

Giuseppe Palazzolo

Nascondimento e rivelazione

Parole di Manzoni poeta

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Publicato con un contributo
del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania*

© Copyright 2018
Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675234-5

INTRODUZIONE

Alessandro Manzoni è un poeta. L'affermazione sembra scontata, sia per lo specialista che per il comune lettore, se solo si considera la canonicità degli *Inni Sacri* o del *Cinque Maggio*. Eppure l'identità del romanziere ha spesso offuscato quella del poeta, lasciandola in secondo piano. Non sono mancati, è ovvio, nella lunga storia della critica studi, edizioni e commenti che si sono messi al servizio della poesia manzoniana: Nigro, Gavazzeni, Lonardi, Azzolini, Leri, Frare, Langella, Danzi sono soltanto alcuni campioni di un nutrito drappello di critici che hanno contribuito a liberare il poeta da incrostazioni, interpretazioni fondate più sulla tradizione che sul testo, facili generalizzazioni. Su questo solco si incammina il presente saggio, che nasce da una lettura concordanziale – iniziata alla scuola di Giuseppe Savoca – e si pone in ascolto delle parole di Manzoni poeta. La funzione della poesia nel *corpus* manzoniano va ben oltre il ventennio della produzione creativa, dal *Trionfo della Libertà* alla *Pentecoste*, ma riverbera i suoi effetti a distanza. La consapevolezza che «la virtù storica della parola poetica è d'offrire intuizioni al pensiero, piuttosto che strumenti al discorso» (*Del romanzo storico*) proietta la poesia in un orizzonte originario, primigenio, presto condensato nell'emblema del 'sentire e meditare'. È dunque, da subito, ricerca di un'espressione originale, e quindi ricerca di sé, del proprio volto e del proprio nome, ma anche di un progetto, di una direzione che dia senso. Diventa missione al servizio della verità inquieta ed inquietante, perché «ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero» (*Materiali estetici*). Vuole essere profezia e testimonianza, che non si sottrae agli appelli della storia, anche se la realtà sfugge. È preghiera che vibra dei profondi palpiti del cuore, è meditazione della «sublime ironia» della croce, scenario tragico e modello di una semantica e di una sintassi contrassegnati sempre da un doppio esponente, l'abbassamento e l'innalzamento, la caduta e la resurrezione.

È l'interrogazione del *Deus absconditus*, con e oltre Pascal, ed è l'affidamento alla possibilità di una grazia dai contorni 'materni'. Manzoni attraversa la frattura del Romanticismo senza tentazioni nostalgiche, ma volgendo lo sguardo a Gerusalemme, masticando e rimasticando la parola delle Scritture fino a farla propria, in modo da poterla così restituire alla compagnia degli uomini. A differenze di altre esperienze poetiche coeve, non percorre la strada della creazione estetica come spazio del sacro, aggira la funzione Petrarca, comincia con le parole della poesia la propria rivoluzione linguistica. Si riappropria del tempo attraverso la riscoperta della tensione apocalittica giudaica e cristiana e in questa prospettiva escatologica declina il proprio impegno di poeta 'civile'. Sono questi solo alcuni degli scenari ermeneutici sviluppati nel corso del saggio, e che confermano la necessità di tornare ancora a Manzoni poeta.

Il titolo, infine. *Nascondimento e rivelazione*: la 'e' congiunge, non separa. Nel primo tempo della poesia manzoniana domina il nascondimento, ma la rivelazione – della stessa poesia, e della propria cifra più autentica e quindi nascosta – è sempre evocata: la febbrile sperimentazione di questi anni conferma il bisogno di provare e di mettersi alla prova. La conversione, che secondo un uso ormai fissato dalla tradizione divide la produzione – e la vita – di Manzoni in un prima e in un dopo, non è un approdo rasserenante, ma la ricerca incessante dell'Altro, del volto dell'uomo nel quale si è rivelato, del riscatto della storia promesso. Ecco perché la rivelazione può essere nascondimento: perché nel dialogo drammatico e vitale con l'Altro la parola della poesia si può tendere fino a diventare grido che interPELLa, e poi silenzio orante.

Premessa bibliografica

Ove non diversamente specificato, i testi si intendono citati dalle seguenti edizioni: ALESSANDRO MANZONI, *Poesie prima della conversione*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992; ID., *Inni Sacri*, a cura di F. Gavazzeni, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda Editore, 1997; ID., *Tutte le poesie. 1797-1872*, a cura di Gilberto Lonardi e Paola Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992 (per tutte le poesie non incluse nelle precedenti edizioni); ID., *Il Conte di Carmagnola*, premessa di G. Lonardi, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004; ID., *Adelchi*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, nota al testo di Isabella Becherucci, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2015. Salvo diversa indicazione, eventuali corsivi all'interno delle citazioni manzoniane sono da considerarsi miei.

1. IL NASCONDIMENTO DI SÉ

1.1. *Ritrarsi*

Il ritrarsi del giovane Alessandro è, letteralmente, un 'ri-trarsi'. Lo scacco implicito in ogni autoritratto, determinato dalla tensione a rivelarsi contemporaneamente a sé e agli altri, viene apertamente confessato nel momento stesso in cui il poeta, a confronto con l'Alfieri del *Sublime specchio* e in competizione con Foscolo, sceglie le parole per tracciare il proprio volto¹.

¹ L'analisi del sonetto [*Capel bruno: alta fronte: occhio loquace*] è stata, naturalmente, un luogo frequentatissimo dalla critica. Secondo Gavazzeni il testo di Alfieri, *Sublime specchio di veraci detti*, ha agito come avvio per «un confronto concorrenziale e, giusta il senso certo non consapevole della funzione primitiva del sonetto, tenzone» (cfr. FRANCO GAVAZZENI, *Restauro manzoniani*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, II, Roma, Salerno, 1985, pp. 469-522); successivamente, discutendo l'antipetrarchismo individuato da Lonardi, lo stesso critico ha riconosciuto in Manzoni una «struttura culturale catafratta in organizzazione mentale rivolta all'esterno più che all'interno, disposta più a rispondere che ad assumere e sistemare» (ALESSANDRO MANZONI, *Poesie prima della conversione*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992, p. VIII). Per Bardazzi la direzione del confronto procede da Foscolo a Manzoni: «riscrittura, questo, di quello, tanto per lenimento della sovraeccitazione passionale, quanto per ringiovanimento anagrafico e distensione dei tratti» (GIOVANNI BARDAZZI, *L'ascesa per il "calle ascreo". Appunti sull'itinerario poetico del primo Manzoni*, in «Annali manzoniani», IV-V (n.s.), 2001-2003, p. 38); Frare, invece, alla luce di una più ampia ricognizione dei rapporti biografici e intertestuali tra Foscolo e Manzoni, ricostruisce con ulteriori argomenti la complessità di tale dinamica emulativa (PIERANTONIO FRARE, *Foscolo e Manzoni: rapporti biografici e polemiche testuale*, in «Rivista di letteratura italiana», XVIII, 1999, 1, pp. 29-50). La comparsa di una diversa versione del sonetto, il cosiddetto *Apografo Lechi* (ora in LUIGI AMEDEO BIGLIONE DI VIARIGI, *Trittico manzoniano, documenti inediti dagli archivi privati di Brescia*, in «Annali manzoniani», III (n.s.), 1999, pp. 285-304) ha fornito la possibilità di individuare una nuova tappa dell'archeologia di questo ritratto, anteriore a quella consegnata all'autografo braidense VS.IX.2, che reca importanti differenze nelle terzine: Danzi lo considera un momento di avvicinamento ai moduli retorici di Foscolo, da cui però Manzoni prenderà presto le distanze nella versione successiva: cfr. LUCA DANZI, *Sui nuovi "puerilia" manzoniani (inediti, apografi, autografi)*, in «*Meminisse iuvat*». *Studi*

