



Università degli studi di Sassari

Corso di laurea magistrale in  
Filologia, Industria Culturale e Comunicazione  
(LM-14)

**MANZONI:  
DAL PESSIMISMO AL PROVVIDENZIALISMO NELLA STORIA**

Studente:  
*Enrico Deriu*  
Matricola:  
*50006343*

Relatore:  
*Aldo Maria Morace*  
Correlatore:  
*Marco Manotta*

*Anno accademico 2015/2016*



## *INDICE*

Introduzione .....	5
Manzoni: Crescita intellettuale.....	7
A Parigi.....	7
L'incontro col Fauriel .....	10
Prima formazione francese del Manzoni.....	12
Gli ideologi e la loro influenza sul Manzoni .....	13
Dal neoclassicismo al romanticismo .....	14
La nuova poetica.....	16
La poetica dopo la conversione.....	23
La Lettre a M.Chauvet .....	26
Dalla tragedia al romanzo .....	28
Gli Inni Sacri .....	34
Le tragedie.....	38
Il Conte di Carmagnola .....	38
Struttura.....	40
L'Adelchi .....	43
I fatti storici riguardanti la tragedia.....	43
La struttura dell'opera .....	45
Personaggi.....	54
Ermengarda .....	54
Adelchi .....	54
La Morte .....	55
Carlo .....	56
Svarto .....	57
Monologo .....	57
Martino.....	58
Cori .....	59
I piani temporali del discorso .....	61
I Promessi Sposi.....	63
Le vicissitudini dell'opera .....	63

Dal Fermo e Lucia ai Promessi sposi.....	63
Lo stile .....	65
Analisi dei Promessi sposi .....	65
Il punto di vista narrativo .....	66
Personaggi.....	68
Renzo .....	70
Lucia .....	70
L’Innominato .....	74
Don Abbondio.....	71
Don Rodrigo .....	72
Cardinal Federigo.....	76
Fra Cristoforo .....	78
Azzecagarbugli .....	80
Monaca di Monza .....	81
Ferrer.....	84
Agnese.....	86
I Bravi.....	87
Perpetua .....	88
Provvidenzialismo.....	89
La Provvidenza come voce della coscienza.....	92
Conclusione .....	96
Bibliografia .....	98
Ringraziamenti.....	100

## *INTRODUZIONE*

Il presente lavoro racchiuso in tre capitoli, rappresenta un'analisi sull'evoluzione del pensiero manzoniano sul pessimismo storico. Il primo capitolo è dedicato alle vicende storiche della vita del Manzoni che lo porteranno a tale evoluzione, in particolare il periodo francese che è fondamentale per la sua crescita intellettuale, il rapporto materno e con il Fauriel, che gli farà da mentore.

Questo periodo lo porterà prima ad un travagliato momento artistico verso l'idillio, successivamente ad approcciarsi prima alla tragedia, con il *Carmagnola* e con l'*Adelchi* ed infine al romanzo storico, la sua opera magna, *I promessi Sposi*.

La storia per il Manzoni è una rassegna interminabile di oppressioni, soprusi, violenze, ingiustizie che generano nell'animo del Manzoni un profondo pessimismo. Ma il pessimismo dell'autore è di natura morale, perché coinvolge la responsabilità dell'individuo che, pur comprendendo la negatività del dolore e del male ama causarli per non soffrire, per aggiudicarsi il titolo di oppressore piuttosto che di oppresso. Da qui deriva il suo atteggiamento anti-classico, il rifiuto dei principi neoclassici che esaltano la Romanità: Manzoni ritiene che i romani imperialisti siano fonte di violenza, in quanto sottomettevano tutto il mondo, le radici italiane invece risiedono nel Medioevo cristiano. Un'altra conseguenza è la sua attenzione alla massa popolare, ignorando i vincitori.

Tale pessimismo si risolve nell'approfondimento dell'azione di Dio nella storia: si passa dal Dio, grazia che concede la salvezza a pochi, vicino all'idea giansenista, e giustizia che opera al di fuori della storia, vicino agli umili e punisce i cattivi, dividendo il mondo fra queste due schiere, e poi al Dio come Provvidenza che salva anche i malvagi.

Quando il Manzoni s'appresta alla tragedia v'è la rottura con la tradizione neoclassica che si manifesta in due direzioni: la scelta della tragedia

storica e il rifiuto delle unità aristoteliche, i fatti si svolgevano nell'arco di una giornata, non vi erano mutamenti di scena, non si intrecciavano fra loro più azioni diverse, argomenti fuori dalla storia anche se con personaggi storici.

Manzoni invece vuole collocare i conflitti dei suoi personaggi in un determinato contesto storico, ricostruito con fedeltà. Definisce i suoi criteri per la composizione delle tragedie nella *Lettre a M. Chauvet*, un critico che gli aveva rimproverato l'inosservanza delle unità: Manzoni critica la chiusura della scena in stretti limiti di tempo e di luogo costringe il poeta a esagerare le passioni, affinché i personaggi giungano alla risoluzione decisiva.

Da questo nasce il “falso”: la forzatura artificiosa delle passioni che non corrispondono al modo di agire degli uomini nella realtà e può causare un comportamento errato degli uomini che applicano nella vita reale i sentimenti e i principi visti sulla scena.

Il Manzoni s'affaccia al romanzo e si distacca dall'idillio perché esso rappresenta uno stato di quiete e di serenità perfette è assolutamente difforme dalla verità. Il romanzo si chiude con un lieto fine, ma non si tratta di una gioia scoppiettante, ma con una consapevolezza amara di una vita semplice e monotona con i problemi quotidiani, ma comunque senza grandi scosse. Tale scelta è dovuta alla visione tragica del Manzoni, strettamente fedele al principio del “vero” storico.

## ***MANZONI: CRESCITA INTELLETTUALE***

Alessandro Manzoni nasce a Milano il 7 marzo del 1785 da Giulia Beccaria e da Pietro Manzoni, anche se è ormai universalmente riconosciuta la paternità a Giovanni Verri. Il giovane Alessandro all'età di 6 anni viene inviato in collegio e ricevette una formazione di tipo cattolica, anche se egli in seguito si avvicinerà all'illuminismo e ad ambienti razionalistici con le letture dei maggiori esponenti, fra i quali ricordiamo Foscolo, Alfieri e Parini ed entrò in contatto con degli esuli napoletani dopo i tentativi rivoluzionari del 1799. Da questo substrato culturale egli elaborò la convinzione democratica della libertà dell'individuo e del popolo, infatti credeva che l'Italia avrebbe trovato la sua libertà tramite l'unità solo se fosse riuscita a cacciare il potere straniero dal proprio territorio. Di questo sono prova le prime esperienze poetiche, in particolare il poemetto allegorico in terzine, il *Trionfo della libertà*, scritto nel 1801 in occasione della pace di Lunéville e la formazione della repubblica Cisalpina da parte di Napoleone, e i quattro *Sermoni* scritti tra Milano e Venezia tra il 1803 e il 1804.

### 1. *A Parigi*

Manzoni partì per la capitale francese nella seconda metà di giugno del 1805 per incontrare la madre. Manzoni ricevette l'invito da Carlo Imbonati, il quale faceva parte della più alta nobiltà milanese e venne educato da Giuseppe Parini. Egli era di salute cagionevole e temeva di lasciare da sola l'amica. Il Manzoni rispose affettuosamente all'invito con una lettera che non poté leggere poiché questa arrivò a destinazione dopo la data della sua morte avvenuta il 15 marzo del 1805.

Il giovane Manzoni non giungeva a Parigi affatto sconosciuto dal punto di vista culturale, egli possedeva le molteplici esperienze che aveva avuto

occasione di fare nel campo della vita civile e della poesia durante il quadriennio 1801-1805.

In quel periodo infatti entrò a contatto, già in collegio, dove studiò, con le idee repubblicane e democratiche, giacobinezzanti portate dai francesi. Testimone di questo evento fu il poemetto sopra citato *Il trionfo della libertà* il quale non solo attesta l'accesa adesione del giovane Manzoni al nuovo mondo politico e alle nuove ideologie, ma anche una notevole esperienza letteraria ed un attento esame dei modi della vita civile contemporanea.

Questa condizione è data anche nelle prime esperienze poetiche del poeta come nei *Sermoni* dove il giovane Manzoni di appena diciotto anni guardava con severità, ironia e sarcasmo gli aspetti fondamentali della vita del nuovo regime che si stava instaurando e se ne sentiva distaccato e li sentiva come un tradimento agli impegni rinnovatori.

Manzoni dunque giungeva a Parigi con questa formazione. E di queste doti, la madre e l'Imbonati erano stati sicuramente informati dagli amici, tra cui Vincenzo Monti, tramite lettere o da italiani residenti a Parigi

egli portava con se una cultura tutta italiana [...] ma certo andava a Parigi col sicuro presentimento di imbattersi in un mondo assai più arduo: Milano (e parte Napoli) erano l'Italia, Parigi era l'Europa.<sup>1</sup>

Il ricongiungimento tra il Manzoni e la madre fu molto felice, da un lato lei poté trovare in Alessandro delle qualità uniche, sia da un punto di vista intellettuale che affettivo, dall'altro lato lui trovò una madre che effettivamente non ebbe avuto per via della separatezza subita in età scolare.

Il dolore per la perdita dell'Imbonati però non si placò con l'arrivo di Manzoni a Parigi e questo viene evidenziato dalla presenza delle molte lettere che Manzoni scrisse durante il suo soggiorno francese, come quella del 12 marzo 1806 indirizzata al Pagani dove scrisse che il 15 sarebbe stato l'anniversario della fatale scomparsa «del virtuoso Imbonati»<sup>2</sup>.

Durante il suo soggiorno a Parigi Manzoni entra a contatto con molti intellettuali e con alcuni strinse una forte amicizia, e questa determina anche la sua crescita non solo intellettuale ma soprattutto morale.

<sup>1</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, 5.

<sup>2</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, 9.



Uno tra questi fu il conte Luigi Aresi che morì nel 1806 e nelle lettere di Manzoni del periodo si legge prima la trepidazione e poi successivamente il dolore per la morte dell'amico. Di questo fatto si rattristò pure la madre di Manzoni che conosceva l'Aresi in quanto tutti e due facevano parte dell'alta nobiltà, e si potrebbero esser conosciuti a Milano.

Gli elementi fin qui riportati ci servono per penetrare nell'ambito della vita all'interno di casa Manzoni. Era una vita fondata sull'acquisto e sull'affetto ritrovato, nei primissimi orientamenti nel mondo francese del Manzoni e dell'affetto e la perdita dell'Imbonati. Da questo nacque tutta la produzione epistolare francese del Manzoni del periodo che va dal luglio 1805 all'ottobre 1806 e questo fu un periodo prevalentemente milanese.

## 1.1 *L'incontro col Fauriel*

La persona più importante che Manzoni incontrò a Milano fu Fauriel, che più lo influenzò nel periodo francese e non solo. Egli lo incontrò solo alla fine dell'ottobre 1806, ma com'è possibile che non si siano incontrati prima, dato che la Giulia lo conosceva?

Il ritardo dell'incontro può trovar risposta nella situazione in cui vivevano il Manzoni e la madre. Se infatti pensiamo a ciò che hanno vissuto sino a quel momento non ci viene difficile capirne il motivo. La morte dell'Imbonati e dell'Aresi e lo stato d'animo di Giulia.

Un testo che potrebbe farci capire, o approfondire, il motivo del ritardo dell'incontro è il carme *In morte di Carlo Imbonati*.

«L'*Imbonati* è il documento maggiore dei rapporti col Manzoni con la madre, delle convinzioni intellettuali e morali e del suo programma di poesia e di vita»<sup>3</sup>. Ciò che ci interessa notare è come questo carme abbia per il Manzoni un valore biografico molto forte. Nei versi iniziali Manzoni si rimprovera, chiedendo venia alla madre, del fatto di aver preferito fino a quel momento la satira alla lirica, non per aridità di sentimento ma perché l'esperienza e la vita non gli hanno offerto gli spettacoli di corruzione e di menzogna e per richiesta materna egli decide di aprire il cuore ad un canto di esaltazione.

Nel carme si parla anche della morte dell'Imbonati (vv105-117) e da questi versi si potrebbe immaginare lo stato d'animo di donna Giulia nel momento in cui ella ritrovò il corpo. Vi son stati negli anni diversi studi per stabilire ove l'Imbonati fosse al momento della morte, e la tesi più accreditata è quella di Bezzola che farebbe trovare il malcapitato a casa del Fauriel e questo giustificherebbe il mancato incontro.

Ma quest'opera rappresenta una svolta nella storia della produzione artistica del Manzoni, è il momento in cui lo stile classicista assume un tono più colloquiale. Manzoni aveva bisogno di concretezza ed esperienza umana e la permanenza francese gli diede l'opportunità di compiere questo passo.

Appena Manzoni finì i versi per l'*Imbonati*, inviò una copia al Fauriel che rispose con una lettera ricca di elogi, e Manzoni gli spedì una lettera di

<sup>3</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, 14.

risposta il 9 febbraio 1806, in cui spiega il motivo e il valore dell'endecasillabo sciolto in quanto aveva una funzione lirica e per Manzoni era il più bello che la poesia italiana possa avere e che Virgilio lo usò per le *Bucoliche* dandone l'aspetto elegante e delicato, soavità e spirito poetico nelle *Georgiche*, mentre Orazio lo rese familiare, arguto e fedele al pensiero.

Poi Manzoni passa al tema centrale della sua lettera, l'esposizione del suo pensiero poetico, la poetica del sentire e meditare

Io credo che la meditazione di ciò che è e di ciò che dovrebbe essere, e l'acerbo sentimento che nasce da questo contrasto, io credo che questo meditare e questo sentire siano le sorgenti delle migliori opere sia in verso che in prosa dei nostri tempi, e questi erano gli elementi di quel sommo[Parini]<sup>4</sup>

I limiti di questa acerba poetica giovanile sono legati alla visione pessimistica della realtà, nel senso concreto e attuale tipico della mentalità illuministica e non di quello universale e provvidenziale del Cristianesimo, ma questa sarà la base della poetica matura del Manzoni.

Manzoni si avvia alla conclusione ed espone a Fauriel i suoi dubbi. Qui Fauriel evidentemente aveva parlato dei classici e dell'imitazione di questi ultimi rimarcando la mancanza di acume di questi imitatori. Questo perché Fauriel leggeva già la letteratura tedesca e parlava un linguaggio molto più moderno. Questa lettera risulta importante perché ci dà modo di capire lo stato culturale del giovane Manzoni.

Il primo periodo di sodalizio parigino col Fauriel non durò più di tre - quattro mesi, e in quei mesi si consolidò la loro amicizia che durò per decenni. In questi mesi Fauriel suggerì con molta probabilità il tema dell'*Urania*. L'influenza sul Manzoni da parte del Fauriel derivò dalla sua ricchezza e delle sue conoscenze che gli permisero di aprirgli la mente ad nuovi orizzonti di vita e di cultura. Fauriel vide nel Manzoni un giovane singolarmente rispondente ai suoi gusti, egli era infatti riservato, dignitoso e desideroso di una guida. Manzoni, tra il febbraio e il maggio del 1807, fu impegnato, assieme alla madre, in un viaggio, voluto da quest'ultima affinché il giovane trovasse moglie, in Italia.

<sup>4</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, 28-29.

Nel frattempo il Fauriel era impegnato con la traduzione del poema del poeta danese Baggensen, il *Pathernais*, che sarà fondamentale per la formazione romantica del Manzoni.

Tutte le lettere scritte dal Manzoni dall'Italia attestano la sua felicità per aver trovato in Fauriel un maestro. Infatti in queste lettere troviamo il passaggio, o l'evoluzione culturale del giovane Manzoni dalla cultura milanese, dunque italiana a quella parigina, dunque europea.

Dato il desiderio della madre di Alessandro, di trovare moglie a quest'ultimo, il Fauriel progettò il matrimonio tra la figlia del filosofo Destutt de Tracy e il giovane Manzoni. Il matrimonio combinato dal Fauriel aveva lusingato i Manzoni per vari motivi, il Manzoni avrebbe sposato una donna nobile e avrebbe vissuto in Francia vicino al suo maestro, anche se i Manzoni avevano deciso di stabilirsi a Milano, e questo preoccupava molto i Tracy. Nell'estate non ci furono lettere di Manzoni al Fauriel e ciò presagisce il fatto che si vedessero di persona.

