanto ricostruisce avvenimenti che la storiografia non ha mai considerato, e che dunque possono plausibilmente apparire come qualcosa non di "finto", ma che gli storici possono aver ignorato o trascurato: «molte e straordinarie vicende le quali mi sono sembrate degne di memoria, ma di memoria defraudate saranno e per essere avvenute in gran parte a persone meccaniche e di bassa condizione, e non avere portata mutatione nelle ruote degli stati» (prima introduzione, FL 2006, p. 585; stessi concetti nelle redazioni successive: «gente meccaniche, e di piccol affare»). Per Manzoni insomma il romanzo storico è concepito «come una rappresentazione di una condizione data della società attraverso fatti e caratteri così simili alla realtà, che li si possa credere una storia vera che si è appena riscoperta» (lettera a Fauriel del 3 novembre 1821, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, pp. 309-10; trad. mia). Che è quanto si traduce nell'invenzione del manoscritto anonimo, la cui storia si presenta «scoperta e rifatta». È l'idea, già formulata a proposito di Grossi, del romanzo come «una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati» (prima introduzione, FL 2006, p. 587). Grossi si era però paradossalmente tenuto al poema in ottave, Manzoni promuove il «genere proscritto».

Nella prima stesura, per tutto il primo tratto del racconto, quello che gestisce le vicende dei due protagonisti fino al forzato abbandono del loro paese d'origine (i primi otto capitoli, l'intero tomo I del *Fermo e Lucia*), quell'impostazione, con quella divisione di piani, regge. La data è lasciata nel vago («una bella sera d'autunno dell'anno 1628»); i fatti della "grande storia" non riecheggiano che nelle parole dei convitati di don Rodrigo, confusi e approssimati, e in poco altro, quanto è essenziale sia ricordato (Toschi, 1983). L'azione è tutta un'invenzione di Manzoni, in un rapporto che viene cercato il più diretto possibile attraverso il tempo con quello che allo scrittore sembra di poter rivivere, come se ciò che crea, evocato dai documenti, gli si parasse davanti quasi fosse davvero accaduto, esattamente come si para davanti a lui e a noi il paesaggio d'avvio, questo appunto incontrovertibilmente reale. Il racconto è animato da tipi la cui realtà è del tutto documentabile e che nel complesso e volutamente rendono lo spaccato di un'intera società, ma ai quali è il poeta a dare individualità, attraverso un processo creativo mirabile che ricrea i dati esterni delle persone (un curato di campagna, un filatore di seta, un signorotto di provincia un po' decaduto, il loro abbigliamento, i loro gesti ecc., come se fossero ricavati da una cronaca)

e ne "divina" insieme i sentimenti. Il doppio piano della *Lettre* di storia e poesia è condensato in un gesto solo.

Ma il risultato finale, già nel seguito del *Fermo e Lucia* e nella sua riscrittura che porterà alla Ventisettana (e alla Quarantana, che non ha più modifiche per quanto riguarda l'intreccio), sarà diverso; quel nuovo equilibrio con cui Manzoni sta cominciando il libro non reggerà più. Non certo perché non pensasse di dare spazio alle condizioni generali della storia di quel momento e in quel luogo, che erano tra le ragioni di fondo della scelta del periodo, ma perché il problema è l'utilizzo di quei materiali, diciamo il limite tra la fusione delle informazioni per creare personaggi e azioni e la collocazione prospettica dei dati della storia nella loro "mescolanza" con l'invenzione, quando altra cosa sono appunto i dati generali, altra le azioni di persone reali in cronologie accertate. Dalla collocazione sullo sfondo con cui Manzoni ha avviato il racconto arriviamo all'ingombro così progressivamente espanso dei fatti della carestia, della guerra e della peste. Arriviamo alla presenza di quella narrazione storica, la cui lunghezza esclusiva Goethe giudicherà impropria per un'opera di poesia; e alla messa in discussione di Manzoni stesso della "mescolanza" da cui era partito, in una crisi che il poeta tedesco contribuirà a far precipitare e che approderà allo scritto *Del romanzo storico*, passando prima per la scelta di fornire il romanzo della obbligatoria dotazione complementare di una "storia": la *Storia della colonna infame*.