L'autografo braidense del sonetto, datato 1801, ci consegna un ritratto dalle grandi partizioni. La prima strofe è dedicata ai connotati fisici, la seconda alle caratteristiche morali, e già vi si rivela il caratteristico incedere per litoti e antitesi: «Naso non grande e non soverchio umile / [...] / Lingua or spedita or tarda, e non mai vile, / Che il ver favella apertamente, o tace. / Giovin d'anni e di senno; non audace: / Duro di modi, ma di cor gentile». Rispetto all'aggettivazione foscoliana, psicologicamente connotata², la scrittura manzoniana sembra procedere per continue correzioni e cambi di rotta, nell'inquieta ricerca di un'immagine che fatica a formarsi. Il realismo della descrizione – l'accento alla balbuzie, lo «stretto labbro e vermiglio»³ – non basta a definire i tratti di un volto che appare sfuggente⁴. Con una significativa sinestesia è l'«occhio loquace» del verso incipitario il primo a parlare, mentre il *vero* – parola tematica del lessico manzoniano e del suo universo concettuale – può essere *apertamente* espresso, ma anche *taciuto*. In queste prime strofe l'io è assente: quella prima persona che nel sonetto alfieriano viene richiamata fin dal secondo verso – «Mostrami in corpo e in anima qual sono» – e che Foscolo anticipa in prima posizione – «Solcata ho fronte, occhi incavati intenti» – nel testo manzoniano entra in scena soltanto nelle terzine, lasciando le determinazioni fisiche e morali prive di un soggetto reggente, quasi preda dello sguardo dell'altro: gli unici verbi di questa sezione sono in terza persona, al v. 6 («che il ver favella apertamente, o tace»), in dipendenza della *lingua*. L'io si rivela nella prima terzina, richiamato dal verbo e da una serie notevole di assonanze e rime: «La gloria amo e le selve e il biondo iddio: / spregio, non odio mai: m'attristo spesso: / buono al buon, buono al tristo, a me solo rio». La concentrazione delle figure retoriche – l'iterazione,

in memoria di Violetta De Angelis, a cura di Filippo Bognini, Pisa, Edizioni ETS, 2012, pp. 343-366.

² «Solcata ho fronte, occhi incavati intenti, / crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto, / labbro tumido, acceso, e tersi denti / capo chino, bel collo, e largo petto»: è la prima quartina del sonetto pubblicato nel «Nuovo Giornale dei Letterati» di Pisa (tomo IV, ottobre 1802).

³ L'apografo contenuto nell'Archivio Lechi (cit.) reca un precedente «labbro colmo e vermiglio» al v. 4.

⁴ Paola Azzolini ha riconosciuto nell'autoritratto la spia di un'inquietudine, condensata nel gesto di Narciso che «s'affaccia sullo specchio dei suoi versi, ma appena scorge l'amato-temuto riflesso di sé, scompiglia l'acqua con la mano, timoroso di scorgere il volto che pure cerca» e ha trovato una corrispondenza nell'immagine pittorica di Gaudenzio Bordiga, dove «il poeta diciassettenne è di profilo, con lo sguardo vagamente corrucciato e d'attesa», in cui si disegna lo stesso sostanziale rifiuto della propria immagine del sonetto: PAOLA AZZOLINI, *Commento a A. MANZONI, Tutte le poesie. 1797-1872*, a cura di Gilberto Lonardi e P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992, in particolare pp. 274-275. Di parere diverso Boggione, che attribuisce il tono dimesso alla polemica relazione con «l'intento apologetico e sublimante perseguito da Foscolo», e preferisce leggere il testo come documento di un apprendistato letterario, seppur all'interno della ricerca della propria personale vocazione poetica: cfr. VALTER BOGGIONE, *Introduzione, note e commento a A. MANZONI, Poesie e tragedie*, Torino, UTET, 2002, in particolare pp. 334-335.

il gioco etimologico con poliptoto, l'antitesi e la *correctio* – rivela un'abile competenza tecnica e contemporaneamente la ricerca di una cifra stilistica distintiva, come conferma il confronto con la stesura precedente, l'apografo conservato nell'Archivio Lechi:

Apografo Archivio Lechi

Amo le sacre Muse, ed il notturno
Tacer de' boschi; prodigo dimesso 10
Malinconico astratto taciturno.

Buono al buon, buono al tristo, a nessun rio,
Fuor che al vizio a la frode, ed a me stesso,
Tale di membra ed anima son'io.

Autografo Braidense

La gloria amo e le selve e il biondo iddio:
Spregio, non odio mai: m'attristo spesso: 10
Buono al buon, buono al tristo, a me sol rio

A l'ira presto, e più presto al perdono:
Poco noto ad altrui, poco a me stesso:
Gli uomini e gli anni mi diran chi sono.

La condensazione fortemente tripartita delle immagini al v. 9, l'abbandono della serie aggettivale ai vv. 10-11, troppo simile ai moduli foscoliani – «Sobrio, umano, leal, prodigo, schietto», v. 7 – consente di dare spazio ai contrasti chiaroscurali, prendendo le distanze dall'enfasi accumulatoria di Foscolo, che dilatava ulteriormente il modello alfieriano. Gli ultimi due versi rappresentano quasi una palinodia: la volontaristica, quasi fanciullesca, affermazione identitaria – «Tale di membra ed anima son'io» – si rovescia nella cauta, ma fiduciosa, attesa di una rivelazione che verrà dalla maturità e dalla relazione, dall'immersione nella storia e dall'incontro con gli altri: «Poco noto ad altrui, poco a me stesso: / Gli uomini e gli anni mi diran chi sono». Mentre la morte è per Alfieri la soluzione del dilemma tra grandezza e viltà, e per Foscolo l'approdo rasserenante da cui ricavare la definitiva fama, per il più giovane Alessandro il ricorso a una tessera alfieriana («Ignoto agli altri, ignoto quasi a me stesso», *Della virtù sconosciuta*) è lo spunto per oggettivare il proprio non conoscersi. Intanto, però, da questa dinamica di rivelazione nel nascondimento emergono alcuni dei temi più cari all'universo di Manzoni: il culto del vero, una forte tensione morale, la disponibilità al perdono, la tristezza e su tutto una profonda inquietudine.