Il matrimonio con la Tracy non andò a buon fine e scrive al Fauriel che Augustine de Tracy non fosse la donna ideale per lui. A settembre i Manzoni ripartirono per l'Italia, sempre per volere di donna Giulia che voleva trovare moglie per il figlio e li incontrarono la sua futura moglie, Enrichetta Blondel, di origini svizzere figlia di un banchiere residente a Milano.

## 1.2 *Prima formazione francese del Manzoni*

In questo periodo Manzoni poté incontrare diverse personalità francesi ed entrare in contatto con gli Ideologi (dei quali parlerò nel prossimo paragrafo). Si ripresero le conversazioni riguardanti gli stoici, sulla cultura francese e certamente Manzoni fu esortato dall'amico nell'iniziare l'*Urania*. In questa seconda fase o periodo parigino di Manzoni permise a quest'ultimo di entrare ancor di più nella società intellettuale francese, in particolare poté conoscere i coniugi Lafayette, e in una lettera del 27 gennaio 1808 ricorda la morte di Madame Lafayette. Se Manzoni entrò in contatto con il generale Lafayette entrò in contatto anche con altri ideologi, come Volney, Garat, Laromiguière. Fu questo il periodo più fervido dell'impatto con la civiltà francese e quello che determinò il dispiegarsi o, per meglio dire, il rivelarsi della crisi che egli attraversava.

### 1.2.1 *Gli ideologi e la loro influenza sul Manzoni*

Prima di passare all'illustrazione dell'influenza degli ideologi sul Manzoni è bene definire chi erano costoro e su quali principi si basava la loro ideologia. Per prima cosa «la parola «ideologia» non ha, nella sua origine, nulla di comune con il significato consueto diffuso posteriormente»<sup>5</sup>, questa 'ideologia' è stata proposta proprio dal filosofo Destruitt de Tracy, è concepita come

il titolo di un capitolo della fisiologia e vale ricerca, indagine sul costituirsi delle idee su fondamenti empiristici e naturalistici, comunque indipendentemente da ogni riferimento individuale e storico<sup>6</sup>

È necessario che tutte le filosofie abbiano un fondamento empirico. È per questo che il Tracy afferma che si tratta di un capitolo della fisiologia: essa infatti studia le funzioni di tutto l'organismo così come l'ideologia studia il costituirsi, nel complesso organico di quella forza fisiologicamente intesa, donde nascano le idee e come si formano. Gli ideologi si rifanno alla filosofia empiristica inglese da Bacone, Locke assieme a Galilei e Newton.

Essi sono gli eredi dei Philosophes della seconda metà del XVIII secolo conducendo la loro filosofia come questi ultimi, cioè con un'indagine preliminare sull'uomo e sulla realtà, affermando l'identità e l'autonomia, e sviluppare un'analisi sulla società, come concreta ricerca attorno al suo costituirsi e svilupparsi. Società che si identifica con quella francese per criticarla e proporre una nuova, e studiare tutte le possibili istituzioni al servizio dell'uomo in modo tale di renderlo libero e uguale nella stessa comunità nazionale e umana. Di qui il loro fondamentale contributo al pensiero e alla prassi rivoluzionaria. Così facendo ottennero grande rilievo sociale in campo politico, civile e intellettuale, influenzando nello svolgersi degli avvenimenti politici degli ultimi anni della rivoluzione fino allo dispotismo napoleonico. Furono grandi sostenitori di uno stato libero e aperto al miglioramento e al progresso umano e al suffragio universale. Fattori della costituzione dell'anno III, 1795, che terminò con il Direttorio.

<sup>5</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, p. 59.

<sup>6</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, p. 59.

Il colpo di stato del 1799 da parte di Napoleone chiude definitivamente i movimenti rivoluzionari e fu accettato dagli ideologi come il male minore. Ideologi come Garat, Daunou, Laromiguière, Ginguené e Destutt de Tracy nel Senato svolsero memorabili battaglie nel Tribunato che risultò essere il primo organo di opposizione a Bonaparte. Napoleone da parte sua nel 1801 sviluppò una feroce persecuzione contro gli ideologi, quando si nominò console a vita con il diritto di delegare il suo successore. Li ridusse al silenzio e li espulse dal senato e dal Tribunato.

A noi ora preme illustrare come le loro idee avessero qualche influsso sul giovane Manzoni. Essi, sconfitti, si rivolsero a proseguire nei loro studi, e fu questo che colpì maggiormente Manzoni: la loro dignità. L'idea di libertà come condizione fondamentale e irriducibile dell'esistenza, la negazione di ogni democrazia diretta verso la quale la Rivoluzione, che specialmente sotto Rousseau, si era sviluppata nel periodo del Terrore, e poi, più nel profondo, l'idea di uguaglianza, che con tenace difesa dei diritti umani era al fondo di tutta la loro concezione di Stato.

Queste furono le idee che colpirono Manzoni. Soprattutto l'idea dell'uguaglianza rimase fermissima in Manzoni e si rafforzò ancor di più dopo la conversione al cattolicesimo. Ma ancor di più colpirono Manzoni i loro comportamenti dopo la sconfitta subita. Manzoni a contatto con queste esperienze consolidò le idee costituzionali e democratiche e anche quelle della necessità della risoluzione unitaria del problema italiano. Dopo la conversione egli vive appartato alle vicende dolorose della sua patria, dedito alla celebrazione della sua religione, sino alla caduta napoleonica. poi canta la grande illusione della libertà e dell'unità d'Italia. Dopo la delusione si raccoglie in studi filosofici e sulla lingua sino al 1848, tutti in preparazione e a contribuire alla salvezza nazionale restando fedele alle sue idee politiche.

### 1.3 *Dal neoclassicismo al romanticismo*

Nel settembre del 1807 i Manzoni partirono per Milano e vi rimasero sino al giugno del 1808. Le ragioni del soggiorno milanese erano fondamentalmente due, l'avviamento e il completamento della villa di Brusuglio e il matrimonio del Manzoni con Enrichetta. L'arricchimento e lo sviluppo della personalità del Manzoni si possono cogliere attraverso l'elaborazione che ha subito l'*Urania*. Le lettere di questo lungo periodo italiano davano uno status di sicurezza in più nel Manzoni che quasi non si coglie l'ansietà della

separatezza dall'amico francese, questo è dovuto dal fatto che il rapporto tra i due si stava assottigliando.

Durante questo periodo muore un altro suo amico, il Cabanis, e nella lettera del 6 giugno 1808 il Manzoni paragona la finezza morale di quest'ultimo all'Imbonati. Il rimpianto del Manzoni per la perdita dell'amico è dovuto alle sue virtù morali. Dopo questa lettera i Manzoni partirono per Parigi. Qui è probabile che Manzoni abbia incontrato il poeta danese Jens Baggesen, il quale si incontrava con il Fauriel per la traduzione del poema, e che sempre qui il Manzoni abbia ricevuto quella spinta a lavorare sull'*Urania*.

Essa però non è solo, assieme all'*Imbonati*, l'opera più importante della produzione prima della conversione, ma è la testimonianza della crisi del gusto di tradizione che si andava formando nel Manzoni. Essa ebbe una gestazione assai lenta durata per oltre due anni, sino agli inizi del 1809. Ed è proprio questo il periodo che ci fornisce gli indizi sul suo mutamento.

Quest'opera doveva essere il culmine di quell'idea che i due amici avevano sviluppato sul nuovo classicismo. Ma mentre conduceva il lavoro di redazione dell'opera, per il Manzoni era divenuto un obbligo verso se stesso più che un'ispirazione da soddisfare. La forza della poesia neoclassicista sta nel mitizzare, di trasferire l'umano e il reale nel meta-umano e nell'immaginario. Qui invece le sue creature mitiche divengono «più personificazioni che mitizzazioni, e il mito stesso si umanizza»<sup>7</sup>. Come personaggi importano di più Pindaro e Corinna che Apollo, Urania, Minerva ecc...

In realtà quest'opera appartiene al filone del Neoclassicismo in cui v'è al centro della vicenda l'incivilizzazione dell'uomo da parte delle Muse e delle Grazie, che troverà in Italia la sua espressione più alta nelle *Grazie* di Foscolo, in Inghilterra in Keats e in Shelley, e in Germania in Holderlin.

Ma il neoclassicismo esigeva la sua adesione in campo linguistico e stilistico e Manzoni li rifiutava entrambi. Qui Manzoni avverte le forme classiche come ripetitive e l'avvertiva come una poesia noiosa, priva di interesse, e per interesse Manzoni intendeva una poesia attenta alla vita e «rivolta al cogliere e illuminare il cuore dell'uomo»<sup>8</sup>. La nuova poesia esigeva una lingua nuova, comunicativa, da quella aristocratica a quella borghese.

<sup>7</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, p. 86.

<sup>8</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, p. 88.

L'*Urania* che è un poemetto di 358 versi sciolti, parla di Pindaro che è vinto dalla poetessa Corinna durante una gara olimpica. Mentre si trova alle falde del monte Elicona gli apparve Urania che gli spiega il motivo della sua sconfitta. Egli nella sua ode non ha reso onore alle Grazie, e per mostrargli il potere di queste ultime, gli mostra la storia dell'incivilimento dell'uomo, che per pietà di Giove venne aiutato dalle Virtù a trarsi fuori dalla barbarie. Esso però torna alla sua posizione primitiva e allora Giove mandò in suo aiuto le muse e le grazie. Fu solo allora che l'uomo passò ad una più alta concezione di società.

Nella precedente poesia, si assiste ad un tipo di poetica atta a conservare un distacco severo dall'uomo, cui vorrebbe insegnare la coerenza tra il sentire e il fare, nella nuova poetica, accanto ai residui del sensismo, invece si assiste ad un tipo di poesia che appare nella sua forma suggestiva e non in quella parenetica, come bellezza colma di fraterna sollecitudine e non indispettita e distante.

### 1.3.1 *La nuova poetica*

La seconda metà del 1808 segna dunque il maturarsi di una crisi che si svilupperà ancora per qualche tempo. I migliori documenti che testimoniano questa crisi che per ora è solo letteraria, sono nei tentativi di nuove composizioni che il Manzoni fece nel corso dell'anno successivo. Lo sbarazzarsi dell'*Urania* segna il desiderio di cimentarsi in una poesia. Nella lettera del primo marzo 1809 apprendiamo la notizia del progetto del *Poema sulle origini di Venezia* e qui esprime la sua idea sul poema epico e storico.

Il Manzoni pensava a questo tipo di poema in quanto gli dava l'opportunità di scrivere e di celebrare fatti storici e nazionali riferiti ad un'età remota e non ancora documentata da opere storiche ben ragionate e documentate, in modo tale però che il poeta potesse esercitare l'invenzione tipica della poesia andando a completare l'evento storico non ancora documentato. Questo pare prefigurare quello che sarà poi ripreso nella *Lettre à M. Chauvet*, cioè la poetica tout court del maggiore Manzoni. Accenna alle difficoltà che deve affrontare: il piano dell'opera e l'eroe eponimo della vicenda. In quanto all'idea dell'opera, egli avrebbe potuto prenderla leggendo il poema epico in prosa di Carlo Botta, *Storia della guerra d'indipendenza degli Stati Uniti d'America*. È importante riportare che Manzoni non voleva parlare del 'meraviglioso', pagano o cristiano, poiché voleva scrivere un poema storico dove gli intrecci e i personaggi erano verosimili e non mitologici.



Permane però la presenza della poesia classica in quanto si parla di poema epico. Altri elementi che avrebbero potuto spingere il Manzoni a scrivere un'opera del genere era la situazione socio-politica dell'epoca, come il consolidarsi del regno di Prussia, la rivoluzione francese o la guerra di liberazione americana, etc...

A tutto questo si aggiunga pure il senso della storia che fu proprio del Romanticismo e questo spiega tutta la produzione epica che ebbe luogo anche in Italia che «culminò col poema di Tommaso Grossi *I lombardi alla prima Crociata* (1825-1826)»<sup>9</sup>.

Manzoni apprezzava l'andamento poetico del Botta e si riferiva ai nostri autori antichi, quali Tacito e Livio, che erano grandi descrittori di uomini e indagatori delle loro passioni. Possiamo concludere dicendo che il Manzoni cercasse una poesia per gli uomini, che potremmo definire realistica o umanistica. Se non che la scelta veneziana era prevalentemente letteraria, e non si caricava delle reali istanze dell'animo del Manzoni. Perciò abbandonò l'impresa e passò al poema idillico.

Per chiarire questa scelta occorre illustrare il rapporto che Manzoni ebbe con l'opera di Baggensen. Egli pubblicò la *Pathernais* nel 1803 in lingua tedesca che venne conosciuta dal Fauriel che decise di tradurla in francese, e sicuramente dovette parlarne anche al Manzoni. Quest'ultimo dovette conoscere il Baggensen di persona nel 1808, e fu questo il periodo in cui decise di abbandonare l'*Urania*, e nasce di qui la remota iniziazione romantica del Manzoni: furono questi i colloqui che dettero al Manzoni il senso di una nuova letteratura e di una nuova civiltà culturale e poetica e nella lettera del 23 gennaio 1809 inviata all'amico francese, il Manzoni si compiace per il completamento della traduzione e gli dà notizia del pensiero sul poema veneziano.

Qui il Manzoni pensava al poema idillico come una forma secondaria di poesia e poco adatta alla lingua italiana. Fino a marzo del 1809, il Manzoni parla solo del poema veneto, ora invece progetta un poema idillico, questo per via del 'discorso' (introduzione) che il Fauriel scrive in capo alla traduzione del Baggensen. La *Pathernais* è un poema che vuole celebrare la purezza giovanile e la vittoria della castità contro le insidie del peccato e che si adorna di molte descrizioni dello splendido paesaggio alpino. Il Baggensen aveva maturato molta stima nel Manzoni dopo l'*Imbonati* e gli chiese di tra-

<sup>9</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, p. 88.

durre la sua opera in lingua italiana. Il Manzoni gli rispose che aveva intenzione di scrivere la *Vaccina* sulla stessa linea del *Pathernais* e che era impossibilitato nel compiere tale traduzione. È da collocarsi dunque tra l'aprile e l'agosto 1809 l'inizio del suo poema idillico.

Per comprendere meglio questa scelta occorre delineare in poche righe il contenuto del 'discorso' che Fauriel scrive come introduzione alla traduzione del *Pathernais*. Fauriel, dopo aver fornito in sunto il contenuto dell'opera, ricava la singolarità di questa. Il tono colloquiale e il modo di narrazione alta, epica. Questa diversità portò diversi critici a collocare quest'opera nell'universo epico, mentre altri a quello idillico. Per il Fauriel ovviamente si tratta del secondo caso.

Il punto centrale è proprio questo, il fatto che il Baggensen abbia trattato con uno stile aulico ed epico un tema che manca di epicità andando ad ambientare l'azione in un luogo conosciutissimo come la Svizzera in un tempo moderno. Il Fauriel per difendere l'unicità dell'opera del Baggensen, si impegna a «dimostrare che la poesia idillica costituisce un vero e proprio genere letterario»<sup>10</sup> e se è un genere a se stante può atteggiarsi, strutturarsi anche stilisticamente, quindi anche in modo epico.

Ciò che caratterizza il genere idillico, è la rappresentazione dell'uomo in uno stato di calma e innocenza, nel quale egli può godere di tutta la felicità che comporta la sua natura, e che la fantasia può concepire. Solo una serie di circostanze tradizionali ha portato ad identificare la poesia idillica con la poesia pastorale, cosa che deve essere considerata solo una parte di essa. Viene poi introdotto dal Fauriel in nuovo concetto dell'idillico:

la vita dell'uomo non è più buona o cattiva in alternativa, pur con tutte le sue gradazioni, ma consiste nella compresenza, [...], della sua infelicità e dell'aspirazione alla felicità<sup>11</sup>

Il Fauriel passa poi a descrivere la storia del genere idillico, e ricorda che questo genere si può trovare in qualsiasi letteratura, anche se in Germania questo genere ha trovato le migliori fortune. La *Pathernais* si distingue dagli altri poemi idillici perché introduce la descrizione dei paesaggi alpini senza rompere l'equilibrio narrativo dell'opera, cosa che non succede negli

<sup>10</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, p 110.

<sup>11</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, p 119.

altri poemi, poiché in questi il paesaggio fa da contorno alla vicenda che viene narrata. L'uso della mitologia greca è un ardimento per un poema moderno ed idillico ma possono colpire e affascinare il lettore.