10.5

Solo Dio può scrivere romanzi

La perdita dell'equilibrio è dovuta a un problema cruciale: quello dell'intreccio, del procedere degli avvenimenti. Manzoni se ne rende conto subito, sa che non deve "fare come gli altri", deve considerare nella realtà il modo d'agire degli uomini, e considerarlo soprattutto in ciò che ha di *opposto* «à l'esprit romanesque»: «In tutti i romanzi che ho letto – lettera a Fauriel del 29 maggio 1822, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, p. 353 (trad. mia) – mi sembra di vedere uno sforzo per stabilire dei rapporti interessanti e inaspettati tra i diversi personaggi, per portarli in scena insieme, per trovare avvenimenti che influenzino nello stesso tempo e in modo diverso il destino di tutti, insomma un'unità

artificiale che non si trova nella vita reale». Manzoni non ha più alle spalle la storia, dove l'andamento delle vicende è un dato, e dove nella successione di atti si trattava di riconoscere e selezionare gli avvenimenti che si erano di fatto concatenati.

Era in quell'intreccio *già realizzato* che Manzoni poteva veder dimostrata la verità dello stato infelice dell'uomo e cogliere nel conflitto, in "sventure" tragiche, come si è detto, la distanza tra reale e ideale. Portando in primo piano le storie dei «privati», non cambia lo scopo di fondo, che è ricavare dalla storia il «vero morale» e che nell'osservare il conflitto creato in chi *subiva* il dolore e l'ingiustizia ha anzi occasione di riflessioni a tutti più comuni: «Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di avere acquistata alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta, e sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in sé e negli altri, se leggendo voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile, l'obbiezione sarà ragionevole, e l'editore avrà un dispiacere reale del tempo, e che ha fatto gittare agli altri, e del molto più che egli stesso vi ha speso» (prima introduzione, FL 2006, p. 589; e si veda la riflessione su padre Felice Casati, *ivi*, pp. 494-5).

Ma è uno scopo che si realizza sempre osservando l'agire di individui messi in difficoltà nelle loro relazioni con gli altri e con gli istituti sociali, e che dunque obbliga a creare delle "avventure", a distinguere da una quotidianità ricostruita alcune vicende, senza le quali non si giustifica il racconto, ma la cui invenzione ricade per intero nelle mani dello scrittore; a lui spetta motivare le azioni dei personaggi, legare fatti e sentimenti, azioni e caratteri. Un carico che per Manzoni ha sempre fatto pendere la bilancia del romanzo verso il falso. In sostanza, ora lo scrittore si trova a dover stabilire quanto a un uomo non compete: decidere dei destini; a partire dal problema più cruciale di tutti: come deve finire la storia che invento?

Come Manzoni avesse intuito quanto spiegherà Genette (1972), la sfida difficile è dunque quella di immaginare "rottture del quotidiano" che avvengano però nel modo più "naturale" possibile, più conforme possibile al reale modo di agire degli uomini, il che si traduce in definitiva facendo muovere i personaggi in coerenza con quell'identificazione di tipo e di carattere che già magistralmente porta senza intoppi fino alla fuga del capitolo VIII, quando la vicenda passa inevitabilmen-

te in una dimensione d'«avventura». Da quel momento è la necessità di continuare a gestire con naturalezza il problema che nel *Fermo e Lucia* fa proseguire il racconto con le vicende di Lucia, facendovi entrare per la prima volta personaggi realmente esistiti, ricavati dalla storia, in una progressione (la Signora, il conte del Sagrato, Federigo Borromeo) che dal periferico arriva a un protagonista. Alla loro storia reale, che per i primi due è nota a Manzoni per tratti molto limitati, ma non per questo falsi, lo scrittore può far intrecciare la vicenda di Lucia senza alcun contrasto con quanto avrebbe davvero potuto succedere: il legame criminale della monaca con il suo seduttore era un fatto, nulla vietava che tale seduttore col nome di Egidio organizzasse il rapimento e le chiedesse di collaborare; la conversione del conte e il suo incontro col cardinale erano altrettanto un fatto, nulla vietava di immaginare che quel rapimento, simile ai tanti probabilmente realizzati, e insomma mai raccontato, potesse essere il punto finale di un percorso intimo, che è il poeta appunto a far rivivere, ma che dovette accadere veramente. A questo punto, e con l'intreccio dei movimenti del cardinale insieme a quelli dei personaggi inventati, siamo quasi al limite del difetto rilevato in Scott, ma molto lontani in realtà da gesta «romanzesche», da fatti straordinari, *inattesi*.