La prima stagione poetica di Manzoni, quella che per comodità classificatoria si definisce precedente alla conversione, è, a ben vedere, fitta di tentativi di delineare i tratti di un'identità sfuggente e cangiante. Il sonetto [*Se pien d'alto disdegno e in me sicuro*] si apre con una solenne affermazione di sé, appena mitigata dalla congiunzione ipotetica, e riproduce la topica della contrapposizione al «vil tempo»; la composizione, datata 1802, forse ispirata da un amore per Luigia Visconti, sorella di Ermes, è stato considerato dalla critica come uno dei pochi esempi di poesia d'amore, genere poco frequentato da Manzoni. Il motivo dell'amore come pungolo alla virtù e via per la

nobilizzazione interiore appartiene alla tradizione ed è realizzato senza particolare originalità, innestando sul tronco petrarchesco moduli stilnovistici e lemmi di più crudo realismo («piacer sozzo»), il gusto per le inarcature tipico di Della Casa e l'associazione della tematica erotica con quella politica ripresa da Alfieri. La presenza di una forte soggettività si conferma nelle terzine – «Piacerti io voglio; né piacer ti posso» – ma si risolve, ancora una volta, nella ricerca della strada della virtù: «Così per la via alpestra io mi son mosso: / né, volendo *ritrarmene*, il potrei; / perché non posso intralasciar d'amarte». A questa altezza cronologica, Manzoni si descrive come un *homo viator*, certo non all'interno di una semantica cristiana, ma in cammino alla scoperta della propria voce poetica: non è possibile ritrarsi da questo itinerario, ed a questa impossibilità è affidato il proprio ritratto.

La donna amata, priva di caratteristiche fisiche, diventa allegoria della chiamata poetica, a cui Manzoni si sente vocato, ma non ancora pronto. Ad ulteriore conferma, il lume degli occhi della donna fa il poeta «schivo [...] di quanto parmi, al tuo paraggio, impuro» (v. 8), così come nel [*Frammento di un'ode alle Muse*], da collocarsi negli stessi anni, Manzoni si dedica completamente alle divinità della poesia: «io chiamato le seguio, e con lor vivo, / di lor penso, ed ho tutt'altro a schivo» (vv. 8-9). Nel sonetto [*A Francesco Lomonaco per le «Vite degli eccellenti italiani»*] ritroviamo il sentiero diretto a «verace gloria» e la difficoltà del cammino, fino all'importante presenza del «bello» e del «vero», non in correlazione, ma in alternativa: «Francesco, e' non fu mai chi per sentiero / Sparso di fronde e fior fino a verace / Gloria franco poggiasse, o bello o vero / Quaggiù cercando, o s'altro ai savi piace» (vv. 1-4). Compare quindi l'antagonista, quel «vulgo» «a cui dispiace / quanto è gentile» e la stoica necessità di dominare le passioni, su esempio dell'amico Lomonaco a cui il sonetto è dedicato, mentre in conclusione ritorna il motivo del «disdegno» e della contrapposizione al mondo e a sé stesso: «... io pien d'alto disdegno, e caldo / di duo begli occhi or cerco lauro or mirto, / col mondo sempre, e con me stesso in guerra».

In questa prima produzione poetica lo sdegno si appunta sulla volgarità del mondo: si tratta di un campo semantico che agisce praticamente solo in questa fase, con alcune importanti eccezioni registrate nella *Passione* e in *Ognissanti*⁵. Gli stessi motivi tornano in [*Alla musa*]: anche qui il poeta

⁵ Ricorrono nei testi che precedono il 1810 le 3 occorrenze di «disdegno», l'unica di «disdegnoso», 4 delle 6 di «sdegnare», 7 delle 8 di «sdegno»; l'occorrenza nella *Passione* («Nè sdegnò coi fratelli tapini / Il funesto retaggio partir») riferita all'Incarnazione del Cristo, oppure in *Ognissanti* («Il secol vi sdegna») sono le spie del riuso del proprio materiale lessicale in una prospettiva rovesciata, caratteristico di Manzoni, come si vedrà più avanti. I riferimenti alle occorrenze dei lemmi all'interno della poesia manzoniana sono desunti dalla *Concordanza di tutte le poesie di Alessandro Manzoni*, a cura di Giuseppe Palazzolo, consultabile presso l'Archivio Digitale della Poesia Italiana

cerca un «novo intatto sentier» (così recita l'*incipit*), si chiede se «a somma gloria ogni via [è] chiusa» e non ancora «d'altri vestigi folta» (vv. 1-4). Anche la possibilità dello scacco, del fallimento, viene accolta come estrema possibilità di distinzione: «Deh! fa che, s'io cadrò sul calle ascreo, / Dicasi almen: su l'orma propria ei giace» (vv. 13-14). Non a caso gli stessi versi – con l'omissione del «calle ascreo», perché il riferimento era stato anticipato nell'«Ascrea fontana» al v. 152 – saranno ripetuti nei versi sciolti *In morte di Carlo Imbonati*, ma in un orizzonte differente.

Il diagramma si può considerare delineato almeno nei suoi tratti principali: nella ricerca di una propria, personale originalità, il poeta percorre una strada solitaria e in salita. È la via dell'ascesi e della purificazione dagli affanni e dalle passioni del mondo – e non a caso si affacciano numerosi riferimenti alla morale stoica, influenzati dall'amicizia con Francesco Lononaco – ma è anche la strada della solitudine e dell'allontanamento dalla folla, dal volgo, costantemente designati attraverso epiteti dispregiativi. L'attività letteraria assume dunque una duplice, ambigua funzione: da una parte è suo compito rivelare il vero, permettere al poeta di accedere ai territori di una verità tanto proclamata quanto disincarnata e astratta; dall'altra serve a nascondere lo stesso io dell'autore, celandolo al mondo in un'ideale contrapposizione che è nello stesso tempo garanzia di identità e di sopravvivenza. Ma questo nascondimento è in realtà rivelazione. Gli altri infatti non scompaiono mai dalla scena, ma sono lo sfondo di cui ha bisogno il personaggio Manzoni per delinearci, come è confermato dalla conclusione dell'*Autoritratto*.