Dunque il carattere fondamentale dell'opera è di interessare direttamente l'immaginazione e il gusto in cui tutte le espressioni son spontanee. E la fantasia è l'unica facoltà dell'anima che non patisce, ma che è libera di ordinare le sue parti come vuole. Passando alla conclusione, il Fauriel conferma il carattere idillico dell'opera Baggensen, per la condizione, il carattere, i sentimenti dei personaggi e per i quadri descrittivi. Il Fauriel, si rifà, nella difesa di quest'opera, alle considerazioni generali della natura dell'uomo. È proprio

dall'animo umano e del ritmo della sua vita morale, il movimento, la tensione, l'aspirazione verso qualcosa di ignoto, termine che gli sfugge e che egli persegue mai senza conseguirlo, sia per mancanza di coraggio e di dominio di se stesso, sia per una misteriosa necessità di natura<sup>12</sup>

Ecco perché per il Fauriel la poesia deve servire per esprima un aspirazione inattuabile e indomabile. La poesia idillica, per Lui, è la forma poetica più difficile, poiché deve muoversi all'interno di limiti assai più stretti, deve rappresentare l'uomo in uno stato di calma nel quale tutti i motivi di azione derivino proprio da una condizione di benessere e di letizia, il che è impossibile, se non si voglia trasferire l'uomo in un mondo immaginario.

La fonte più probabile delle *Réflexions* del Fauriel sono i due saggi di Schiller, ossia *lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795) e *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795-96). I principi espressi dal Fauriel sono essenzialmente tre:

-l'idea che la vita dell'uomo è concepita come movimento, come contrasto di due forze, cioè quelle della spiritualità e quella della sensibilità

-l'oggetto della poesia sia la rappresentazione di questa condizione dello spirito umano nei due aspetti

-la concezione della condizione idillica e della poesia idillica che egli avverte come genere letterario autonomo, ristretto ad una particolare sociale e riferito ad una particolare età dell'umanità.

Schiller concepisce quelle due forze (spiritualità e spiritualità), che nell'uomo primitivo erano indistinti, come in eterno travaglio di supera-

<sup>12</sup> Mario SANSONE, *Manzoni francese*, Bari, Laterza, 1993, 128-129.

mento delle due forze che occupano lo spirito umano. Il tramite di questa combinazione ed aspirazione divina è l'arte, che è la forza mediatrice delle altre due. Può a questo punto far meraviglia il fatto che egli scelga un tema, quello idillico, che fino alla primavera del 1809 considerava di secondo ordine?

Del progetto epico-storico del poema sulle origini di Venezia, passava ad un genere che il suo amico gli aveva insegnato quanto potesse essere libero ed ampio nella scelta dei personaggi e delle situazioni, e, quanto potesse esser ricco di umanità espressa in personaggi ricchi di cultura e consapevoli delle ragioni e dei fini della vita e del destino umano. Una poesia interessante per la concezione manzoniana. In una lettera del 5 ottobre 1809 il Manzoni invia una lettera al Fauriel dove lo informava di aver ricevuto a Milano un documento che trattava dell'innesto spontaneo del vaiolo tra le mucche delle montagne del bergamasco. Il che gli consente di non inventare e di trovare la vaccinazione nelle tradizioni della sua Lombardia.

Il futuro poema idillico poteva divenire storico e collocarsi in un paesaggio alto e solenne. Manzoni in realtà poteva tentare a soluzione due problemi, il compimento di due aspirazioni vive in lui sin dalla prima giovinezza: cercava un nuovo genere di poesia e cercava una nuova lingua per la letteratura in Italia. Ormai il poema idillico gli offriva l'opportunità di sperimentare un nuovo genere, che non era di invenzione retorica ma una forma di composizione aperta ad ogni svolgimento, secondo l'accezione che alla parola aveva dato il Fauriel. Una nuova poesia fatta di relazioni umane senza pretese eroiche, naturalmente rispondente alle sue esigenze linguistiche, del tutto aliene dal decorativo e dalla solennità del tradizionale poema narrativo.

Del poema della *Vaccina*, Manzoni scrive otto ottave e due versi della nona, di cui i versi più famosi son quelli appartenenti alla settima strofa in cui si lamenta della inadeguatezza delle parole per esprimere il concetto del poeta: E quel pur che a fatica in carte io stendo/del concetto minor troppo mi suona./Ch'io sento come il più divin s'invola/Ne può il giogo patir della parola (vv. 5-8)

Quando vennero scritti questi versi? Probabilmente tra il 1809 e il 1814. Ma ciò che è importante sapere è che l'idillico rimane nei suoi progetti anche durante la stesura degli *Inni Sacri*. Anche perché il fatto di voler terminare la *Vaccina* è ribadita anche nel 1814 quando aveva composto i primi tre inni: *La resurrezione* (1812), *Il nome di Maria* (1812-13), *il Natale* (luglio-settembre

1813). anche se in una lettera successiva giustificava al Fauriel un improvviso abbandono del poema idillico.

Quando tornò a Milano, cercò di diffondere la *Pathernais* e la *Réflexions* (discorso introduttivo del Fauriel) ma lamentò subito la scarsa comprensione di entrambe. In pratica chi lesse disse che apprezzava la *Réflexions* ma non la *Pathernais*, e si lamenta del gusto antiquato dei suoi amici milanesi. Evidentemente venne letto ma non venne approfondito e venne trattato come una bizzarria intellettuale e non come un possibile rinnovamento delle certezze tradizionali.

#### 1.4 *Gli ultimi giorni a Parigi: la conversione*

Manzoni parte per Parigi con un buon bagaglio letterario e culturale, aderente al classicismo. Tenta una nuova poesia classicista tramite l'*Urania* la quale non attesta una decisa vittoria e venne scartata. Da qui Manzoni si muove verso una poesia 'realista' che cioè punta a cantare la realtà dell'uomo. Dalla fine della primavera del 1809, i suoi contatti con il Fauriel e il Baggersen lo portano ad una concezione della poesia e, con essa, a rinnovare la concezione della vita stessa. Furono queste conversazioni che lo porteranno alla poesia romantica, l'incontro con gli ideologi gli daranno gli strumenti che lo porteranno a sviluppare, grazie ai concetti chiave di questi ultimi e quelli della Rivoluzione, la concezione della nuova civiltà europea e romantica.

La crisi religiosa del Manzoni si sviluppò solo nell'ultimo periodo francese che va dalla fine del 1809 e la primavera del 1810. Parrebbe quindi evidente che solo adesso si potrebbe parlare di conversione come avvenimento accaduto sviluppatosi assieme al rinnovamento intellettuale che abbiamo seguito nelle pagine precedenti.

Quale impulso misterioso fece sì ch'egli abbandonasse lo stoicismo del Fauriel e degli altri ideologi è impossibile dirlo con certezza. Ma è chiaro che l'incontro con Enrichetta dovette rivelarsi decisivo in quell'esperienza traumatica di dio che è ogni autentica metanoia cristiana. Anche a voler ritenere una pia leggenda il cosiddetto miracolo di San Rocco non v'è dubbio che «il Manzoni visse l'evento come un epifania folgorante del divino sulla

propria strada di Damasco»<sup>13</sup>, come una subitanea grazia misericordiosa che soccorre dall'alto un povero tribolato.

Non fu una chiamata indolore che invece si aggravò negli anni a seguire pur di doni poetici consolatori. L'idea stessa della fede come suprema serenità è del tutto estranea al sentimento religioso del Manzoni che invece affonda le radici nella tormentata spiritualità giansenista.

Tale indagine della vita del poeta è stata sviluppata in modo cronologico per dare i progressi sia intellettuali e psicologici del Manzoni verso la sua meta religiosa. Egli rimase indifferente dal punto di vista religioso fino al 1808. I fatti che portarono il Manzoni ad aprirsi al 'mondo' religioso sono stati il suo matrimonio con Enrichetta e le sue pratiche religiose quotidiane, poi la nascita della figlia Giulietta ed infine il suo battesimo con rito cattolico. Questi portarono il Manzoni a rinnovare il rito di matrimonio, svolto la prima volta con quello calvinista, con quello cattolico richiesto a papa Pio VII che avvenne il 15 febbraio 1810. L'evento che portò Manzoni alla Grazia è il così detto 'miracolo' di S. Rocco, quando partecipando alle nozze di Napoleone con Maria Luisa d'Austria rimase separato dalla moglie. Entrò nella chiesa di San Rocco e rivolse una preghiera a Dio e ritrovò poco dopo la moglie. Dopo viene la decisione di convertirsi al cattolicesimo. Importanti per questo evento furono le conversazioni con Eustachio Degola e la signora Geymuller. Il 29 maggio 1810 Manzoni scriveva al Fauriel la sua ultima lettera da Parigi. È una lettera in cui il poeta voleva attenuare il dolore del distacco e afferma che non ha nessuna ragione per restare a Parigi. Essa non era più la città in cui aveva ritrovato la fede ma la città ancora penetrata negli ideali dell'illuminismo.

Quindi questa ultima lettera segna l'allontanamento del Manzoni dalla Francia, ma quelle erano parole dettate dal particolare stato d'animo in cui il Manzoni si trovava. Infatti qualche anno dopo avrà bisogno di ritornare a Parigi per ritrovare l'atmosfera di un tempo.

Tornato in Italia si dedicò alla lettura dell'origine biblica dell'uomo, e questo l'ha portato alla riscoperta delle grandi coscienze credenti del passato.

Anche se la liturgia ecclesiastica e l'episodica della lirica medievale sostituiscono i topoi della mitologia neoclassica, non sempre i nuovi temi,

13 Angelo MARCHESE, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni, 1994, 20.

nell'atto di immergersi nella circolazione celebrativa dell'inno, sanno rinunciare a legami stilistici e attacchi illustrativi del vecchio repertorio<sup>14</sup>

Il senso della conversione si rivela nel punto in cui il Manzoni sperimenta quell'ideale che egli sperimenta con i suoi *Inni*. Essi infatti sono la testimonianza di un sentimento rinnovato, una insieme di documenti dove egli illustra gli eventi religiosi così come si rinnovano e si celebrano nella storia dell'umanità. Il Manzoni in essi ha voluto immettere il fascino del Nuovo Testamento in modo illuministicamente, esattamente come descrisse nel *Trionfo*, l'ideale di libertà.

La conversione viene nel 1810, non come una crisi o un capovolgimento, bensì come un coronamento e una definitiva sistemazione di questo patrimonio ideale, che rimaneva intatto nelle sue linee essenziali, e al tempo stesso acquistava alcunché di nuovo e di più vitale[...]. Il Manzoni cristiano rimase illuminista, democratico, umanitario<sup>15</sup>

È il momento prima della sua accettazione del divino come redenzione e come catarsi per l'umanità (nella *Pentecoste*) egli procede alla verifica della sua verità religiosa, affinché sia essa a «suggellare la validità e la vitalità eterna di un principio universale ritrovato e sinora accolto con tanto impeto di speranza e di individuale passione»<sup>16</sup>. Nasce dunque qui la nuova poetica del Manzoni.

### 1.5 *La poetica dopo la conversione*

In quella poesia dunque si sarebbe sviluppata la discesa risolutiva dell'astrattezza del mito alla concretezza del reale, dall'individuo alla società, dall'attesa della redenzione alla conferma dei suoi risultati umani e sociali: dal Vangelo come principio al Vangelo come principio operante nella società umana. Si tratta di un bisogno di storia evidentemente conformato dalla convinzione che la storia avesse il compito di legittimare quella verità che la ragione ha rivelato.

<sup>14</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, p. 38.

<sup>15</sup> Angelo MARCHESI, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 23.

<sup>16</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 40.

Attraverso la continua frequentazione con il Fauriel e con la lettura del Sismondi<sup>17</sup>, il Manzoni trasse il tema e l'occasione della sua esigenza: l'occasione cioè di quella sua volontà di esemplificazione storica dell'ideale evangelico che è alla base del *Carmagnola*. Questa sua ricerca di nuove strutture rappresentative e la loro regolamentazione realistica lo porteranno nel 1816 al rifiuto delle regole aristoteliche e al progetto di una nuova organica e originale difesa della moralità del teatro, a tal proposito non è difficile evidenziare che il Manzoni fosse stato influenzato dalla lettura di autori del calibro di Shakespeare, Lessing e Schlegel, dato il suo rifiuto delle norme classiche. Ma non fu l'incontro con la poesia teatrale a suscitargli la meditazione su tali argomenti, bensì fu la volontà di rappresentare l'azione storica a suscitargli stimoli e autorizzazioni che a quella realizzazione conferissero concrete possibilità di ordine tecnico-compositivo. E già nel 1816 vuole servire la storia e la sua verità. È qui che Manzoni elabora il concetto che la poesia deve servire alla storia e che la sua sostanza che solo essa può dare che può rendere un'opera di tipo *morale*. Era questo il progetto del *Carmagnola*, l'intenzione e il senso del primo programma tragico del Manzoni. L'opera del Sismondi forniva inoltre degli spunti interessanti che fornirono al Manzoni di elementi ben più ricchi ed estesi che il solo evento del *Carmagnola* non forniva.

La coscienza del Manzoni era anche sollecitata dalla drammatica situazione storica contemporanea. Nel 1815 infatti il Manzoni terminava la *Pasione* nei cui versi finali la pensosa amarezza e l'allusione al «tristo esigliato dei boni»<sup>18</sup> non è azzardato riferire al fallimento della giustizia e della libertà agli eventi storici a lui contemporanei.

Inoltre le accuse del Sismondi, nella sua opera, alla chiesa cattolica, parevano dare a Manzoni altro materiale per provare che la storia era la chiave che assieme al cristianesimo dovessero illuminare il mistero del mondo e di « chiarire le ragioni di quel guazzabuglio umano, comporre e riscattare la tragedia dalla storia »<sup>19</sup>. La risposta della storia, quella che cercava il Manzoni, mostrava alla coscienza fedelissima, giansenisticamente evangelica e ideologicamente democratica, del Manzoni. In lui dunque nasce una religione

<sup>17</sup> Storie delle repubbliche italiane del Medioevo, 1817-1819.

<sup>18</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 45.

<sup>19</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 46.



provvidenziale e storicistica, dopo l'esaltazione mitologica del vAngelo, sorge quel suo bisogno di storia.

Nel 1815, come già detto, egli termina la *Passione* e nel 1816 questo bisogno storico lo getta nelle mani della ricerca di un tema storico per una tragedia storica. Legge il Sismondi e fino ai primi mesi del 1817 compone due atti, poi si ferma. Subito dopo la crisi inizia la prima *Pentecoste* ma l'abbandona, dalla fine dal 1818 scrive la *Morale Cattolica* e appena la conclude riattacca con la *Pentecoste* ma interrompe la seconda stesura. Si rivolge ancora al *Carmagnola* terminandolo e pubblicandolo con la prefazione nel 1820. Qui inizia *L'Adelchi*, nel '21 scrive il *cinque maggio* e imposta il romanzo. termina dunque *L'Adelchi* tra il '21 e il '22 e la *Lettre a M.C.*, e la *Pentecoste* definitiva.

La lettura del Sismondi dà al Manzoni un tema estremamente pericoloso dato che dava volto alle premesse critiche della religiosità manzoniana. Il Manzoni dunque si rivolge all'ambiente parigino per respirare il clima adatto per la sua ricerca per una nuova verità. Saranno poi l'arrivo dei libri apologetici richiesti nel giugno del 1817 al Fauriel che domeranno la crisi che aveva colpito il Manzoni.

La prima *Pentecoste* iniziata nel giugno del 1817, rappresenta il superamento di questa crisi. Sicché l'insoddisfazione storica è pur presente nelle poche strofe di questa prima stesura quando viene invocato lo Spirito perché aiuti la Chiesa a trasformarsi e la rinvigorisca portandola da Roma, che rappresenta la Babilonia corrotta, a Gerusalemme, luogo storico e ideale della purezza iniziale e della pura ed autentica mediazione evangelica. Manzoni, in pratica, uscendo dalla crisi e guardando la storia ecclesiastica, invoca lo Spirito Santo affinché possa portare la purezza all'interno della curia ecclesiastica, che la riformasse. Non è un caso che questa impostazione teologica, mistica e messianica della *Pentecoste* rimanga per l'interna assenza di vaglio meditativo e in effetti interrotta. Occorrerà quella integrazione meditativa della *Morale Cattolica* per dare l'ulteriore spinta per terminarla.

Perché proprio con l'ammissione relativa all'impossibilità della conciliazione tra la morale voluta da Cristo e la dottrina e dei costumi imperfetti della curia ecclesiastica faccia della *Morale Cattolica* una protesta formale e un monito al mondo cattolico del periodo. Muovendo questa tesi il Manzoni non confutava, anzi accettava, le critiche mosse dal Sismondi.