La soluzione che ha potuto servire per Lucia non si riesce però a trovare allo stesso modo per far procedere la vicenda dell'altro personaggio parallelo. Ripescato dal narratore, che a quel punto (inizio del capitolo V, t. III di FL 2006) dichiara di sentirsi come il «fanciullo» che deve «cacciare al coperto un suo gregge di porcellini d'India», Fermo affronta la sua avventura a Milano nel pieno dei tumulti di San Martino; perché anche i suoi movimenti risultino «naturali», Manzoni si trova costretto a intaccare il rapporto tra i piani della storia privata e della storia pubblica che aveva così convintamente programmato; la «grande storia» dallo sfondo si porta in primo piano. Ma, come è stato dimostrato (Toschi, 1983; si può seguire ora la ricostruzione in FL 2006), era una situazione narrativa cui Manzoni non aveva pensato, la «grande storia» non avrebbe dovuto assumere quel ruolo. Tanto che, diversamente dall'inizio del romanzo, dove l'identità del paesaggio nel tempo serviva ad avvalorare la verità del racconto, quando Fermo entra in Milano, il narratore sottolinea che non è la città conosciuta dai lettori: ora la storia ha modificato l'ambiente (FL 2006, p. 359).

È comunque con quella redistribuzione dei pesi che il romanzo procede e arriva alla conclusione. Proprio nel quadro generale della peste

Manzoni trova il modo di sciogliere il passaggio più critico per evitare quell'«unità artificiale» che ha letto in «tutti gli altri romanzi», cioè la conclusione, la decisione sul destino finale dei suoi personaggi. Questo vale non solo per togliere quanto c'è di «inatteso» nella malattia e nella morte del prepotente (e di molti altri), ma soprattutto per rendere allo stesso tempo naturale e avventuroso il percorso che porta Fermo a ritrovare Lucia, e la stessa sopravvivenza di Lucia, con episodi da *romance* che lo stravolgimento vero della realtà fa risultare normali (non si è forse fatta attenzione per esempio a quanto l'insistenza sugli untori abbia *anche* la funzione narrativa di rendere più drammatico l'episodio di Fermo accusato di essere uno di essi e di giustificarne l'abnorme decisione di salire sul carro dei monatti). Quello che ancora più importa è che solo quella situazione si offre alla mente di Manzoni come produttrice della casualità necessaria per cui diventasse, per così dire, plausibile quello che nella realtà della storia sarebbe stato (ed era probabilmente stato per molti) quasi del tutto improbabile. Nella realtà era molto più facile la morte dei protagonisti, e non il loro incontro. Inutile allora sottrarsi alla propria responsabilità di scrittore, inevitabile benché la si vorrebbe annullare; sotto l'insegna della «fortuna» si rivela ironicamente l'autore, che ammicca nel finale dopo essersi negato nell'introduzione nascondendosi dietro l'Anonimo: «Scelta dunque un'altra patria, i nostri eroi, erano però impacciati del come convertire in danaro i pochi beni che dovevano lasciare nel paese dove erano nati: *ma la fortuna – non osiamo dire la provvidenza – la fortuna che voleva favorirli in tutto, come uno scrittore che voglia terminar lietamente una storia inventata per ozio, trovò un ripiego anche a questo*» (FL 2006, p. 580).

Non la Provvidenza. Non perché Manzoni la neghi, ma il proclamarne l'intervento è proprio dei suoi semplici personaggi, non dello scrittore. «Manzoni vuole corrispondere alla spontanea versatilità dei suoi piccoli eroi nel loro stesso linguaggio eudemonistico, e può così indulgere a quell'anelito alla felicità che ai suoi occhi di moralista doveva apparire una superstizione» (Ulivi, 1974, p. 207; cfr. anche Scrivano, 1997). Solo Dio può scrivere romanzi, immaginare i destini degli uomini è un potere che Manzoni rifiuta. Tuttavia la fortuna, il caso, sono stati in realtà come forzati; perché a generare quei fatti conclusivi è stata la «fiducia», questa sì immaginabile nei personaggi, il modo, cioè, con cui la fede in Dio si traduce, magari inconsciamente, in una spinta interna a non cedere: «Nel concreto del racconto [...] la fiducia si identifica con l'inconscio, e in uno spirito c'è pure ansia, speranza del

meglio. Dio opera nell'occulta intimità dell'animo umano; ma non si distingue certo dalla misteriosa certezza che le cose andranno in certo modo, dal segreto eudemonismo che palpita in talune circostanze nella coscienza» (Ulivi, 1974, p. 178). In questo modo, ciò che si potrebbe attribuire all'artificio del narratore, è rappresentato come una sorta di auscultazione di una voce interiore, non solo nei *Promessi sposi*, ma già, embrionalmente e in effetti più scopertamente, nel *Fermo e Lucia*. «Si può persino dire che il Manzoni operi come simulando il lieto fine, come dandone una sorta di illusione ottica. È come se simulasse questo topos svuotandolo in fatto dall'interno» (Pupino, 2005, p. 269).