1.2. *Provare e riprovare*

Fin dalla prima esperienza poetica di largo respiro appare quella che sarà la nota costante di tutta questa stagione: la vocazione alla poesia e la volontà di trovare nel verso le parole per affermarsi. A ragione De Robertis nel 1967 aveva riconosciuto che «non si ha forse esempio nelle nostre lettere, di una così vigile (e predominante) coscienza della propria parte, di un così protratto bisogno di definirla, di una così lunga preparazione a esser poeta, a rivestirne i panni; di un così sorvegliato misurarsi, senza un momento d'abbandono, sin dai primi passi, e confrontarsi, e fissare il proprio posto: senza curarsi se la poesia verrà, badando solo a rendersene degno»⁶.

dell'Otto-Novecento dell'Università di Catania, diretto da Giuseppe Savoca.

⁶ DOMENICO DE ROBERTIS, *Manzoni tra meditare e sentire*, in ID., *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 255-314: 258. Posizione ribadita dai commentatori più recenti, come Paola Azzolini,

Prima di procedere oltre, a questo punto, è necessario fare un passo indietro e considerare il poemetto in quattro canti in forma di visione, quel *Trionfo della Libertà* composto dopo i festeggiamenti seguiti alla pace di Lunéville del 9 febbraio 1801, tenuti a Milano il 30 aprile⁷. Risulta chiaro l'influsso del magistero montiano, in particolare per la *Bassvilliana* e per la *Mascheroniana*: l'architettura elaborata, il classicismo del linguaggio con il frequente ricorso alle similitudini e alla mitologia, la sintassi spezzata da anastrofi e iperbatì, concorrono a collocare l'opera all'interno del processo di recupero del modello dantesco operata da Monti in quegli anni. D'altra parte sono presenti – e sono stati rilevati, fin da Chiari – numerosi debiti petrarcheschi, ricavati soprattutto dai *Triumphs*, la cui influenza, però, è stata ricondotta al genere⁸. Il giovane Alessandro segue da vicino Monti, e dimostra di condividere l'idea del maestro di far scontrare la parola letteraria con la realtà, anche nei suoi aspetti più bassi e tragici. Ad un osservatore attento come Trombatore non sono sfuggite alcune differenze, come l'assenza di qualsiasi richiamo alla figura di Napoleone, di contro alle lodi della poesia montiana, mentre Gavazzeni ha notato la solitaria apologia di Desaix, in contrapposizione proprio a Bonaparte. La scelta appare dettata non solo dall'ambiente del «Monitore Italiano», ma anche dalla vicinanza delle stampe del *Rapporto al cittadino Carnot* di Lomonaco e del *Saggio* di Vincenzo Cuoco; comincia a palesarsi anche un certo fastidio nei confronti di una poesia direttamente e scopertamente impegnata a favore di, e non sdegnosamente contro. In questa prospettiva il richiamo a Dante⁹ non è soltanto il necessario tributo all'interno della tradizione della visione, ma la

che considera il poemetto – ma la considerazione si può estendere a tutta la produzione giovanile – percorso «dall'urgenza di un personale problema di “vocazione” alla poesia e quindi anche all'appassionata richiesta che la parola poetica si carichi di finalità civili e politiche, dal sogno insomma di un impossibile ritorno alle funzioni eroiche del poeta vate» (P. AZZOLINI, *Commento a A. MANZONI, Tutte le poesie*, cit., p. 249).

⁷ La critica recente tende a spostare in avanti l'epoca di stesura del testo, considerando l'autodefinizione del poeta come «Vate trilustre» (IV, 181) e la nota finale in cui afferma che «questi versi scriveva io Alessandro Manzoni nell'anno quindicesimo della età mia» riferimenti che attestano l'avvio della scrittura, non certo la sua conclusione. Infatti l'allusione interna ai canti della *Mascheroniana* di Vincenzo Monti, l'accento al «decenne / Berretto» che si legge nei primi versi e rimanda al decennale della Repubblica francese, convergono a spostare la stesura del poemetto all'autunno del 1801.

⁸ Per Chiari «l'influenza petrarchesca è [...] più lontana e più superficiale di quella dantesca: si limita a svegliare un'idea più che a influire sullo spirito» (*Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione*, con note critiche di Alberto Chiari, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 84).

⁹ Gavazzeni colloca l'esperimento di Manzoni all'interno del «culto dantesco di fine secolo»: F. GAVAZZENI, *Introduzione a A. MANZONI, Poesie prima della conversione*, cit., p. VIII. Per un inquadramento storiografico di questa nuova fortuna dantesca, si rimanda a CARLO DIONISOTTI, *Varia Fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 255-333.

consapevole elezione di un modello letterario e umano che ha pagato con l'esilio – e quindi ancora una volta con l'isolamento, con la strada solitaria percorsa da pochi – la propria scelta di libertà.

Il poema si può collocare all'interno dello «stoicismo neoclassico»¹⁰, che dall'antichità greca e romana ricavava modelli esemplari di comportamento da proporre al pubblico contemporaneo, ma al neoclassicismo rimanda anche l'idea di una poesia che trascina l'uomo verso l'alto, «quasi sgravato dalle terree some» (I, 12): il movimento è duplice, di innalzamento e di allontanamento. A sostenere questo volo fanno la loro comparsa «ali», «piume» e «penne». Il poeta non sa con «quai piume» venga trascinato in alto (I, 11), e, una volta scosso «l'aborrito giogo» del corpo, «l'ali aprendo a la seconda vita» rinasce da morte come la fenice (III, 253-254); alla Musa che *l'ali impenna* «al Ferrarese ingegno» (IV, 160), chiede «l'ali al pensier» (IV, 34). Solo al poeta è riservata la possibilità di librarsi nelle altezze del cielo: «l'Aquila grifagna», emblema asburgico, per tre volte cade al suolo, «che l'arse penne ricusaro il volo» ed è infine costretta a ritirarsi con «le mozze ali, e le tronche ugne» negli «intimi recessi di Lamagna» (I, 184-9). Sulla celeste via della poesia che vola alta il giovane Alessandro segue «da lunge» Monti, «Cigno divin», e nella parte finale dell'opera il catalogo ornitologico si affolla: il poeta, oltre che Cigno, è «aquila altera», che, «le robuste penne ergendo», come Dante al cospetto degli ignavi, è chiamato a non preoccuparsi («li compiangi, e passi», IV, 177) dell'«invida turba» dei poetastri che si abbeverano non alla fonte dell'Ippocrene, ma «ne le Stinfalie fogne» (IV, 170), e sono «augei palustri e bassi; / cigni non già, ma Corvi da carogne» (IV, 173-4). «Mortali» sono le «penne» del giovane Manzoni, «inferme e frali» le sue forze, «periglioso» il «volo», la «caduta» si prospetta «alta e sublime»: «l'ali / però raccogli, e riposiamci al suolo» (IV, 192-3).

L'oltranza giacobina che innerva l'opera si fonde con il linguaggio dell'invettiva di provenienza dantesca per fornire i toni e le parole alla polemica antireligiosa¹¹. Su questo piano si radicalizza per giovanile furore l'opposizione

¹⁰ Il riferimento è alla storia dell'arte, e in particolare a ROBERT ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991. Cfr. ENRICO FARINA, *Il «Trionfo della Libertà». Classicismo e giacobinismo in uno scritto del giovane Manzoni*, in «Italianistica», XXVI, 1997, 3, pp. 425-440.