E nasce qui il singolare cammino della poesia manzoniana: attraverso il costituirsi di una riorganizzazione poetica che riassume in sé la condizione

attiva di quel respiro lirico e insieme il destino fallimentare di quell'ambiguo bisogno di storia<sup>20</sup>

### 1.5.1 *La Lettre a M. Chauvet*

L'esperienza della *Morale Cattolica* sta all'origine della grande stagione creativa del Manzoni. Mentre da un lato fonda quell'agibilità lirica dell'ideale religioso che è la condizione della poesia manzoniana, dall'altra inaugura e predispone la direzione illusoria e slittante della intenzione storica, realistica, della poetica manzoniana. Nella *Lettre* infatti risalta la compresenza dei due poli della meditazione manzoniana, il reale e il razionale, lo storico e il morale, l'uno galvanizzato del rinnovamento offerto dagli amici francesi e il secondo viene definito dalla *Morale Cattolica*. Da questo punto di vista la *Lettre* è la velleitaria risoluzione di tale compresenza, e insieme la denuncia oggettiva di una impossibile unità:

un tentativo di definizione, non già della natura dell'arte, bensì esclusivamente dello spazio conoscitivo assegnato, proprio in funzione del rapporto che in essa si celebra tra vero storico e vero morale<sup>21</sup>

La poesia quindi come strumento di ricerca e di rivelazione del vero. È su questo principio che si svolge l'inquietata meditazione della *Lettre*, e il lento, inavvertito trascorrere dello sforzo unitario del Manzoni da una nozione di verità intenzionalmente paga di una sua storica oggettiva autonomia-completezza a una sua significazione deontologica, a una sua metastorica necessità e razionalità. Quella verità intanto è assiduamente cercata nell'ambito della storia. In esso si esaurisce e si svolge e si definisce il dover essere della poesia, a tal punto che a essa tende ad un'assoluta identificazione con la storiografia. Per quanto riguarda i fatti quella nozione di verità, cui la verità deve attingere, resta circoscritta nell'oggettività della storia come realmente accaduto.

Se la conoscenza storiografica esaurisse il vero della storia, non ci sarebbe spazio per la poesia. Ma essa non la esaurisce e si limita a dare

<sup>20</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 63.

<sup>21</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 68.

l'aspetto esterno, gli accaduti, i fatti e la loro unità fenomenica e quella razionalità che il Manzoni definisce il senso morale della storia.

A quella voglia di rappresentazione integrale della realtà Manzoni ha preliminarmente indicato come l'autentico interesse di ogni facoltà gnoseologica della coscienza umana, la storiografia offre la base, l'intreccio, l'evidenza irrinunciabile della verità materiale.

L'oggetto della poesia si sposta allora dall'indifferenziato vero della realtà a un conoscibile che sta nascosto nella realtà medesima: ad un interessante che è contenuto nella storia, ma che la storiografia non può rivelare e il cui criterio è sì sempre un criterio di ragionevolezza che però non basta alla rappresentazione dei fatti a evidenziare un altro ordine di corrispondenza e di verità.

La *Lettre* testimonia dunque il massimo sforzo teorico del Manzoni intorno al problema dell'arte, rivolto a definire nel vero senso morale della storia l'oggetto proprio della poesia e nella rivelazione o rappresentazione realistica di quel vero il suo compito specifico. E testimonia inoltre l'ambiguità teorica dell'ambizione unitaria del Manzoni, il dualismo intrinseco di una intenzione storiografica istituzionalmente sviata da una ipotesi morale del suo termine conoscitivo.

Il pur notevole valore teorico della meditazione manzoniana è un risultato indiretto della ricerca del Manzoni, il cui intento è la strumentazione di una poetica, la difesa di un metodo di lavoro, la consapevole verifica di un'esperienza e l'annuncio delle sue correzioni, la programmazione insomma di una ricerca e la scelta di una struttura idonea ad esaurire le proprie intenzioni operative. Una volta stabilita la ragionevolezza indiscutibile delle proprie intenzioni estetiche, cioè il rappresentare il vero storico-morale, il processo di slittamento della funzione poetica trascorre dunque dalla rivelazione della verità storica alla realizzazione di un'idea morale, e cioè da una intenzione storiografica ad una demistificazione idealistica. Le successive poetiche dell'*L'Adelchi* e de *I Promessi Sposi*, sono i tentativi di attuare quella tenace intenzione, e sono insieme l'inconscia predisposizione della sua impossibilità effettuale, la poesia, è appunto il modo di slittamento dall'una all'altra, le manzoniane sconfessioni della propria poesia sono ogni volta la misura cosciente dello slittamento, dell'indebita prevaricazione.

Sicché il modo di formare della poesia manzoniana si definisce nel processo che la sua poetica ha programmato: e la presenza aprioristica dell'ideale risponde con un inevitabile esito idillico a una interrogazione che cercava altre più esaurienti e definite risposte.

### 1.5.2 *Dalla tragedia al romanzo*

In tale prospettiva è interessante notare che la *Lettre* esprime una prima insoddisfazione della prima tragedia, e la meditata proposta per migliorarla. « È una difesa bensì del sistema tragico del Carmagnola, cioè la scelta di un genere e del suo rinnovato potenziale etico»<sup>22</sup> ma è una difesa che, integrando le argomentazioni tecnico-letterarie e l'intellettualistico ideale di ragionevolezza annunciati nella Prefazione, appare rivolta ad avvalorare con motivazioni più direttamente ed esplicitamente storiche quella annunciata riforma. a risolvere nell'autonoma libertà e moralità del vero storico quel residuo dualistico che caratterizzava il Carmagnola e la sua poetica. Di fronte alle precise e particolareggiate accuse allo Chauvet il Manzoni pur accettando le critiche alla prima tragedia dimostra come essi non siano da addebitarsi al sistema, il quale in ogni caso offre maggiori garanzie di interesse drammatico. L'importante è che individua l'autentica faute del Carmagnola, che non è tanto nei difetti parziali e neanche nel risultato di essi nell'aver, cioè, dislocata l'azione. ma nell'aver approfittato della possibilità del sistema storico. A dispetto del sistema infatti, il soggetto del Carmagnola appare costretto ad una condizione arbitraria o presa al di fuori del soggetto stesso, piuttosto che condotto sulla scelta ragionata di tutti i dati, di tutti i mezzi che esso contiene ed è questa la condizione a creare l'eccessivo intervallo nella marcia dell'azione, a compromettere e a infrangere la fixité del carattere del protagonista.

Ora, quella condizione era appunto l'improbabile accensione religiosa dell'ultimo atto che devia in una consolazione idealistica e privata, la coerenza e l'unità interna dell'eroe: trascorso dal momento dell'amarezza realistica e del pessimismo storico al momento, improvviso, della catarsi religiosa. L'uno traduceva la desolata contemplazione e l'angosciata interrogazione del momento tragico del Manzoni. L'altro invece era sintomo dello slancio religioso della fede rinnovata, del mistico ritrovamento di un ideale da celebrare e cantare. E questa condizione dettava sì, alla ripresa della tragedia, l'idealismo patriottico del coro. Ma entrava altresì nell'azione ignorando la scelta ragionata di tutti i dati che esso, cioè il personaggio storico, contie-

<sup>22</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 88.

ne, si poneva quindi come indebita prevaricazione dell'elemento soggettivo e morale, e sviluppo sproporzionato rispetto agli elementi oggettivi dell'azione: come invenzione, dunque, di una unità artificiale, arbitraria non meno di quella in cui consisteva l'abborrita invenzione della poesia tradizionale.

Io osservo ...io vedo... ...io trovo... io posso scoprire il carattere proprio degli uomini e dell'epoca in che voglio rappresentare...: ecco ciò che questo soggetto mi sembra offrire di poetico, ed ecco ciò che io vorrei saper rappresentare e spiegare.<sup>23</sup>

Con questa affermazione, il Manzoni delinea le linee fondamentali e definitive della sua poetica tragica, il rinnovato schema intenzionale di quel suo impossibile sogno di unità. E si rivolgeva alla storia, che restava la meta unica di tutte le sue ambizioni intellettuali, credendo che la rappresentazione integrale delle sue trame fosse l'unica garanzia di ogni vero interesse drammatico e di ogni autentica rivelazione morale dell'uomo a se stesso.

Alla luce di questo il Manzoni individua le falsità del bello ideale tipicamente astratte che distruggono l'individualità e l'umanità delle stesse azioni. E in funzione di questa superiorità della morale e realistica del vero storico egli giustifica la sua scelta del genere tragico e il rifiuto del pericoloso veicolo del romanzo. L'orrore del romanzesco del pericolo che corre chi non sa guardarsi da quella sorta di fatale distrazione che è implicita in ogni invenzione, anche nella più realisticamente orientata. La sua stessa configurazione della struttura, soprattutto nei termini di libertà delle regole e cioè di integrale realismo fornitigli dalla riforma storica e dai modelli ch'essa si ispira., sembra liberare il genere dai rischi del romanzesco, in quanto nello sviluppo di situazioni e circostanze voluto dall'azione medesima, impedisce al poeta di perdere quel salutare contatto con la realtà e lo vincola ad una rappresentazione veritiera della natura umana. Erano dunque queste le nuove linee guida che il Manzoni voleva impostare per la sua attività di autore drammatico.

E a questa intenzione collaborava quel rinnovato e viepiù maturo entusiasmo per la storia che il nuovo contatto con gli amici parigini gli aveva procurato. La sicurezza e la precisione di questi propositi operativi del

<sup>23</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 92.

Manzoni dipendono direttamente dall'interesse che egli nutriva nei confronti della nuova metodologia storiografica che proprio in quell'anno cominciava a dare i suoi frutti nell'interpretazione liberal-nazionalista del medioevo europeo da parte di quegli ideologi di terza generazione che furono gli allievi di Fauriel. Cercando, dunque, nella storia, era possibile individuare un disegno, una verità intellettuale e morale e dunque religiosa, e per tutto questo poetica.

Il Manzoni si mette alla ricerca, nella realtà storica degli stanziamenti barbari in Italia: in realtà applicando quel principio di spiegazione della storia francese ai contemporanei eventi sul suolo italiano. e dunque chiedendo a queste sue ricerche la verità di una tesi che sarà essa a condizionare in ogni caso la struttura della tragedia, e la sua medesima crisi. Tale rappresentazione potrà dunque contenere, un interesse poetico più vivo perché più caratterizzato dal potenziale etico che quei fatti contengono, un potenziale morale carico di significati politici e religiosi ad un tempo: un ideale di libertà nazionale che la storia mostra non tradito, ma favorito dalla politica del Papato e persino un valore di incitamento e d'esempio per la storia attuale, per il diritto nazionale degli italiani tutt'ora oppressi, e per la posizione medesima della Chiesa di Roma. La poesia in funzione della rivelazione storica, così ignorata dalle fonti tradizionali. ma anche, e più direttamente pur se non consapevolmente, la storia per la poesia, cioè il vero storico in quanto vero morale, luogo di identità che è compito della poesia portare alla luce: e cioè quel vero storico che appare più direttamente capace di sprigionare le idee calme e grandi che è proprio del poeta tragico suscitare e comunicare agli spettatori. La tesi storiografica, si carica, di valore esemplificativo ed ideale.

Questa inconsapevole prevaricazione dell'ideale è immediatamente consumata dal primo fervore creativo del Manzoni, nel primo getto della tragedia. E in quella prima concezione, il progetto del discorso storico si limita ad una breve appendice di notizie: «Finita la tragedia, conto di riunire un piccolo lavoro storico sui fatti che ne formano l'argomento, e sulla maniera in cui sono rappresentati»<sup>24</sup>. Non sarà dunque qui la verità storica bensì nella tragedia. Lo afferma nell'abbozzo delle Notizie storiche del primo *Adelchi*:

<sup>24</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 98.

i nudi fatti non sono la storia, né una materia atta a bastare a formare il concetto poetico della storia. Le circostanze in cui i personaggi operanti si sono trovati, circostanze di leggi, di abitudini, di costumanze, le relazioni fra di loro, lo stato, i desideri, i timori dell'immenso numero d'uomini che non hanno operato, e che hanno sentiti gli effetti dell'operare dei pochi, la giustizia e l'ingiustizia delle tendenze e delle azioni, indipendente e anteriore alle conversazioni secondo le quali o contra le quali si è fatto, queste ed altre cose di eguale cioè di somma importanza non si manifestano nei fatti stessi. e sono quelle che servono per giudicarli, quelle che li rendono soggetto di meditazione per i buoni che amano di meditare<sup>25</sup>

Quindi dalla *Lettre* nasce la base del primo *Adelchi*. Raccolte le notizie di quei fatti si trattava di divinare e rappresentare la loro verità. Che cosa di più poetico di farne il dramma morale dell'eroe e si sarebbe colmata di storia fino a divenire il porta voce di un senso ideale che era la storia stessa a volere e ad evidenziare. Si costruiva il sogno manzoniano di una oggettivazione perfetta del suo significato etico rituffato nei solchi del reale, nella trama delle azioni: quel sogno che si prefigurava nelle pagine della *Lettre*. Ed è proprio come nella *Lettre* poteva dunque fare a meno del cantuccio solitario del poeta, della contemplazione lirica: le idee sarebbero scaturite dall'azione attraverso il fiero discorso del suo protagonista che nelle parole del riscatto avrebbe simboleggiato proprio tutto ciò che i fatti testimoniano ma non spiegano, e cioè i desideri e i timori, le speranze dei vinti e la loro ansia di libertà. Qui nasce il primo carattere di *Adelchi* riassumendo in sé anche il soggettivo idealismo del momento politico, il sogno libertario del 1821 e fu certo anche questa incidenza di irrazionale entusiasmo a forzare benedettamente i limiti della invenzione manzoniana sino a consentirle molto di più rispetto a quanto egli era uso concederle in funzione della verità storica: sino a distruggerle cioè non soltanto l'introduzione di particolari, ma anche discorsi e sentimenti e pensieri strettamente basati su fatti forniti dal soggetto, ma addirittura la creazione dell'intero carattere del protagonista, del principale fra i personaggi storici della tragedia.

Egli nella lettera, del 3 novembre 1821, indirizzata al Fauriel, definisce romanzesco il protagonista e questo perché, il Manzoni, lo attribuisce alla pochezza di informazioni storiche e alla sua immatura visione storiografia della vicenda. E sembra sperare che in un futuro lavoro di epurazione la

<sup>25</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 98.

tragedia possa raggiungere la rappresentazione veritiera che egli voleva a tutti i costi. Ma la correzione non annulla questa sua insoddisfazione, se da un lato la tragedia perdeva le alte funzioni che vennero assorbite nel *Discorso storico*, che si apprestava a scrivere successivamente, dall'altro epurandola almeno di quanto di anacronistico e di falso era contenuto all'interno del carattere risorgimentale del protagonista. Fallito il tentativo di una oggettivazione integrale del vero storico-morale, da un lato Manzoni estende e rinnova il suo discorso storico, dove la verità possibile è giudicata ed esposta. dall'altro tornando alla tragedia, si rassegna al dualismo che già era stato del Carmagnola e che nella *Lettere* voleva superare. Solo ora compone i cori, a stesura finita e a malcontento già dichiarato.

L'uno eliminerà l'aspetto romanzesco di *Adelchi*, l'altro, come racconta al Fauriel nella lettera del 6 marzo 1822, «è quello che soprattutto mi è sembrato indispensabile per portare l'attenzione su ciò che vi è più di serio e di più poetico nel soggetto che io maltrattato»<sup>26</sup>: ciò che non si poteva sviluppare nell'azione, né attraverso i discorsi dei personaggi. Qui allude al personaggio di Ermengarda, la cui indispensabilità, qui testimoniata, significa dunque un'altra *défaillance* della progettata poetica tragica.

Scrivo nella stessa lettera: ho dovuto versificare due cori lirici, e poi, ciò che non si poteva svilupparsi nell'azione né con i discorsi dei personaggi, è dunque la verità di quella storia che la poesia doveva cogliere ed evidenziare nei fatti e nelle azioni, deve rifugiarsi nella parte lirica, extrastorica, del dramma, nel coro in cui il poeta, ancora una volta deluso nel suo bisogno di oggettività, contempla la lezione della storia, la verità ideale, consolandone le creature del suo dramma.

Ambedue i cori, sono il risultato di un'operazione fallita, destinati a ricevere e celebrare quel che nell'azione è impossibile rappresentare se non, appunto, tradendola e falsificandola e quindi rendendola romanzesca. Da questa epurazione nascerà il nuovo *Adelchi*: restava cioè il negativo di quell'impossibile eroe positivo, la coscienza depauperata del suo ideale, e che fa un ideale della sua sventura, della irrisolutezza, e cantore lirico di sentenze disperate, teorizzatore amaro e affascinante dell'inazione.