10.6

Contro la finzione del vero

Pur chiudendo il *Fermo e Lucia* Manzoni, tuttavia, ben si accorge dello squilibrio che si è creato e che minaccia di crescere. La parte destinata alla vicenda della *Colonna infame*, iniziata dentro il romanzo (come capitolo V del t. IV), viene interrotta e spostata per costruire un altro testo. È impossibile non vedere come proprio questo episodio metta Manzoni (e tutti i lettori) davanti a vicende reali che hanno riguardato reali «genti meccaniche», così che Manzoni scopre nel ricostruire l'episodio come esso sia esattamente corrispondente alla riflessione che da sempre propone, sul «vero morale» che la storia permette di conoscere, tramite lo scontro tra l'adesione alle «consuetudini» e le verità assolute, che sono la pietra di paragone delle responsabilità individuali (Raboni, 2017, pp. 112-7). Un sospetto poteva forse già essergli venuto, dai documenti che riguardavano la calata dei lanzichenecchi, come le lettere del Boldoni; la narrazione romanzesca, pur nella formula con cui l'ha adattata, si mostra, per così dire, inutile. Alla stesura dell'*Appendice storica su la colonna infame* Manzoni procede immediatamente dopo la fine del *Fermo e Lucia* (Raboni, 2015). Nella lettera a Cesare Taparelli d'Azeglio «sul Romanticismo», che riflette le idee di Manzoni subito a ridosso della fine della prima stesura del romanzo, riconoscendo «quanto indeterminato, incerto e vacillante nell'applicazione, sia il senso dei vocaboli: utile, vero, interessante», è solo su «uno di essi» che si sofferma, appunto «vero», per mostrare quanto l'incertezza sia reale:

il vero tanto lodato e tanto raccomandato nelle opere d'immaginazione, *non ha mai avuto un significato preciso*. Il suo ovvio e comune non può essere applicato a queste, perchè di consenso universale, vi debbe essere dell'inventato, cioè del falso. Il vero che debbe trovarsi da per tutto, *et même dans la fable* [corsivo di Manzoni, è una cit. di Boileau], è dunque qualche cosa di diverso da ciò che si vuole esprimere ordinariamente con quella parola; o per dir meglio è qualche cosa di non ancor definito; nè il definirlo mi pare impresa molto agevole, quando pure ella sia possibile (*Sul Romanticismo*, pp. 115-6).

Insomma, la messa in crisi dell'esperimento è contestuale con la chiusura della sua prima fase, nel momento in cui la distribuzione di ruoli tra storia e invenzione che aveva convinto all'adozione del nuovo genere si è dimostrata irrealizzabile. Come era già accaduto con *Adelchi*, anche il romanzo è tuttavia una creatura troppo cara per rifiutarla. La sua pronta rielaborazione, dalla Seconda minuta alla Ventisettana, oltre alla questione, già capitale, della forma linguistica (per cui cfr. il CAP. 9 di M. Bricchi), riordina la costruzione della narrazione; nel procedere del *Fermo* abbiamo letto l'evolversi stesso del progetto di Manzoni, il rifacimento deve aggiornare l'intero romanzo alla luce dell'esito di quella evoluzione, in special modo nel rapporto che si è venuto modificando con la «Storia» e non dovendo più mantenere una successione dell'invenzione che dipendeva dalla necessità immediata di risolvere la questione dell'intreccio; e potendo ormai ripulire la stesura del molto «diario di bordo» di quelle frequentissime osservazioni metanarrative con cui l'autore l'aveva accompagnata, diverse delle quali erano finalizzate a rimarcare la «verità» del racconto proprio nel fatto di non cadere negli stereotipi dell'artificiosità romanzesca e in generale letteraria. Ma il problema non è eludibile, per quanto nello stesso tempo angoscioso, poiché mette in discussione un appagamento creativo che pare avere con sé il senso necessario per realizzarsi. Affrontarlo non è facile, come mostra la lunga vicenda che porta a *Del romanzo storico*, avviato come risposta alle critiche di Goethe, ma la cui elaborazione definitiva si condensa in occasione dell'edizione delle *Opere varie*, all'interno delle quali sarà stampato nel 1850. Lo mostra anche il rinvio stesso della pubblicazione dell'*Appendice storica su la Colonna infame*, certo già decisa come accompagnamento della prima edizione del romanzo (per cui cfr. il CAP. 6 di G. Raboni). Del resto non si danno dopo il romanzo altre opere creative.