¹¹ È stato Enzo Noè Girardi a chiarire che il pedale dell'opera batte «non tanto sul “civile” della libertà, dell'uguaglianza, della tolleranza, ecc., quanto sul “religioso”, sul sacro tradito e contraddetto dagli uomini di Chiesa, ispiratori e condottieri delle bande sanfediste, sia in quanto s'oppongono a quell'irresistibile movimento di liberazione del popolo italiano dalla tirannide straniera e domestica che il Manzoni già ora riveste degli attributi della sacralità, e sia pure di quella sacralità generica e di tipo classicheggiante» (ENZO NOÈ GIRARDI, *La lirica civile di A. Manzoni*, in «Testo», VI, 1985, 10, p. 19).

profonda tra essere e dover essere: nel vigore delle immagini usate si avverte l'influsso del teatro rivoluzionario francese, che aveva nell'attacco alla religione uno dei temi prediletti, e quindi anche delle parole di Voltaire e Lomonaco, nonché il ricordo della *Superstizione* e del *Fanatismo* di Monti e il poemetto *Bassville* di Salfi. Ma la critica alla Religione che si fa potere inumano, diventando copertura delle ambizioni degli uomini («sue crudeltati ai Numi appone, / e fa ministro il Ciel di sue vendette», I, 121-122), è fortemente sentita, come dimostra la nota al secondo canto: «Io protesto che qui e dovunque parlo degli abusi. Diffatti ognun vede che qui non si toccan principj di sorte alcuna. Altronde il Vangelo insinua la mansuetudine, il dispregio delle ricchezze e del comando, cose tutte, che diametralmente s'oppongono a quei principj, ai quali per conseguenza diametralmente s'opposero e s'oppongono coloro che qui sono descritti»¹². L'anticlericalismo riversato a piene mani, dunque, è l'altra faccia del rigoroso richiamo alla radicalità evangelica: il ribaltamento dei ruoli della nota introduce un'importante chiave ermeneutica, attraverso cui si invita a cercare nei perseguitati dalla Chiesa i testimoni più autentici del messaggio evangelico, dal momento che dopo la donazione di Costantino la Chiesa, «Galilea dimessa donna», viene tratta dal fango, rivestita della «tolta altrui fulgida gonna» e data in sposa ai «nefandi Drudi», costretta dunque all'incestuoso connubio tra potere spirituale e potere temporale. Si sente Dante nell'invettiva lanciata contro la Chiesa, «Putta astuta» che «nel Roman bordello prostituta, / Vile superba sozza e scellerata, / Al maggior offerente era venduta» (II, vv. 139-141). Raggiunto il potere, la Chiesa da perseguitata si muta in carnefice e la croce diventa, per tragica e paradossale ironia, il simbolo della sua violenza:

Ma poi che ferma in trono fu, feroci
Sensi vestì, l'armi si cinse, e infece
D'innocuo sangue le mal compre croci (II, vv. 145-147)

Dio viene chiamato in causa per prendere atto di questo tradimento («Questi i diletti de l'Eterno sono? / Questi i ministri del divin volere? / E questi è un Dio di pace e di perdono?», vv. 160-162), mentre gli strali del poeta si appuntano contro l'intolleranza della Chiesa nei confronti della libertà di ricerca scientifica e filosofica, ma anche contro il celibato ecclesiastico che agli occhi del poeta appare come il rinnegamento del supremo comandamento dell'amore. L'acre invettiva è pronunciata da Bruto, il tirannicida, capofila di un drappello di anime votate alla causa della libertà: la mediazione di questa

¹² Bognetti legge nella nota un tentativo di attenuare l'anticlericalismo del poemetto: cfr. GIAN PIERO BOGNETTI, *Manzoni giovane*, Napoli, Guida, 1977, pp. 185-188.

figura permette un seppur minimo processo di distanziamento, ma rinnova l'ambiguità di fondo del poemetto, che mette insieme l'idillica rappresentazione della «bella Pace» e la celebrazione della violenza rivoluzionaria, annunciatrice di una nuova età di libertà e uguaglianza. La contraddizione non è solo del giovane Manzoni, ma è storica, come dimostra, in maniera meno acerba e più ponderata, la riflessione che nell'*Ortis* Parini consegna a Jacopo sulla natura autoritaria di ogni potere e sulla necessità che la giustizia e la libertà vengano imposte attraverso la coercizione e la violenza. La contraddizione si ripresenta all'interno del canto terzo, quando l'anonima ombra vittima delle stragi borboniche racconta il proprio martirio per la Libertà: «Io di sua crudeltà la prova fei, / E giacqui ostia innocente in su l'arena, / Per amor de la Patria e di Costei» (III, vv. 103-105). Il sacrificio di Cristo costituisce un'icona potente, seppur traslata in una prospettiva civile e patriottica. In precedenza «ostia gradita» era stato designato il sacrificio dei figli di Lucio Giunio Bruto, «l'affetto di parente» immolato alla Patria in nome dunque, ancora una volta, di una religione civile che trova nell'immaginario cristiano l'immancabile rappresentazione: questa volta non è la figura dell'innocente sacrificato ad essere messa sulla scena, ma il gesto volontario del padre che immola i figli in nome di un'istanza superiore. La parodia blasfema del rito eucaristico viene ripetuta ed accentuata nel canto terzo, di fronte alla croce avvolta tra vapori sanguigni, mentre si consuma l'orrendo pasto dei Tiranni:

Venia uno stuolo di Leviti, colla
Faccia di rabbia e di furor bollente,
E inzuppata di sangue la cocolla.

Ciascun reca una coppa, e d'innocente
Sangue l'empiero, e le posar su l'ara.
E lo vide e 'l soffrì l'onnipossente! (III, vv. 238-243)

I paramenti sacri – la «cocolla», ma anche la «cappa e la tiara» – sono corrotti dal sangue degli innocenti che i sacerdoti portano in una coppa al condannato, mentre si innalzano «diabolic'inni» all'Onnipossente che vede e tollera. Il rovesciamento parodico svela non solo la violenza di cui la Chiesa si è macchiata e la disperazione dell'uomo di fronte al muto assistere di Dio al male della storia, ma rivela anche il persistere di un archetipo, quello della croce, che poi sarà riproposto in forme non più blasfeme nell'esperienza del Carmagnola, di Adelchi o di Ermengarda. Il «*transfert* di sacralità»¹³ della

¹³ MONA OZOUF, *La festa rivoluzionaria, 1789-1799*, Bologna, Patron, 1982 (trad. it. di Fausta Cataldi Villari), in particolare il cap. X, *La festa rivoluzionaria. Un trasferimento di sacralità*, pp. 409-440 dell'edizione italiana.

fešta rivoluzionaria offre al poeta il varco per presentare la *figura Christi* dell'innocente sofferente e umiliato che si oppone all'istanza incomprensibile dell'Onnipotente, pronto a permettere la reiterazione del male.