<sup>26</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni editori, 1978, 103.



Neppure ora cessava, dopo la epurazione, di apparigli romanzesco. E nelle *Notizie Storiche*, rifatte e stampate nel '22 confermava la sua insoddisfazione e perciò il suo fallimento del suo programma di sliricarsi dicendo:

il carattere però d'un personaggio,[...], manca affatto di fondamenti storici: i disegni di *Adelchi*,[...], tutto il carattere insomma è inventato di pianta, è intruso tra i caratteri storici, con un'infelicità, che dal più difficile e dal più malevolo lettore non sarà, certo, così vivamente sentita come lo è per l'autore.<sup>27</sup>

Son tutte qui le condizioni della crisi della poetica tragica del Manzoni. La struttura tragica si era rivelata insufficiente per la rappresentazione di quel compito, che si era prestabilito. La forma tragica si dissolveva naturalmente nella forma didascalico-narrativa: e lo stile drammatico, lirico e oratorio, si inverava nello stile discorsivo, nella lingua del poeta, unitaria e moderna come la sua prospettiva narrativo-saggistica.

La testimonianza di un primo interesse per l'esperienza narrativa sta in una lettera al Fauriel del 29 gennaio 1821, dove parla dei *Lombardi* del Grossi e dichiara che ha cambiato parere sull'*Ivanhoe* di Walter Scott, ma non si tratta di una ritrattazione di ciò che scrisse nella *Lettre* a proposito dei romanzi. Quella opinione e quel rifiuto della poetica narrativa erano un giudizio sui romanzi sei-settecenteschi. L'opinione data sul Grossi era riferita a tutt'altro impiego del genere narrativo, a un impiego dichiaratamente storico: dipingere un'epoca per mezzo di una favola, e raccogliere i fatti storici e sociali e svilupparli nell'azione. Ecco il compito della poesia che ritorna. È solo dalla delusione del primo *Adelchi* che si sviluppa la sperimentazione per il nuovo genere, e non a caso la stesura furiosa dei primi capitoli del *Fermo* è annunciata al Fauriel tramite la lettera in cui si lamenta dell'aspetto romanzesco del suo personaggio.

Già nella *Lettre* che vediamo il continuo richiedere uno strumento più adatto ai fini e ai modi necessari per la rappresentazione poetica della storia. In quella poetica, il nemico era stato il romanzesco, la convenzione idealistica, l'unità artificiale. E nella poetica del romanzo poté recuperare l'aspetto la parte perduta dalla poesia, andando a inventare dei personaggi che gli permettessero di creare l'ambientazione di una data epoca e di adattarla ad essa.

<sup>27</sup> Arcangelo LEONE DE CASTRIS, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1978, 105.

La rappresentazione della verità, delle ragioni dell'agire dell'umano, del senso della realtà: era dunque questa la poetica del romanzo. La scelta del nuovo genere, dunque, testimonia l'intento di sliricare il vero morale trasferendolo nelle azioni stesse, ritrovandolo nel vero delle azioni e nelle trame della realtà. Sembra al Manzoni che il vero storico teorizzato nelle *Lettere* abbia maggiori e definitive chances nella struttura aperta del romanzo.

Ed era un intento che, si traduceva inavvertitamente nell'altro, che regge la ricerca del Manzoni e il suo senso di poesia: nell'assunzione di un struttura che renda possibile la rivelazione di un vero morale che non si sovrapponga ai fatti, ma, realizzandosi, li compensi e li idealizzi ad un tempo. nell'uso, ancora, di un sistema che consenta all'ideale di intervenire nelle cose senza violente incursioni, di parlare in esse, di espletare la sua opera di straniamento e di giudizio nell'oggettivo disporsi delle stesse cose, senza staccarsene liricamente la prospettiva epica della rappresentazione.

Il romanzo sembra avere quindi lo spazio strutturale per la rappresentazione dell'ideale tutta agita e per una rappresentazione del reale tutta straniata: per l'interesse storico, entusiastico e autentico nella ricerca di una maggiore aderenza alla realtà, e insieme per l'interesse morale, proiettato alla possibilità di un intervento capillare, di una prospettiva organica e permanente. E dunque la sua scelta e la sua sperimentazione testimoniano l'ultimo tentativo di quella duplice irresolubile intenzionalità del programma epico del Manzoni: un impossibile ideale storiografico che si risolve, nell'operazione della poesia, in un inevitabile impiego idealistico.

### 1.5.3 *Gli Inni Sacri*

Poco dopo l'avvenuta conversione il Manzoni ideò la composizione di dodici inni sacri che avrebbero dovuto celebrare e illustrare le festività più importanti della Chiesa cattolica. Gli Inni sarebbero dovuti essere un'occasione al Poeta per esaltare la riacquistata Fede, l'effetto da essa prodotto sulla sua coscienza, e, ad un tempo, un tentativo di spiegare al popolo il significato ed il valore, sia religioso che morale e sociale, di quelle festività rievocatrici dei momenti salienti dell'incontro dell'umanità col Cristo Redentore.

Il poeta compose il suo primo Inno, *La Risurrezione*, tra l'aprile e il giugno del 1812: nella prima parte (vv. 1-70) il Poeta rievoca il momento della resurrezione di Cristo che, gettata via la pietra sepolcrale, sale in cielo fra lo sbigottimento delle donne preganti sulla sua tomba e la sinistra paura che

assale la scolta insultatrice (vv. 65); gli fanno scorta le anime dei Profeti che Egli è disceso a liberare dal Limbo, mentre il monte di Sion, su cui sorge Gerusalemme, commosso ed esultante per l'avvenimento, si scuote come per un terremoto.

Nella seconda parte (vv.71-112) si descrive l'esultanza del mondo cristiano: i sacerdoti sostituiscano i paramenti color viola con quelli bianchi, le madri facciano indossare ai figli gli abiti della festa e il ricco doni il superfluo della sua mensa a quella del povero perché anch'essa sorrida in questo fausto giorno. Peccato che molti, ribelli alla legge del Signore, non risorgeranno dalle tenebre dell'inferno: solo chi confida in Dio risorgerà nel giorno del Giudizio Universale.

*Il nome di Maria* fu composto tra il novembre del 1812 e l'aprile del 1813: è l'Inno meno denso di reminiscenze bibliche e liturgiche. Se, infatti, si eccettua l'iniziale racconto della visita di Maria alla cugina Elisabetta, tutto l'inno scorre facile sull'esaltazione del nome della Vergine, venerato in tutte le parti della terra ed invocato dal fanciullo impaurito come dal marinaio in pericolo, e dalla femmetta che a Lei della sua immortale/alma gli affanni espone(vv. 51-52): a Lei tutti possono ricorrere perché Ella non distingue il dolore degl'imi e de' grandi(vv. 54-55). Tutti debbono onorare il nome di Maria ed anche gli Ebrei, ricordando che la Madre di Cristo fu della loro stirpe, cantino con i Cristiani:

Salve, o degnata del secondo nome, / o Rosa, o Stella ai periglianti scampo;/  
inclita come il sol, terribil come / oste schierata in campo. (vv. 81-84)

Tra il luglio e il settembre del 1813 fu composto *Il Natale*, che, nelle varie edizioni degli Inni Sacri, occupa il primo posto. Dopo aver ricordato che l'uomo, condannato per l'antico peccato, si giaceva in terra come un masso che, caduto dall'alta vetta, resta immobile a valle senza aver la forza di risalire su, annuncia la nascita del Salvatore nell'umile presepe e l'avvento della nuova speranza. Il procedimento narrativo usato dal Poeta con frequente ricorso a reminiscenze bibliche e liturgiche, spegne in parte lo slancio lirico iniziale.

*La Passione* fu composta tra il marzo del 1814 e l'ottobre del 1815: rappresenta con ordine e scrupolosa aderenza ai testi biblici la vicenda del Cristo che, venuto al mondo per dividere coi fratelli tapini il funesto retaggio del peccato originale, fu vilipeso, deriso, tradito ed infine ucciso col più atroce ed infamante supplizio: ma quel Sangue versato per la riconciliazione

dell'uomo con Dio, discenda sui *ciechi* figli della terra e sia *pioggia di mite lavacro*.

Nel giorno di Natale del 1833 morì Enrichetta Blondel e il Manzoni, che per questa perdita rimase terribilmente affranto, vagheggiò l'idea di riscrivere l'inno sacro dedicato al Natale. Solo due anni dopo si accinse a farlo, iniziando un inno che nel manoscritto porta il titolo *Il Natale del 1833*. L'inno fu abbandonato dopo la quarta strofa.

Egual destino toccò anche all'inno *Ognissanti* che venne iniziato nel 1847 fu interrotto alla quarta strofa.

Un discorso a parte merita *La Pentecoste*, composta fra il giugno del 1817 ed il settembre del 1822.

L'inno si divide in tre parti: nella prima (vv. 1-48) si rievoca l'origine della Chiesa, la *Madre de' Santi*, che è ad un tempo *del sangue incorruttibile / conservatrice eterna e campo di quei che sperano*: quando il suo Signore fu tratto dai perfidi a morire sul colle e quando la sua divina spoglia uscì dalle tenebre e salì al trono del Genitore, recandosi in mano il prezzo del perdono, i suoi primi sacerdoti, gli undici Apostoli, se ne stavano rinchiusi nel Cenacolo timorosi della sorte che era toccata al Maestro, ma lo Spirito Santo discese su di loro (appunto nel giorno della Pentecoste, cioè il cinquantesimo giorno dopo la Resurrezione) e li animò ad uscire alla luce per diffondere il Verbo.

La seconda parte (vv. 49-80) è dedicata alla spiegazione dei miracolosi effetti della predicazione apostolica che ha raggiunto tutte le regioni della terra e si è rivolta a tutti gli uomini, ai liberi ed agli schiavi, ai ricchi ed ai poveri, alle spose ed alle vergini, annunciando una nuova gloria *vinta in più belle prove* ed una nuova pace *che il mondo irride, ma che rapir non può*.

La terza ed ultima parte (vv. 81-144) è una solenne preghiera allo Spirito Santo perché discenda continuamente, propizio ai suoi cultori ed a chi l'ignora, per rianimare i cuori estinti nel dubbio, per donarsi come premio ai vinti, per consolare gli sventurati e sgomentare le ire superbe dei potenti insegnando loro la pietà: lo Spirito Santo faccia che il povero sollevi lo sguardo al cielo e *volga i lamenti in giubilo* e che il ricco dispensi i suoi beni con volto amico e *con quel tacer pudico, / che accetto il don ti fa*: ed accompagni l'uomo dalla nascita al suo tramonto, fino a brillare *nel guardo errante di chi sperando muor*.

Il significato globale dell'Inno è che l'umanità, redenta dal Salvatore, non ha tuttavia la forza morale di conservare la Grazia: il corpo è debole e le tentazioni della terra sono tante, perciò occorre che il miracolo della Pen-

tecoste, della discesa dello Spirito Santo in soccorso dell'umanità, si rinnovi quotidianamente. Detto significato non si ricava, come di solito negli Inni precedenti, da un discorso lucido quanto freddo, ma da una serie di immagini che zampillano, l'una dietro l'altra, dalla fantasia vivida e commossa del Poeta, che sente profondamente la grande forza rigeneratrice della nuova Fede e vive tuttavia il dramma della fragilità umana, delle perenni ingiustizie sociali, dei travagli che affaticano i miseri ed abbattono i più deboli: che è poi la caratteristica dominante della sua particolare religiosità, tendente a privilegiare gli effetti della nuova Fede sulla realtà quotidiana della storia, prima ancora che quelli relativi al destino soprannaturale.

Ma ciò che distingue la Pentecoste è la gioia dell'anima che si sente legata a Dio; il suo abbandono appassionato alla guida suprema. Il volo ampio dello spirito che raccoglie con sé, in una sola adorazione, come genuflessa in una chiesa sterminata, tutta l'umanità. Il ritmo che muove l'inno dal principio alla fine, è pieno di palpiti; ma ciascuna frase, presa a sé, è per lo più serena, precisamente tornita.

## *LE TRAGEDIE*

### 2 *Il Conte di Carmagnola*

La composizione del *Conte di Carmagnola* si accompagna a un deciso impegno teorico del Manzoni sul versante europeo della drammaturgia europea romantica di Schiller e Goethe. Manzoni ne scrive al Fauriel, dicendogli anche del suo entusiasmo per la lettura di Shakespeare. La questione per lui non era solo letteraria ma anche morale: occorre superare la dura condanna che i *sermonneurs* francesi del XVII secolo avevano espresso a proposito del teatro, da essi giudicato immorale in quanto avvelenava le anime. In alcuni appunti che risalgono a questi anni e al *Discorso sulla moralità delle opere tragiche* il Manzoni giustifica l'adesione al sistema storico della nuova tragedia che permette lo svolgimento di un'azione più verosimile e distesa e non imperniata su un immotivato esito catastrofico. Un altro fondamentale punto della discussione manzoniana è quello legato alla posizione dello spettatore rispetto all'azione teatrale. Il sistema classico favoriva il coinvolgimento dello spettatore con un interesse molto alto con l'azione, facendolo quasi immedesimare nella scena, ma nel sistema romantico la sua funzione è quello di giudice distaccato dall'azione.

Le riflessioni sul tragico segnano dunque l'abbandono e la critica a quella propensione idillica che permeava l'esperienza giovanile del Manzoni.

Il Manzoni nella prefazione al *Carmagnola* valuta arbitrarie le unità di tempo e di luogo di Aristotele, dichiarando la sua fedeltà alla verosimiglianza proposto dal nuovo sistema storico romantico, nel quale lo spettatore

non si deve immedesimare emotivamente nei personaggi, bensì deve valutare e considerare le azioni di questi in modo distaccato, permettendogli una valutazione morale dei fatti presentati. Egli inoltre utilizza i cori con una funzione nuova, l'autore utilizza quest'ultimo per parlare in "prima persona" senza rompere la rappresentazione.

Il rapporto tra realtà e invenzione, vero storico e vero poetico è il punto focale della discussione che si viene sviluppando nella *Lettre a M.C.* scritta del 1820 in risposta al poeta Victor Chauvet a proposito del *Conte di Carmagnola*. Egli infatti sosteneva l'importanza delle unità di tempo e luogo non per la verosimiglianza storica ma per l'unità di azione della tragedia. Il Manzoni risponde dicendo che è compito della poesia completare la storia che i documenti storici non possono fare, infatti sono gli stati d'animi, i sentimenti, le motivazioni psicologiche che spingono l'uomo a compiere una determinata azione, e questo è compiuto dalla poesia.

I fatti proprio perché conformi alla realtà posseggono al più alto grado il carattere della verità poetica. Spiegare per mezzo delle azioni ciò che gli uomini hanno sentito, voluto o sofferto è, per il Manzoni la poesia drammatica.

Nella *Lettre a M.C.* Manzoni non aveva nascosto la sua adesione alla poetica romantica, alla quale si andava accostando in quegli anni fervidi di polemiche fra i sostenitori della tradizione, i "classicisti", e i promulgatori del nuovo. Per i romantici che si svilupparono in Lombardia, l'arte deve essere vera, educativa e attuale, radicata nei problemi storici moderni, rivolgersi alla borghesia e deve usare un linguaggio più attivo e concreto, abbandonando di fatto la mitologia, l'imitazione dei classici le regole e i canoni, cioè tutto l'armamentario dei tradizionalisti. I romantici rifiutano le regole, come quelle di unità aristoteliche di tempo e spazio, perché contrastano con il principio di verosimiglianza e di ragionevolezza.

Il carattere corale e narrativo degli *Inni* rivela la volontà di Manzoni di accostarsi ad una poetica sliricata e oggettiva. Le due tragedie segnano un approfondimento della prospettiva religiosa e artistica a contatto con la storia.

Il *Conte di Carmagnola*, composto tra il 1816 e il 1819, è la storia di Francesco Bussone, detto il Carmagnola, capitano di ventura a servizio di Filippo Maria Visconti e poi passato dalla parte dei veneziani, il quale dopo aver vinto a Maclodio, nel 1427, il suo vecchio signore, viene condannato a morte per tradimento. Secondo il Manzoni la storia del Carmagnola è una storia di un uomo desideroso di grandi imprese e dotato di un forte animo che

combatte contro le perfidie dei suoi tempi, con le istituzioni misere. La tragedia dunque racconta il conflitto di un uomo libero e le istituzioni tiranniche.