Nonostante letture di compromesso, è di tutta evidenza che nel suo saggio sui «generi misti» Manzoni intenda colpire al cuore il proprio percorso; diciamo pure (con Contini, 1986) che si storicizza. Fu lui stesso a essere convinto da «quell'apparenza di storia» che «acquistò nel primo momento più favore» ai romanzi di Walter Scott, «l'Omero del romanzo storico» (*Del romanzo storico*, pp. 85 e 10); lui a voler dare «non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito», come a voler rifare «in certo modo le polpe a quel carcame, che è in così gran parte, la storia» (ivi, p. 8). Ciò che si era «proposto di far conoscere», con l'idea che la storia non fosse «un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere; ma una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori di storia, nel senso più usuale del vocabolo» (ivi, pp. 3-4), non può però essere realizzato mescolando l'invenzione alla storia. Perché non vi potrà mai essere sciolto il dubbio se ciò che vi si legge è «una manifestazione reale dell'umanità, della natura, della Provvidenza, o solamente un possibile felicemente trovato» dallo scrittore (ivi, p. 5).

Con le parole si può creare un "verosimile", che in quanto prodotto da parole non è mai il "vero", ne è una sua rappresentazione; ma Manzoni chiude alla possibilità di *fingere* un vero simile al vero, che però vero non è mai stato, e che viva solo nelle parole.

Approfondimenti bibliografici

Il percorso tracciato non solo tocca un tema centrale nello studio di Manzoni, qual è quello del rapporto storia/invenzione, presente in gran parte della bibliografia sullo scrittore; ma attraversa campi di ambito differente, a loro volta oggetto di molta bibliografia. Ci limitiamo quindi a una selezione molto limitata di contributi più strettamente legati al filo del nostro ragionamento, anche se spesso con proposte la cui diversità non possiamo però discutere qui per ragioni di spazio.

Sul romanzo storico: Lukács (1965); "Revue d'histoire littéraire de la France", LXXV, 1975, 2/3, in particolare J. Molino, *Qu'est-ce que le roman historique?*, ivi, pp. 195-234; E. Scarano *et al.*, *Il romanzo della storia*, Nistri-Lischi, Pisa 1986; R. Bigazzi, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella nar-*

rativa moderna, Nistri-Lischi, Pisa 1996; F. Ruggieri *et al.*, *Romanzo storico e romanticismo. Intermittenze del modello scottiano*, ETS-Slatkine, Pisa-Genève 1996; M. Columni Camerino (a cura di), *La storia nel romanzo (1800-2000)*, Bulzoni, Roma 2008 (in particolare l'introduzione della curatrice e il contributo di J. Molino). Sul contesto: A. Leone De Castris, *La polemica sul romanzo storico*, Cressati, Bari 1959; L. Lattarulo (a cura di), *Il romanzo storico*, Editori Riuniti, Roma 1978; R. Brusciagli, R. Turchi (a cura di), *Teorie del romanzo nel primo Ottocento*, Bulzoni, Roma 1991; M. Columni Camerino (a cura di), *Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, Lisi, Taranto 2000; Bricchi (2012) e E. Irace, G. Pedullà, *Walter Scott in Italia e il romanzo storico*, entrambi in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi 2012, pp. 40-50.

Per il rapporto con gli storici francesi: C. De Lollis, *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione* (1926), in Id., *Scrittori d'Italia*, a cura di G. Contini, V. Santoli, Ricciardi, Milano-Napoli 1968; su Thierry (anche in rapporto a Scott e Manzoni): M. Gauchet, *Le "Lettres sur l'histoire de la France" d'Augustin Thierry*, in P. Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, vol. I, Gallimard, Paris 1997, pp. 787-850; un riferimento resta B. Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono* (1921), a cura di M. Diamanti, Bibliopolis, Napoli 2019.