Non si può chiedere, al poeta poco più che adolescente, una valutazione più complessa e meno dualistica del momento storico e del ruolo della poesia. Domina di fatto la proposta alfieriana dell'eroe di marca plutarchiana, pronto a dare o a darsi la morte, che si distacca dalla massa senza nome per lottare contro il tiranno. Ne è un esempio la presenza di Marco Bruto, il tirannicida, il vendicatore degli ideali repubblicani, che era stato portato sulle scene da Alfieri e che poi, dopo la conversione, assurgerà a simbolo della violenza fanatica e del potere arbitrario¹⁴. All'interno di questa poetica del «forte sentire», il poeta riceve il mandato di trascinare la folla attraverso il vigore declamatorio e l'impeto degli affetti¹⁵: usa un vocabolario delle emozioni altamente rilevato, com'è confermato dalla preponderanza del «core». Solo alla fine, infatti, nell'appello alla Musa, al «cor» vengono associati gli «ingegni» («Tu, Dea, gl'ingegni e i cor reggi e governi», IV, v. 157); nel resto del *Trionfo* il «cor» è privo di termini compensativi, e in molti casi è collocato in contesti di acceso patetismo: «E' surse de le piante in su la punta, / Come chi brama violenta tocca, / E uno sciame d'affetti in sen gli spunta, / Ed il cor sopraffatto ne trabocca / Inondato e sommerso, e l'alma fugge / Su la fronte su gli occhi e su la bocca» (III, vv. 73-78); «Più volte egli tentò formar parola, / Ma sul cor ripiombò tronca la voce; / che 'l duol la sospingeva ne la gola» (III, vv. 88-90); «E disperata mora, e ai suoi singulti / Non sia che cor s'intenerisca e pieghi» (III, vv. 268-269).

Infine al poeta non sfugge la contraddizione interna alla stessa rivoluzione, e nel quarto canto il Genio d'Insubria accusa i liberatori francesi di agitare la libertà come un vessillo dietro cui nascondere una nuova tirannia («la Tirannia, che Libertà si noma», IV, v. 126). Bruto verrà presto condannato come figura falsa¹⁶, e dietro il suo rigetto si legge la condanna della lotta

¹⁴ Cfr. SALVATORE SILVANO NIGRO, *Alessandro Manzoni*, in *Letteratura italiana. Storia e testi. Il primo Ottocento*, vol. VII, t. I, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 499.

¹⁵ Langella, attento studioso di Manzoni e della cultura risorgimentale, così ricostruisce il quadro di riferimento: «Per ora Manzoni condivide toto corde, con perfetta ingenuità, la presunzione alfieriana di colmare, con la sola forza trascinatrice della parola, lo iato relazionale tra l'eroe e il popolo, eludendo, in realtà, il problema cruciale – vero nodo irrisolto del Risorgimento italiano – della formazione di una coscienza politica per quanto possibile lucida e motivata, razionale, per inseguire l'obiettivo più facile della mozione degli affetti, attraverso la sequenza martirologica o la drammatizzazione pedagogica dell'azione esemplare» (GIUSEPPE LANGELLA, «Non ti far mai servo». *Il giovane Manzoni e l'eredità di Alfieri*, «Rivista di letteratura italiana», XIX, 2001, 1, pp. 105-121; 107).

¹⁶ Come dichiara nelle *Postille al Rollin* (in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, a cura di Piero Treves, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 645-646): «la vertu de Brutus est fausse... parce que le but qu'il se proposait, n'était pas la justice et la charité universelle, même pour les intérêts

di classe¹⁷, ma anche il rifiuto delle contraddizioni del mito antico, insieme all'utopia di un potere giusto.

Le istanze espressionistiche e realistiche del *Trionfo* giungono a maturazione con i *Sermoni*, che registrano anche il distacco dall'affascinante modello montiano, che di fatto viene salutato con gli endecasillabi sciolti dell'*Adda*. L'idillio infatti, proprio nell'atto di tributare a Monti stima per l'indiscussa abilità e riconoscenza per l'amicizia accordata, manifesta la volontà di percorrere un'altra strada. Si tratta del cammino verso il vero guidato dalla musa pariniana, sicuramente confermato dalla pubblicazione dell'edizione Reina delle opere. Con i *Sermoni* emerge chiaramente la volontà dell'autore di dipingere l'affresco di una società, seppur caratterizzata da tratti di cupo pessimismo e violento sarcasmo, ma più varia e mossa rispetto all'antinomica raffigurazione precedente. Seppur mediati dal filtro della letterarietà, si presentano anche le ragioni storiche della separatezza dell'intellettuale deluso dai guasti del giacobinismo e dalla restaurazione napoleonica: affollano lo sfondo di questa raffigurazione sociale non solo i *parvenus* che hanno ereditato i vizi della vecchia aristocrazia, ma anche i «sofi», i sapienti illuministi, ai quali viene imputata la responsabilità ideologica della rivoluzione francese. Da questo sfondo si erge l'intellettuale, ora con i tratti di Parini, ora con quelli di Orazio (ma anche di Alfieri antirivoluzionario e di Giovenale).

Il suo distanziamento non è solo dalla «plebe», ma da qualunque pubblico incapace di ascoltare la verità poetica. La poesia stessa è rimasta corrotta dalla «sozzura» dei tempi, per mano di quei poetastri che l'hanno resa una distrazione. L'intellettuale e poeta, così, si sviluppa dalla fusione di due emblemi, Parini e Alfieri, che convergono nel delineare il ritratto del «saggio solitario, fustigatore, magari inascoltato e in anticipo sui tempi, della viltà e corruzione contemporanee»¹⁸. Naturalmente è una situazione di *impasse*: una poesia senza pubblico è una parola senza voce, e tale apparirà allo stesso Manzoni quando non solo rifiuterà questi componimenti, ma si impegnerà a bruciarli, quasi a volerne occultare ogni traccia. Manzoni ha imboccato la strada della poesia satirica, ma questa si è rivelata senza sbocco. Nei *Sermoni*, infatti, i lemmi «via», «sentiero» o «strada» occorrono sempre in contesti

purement humains: Brutus voulait combattre et faire combattre les autres pour une cause qui n'était que celle d'un nombre privilégié d'hommes. Il n'était pas même philanthropique».

¹⁷ Cfr. S. S. NIGRO, *Manzoni*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 19.