Il protagonista si piega all'ingiusta sentenza, nata da un malinteso amor di patria. L'ultima scena ci mette davanti l'opposizione fra i valori puri dell'amore e della famiglia, con l'incontro del Carmagnola e la sua famiglia, e una storia dominata dalla violenza e dall'ipocrisia. La morte viene accettata dal protagonista che dischiude a quest'ultimo l'alterità della grazia e della speranza

Oh! Gli uomini non hanno | inventata la morte; ella sarà | rabbiosa,  
insopportabile: dal cielo | essa ci viene; e l'accompagna il cielo | con tal  
conforto, che né dar né tòrre | gli uomini ponno<sup>28</sup>

La tragedia viene condotta con difficoltà, attraverso una serie di ripensamenti e insieme a una complessa riflessione teorica e storiografica.

Il lavoro viene interrotto a metà del 1817 e viene ripreso solo a partire dal 1819, dopo la pubblicazione della *Osservazione sulla Morale cattolica*, e portato a termine nell'estate dello stesso anno, prima del viaggio a Parigi.

Un punto importante della tragedia è il coro dell'atto secondo, dove vien descritta la battaglia di Maclodio, dove le due voci si interrogano sulla natura della contesa e sulla nazionalità dei contendenti. «D'una terra son tutti: un linguaggio | parlan tutti». <sup>29</sup>

## 2.1 *Struttura*

Il *Conte di Carmagnola* è un'opera lenta e faticosa, che solo sporadicamente si anima in situazioni o episodi di autentica drammaticità, come il monologo di Marco nel quarto atto, che mette a nudo il dissidio tra le ragioni dell'amicizia e quelle della lealtà alla patria; il congedo finale dell'eroe che è ormai religiosamente rassegnato, dalla moglie e dalla figlia.

È molto interessante la tematica della tragedia: l'impossibilità della giustizia in un mondo imperniato dalla violenza, dall'utilitarismo astuto e cinico e dal tradimento, una tematica che lascia trasparire un profondo pessimismo.

<sup>28</sup> Alessandro MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1990, 70.

<sup>29</sup> *Ivi*, 30.



smo storico, il quale non può essere riferito alla delusione dell'autore dopo il fallimento dell'età napoleonica e deve essere riportato alla matrice giansenista della spiritualità. I personaggi si dividono in Storici e in Ideali e l'azione si svolge in sei anni.

Nel primo atto prendono rilievo due poli essenziali e antitetici dell'azione: il Senato e la casa del protagonista: spazio dell'intrigo politico, dell'inganno e della violenza del primo, e dell'intimità familiare e dell'amicizia del secondo. Il mondo negativo della politica si incarna nelle figure esemplari del Doge e di Marino; mentre nella casa, in questo atto, avviene l'incontro tra il Carmagnola e l'amico Marco che lo invita ad essere moderato e prudente.

Il secondo atto si svolge in campo aperto, a Maclodio, attorno ai poli contrapposti degli eserciti di Milano e di Venezia. I condottieri milanesi sono divisi per motivi legati alle tattiche, e alla fine decidono di attaccare. Nel campo veneziano, il conte dispone i suoi uomini e manifesta in un breve monologo il suo desiderio di vittoria. A questo punto entra in scena il coro.

Il terzo atto è ambientato sempre nel campo dei vincitori, dopo la battaglia. Entrano in scena i Commissari della repubblica che deplorano il comportamento del conte che decide di lasciare i prigionieri e il conte viene accusato di tradimento dagli inviati del Senato.

Con il quarto atto, che si svolge a Venezia, nella sala dei consigli dei Dieci. Qui Marino accusa Marco di essere amico di un traditore e ne sgretola le difese morali e psicologiche costringendolo a rinnegare il legame con il conte e a fargli accettare una missione in Tessalonica. Segue il famoso monologo nel quale Marco manifesta il suo tormento della propria coscienza assillata dal rimorso:

Dunque è deciso!... un vil son io!... fui posto | al cimento; e che feci?... Io  
prima d'oggi | non conosceva me stesso!... Oh che segreto | oggi ho scoperto!  
Abbandonar nel laccio | un amico io potea! Vedergli al tergo | l'assassino  
venir, veder lo stile | che su lui scende, e non gridar: ti guarda! | Io lo potea;  
l'ho fatto ... io più nol devo | salvar; chiamato ho in testimonio il cielo |  
d'un'infame viltà... la sua sentenza | ho sottoscritta... ho la mia parte anch'io  
| nel suo sangue! Oh che feci!... io mi lasciai | dunque atterrir?... La vita?...  
Ebben, talvolta | senza delitto non si può serbarla<sup>30</sup>

Cosciente di ciò, egli chiede l'aiuto divino

<sup>30</sup> *Ivi*, 54.

O Dio, che tutto scerni, | rivelami il mio cor; ch'io veda almeno | in quale abisso son caduto, s'io | fui più stolto, o codardo, o sventurato<sup>31</sup>

S'accusa di viltà per aver ceduto alla violenza di Marino e compiangere l'amico inconsapevole della trappola tratta ai suoi danni. Egli vorrebbe ritirarsi dall'impegno preso ma teme per la sua vita:

Oh empi, in quale abbominevol rete | stretto m'avete! Un nobile consiglio | per me non c'è; qualunque io scelga, è colpa.<sup>32</sup>

Il personaggio di Marco si contrappone alla figura “martirologica” del conte che, avendo ancora fede nella repubblica, si reca a Venezia.

L'ultimo atto è diviso in tre parti: la sala del consiglio dei Dieci, la casa del protagonista e la prigione.

Nel primo si recita l'ultima finzione del potere con l'arresto dell'eroe, il secondo è quello dell'amore familiare, dove Antonietta e Maria, moglie e figlia del conte, attendono invano il suo ritorno, e sarà solo grazie a Gonzaga che queste conosceranno il suo destino. Nell'ultimo avviene la catarsi religiosa del protagonista che è in grado di perdonare e morire nella grazia divina. Per il Carmagnola nella solitudine interiore operata dalla morte, trova Dio.

<sup>31</sup> *Ivi*, 54.

<sup>32</sup> *Ivi*, 56.

## 2.2 *L'Adelchi*

### 2.2.1 *I fatti storici riguardanti la tragedia*

Mentre Carlo combatteva contro i Sassoni, ai quali prese Eresburgo (secondo alcuni, Stadtberg nella Vestfalia), Desiderio, per vendicarsi di lui, e inimicarlo a un tempo col papa, pensò d'indur questo a incoronar re de' Franchi i due figli di Gerberga; e gli propose, con grande istanza, un abboccamento. Per un re barbaro e di tempi barbari, il ritrovato non era senza merito. Ma Adriano si mostrò, come doveva, alienissimo dal secondare un tal disegno; del resto, disse d'esser pronto ad abboccarsi col re, dove a quei fosse piaciuto, quando però fossero state restituite alla Chiesa le terre occupate.

Desiderio ne invase dell'altre, e le mise a ferro e fuoco. In tali angustie, e dopo avere invano spedito un'ambasciata, a supplicarlo e ad ammonirlo, Adriano mandò un legato a chieder soccorso a Carlo. Poco dopo, arrivarono a Roma tre inviati di questo, Albino suo confidente, Giorgio vescovo, e Wulfardo abate, per accertarsi se le città della Chiesa erano state sgomberate, come Desiderio voleva far credere in Francia. Il papa, quando partirono, mandò in loro compagnia una nuova ambasciata, per fare un ultimo tentativo con Desiderio; il quale, non potendo più ingannar nessuno, disse che non voleva render nulla. Con questa risposta i Franchi se ne tornarono a Carlo, il quale svernava in Thionville; dove gli si presentò pure Pietro, il legato d'Adriano.

Circa quel tempo, dovette il re de' Franchi ricevere una men nobile ambasciata, inviatagli segretamente da alcuni tra' principali longobardi, per invitarlo a scendere in Italia, e ad impadronirsi del regno, promettendogli di dargli in mano Desiderio o le sue ricchezze. Carlo radunò il *campo di maggio*, o, come lo chiamano alcuni annalisti, il *sinodo*, in Ginevra; e la guerra vi fu decisa. S'avviò quindi con l'esercito alle Chiuse d'Italia. Erano queste una linea di mura, di bastite e di torri, verso lo sbocco di Val di Susa, al luogo che serba ancora il nome di Chiusa.

Desiderio le aveva restaurate e accresciute; e accorse col suo esercito a difenderle. I Franchi di Carlo vi trovarono molto maggior resistenza, che quelli di Pipino. Il monaco della Novalesa, citato or ora, racconta che Adelchi, robusto, come valoroso, e avvezzo a portare in battaglia una mazza di ferro, gli appostava dalle Chiuse, e piombando loro addosso all'improvviso, con i suoi, percoteva a destra e a sinistra, e ne faceva gran macello. Carlo,

disperando di superare le Chiuse, né sospettando che ci fosse altra strada per imboccare in Italia, aveva già stabilito di ritornarsene, quando arrivò al campo de' Franchi un diacono, chiamato Martino, spedito da Leone, arcivescovo di Ravenna; e insegnò a Carlo il passo per scendere in Italia.

Questo Martino fu poi uno dei successori di Leone su quella sede. Mandò Carlo per luoghi scoscesi una parte scelta dell'esercito, la quale riuscì alle spalle dei Longobardi, e gli assalì; questi, sorpresi dalla parte dove non avevano pensato a guardarsi, e essendo tra loro de' traditori, si dispersero. Carlo entrò allora col resto de' suoi nelle Chiuse abbandonate. Desiderio, con parte di quelli che gli eran rimasti fedeli, corse a chiudersi in Pavia; Adelchi in Verona, dove condusse Gerberga coi figli. Molti degli altri Longobardi sbandati ritornarono alle loro città: di queste alcune s'arresero a Carlo, altre si chiusero e si misero in difesa. Tra quest'ultime fu Brescia, di cui era duca il nipote di Desiderio, Poto, che, con inflessione leggiera, e conforme alle variazioni usate nello scrivere i nomi germanici, è in questa tragedia nominato Baudo.

Questo, con Answaldo suo fratello, vescovo della stessa città, si mise alla testa di molti nobili, e resistette a Ismondo conte, mandato da Carlo a soggiogare quella città. Più tardi, il popolo, atterrito dalle crudeltà che Ismondo esercitava contro i resistenti che gli venivano nelle mani, costrinse i due fratelli ad arrendersi. Carlo mise l'assedio a Pavia, fece venire al campo la nuova sua moglie, Ildegarde; e vedendo che quella città non si sarebbe arresa così presto, andò, con vescovi, conti e soldati, a Roma, per visitare i limini apostolici e Adriano, dal quale fu accolto come un figlio liberatore. L'assedio di Pavia durò parte dell'anno 773 e del seguente: non credo che si possa fissar più precisamente il tempo, senza incontrar contraddizioni tra i cronisti, e questioni inutili al caso nostro, e forse insolubili. Ritornato Carlo al campo sotto Pavia, i Longobardi, stanchi dall'assedio, gli apriron le porte. Desiderio, consegnato da' suoi Fedeli al nemico fu condotto prigioniero in Francia, e confinato nel monastero di Corbie, dove visse santamente il resto de' suoi giorni.

I Longobardi accorsero da tutte le parti a sottomettersi, e a riconoscer Carlo per loro re. Non si sa bene quando si presentasse sotto Verona: al suo avvicinarsi, Gerberga gli andò incontro coi figli, e si mise nelle sue mani. Adelchi abbandonò Verona, che s'arrese; e di là si rifugiò a Costantinopoli, dove, accolto onorevolmente, si fermò: dopo vari anni, ottenne il comando d'alcune truppe greche, sbarcò con esse in Italia, diede battaglia ai Franchi, e rimase ucciso. Nella tragedia, la fine di Adelchi si è trasportata al

tempo che uscì da Verona. Questo anacronismo, e l'altro d'aver supposta Ansa già morta prima del momento in cui comincia l'azione (mentre in realtà quella regina fu condotta col marito prigioniera in Francia, dove morì), sono le due sole alterazioni essenziali fatte agli avvenimenti materiali e certi della storia.

Per ciò che riguarda la parte morale, s'è cercato d'accomodare i discorsi de' personaggi all'azioni loro conosciute, e alle circostanze in cui si sono trovati. Il carattere però d'un personaggio, quale è presentato in questa tragedia, manca affatto di fondamenti storici: i disegni d'Adelchi, i suoi giudizi sugli avvenimenti, le sue inclinazioni, tutto il carattere in somma è inventato di pianta, e intruso tra i caratteri storici, con un'infelicità, che dal più difficile e dal più malevolo lettore non sarà, certo, così vivamente sentita come lo è dall'autore.

### 2.2.2 *La struttura dell'opera*

La tragedia dell'*Adelchi* è strutturata in cinque atti con un totale di 2503 versi.

Il primo atto è costituito da otto scene con un totale di 484 versi. L'atto si apre nel palazzo reale di Pavia. In apertura di scena v'è Vermondo che spiega, con il dialogo, la vicenda pregressa. Il fatto che la figlia di Desiderio è andata in sposa a Carlo:

all'arduo muro | che Val di Susa chiude, e dalla Franca | la longobarda signoria  
divide, | come imponeste, noi ristemmo, ed ivi | tra le Franche donzelle, e gli  
scudieri | giunse la nobilissima Ermengarda | e da loro si divise, ed alla nostra |  
fida scorta si pose<sup>33</sup>

Successivamente si viene a conoscenza del ripudiamento di Ermengarda da parte di Carlo, re dei Franchi e ad annunciarlo è Vermondo stesso:

aperto | mostrar che degni erano color d'averla | sempre a regina, e che dei  
Franchi istessi | complice alcuno in suo pensier non era | del vil rifiuto del suo  
re<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1988, 5.

<sup>34</sup> *Ivi*, 5.

V'è poi un lungo dialogo tra Desiderio e Adelchi ove tramano vendetta contro re Carlo:

Sul Franco suolo | li porterem, dov'ebbe regno il padre | ove han fautori a  
torme, ove sopita | ma non estinta in mille petti è l'ira | contra l'iniquo  
usurpator<sup>35</sup>

Essi sperano di intimidire papa Adriano I affinché riconosca Desiderio come re d'Italia:

Roma fia nostra; e tardi accorto, | supplice invan , delle terrene spade |  
disarmato per sempre, ai santi studi | Adrian tornerà; re delle preci, signor del  
Sagrificio, il soglio a noi | sgombro darà<sup>36</sup>

A questo punto Adelchi ricorda del re Astolfo di quando vinse su Stefano II e questi chiese aiuto a Pipino per liberarlo dalla pressione longobarda:

alla tomba di Pier due volte Astolfo | piegò le insegne, e si fuggì; due volte |  
dell'antico pontefice la destra che pace offrìa respinse, e sordo stette |  
all'impotente gemito. Oltre l'alpe | fu quel gemito inteso: a vendicarlo | Pipin  
due volte le varcò: quei Franchi | da noi soccorsi tante volte e vinti, | dettaro i  
patti qui<sup>37</sup>

Il padre sentite queste parole riferisce al figlio di non rimembrare costoro poiché son morti e al potere vi son altri. Vermondo arriva al palazzo con Ermengarda ed entrano in scena e lei rincuorata nel essere tornata in un luogo a lei grato riferisce:

Sorgere un lieto dì, questo sarebbe, | Questo, in cui vi riveggo - Oh dolce  
madre! | Qui ti lasciai: le tue parole estreme | Io non udii; tu qui morivi - ed  
io...<sup>38</sup>

Desiderio ed Adelchi in sostanza riconoscono il dolore provato dalla fanciulla e le promettono vendetta con queste parole:

<sup>35</sup> *Ivi*, 8.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ivi*, 11.

Ah! nostro | È il tuo dolor, nostro l'oltraggio |[...]| E nostro | Sarà il pensier della vendetta<sup>39</sup>

Ermengarda chiede infine, prima di uscire di scena, un ultimo favore al padre. Ella gli chiede in sostanza di acconsentire la sua richiesta di andare nel convento a Brescia ove si trova Ansberta.

Padre, un estremo | Favor ti chieggiò:[...]Al santo | Di pace asilo e di pietà, che un tempo | La veneranda tua consorte ergea, | - Quasi presaga - ove la mia diletta | Suora, oh felice! la sua fede strinse | A quello Sposo che non mai rifiuta, | lascia ch'io mi ricovri.<sup>40</sup>

Un ambasciatore, Albino, di Carlo si presenta davanti a re Desiderio affinché ascolti le richieste del re franco.