Per l'evoluzione manzoniana: A. Zottoli, *Umili e potenti nella poetica del Manzoni*, Tumminelli, Roma 1942; Varese (1964); Id., *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, La Nuova Italia, Firenze 1975; M. Puppo, *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, D'Anna, Messina-Firenze 1979; G. Tellini, *Manzoni. La storia e il romanzo*, Salerno Editrice, Roma 1979; G. Barberi Squarotti, *Il romanzo contro la storia. Studi sui "Promessi sposi"*, Vita e Pensiero, Milano 1980; C. Varese, *Manzoni uno e molteplice*, Bulzoni, Roma 1992; Brogi (2005); L. Badini Confalonieri, *Manzoni: il romanzo e la storia*, in G. Bosco, M. Pavesio, L. Rescia (a cura di), *Contatti passaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. 269-81; P. D'Angelo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccide la poesia*, il Mulino, Bologna 2013; osservazioni interessanti, ma in un quadro da rivedere in G. Acerboni, *Manzoni e il vero falsificato*, Aracne, Roma 2012. Specialmente raccomandabili M. Columni Camerino, *Manzoni teorico del romanzo*, in "Nuova Rivista di Letteratura italiana", I, 1998, 2, pp. 404-35; e l'analisi sincronica di C. Segre, *Alessandro Manzoni: il continuum storico, l'intreccio e il destinatario*, in Id., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 144-75.

Indispensabile seguire la storia elaborativa del romanzo: chiarificatore Toschi (1983); discusso da D. De Robertis, *I diritti della storia* (1985), in Id.,

Gli studi manzoniani, a cura di I. Becherucci, Cesati, Firenze 2014, pp. 157-74 (importante tutto il volume); fondamentale ora Raboni (2017).

Inoltre, sulla struttura narrativa, in relazione al rapporto storia/invenzione: M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *La storia come incubo nei "Promessi sposi" e I "Promessi sposi" come storia rifatta*, entrambi in Ead., *Poetiche della temporalità*, Palumbo, Palermo 1990, rispettivamente pp. 35-50, 71-89; A. Matucci, *Tempo del "novel" e tempo del "romance" nei "Promessi sposi"*, in "Linguistica e Letteratura", XIX, 1994, 1-2, pp. 91-153; Pupino (2005).

Sul problema speculare della narrazione e dell'"invenzione" nella storiografia, con riferimento anche a Manzoni: E. Scarano, *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Liguori, Napoli 2004; Ginzburg (2006). Utile C. Tramontana (a cura di), *Repertorio bibliografico ragionato su romanzo e storia (1995-2006)*, in "Moderna", VIII, 2006, 1-2, pp. 306-33.

La religione

di Pierantonio Frare

II.1

Dall'anticlericalismo al cattolicesimo

La religione di Alessandro Manzoni è la cattolica: vale la pena di ricordarlo, anche a rischio di iniziare con un truismo. Fu educato in essa durante i dieci anni scolastici (ottobre 1791-giugno 1801) passati nei collegi prima dei padri Somaschi a Merate (1791-96) e a Lugano (1796-98), poi dei padri Barnabiti a Milano (1798-1801, con una breve parentesi a Castellazzo de' Barzi durante l'invasione francese). La coazione inerente alla scuola, raddoppiata da quella delle regole collegiali, sviluppò in Manzoni, temperamento reattivo, una crescente insofferenza sia verso le due istituzioni, nel suo caso fuse in una, sia verso quanto esse gli tramandavano, a partire proprio dalla religione cattolica; insofferenza o addirittura disgusto che trovavano disponibile conferma nelle idee diffuse dalla Rivoluzione francese anche in Italia e proprio in quegli anni. Ne sono testimonianza alcune delle poesie giovanili rimasteci, scritte tra il 1801 e il 1809: soprattutto il *Trionfo della libertà* (1801), in cui il poeta pone in bocca a Bruto una durissima invettiva contro la Chiesa e il papa (II, vv. 115-206, in *Poesie e Tragedie*, pp. 140-3). Essa è temperata da una nota in cui protesta «che qui non si toccan principij di sorta alcuna» (ivi, p. 144); tuttavia, proprio l'immediatamente successivo richiamo al Vangelo, che «insinua la mansuetudine, il dispregio della ricchezza e del comando» (*ibid.*), dimostra la sua riduzione a un testo di moralità sociale e politica, spogliato delle sue caratteristiche di Rivelazione e del suo annuncio di Incarnazione e Risurrezione. Il rapido abbandono dei toni esagitati e la perseverante e pacata ricerca di una condotta morale a cui aderire, sintetizzata nel decalogo fattosi consegnare da Imbonati morente (*In morte di Carlo Imbonati*, vv. 207-