¹⁸ P. AZZOLINI, *Commento a A. MANZONI, Tutte le poesie*, cit., p. 287. La «splendida bile» di Parini rappresenta un'eredità prima accettata, poi allontanata attraverso il ricorso a una sapiente ironia: cfr. P. FRARE, *Dalla «splendida bile» alla «socratica ironia»: Parini e Manzoni*, in *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini. 17-19 novembre 1999*, a cura di Bortolo Martinelli, Carlo Annoni, Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 229-255.

bassi, in cui il poeta sembra quasi parodiare la propria stessa spasmodica ricerca di un personale itinerario: «E cangiato sentier, giù per le late / Scale vien saltellando, e per le vie / Cercando va col curioso sguardo / Qual fra le Case abbandonata Moglie / Rinchiuda» (*Amore a Delia*, vv. 156-160). Il soggetto, che prima era salito per le «secrete ... anguste scale» e adesso ridiscende saltellando per quelle «late», è l'amante tradito e sostituito dall'ufficiale francese: la sua ricerca è rivolta a nuove avventure amorose, anch'egli è spinto da un «Genio», ma «maligno».

1.3. *Sentire e meditare*

L'esemplare del carme *In morte di Carlo Imbonati* custodito alla Braidense reca impresso, in oro sulla rilegatura verde, la cifra GCA, cioè Giulia, Carlo, Alessandro. Il nodo, con cui il giovane Manzoni si vorrebbe legare alla madre e al suo compagno, è di fatto l'emblema della poesia. In maniera fin troppo palese – tant'è vero che in seguito Manzoni si rifiutò di ristampare quella che fu la prima pubblicazione da lui personalmente curata¹⁹ – il testo officia l'incontro di Alessandro con la madre Giulia Beccaria, che di fatto non aveva mai conosciuto, affranta per la recente perdita del compagno Carlo Imbonati, avvenuta il 15 marzo 1805. Manzoni partì per raggiungere la madre a Parigi nel giugno dello stesso anno, e mise mano alla stesura del carme che pubblicò nel gennaio dell'anno successivo. I sentimenti con cui il ventenne Alessandro riabbracciava la madre, mettendo fine a un distacco che praticamente risaliva all'infanzia, sono facilmente intuibili e sono stati raccontati nel tempo anche in versioni romanizzate di qualche pregio²⁰. Ma dal garbuglio del carme è ancora possibile sbrogliare qualche filo.

In primo luogo, la citazione in esergo, «*Ch'ambo i vestigi tuoi cerchiam piangendo*», offre già una prima chiave di lettura, introducendo una parola-tema che nella variante «orma» tornerà nel corso del carme a proposito ora di Imbonati (che giunge «a tacit'orma», v. 20), di Alfieri («che ne le reggie primo / l'orma stampò de l'italo coturno», vv. 172-173) e infine in riferimento a Manzoni («dicasi almen: su l'orma propria ei giace», v. 206) e alla stessa

¹⁹ Viene pubblicata presso l'editore Didot di Parigi in 100 esemplari. Nella lettera al Rossari del 19 agosto 1823, Manzoni spiega il suo dissenso alla ristampa che Bettoni voleva farne, insieme con gli *Inni Sacri*, «per molte buone ragioni, e fra le altre pel tuono di arroganza che vi domina e che per... buona sorte, è ridicolo; ma specialmente perché contiene ingiurie personali, o per dirla meglio in milanese, insolente» (A. MANZONI, *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, I, 154, Milano, Mondadori, 1970, p. 188).

²⁰ Come PIETRO CITATI, *Immagini di Manzoni*, Milano, Mondadori, 1973, in particolare pp. 13-14.

madre («ch'ella sol cerca il piede / metter su l'orme mie»). Le occorrenze di «orma» non sono molte all'interno della produzione poetica manzoniana, ma significativamente si addensano in due componimenti che rappresentano, a diverso titolo, due momenti significativi: *In morte di Carlo Imbonati*, appunto, e *Il Cinque Maggio*. Continua la spasmodica ricerca di una propria strada, e sembra confermarsi la possibilità della titanica sconfitta come *signum individuationis*, ma di fatto sulla scena si muovono altre presenze.

In secondo luogo, la poesia si apre con una confessione, con la ritrattazione dell'esperienza dei *Sermoni*, «dell'amaro ghigno di Talia» (v. 3), che lo ha condotto a «rimescoliar la fetida belletta» del «secol sozzo»:

«Se mai più che d'Euterpe il furor santo,
e d'Erato il sospiro, o dolce madre,
l'amaro ghigno di Talia mi piacque,
non è consiglio di maligno petto.
Né del mio secol sozzo io già vorrei
rimescoliar la fetida belletta,
se un raggio in terra di virtù vedessi,
cui sacrar la mia rima». A te sovente
così diss'io: ma poi che sospirando,
come si fa di cosa amata e tolta,
narrar t'udia di che virtù fu tempio
il casto petto di colui che piangi; (vv. 1-12)

Il discorso diretto con cui si apre il carne esplicita la perfetta sovrapposizione tra il soggetto lirico e l'autore empirico. L'io lirico prende la parola per rivolgersi direttamente al tu materno, esordendo con una congiunzione seguita da due avverbi che riecheggia il famoso attacco di *A Zacinto* di Foscolo. Se nel primo verso del sonetto foscoliano il problema che dà avvio alla scrittura era l'inaccessibilità del sacro²¹ («Né più mai toccherò le sacre sponde»), qui in apertura viene ammessa la colpa di essersi allontanato dalla santità della poesia lirica, e in particolare della poesia d'amore, per dedicarsi alla satira: un errore da attribuire non alla volontà corrotta dal male («non è consiglio di maligno petto»), ma all'assenza di esempi positivi («se un raggio in terra di virtù vedessi») cui dedicare il proprio impegno poetico («cui sacrar la mia rima»). L'oggetto di questo errore è poco più di un pretesto – Manzoni rinuncia ai toni caustici dei *Sermoni*, ma non al modello

²¹ Segnalo la penetrante analisi di Sichera, con la quale le mie parole sono in ideale dialogo: ANTONIO SICHERA, *La poesia tra il corpo e il sacro: per un commento concordanziale di A Zacinto*, in *Id., Ceux qui cherchent en gémissant. Crepuscolo e nascondimento di Dio nella scrittura letteraria*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 117-149.

2. RIVELAZIONE NEL CORPO

2.1. *Dall'io al noi: profezia e preghiera*

Nell'aprile del 1812, messi da parte il genere idillico e *La vaccina*, Alessandro Manzoni intraprende la stesura della «suite»¹ degli *Inni Sacri*. La ritrosia di Manzoni nel narrare l'itinerario che lo ha portato alla conversione ha lasciato emergere solo accenni, frammenti di una vicenda che, considerando la cronologia degli avvenimenti e soprattutto le testimonianze disseminate nell'epistolario², non deve essere stata un'illuminazione fulminea, ma bensì un lento travaglio, costellato da resistenze e tensioni agonistiche, più simile al modello agostiniano che a quello paolino. Anche la testimonianza del genero Giovan Battista Giorgini, simile a quella del figliastro Stefano Stampa, rivela più l'insondabile grazia del Dio pietoso che un fulmineo mutamento:

Ricordo che una sera ch'eravamo soli con lui, Vittoria ed io, e non ci si vedeva quasi più e non erano ancora accesi i lumi, Vittoria si fece coraggio e gli chiese: "Ma perché papà non mi hai raccontato mai come andò che diventasti credente?" ed il Manzoni, dopo un momento di esitazione, rispose: "Figliuola mia, ringrazia Iddio che ebbe pietà di me... quel Dio che si rivelò a San Paolo sulla via di Damasco" e non aggiunse niente altro³.