Carlo, il diletto a Dio sire de' Franchi, | De' Longobardi ai re queste parole | Manda per bocca mia: Volete voi | Tosto le terre abbandonar di cui | L'uomo illustre Pipin fe' dono a Piero?<sup>41</sup>

In pratica Pipino il Breve dopo aver conquistato le terre che conquistò ai longobardi ne fece dono al papa, ma, successivamente quelle stesse terre furono riconquistate da Desiderio, e Carlo viene a reclamarle non per sé ma per papa Adriano I. Conseguentemente Desiderio rifiuta l'offerta ricevutegli scatenando dunque la guerra.

Or tu, straniero, ascolta. | Lieve domando il tuo non è; tu chiedi | Il segreto de' re: sappi che ai primi | Di nostra gente, a quelli sol da cui | Leal consiglio ci aspettiamo, a questi | Alfin che vedi intorno a noi, siam usi | Di confidarlo: agli stranier non mai. | Degna risposta al tuo domando è quindi | Non darne alcuna<sup>42</sup>

Siamo dunque alla fine del primo atto, qui tra le ultime scene, quelle dalla sesta all'ottava, vi sviluppano dei dialoghi tra i legati e i conti longobardi dove affermano di non voler seguire Desiderio in guerra e di andare a casa di Svarto, del quale parlerò successivamente in un paragrafo a parte.

<sup>39</sup> *Ivi*, 12.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ivi*, 15.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

Comunque è importante tenere presente l'atto di tradimento dei duchi che per Adelchi e per Desiderio risulterà fatale.

La tabella sottostante mostra con chiarezza la quantità di versi in cui è composto l'atto:

Atto I	
Scena I	47
Scena II	148
Scena III	81
Scena IV	44
Scena V	62
Scena VI	9
Scena VII	28
Scena VIII	65

Il secondo atto è costituito da otto scene con un totale di 398 versi.

Questo atto è ambientato nel campo franco presso la Val di Susa. Carlo parla a Pietro e afferma di operare per mano divina e che ciò che fa non lo fa per arricchire se stesso ma per volontà del pontefice Adriano che gli chiese aiuto.

Quant'io | Per la salvezza di tal padre oprai, | Uomo di Dio, tu lo vedesti, il  
vide | Il mondo, e fede ne farà. Di quello | Che resti a far, dal mio desir  
consiglio | Non prenderò, quando m'ha dato il suo | Necessità. L'Onnipotente  
è un solo<sup>43</sup>

Ora che si trova in Italia però il varco, cioè la via è chiusa, cioè non sanno come avanzare verso il nemico, che ha invaso altre terre dello Stato della Chiesa.

Tenni il campo in Ginevra; al voler mio | Ogni voler piegò; Francia non ebbe  
| Più che un affar; tutta si mosse, al varco | D'Italia s'affacciò volenterosa, |  
Come al racquisto di sue terre andria. | Ora, a che siam tu il vedi: il varco è  
chiuso [...]<sup>44</sup>

<sup>43</sup> *Ivi*, 21.

<sup>44</sup> *Ivi*, 22.



Svarto, come vedremo in seguito, è l'artefice del tradimento che porta alla fine del regno longobardo e si confida con Carlo e gli consegna la lista dei nomi dei duchi longobardi che son pronti a tradire Desiderio. L'obbiettivo di Carlo è di sorprendere i longobardi con l'astuzia ma, come detto prima, non conoscendo, probabilmente la zona, non sa che strada prendere per aggirare i nemici.

Il papa manda a lui un suo legato, Martino, il quale illustra la strada da prendere e, nel momento in cui re Carlo gli chiese come i loro nemici non lo avessero visti egli rispose: «Dio gli accecò. Dio mi guidò. Dal campo | Inosservato uscì».45 Carlo infine ha un dialogo con suoi legati e duchi ai quali ricorda che nel campo longobardo egli ha degli amici e che può vincere contro di loro sfruttando la via che Martino gli ha mostrato perché questa è la volontà di Dio.

Giunsi presso alle Chiuse: ivi addensati | Sono i cavalli e l'armi; ivi raccolta |  
Tutta una gente sta, perché in un colpo | Strugger la possa il braccio tuo46

La tabella sottostante mostra con chiarezza la quantità di versi in cui è composto l'atto:

Atto II	
Scena I	104
Scena II	13
Scena III	191
Scena IV	32
Scena V	58

Il terzo atto è costituito da nove scene con un totale di 551 versi.

Il terzo atto è l'atto in cui si compie la dispersione dell'esercito di Desiderio, poiché vengono attaccati dai franchi. I soldati longobardi si accorgono troppo tardi dell'arrivo dei nemici, essi iniziano a fuggire, solo Adelchi e

45 *Ivi*, 26.

46 *Ivi*, 25-26.

pochi altri cercano di contrattaccare all'assalto. Un soldato riferisce a Desiderio quanto è avvenuto:

I Franchi | Dall'altra parte hanno sorpreso il campo; | Gli abbiám veduti dalle torri. I nostri | Son dispersi<sup>47</sup>

A questo punto il re longobardo ordina il contrattacco ma i soldati in preda alla paura fuggono e un soldato riferisce lui che i suoi l'hanno tradito

O sire, | Non è più tempo: e' non son pochi; e' giungono; | Scampo non v'è: schierati ei sono; e i nostri | Chi qua, chi là, senz'arme, in fuga: Adelchi | Non li raduna: siam traditi<sup>48</sup>

A questo punto non resta che fuggire.

La scena cambia e come protagonisti della scena abbiamo i franchi che sono in mezzo al campo abbandonato dei longobardi. Carlo riferisce che il successo della missione è stata volontà divina

Ecco varcate queste Chiuse. A Dio | Tutto l'onor. Terra d'Italia, io pianto | Nel tuo sen questa lancia, e ti conquisto<sup>49</sup>

Entrano in scena i suoi nuovi fedeli, cioè i duchi longobardi che hanno tradito Desiderio e gli ordina di tornare dai loro concittadini per poter mettere a ferro e fuoco le città di Verona e Pavia per vincere definitivamente su Desiderio. Anfrido, lo scudiere di Adelchi, è stato ferito durante il combattimento e viene condotto da Carlo, il quale riconosce in lui l'onore di un grande soldato perché s'è battuto per Adelchi.

La scena cambia ancora e vengono introdotti Desiderio e Vermondo in un bosco poco lontano dal luogo del campo. I due si rincontrano con Adelchi e si rendono conto del fatto che sono stati venduti al nemico dai loro stessi compagni.

<sup>47</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 38;

<sup>48</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 39;

<sup>49</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 40;

La tabella sottostante mostra con chiarezza la quantità di versi in cui è composto l'atto:

Atto III	
Scena I	109
Scena II	31
Scena III	62
Scena IV	8
Scena V	37
Scena VI	42
Scena VII	60
Scena VIII	40
Scena IX	162

Il quarto atto è costituito da cinque scene con un totale di 623 versi.

Il quarto atto si svolge sia nel convento di Brescia con Ermengarda ed Ansberga, sia all'interno di una torre delle mura di Pavia. Nella prima scena abbiamo dunque Ermengarda che è stata condotta al convento. Qui si ritrova con la sorella Ansberga, e con lei ha un dialogo che dura tutta la scena. Oggetto del dialogo è l'amore ancora provato da Ermengarda verso Carlo che l'ha abbandonata per Ildegarde, l'attuale moglie di Carlo. Qui sviene ed ha un'allucinazione che la porta a delirare. Della vicenda ne parlerò in un secondo momento entrando più nel dettaglio. Nella seconda parte invece si sviluppano dei dialoghi con Svarto, Amri e Guntigi nel corso dei quali si decide come procedere per poter far entrare il Cavallo di Troia che permetterà a Carlo di vincere contro Desiderio.

Svarto si rivolge a Guntigi li porge un "diploma" con il quale Carlo lo riconoscerà duca di Pavia

E giova | Che dispogliato altri ti creda, e quindi | Implacabile a Carlo. Or sappi; il grado | Che già tenesti, tu non l'hai lasciato | Che per salir. Carlo a' tuoi pari dona | E non promette: Ivrea perdesti: il Conte, | Prendi, | sei di Pavia.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 58;

Egli lo prende e si assume il ruolo assegnatogli.

Da questo istante | Io l'ufizio ne assumo; e fianc accorto | Dall'opre il signor mio. Gli ordini suoi | Nunziami, o Svarto<sup>51</sup>

Svarto infine assegna l'ultimo ordine di Carlo per Guntuigi, mentre Amri, il suo prezioso scudiero asserisce di volerlo seguire.

Ei vuol Pavia; captivo | Vuole in sua mano il re; l'impresa allora | Precipita al suo fin. Verona a stento | Chiusa ancor tiensi: tranne pochi, ognuno | Brama d'uscirne, e dirsi vinto: Adelchi | Sol li ritien; ma quando Carlo arrivi, | Vincitor di Pavia, di resistenza | Chi parlerà?<sup>52</sup>

La tabella sottostante mostra con chiarezza la quantità di versi in cui è composto l'atto:

Atto IV	
Scena I	366
Scena II	51
Scena III	69
Scena IV	6
Scena V	131

Il quinto atto è costituito da otto scene con un totale di 447 versi.

Il quinto atto è l'ultimo della tragedia, e in questo avviene la morte di Adelchi che parlerò in un secondo momento. Qui abbiamo la guerra già finita con i franchi che entrano in Pavia da vincitori e i vinti che chiedono la resa

Costretto, o re, dell'oste intera io vengo | A nunziarti il voler: duchi e soldati | Chiedono la resa. A tutti è noto, e indarno | Celar si volle, che Pavia le porte | Al Franco aprì che il vincitor s'affretta | Sopra Verona; e che pur troppo ei tragge | Captivo il re.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 58;

<sup>52</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 68;

<sup>53</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 71;

Dopo aver perso la guerra Desiderio viene condotto da re Carlo ove vi sta un dialogo fra i due dove Desiderio riconosce la sconfitta

Re del mio regno, | Persecutor del sangue mio, qual dono | Ai re caduti sia la vita, il sai? | E pensi tu, ch'io vinto, io nella polve, | Di gioia anco una volta inebriarmi | Non potrei? del velen che il cor m'affoga, | Il tuo trionfo amareggiar? parole | Dirti di cui ti sovverresti, e in parte | Vendicato morir? Ma in te del cielo | Io la vendetta adoro, e innanzi a cui | Dio m'inchinò, m'inchino: a supplicarti | Vengo; e m'udrai; ché degli afflitti il prego | È giudizio di sangue a chi lo sdegn<sup>54</sup>

Desiderio inoltre riconosce che il papa non ha più nemici e che Dio più nulla chiede a Carlo

Compiuta | È la tua impresa: non ha più nemici | Il tuo Romano: [...] Ell'era | Causa di Dio, dicevi. È vinta; e nulla | Più ti domanda Iddio<sup>55</sup>

Adelchi ferito viene dunque portato al cospetto dei due re, Carlo riconosce Adelchi un suo pari e non un suo nemico. Desiderio chiede di poterli parlare e Carlo acconsente alla richiesta. Desiderio nel vedere il figlio mormente chiede di non abbandonarlo e Adelchi risponde che era tutto prestabilito da Dio.

La tabella sottostante mostra con chiarezza la quantità di versi in cui è composto l'atto:

Atto V	
Scena I	24
Scena II	80
Scena III	16
Scena IV	44
Scena V	145
Scena VI	27

<sup>54</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 77;

<sup>55</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 77;

Scena VII	31
Scena VIII	77
Scena IX	9
Scena X	11

## 2.3 *Personaggi*

### 2.3.1 *Ermengarda*

La morte giunge serena per Ermengarda, nella convinzione che «fuor della vita» risiede la liberazione dalla sua dolorosa sorte terrena. E' il premio, la consolazione ideale, l'esito ultimo di un disegno invisibile che agisce nella storia e si anima nella coscienza di creature generose. Di fronte al crollo inglorioso del regno longobardo, fondato sulla violenza, Ermengarda si salva senza colpa e senza rimorsi: lei, che pure appartiene a quella «rea progenie», è salvata dalla propria sofferenza. Alla base c'è la fede in una giustificazione divina della sventura, vista come «provida», cioè come strumento di purificazione offerto dalla Provvidenza.

E' un'idea centrale nella visione manzoniana e sarà un elemento chiave anche del fondamento ideologico dei Promessi sposi.

### 2.3.2 *Adelchi*

Per capire lo spirito della tragedia bisogna rileggerla dalla fine. Adelchi non parla come uno sconfitto ma come martire e un confessore cristiano. Il suo pessimismo non è dato dalla delusione della vita ma di un profeta che ne rivela il gran finale nell'ora estrema. L'appello finale esce dai quadri storici del medioevo barbarico e si rivolge al lettore che deve saper cogliere e valutare il messaggio.

La spiritualità giansenista tocca sì il punto d'attrito con la storia dalla quale non può evincere nessuna provvidenzialità confortatrice o giustificatrice. Il conflitto tra l'eroe e i tempi iniqui non esaurisce la dilacerazione intima e problematica del principe longobardo.

Questo dissidio si esplicita nel corso dell'azione sino a precipitare nell'agognata soluzione cristica: nella testimonianza del martire che abbandona il mondo fasciato di una luce di santità, con alte ammonizioni profetiche.

Ciò non significa che Adelchi sia un contemplativo inerme, negato al vivere e all'agire, egli non è un malinconico rassegnato. Se la sua fedeltà di figlio associato al potere del padre, se la sua generosità cavalleresca, e perfino il romantico che gli fa invano cercare la gloria costituiscono la molla all'impegno leale e responsabile, la fiducia viepiù crescente in una giustizia da realizzarsi in un mondo di vili e traditori e corrotti, l'amara consapevolezza di aver intorno a se dei codardi e traditori fra i suoi legati e fedeli, lo inducono a un alto e tragico isolamento che è già una scelta del patire. Solo in questa prospettiva si può capire la soluzione finale del rifiuto dell'azione e del rifugio nella morte come "provvidenziale via di scampo".

### 2.3.2.1 *La Morte*

Il quinto atto è, come già accennato, dedicato ad Adelchi. Dopo la caduta di Pavia, al principe longobardo è sfiorato dal desiderio del suicidio e quello di sciogliersi da una storia violenta e ripugnante:

Uscir di questa | ignobil calca che mi preme»<sup>56</sup>: l'amore filiare, il senso del dovere e di Dio lo trattengono «e affrontar Dio protesti? E dirgli: "io vengo | senza aspettare che tu mi chiami; il posto | che mi assegnasti, era difficil troppo; | e l'ho deserto". Empio! Fuggire? E intanto | per compagnia fino alla tomba, al padre | lasciar questa memoria; il tuo supremo | disperato sospir legargli! Al vento | empio pensier-l'animo si ripiglia, | Adelchi, uomo sii<sup>57</sup>

Desiderio intanto è caduto nelle mani di Carlo, nel quale egli vede la vendetta nel cielo. Entra dunque in scena Adelchi morente e Desiderio implora il vincitore per vedere il figlio e Carlo gli concede questo desiderio, «No, sventurato. - Arvino, | Fa ch'ei sia tratto a questa tenda; e digli | Che non ha più nemici.»<sup>58</sup>. Desiderio si getta sul figlio morente e, Adelchi, sentiti i lamenti del padre esclama:

Cessa i lamenti, | Cessa o padre, per Dio! Non era questo | Il tempo di morir?  
Ma tu, che preso | Vivrai, vissuto nella reggia, ascolta. | Gran segreto è la vita,  
e nol comprende | Che l'ora estrema. Ti fu tolto un regno: | Deh! nol pianger;

<sup>56</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 80;

<sup>57</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 80;

<sup>58</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 80-81;

mel credi. Allor che a questa | Ora tu stesso appresserai, giocondi | Si  
schiereranno al tuo pensier dinanzi | Gli anni in cui re non sarai stato, in cui |  
Né una lagrima pur notata in cielo | Fia contro te, né il nome tuo saravvi |  
Con l'imprecar de' tribolati ascreso.<sup>59</sup>

Il figlio in punto di morte riferisce al padre di trovare consolazione nel Dio «Che di tutto consola»<sup>60</sup>

### 2.3.3 *Carlo*

Il monologo di Carlo dell'atto II, scena IV, vv. 284-315, presenta il primo personaggio della tragedia alle prese con conflitto di coscienza (a questo seguirà il conflitto, assai drammatico, di Adelchi nell'atto III e quello di Guntigi nell'atto IV). Carlo, dopo le informazioni del diacono Martino, abbandona lo scoramento che lo aveva dominato davanti all'impossibilità di sconfiggere in campo i Longobardi e all'inevitabile abbandono dell'impresa. Egli è il sovrano, uno dei "grandi" cui guardava Svarto, anzi il più grande nella situazione illustrata dal testo. Parla infatti di se stesso in terza persona, come a esprimere il senso grande che ha di sé, e, autentica espressione del potere e dell'orgoglio, rivela l'impossibilità da parte sua di accettare il colpo di una sconfitta che avrebbe reso il suo "nome" oggetto della derisione del nemico e dei secoli futuri. Avendo però ora trovato una via per trionfare, ecco che egli non ha nemmeno l'umiltà di ammettere di dovere ad un oscuro diacono la vittoria che di nuovo gli arride (vv. 291-299).