¹ È la definizione con cui presenta il progetto a Claude Fauriel, nella lettera del 9 febbraio 1814: cfr. A. MANZONI - C. FAURIEL, *Carteggio*, cit., p. 185.

² Osserva acutamente Langella che all'indomani del primo matrimonio con Enrichetta compaiono nell'epistolario alcune citazioni bibliche, e che la rappresentazione delle dinamiche interiori della *metànoia* si può leggere, oltre che nelle trasfigurazioni letterarie, nella lettera del 7 settembre 1814 a Marco Coen, un ebreo che gli aveva confidato il proposito di convertirsi alla fede cattolica: G. LANGELLA, *La rappresentazione dell'uomo felice. Manzoni, la conversione, l'idillio*, «Sinestesia», III, 2005, 1, pp. 9-20, poi in ID., *Manzoni poeta teologo (1809-1819)*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 55-67.

³ *Manzoni intimo*, a cura di Michele Scherillo e Giuseppe Gallavresi, Milano, Hoepli, 1923, II,

3.1. *Da Aprile 1814 al Proclama di Rimini*

La composizione della *Passione* viene interrotta più volte dall'irruenza delle vicende della storia, che si susseguono veloci con la cadenza della cronaca: dopo Lipsia (ottobre 1813), il 3 aprile 1814 a Parigi il Senato proclama la decadenza di Bonaparte e chiama sul trono Luigi XVIII di Borbone. A Milano si riaccendono le speranze di autonomia e di un governo indipendente: il 16 aprile il viceré Eugenio di Beauharnais firma l'armistizio e le truppe francesi si ritirano dalla città. Dopo un primo momento, in cui sembra che il viceré possa essere designato come sovrano di uno stato indipendente, si coalizzano contro di lui i cosiddetti Italici Puri, capeggiati dal conte Federico Confalonieri, che chiedono la convocazione dei Collegi Elettorali, quale unica rappresentanza legittima della nazione. Tra i sottoscrittori della petizione si contano i nomi più famosi di Milano, e non manca quello di Alessandro Manzoni. Il 20 aprile il Senato si riunisce, ma viene assalito dalla folla che chiede la convocazione dei Collegi Elettorali. L'ostilità antifrancese monta e si sfoga contro l'odiato ministro delle finanze Prina: la sua casa viene presa d'assalto, il conte catturato e ucciso nonostante il tentativo di difesa dei moderati, tra i quali il capitano Ugo Foscolo. A poca distanza dal luogo dell'eccidio si trova la casa di Manzoni, e la vicenda lascia una profonda traccia nella mente dello scrittore. In una lettera a Fauriel del 24 aprile ricorda l'angoscia della madre e della moglie. La memoria del «meurtre» sarà presente nella descrizione dell'assalto alla casa del Vicario di Provvisione nel capitolo XII dei *Promessi Sposi*. Manzoni stigmatizza gli eccessi popolari, ma assolve i promotori del moto rivoluzionario, espressione di un legittimo desiderio di libertà e di indipendenza nazionale. La responsabilità dell'uccisione viene

4. RIVELAZIONE E NASCONDIMENTO

4.1. La Pentecoste

La scrittura delle liriche di tema civile interseca a varie riprese la stesura della *Pentecoste*. Tra lo ‘sbozzo’ del 1817 e la versione pubblicata nel 1822 – due inni diversi, come ormai la critica¹ ha ampiamente dimostrato e come lo stesso Manzoni aveva riconosciuto, trascrivendo in pulito per la moglie Teresa Stampa la prima redazione del suo inno, che è attualmente il ms. XXX.I della Braidense – è possibile individuare importanti variazioni, che non si limitano soltanto le scelte lessicali, ma coinvolgono l’impostazione stessa del testo, la sua struttura profonda. Le tre fasi del 1817, 1819 e 1822 si possono leggere non solo nella successione diacronica, provando a rintracciare l’intricato movimento di cancellazioni e di sostituzioni, di spostamenti e di biffature, ma anche in un prospettiva sincronica, individuando la migrazione di temi e motivi tra le carte della stagione di maggior impegno poetico e apologetico manzoniano, che comprende la scrittura delle tragedie (del *Conte di Carmagnola* pubblicato nel 1820 e dell’*Adelchi* concluso nel 1822), della *Morale cattolica* (1819), oltre alla stesura di *Marzo 1821* e del *Cinque Maggio* e all’ideazione del romanzo.

¹ A proposito dell’autore della *Pentecoste*, Contini ha parlato di una «mutazione di “personalità”», analoga a quella attraversata dal «Maestro relativamente aulico del “cocuzzolo calvo”», nei *Promessi Sposi* del 1825-27, che diventa, nell’edizione 1840-42, il «Maestro relativamente realistico e in monocromo della “zucca monda” e meglio della “testa pelata”» (G. CONTINI, *Una strenna manzoniana*, cit., p. 37). La dimostrazione che si tratta di due inni diversi per ispirazione e per tessitura metrica, anche se sul medesimo soggetto, si può ricavare già dai lavori di SALVATORE BATTAGLIA, *La prima redazione e le varianti autografe della «Pentecoste»*, in «Filologia e Letteratura», XVIII, 1971, 68, pp. 463-482.

INDICE

Introduzione	5
<i>Premessa bibliografica</i>	6
1. Il nascondimento di sé	7
1.1. <i>Ritrarsi</i>	7
1.2. <i>Provare e riprovare</i>	11
1.3. <i>Sentire e meditare</i>	18
2. Rivelazione nel corpo	33
2.1. <i>Dall'io al noi: profezia e preghiera</i>	33
2.2. <i>Il corpo che nasconde, il corpo che rivela</i>	45
2.3. <i>La Passione, le passioni</i>	56
3. Rivelazione nella storia	65
3.1. <i>Da Aprile 1814 al Proclama di Rimini</i>	65
3.2. <i>Marzo 1821</i>	72
3.3. <i>Il Cinque Maggio</i>	84
4. Rivelazione e nascondimento	101
4.1. <i>La Pentecoste</i>	101
4.2. <i>Natale del 1833</i>	113
4.3. <i>Il Dio nascosto</i>	119
Indice dei nomi	129

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2018