Dichiara invece di dovere tutto ad una sorta di destino di elezione, una "stella" che scintillava al suo partire, che altro non è che l'oggettivazione della sua brama di potenza. È vero che difende il Papa contro la prevaricazione ingiusta dei Longobardi, ma è altresì vero che usa Dio come una giustificazione, una maschera con cui occultare le vere ragioni del suo operato, cioè la volontà di potenza e la ragion di Stato, vera etica che detta i principi del suo agire. Sull'altare della sua volontà di potenza infatti non ha esitato a sacrificare Ermengarda, nei confronti della quale nutre tuttavia un rimorso acuto, un conflitto di coscienza che nasce dalla consapevolezza del male da

<sup>59</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 83;

<sup>60</sup> Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino, 1988, 83;



lui operato. Eppure non ha incertezze nello strumentalizzare Dio e nell'arrogarsi il diritto di interpretarne i disegni a proprio vantaggio (vv. 299-305): Dio ha riprovato la casa della donna, dichiara a se stesso, e con questa giustificazione interessata si assolve, davanti alla propria coscienza, per la condotta crudele nei confronti della donna. Occulta così la consapevolezza di una condotta spregiudicata e crudele confondendo consapevolmente il proprio sguardo con lo sguardo di Dio. Tanto è vero che, nella conclusione del monologo, confessa che un re non può curarsi, quando deve agire, di tutti i dolori che la sua azione causerà agli altri, poiché "Un re non puote | correr l'alta sua via, senza che alcuno | cada sotto il suo pié" (vv. 311-313). Alla fine Ermengarda, emblema di un rimorso di coscienza, vittima innocente della logica del potere, appare a Carlo come un fantasma che, ormai neutralizzato dagli autoinganni della coscienza, si dilegua allo spuntare del nuovo giorno.

#### 2.3.4 *Svarto*

Svarto è il personaggio chiave del tradimento dei duchi longobardi. Egli è infatti colui che fa da tramite tra Carlo e quest'ultimi. A lui è dedicato l'intera settima scena dell'atto I.

##### 2.3.4.1 *Monologo*

Il monologo di Svarto presente nell'atto I scena VII espone, in modo assai intenso, le ragioni del tradimento del soldato rendendolo un paradigma di quella "feroce forza" che si fa chiamare diritto, di cui parla Adelchi morente nell'atto V, scena VIII, ai vv. 354-359. Il dramma di Svarto nasce proprio dall'ingiustizia che domina la Storia, in seguito alla quale il dominio, la potenza, il mito della superiorità, l'emergere del proprio nome su quello altrui, il compiacersi di far parte dei grandi e dei conosciuti rispetto alla massa anonima, si qualificano, nell'ottica comunemente condivisa, come valori su cui impostare la propria realizzazione di vita. L'oscuro soldato soffre perché egli, secondo la logica della società che lo circonda, è nulla, non è nessuno; il suo nome giace nel fondo dell'"urna" della sorte senza poter emergere dalla massa, nell'esistenza oscura della quale si sente confuso, mentre egli brama di essere un giorno pari ai "grandi" che frequentano la sua casa senza timore proprio per il malcelato disprezzo con cui guardano ad un oscuro soldato dal quale fanno di non aver nulla da temere proprio

per la legge del più forte che domina la società umana, segnata dall'ingiustizia.

### 2.3.5 *Martino*

Nel racconto che egli fa a Carlo nella scena III dell'atto II (vv. 167 – 256), si delinea un personaggio che, proprio perché mette tra parentesi il proprio “nome”, cioè si priva di ogni desiderio di autoaffermazione, e si pone al servizio di un valore, di una missione che lo supera e lo giustifica, è messo nelle condizioni di operare davvero secondo la Volontà di Dio. Il diacono Martino infatti trova se stesso proprio nello spogliarsi della propria volontà individuale affidandosi, completamente, a Dio. Il vescovo di Ravenna gli affida una missione: raggiungere Carlo e invocare il soccorso e la difesa per il successore di Pietro. Il Diacono Martino non ha garanzie, non ha indicazioni, può solo confidare in Dio; e così intraprende un cammino che non sa se e come lo porterà a Carlo. Eppure, senza dare voce alle proprie paure o ai propri progetti, “in Dio fidando” (v. 195), inizia il suo viaggio di uomo umile, la cui umiltà però adempie imperscrutabilmente il disegno di Dio.

È Dio che ha accecato, nel loro orgoglio, i Longobardi, impedendo loro di scoprire la via per giungere in Francia che rivela a Martino; è Dio che guida il diacono, il quale non si fa scoraggiare dalla parole umane, come quelle del pastore presso cui trova ospitalità durante il suo viaggio e che gli dice che non ci sono strade per superare i monti e giungere in Francia. La natura gli appare ostile, i monti si stagliano all'orizzonte «erti, nudi, tremendi, inabitati | se non da spirti, ed uom mortal giammai | non li varcò» (vv. 184|186); tuttavia è proprio nella natura solitaria, priva di ogni traccia umana, è proprio nei suoni e nelle voci delle realtà naturali che si rivela la vicinanza di Dio all'uomo.

Nel momento della massima solitudine, il diacono Martino è in realtà accompagnato dalla Presenza dell'Assoluto. Il suo viaggio si proietta allora su di un piano cosmico: sua guida è il Sole, ai cui ritmi adegua il suo cammino, e suo orizzonte è il cielo. Dopo tre giorni, pieni di fatiche e tuttavia senza che mai il diacono si faccia dalle fatiche sconfiggere, ecco il premio, non per sé, non per un suo bisogno o una sua volontà, ma per la Cristianità tutta, per un piano che imperscrutabilmente si attua nella storia: le tende dei Franchi, la sconfitta dei Longobardi, la salvezza del Papa.

Nella natura dunque, cioè al di fuori della storia, è possibile distinguere l'incomprensibile voce di Dio, così come la distingueranno Ermengarda e Adelchi proprio nel momento in cui la loro vicenda di dolore li chiamerà fuori dalla storia e concederà loro il privilegio dell'impossibilità di agire, unica garanzia di innocenza in un mondo che ormai non dà altre "messe" se non "l'ingiustizia", come riconosce Adelchi poco prima di morire.

#### 2.4 *Cori*

Nella tragedia il coro parla per due volte. Una prima volta alla fine dell'atto III e una seconda tra la prima e la seconda scena dell'atto IV. Vediamo il coro dell'atto III.

Il coro narra dell'invasione dei Franchi ai danni dei Longobardi e può essere diviso in quattro parti: (strofe di sei versi con dodecasillabi –senari doppi- con rima A-A-B-C-C-B)

1° PARTE - Nei primi 15 versi viene descritto il popolo italico dell'alto medioevo. Un popolo dall'antica gloria, ormai decaduto ridotto in schiavitù dai dominatori Longobardi. Un "volgo disperso" perchè privo di coscienza nazionale, privo di una lingua e di una cultura comune. Un popolo di esseri più simili agli animali (anche nei pavidi comportamenti) ed ai servi della gleba, che ad un insieme di cittadini. In questi primi versi troviamo anche la grande speranza che gli italici ripongono nei Franchi che vedono come il popolo che li libererà dalla schiavitù imposta dagli attuali padroni.

2° PARTE - Versi 16-30. Qui viene descritto lo scontro, simile ad una battuta di caccia, tra franchi vittoriosi e Longobardi vinti. Il linguaggio utilizzato dal Manzoni, già aulico sin dai primi versi, si eleva ancor di più e si esalta nella descrizione vivida, ma certamente non immune da una certa retorica di maniera, della battaglia. Il poeta sa di essere un grande scrittore e, trascinato dall'andamento cantato e solenne del coro, lascia libero sfogo a tutto il suo linguaggio più ricercato, come succederà anche nella terza parte del componimento. Si nota una costante ricerca del vocabolo altisonante e raffinato a discapito di un linguaggio più misurato, che rischia di far passare in secondo piano la sostanza del messaggio, ingabbiato in una forma tanto "dorata".

3° PARTE - Versi 31-54. Qui viene descritta la genesi della spedizione franca in Italia. Le tinte rimangono fortissime, suoni, colori ed immagini salgono in un crescendo di potenza retorica nella descrizione del viaggio

dell'esercito di Carlo Magno e dei pericoli da esso affrontati. Questo climax risulterebbe, come già evidenziato, fin troppo magniloquente, se il suo "fuoco" non venisse spento nell'ultima parte, che riprende la prima e che descrive la cocente ed amara delusione del popolo italico di fronte al naufragio delle proprie speranze di libertà.

4° PARTE - Versi 54-66. Nelle ultime due strofe si consuma tutta la dolorosissima disillusione dei popoli latini. La domanda posta dal Manzoni sul "premio promesso ai vincitori" porta per mano il lettore fino alle estreme conseguenze di ogni guerra: l'umiliazione di un popolo vinto rispetto alle ragioni del vincitore. Perfetta, inoltre, l'analisi poetica che descrive il vecchio establishment longobardo, pur sconfitto sul campo, che non cessa di esistere, ma si unisce ai nuovi padroni mantenendo una parte dei privilegi di cui aveva goduto fino a quel momento. E' molto chiaro al Manzoni come, in ogni guerra, persino il mutamento della leadership di un paese non possa prescindere dall'appoggio, più o meno condiscendente, del precedente ceto dirigente. Schiacciati tra le ragioni dei vincitori e quelle della politica, ai popoli italici non rimane che tornare in schiavitù, in attesa (ed è questo il messaggio più importante del testo) di un movimento "endogeno" di rinascita nazionale, culturale e sociale.

Vediamo il coro dell'atto IV. Il coro ha una struttura architettonicamente studiata e calibrata. Le prime due semistrofe (vv. 1-12) rappresentano Ermengarda sul letto di morte, circondata dalle suore del convento. Esse hanno quindi una funzione di raccordo con la scena precedente e, insieme, costituiscono un preambolo al discorso successivo: Ermengarda muore con gli occhi che cercano «il ciel» (vv. 5-6), la pace della vita eterna. Nelle due semistrofe successive (vv. 13-24) interviene la voce del poeta, che si rivolge a Ermengarda invitandola a liberare l'animo angosciato dalle passioni terrene («i terrestri ardori», v. 14): fuori della vita troverà la liberazione dal «lungo martir» che altri le hanno inflitto, ma proprio la sofferenza che ha subito in vita la renderà «santa» e degna di salire al «Dio de' santi».

Segue la parte centrale del coro (vv. 25-60), che si dilunga per sei semistrofe: è un momento introspettivo nel quale, con scorci repentini, si rievoca il percorso di un'intera esistenza. Muovendo da un presente di silenziosa sofferenza che di continuo rinnova nel ricordo l'ora dolorosa del disinganno e della solitudine, rivivono i momenti di più fiducioso e irrecuperabile abbandono affettivo.

Le quattro semistrofe successive (vv. 61-84) descrivono la condizione psicologica di Ermengarda, attraverso la similitudine del cespo d'erba: il personaggio, tormentato dai ricordi e dal risorgere della passione, è paragonato al cespo d'erba inaridita che riprende momentaneamente vita grazie alla rugiada, ma è poi di nuovo seccato dalla vampa infuocata del sole.

Dalla quindicesima semistrofa (vv. 85 seg.) si ritorna al motivo d'inizio, la liberazione dal tormento che è possibile solo nella morte: si noti il refrain (i primi quattro versi, «Sgombra, o gentil... e muori», vv. 85-88, riprendono esattamente i vv. 13-16). Si chiude così il cerchio: nelle ultime sei semistrofe il poeta si rivolge di nuovo al personaggio, ribadendo che la «sventura» è strumento di purificazione e la pace è raggiungibile soltanto fuori della vita.

Il coro è diviso in Dieci strofe settenarie doppie, costituite da due parti di sei versi ciascuna. Il primo, il terzo e il quinto verso sono sdruccioli e sciolti; il secondo e il quarto sono piani e a rima alterna; il sesto è tronco e rima con l'ultimo della seconda parte della strofa, anch'esso tronco. Schema: abcbde fghgie. È il metro che Manzoni adotta nella quasi coeva ode *Il cinque maggio*.

## 2.5 I piani temporali del discorso

Alla struttura del coro corrisponde un complesso e simmetrico gioco di piani temporali. Si presentano in successione tre diversi livelli temporali, incastrati con la tecnica del flash-back: il presente della morte, il passato recente nel monastero, il passato lontano della vita matrimoniale.

- Presente. Il coro prende le mosse da una situazione presente, Ermengarda sul letto di morte. Il presente è il piano temporale delle prime quattro semistrofe.
- Passato recente. Attraverso un flash-back, la quinta semistrofa rievoca il passato recente di Ermengarda, quando, chiusa nel monastero, cercava di soffocare il suo amore e i ricordi dei giorni felici del matrimonio, gli «irrevocati dì» (v. 30).
- Passato lontano. Quei lontani e felici ricordi, benché Ermengarda non voglia rievocarli, prendono prepotentemente campo: con un ulteriore flash-back, le semistrofe successive, dalla sesta alla decima (vv. 31-60), sono occupate da quel gioioso lontano passato trascorso al fianco di Carlo, nelle vivide scene della caccia e del ritorno del re dalla guerra.

Nelle semistrofe successive, dalla undicesima alla quattordicesima (vv. 61-84), si ritorna al passato recente, con Ermengarda che, chiusa nel monastero, vive il dissidio interiore sospesa tra la volontà di oblio e il risorgere della passione. Dalla quindicesima semistrofa alla fine (vv. 85-120), si ritorna invece al presente dell'agonia di Ermengarda.

Se si confronta questo coro con quello dell'atto III, si avverte uno scarto dall'epico all'elegiaco. Di nuovo il coro è dedicato a una vittima: Ermengarda è, come i latini nel coro dell'atto III, una vittima: una vittima d'alto

rango, ma anch'essa senza storia e senza voce. Ed è appunto attraverso il coro che l'autore dà spazio e voce al suo dramma. Manzoni non persegue qui la poesia epica e martellante del coro dell'atto III, ma una lirica dai toni elegiaci e delicati, consona al dramma interiore del personaggio. Si notino le due delicate similitudini naturalistiche: quella col cespuglio di tenui steli, ravvivato dalla rugiada e poi arso dal sole (vv. 61-78), e quella finale, col sole che si libera dalle nuvole e tramonta (vv. 114-120).

Questo brano del coro dell'atto quarto dell'Adelchi è dominato dal tema della provvida sventura Manzoniana in relazione alla morte di Ermengarda. La donna viene incitata a liberare la mente dai terrestri ardori, forse dall'Io lirico di Manzoni. Il pensiero poi si rivolge alle altre donne infelici, consumate e già morte a causa del dolore, accostandovi poi l'immagine di Ermengarda che, trovatasi dalla parte degli oppressi invece che degli oppressori, è incitata a morire in pace, col volto che si ricomponga come quando era fanciulla, ignara di un destino avverso, in visione di un buon augurio di salvezza divina. C'è quindi il paragone tra il volto sereno di Ermengarda e la serenità del contadino che, al tramonto vedendo il sole squarciare le nuvole, spera in un giorno più sereno.

Ai versi 103-104 vediamo, sottolineato da un enjambement, provvida sventura spesso ricorrente nell'idea religiosa di Manzoni, che sta a significare la possibilità di riscattarsi di una colpa, nel caso di Ermengarda le colpe del suo popolo cui fu prodezza il numero, | cui fu ragion l'offesa, | e dritto il sangue, e gloria | il non aver pietà.

Dunque la coerenza della tragedia risalta all'occhio proprio al continuo riferimento a Dio da parte di tutti i personaggi: ma solo per Ermengarda e Adelchi la religione è una luce di verità, ancorché tormentata e combattuta. Per tutti gli altri è invece una giustificazione ideologica. Per Carlo è un vantaggioso instrumentum regni; per Desiderio è un potere tremendo e impetuoso; per i traditori è una vana superstizione. Che Martino sia l'uomo della provvidenza non lo dice il Manzoni, il quale fa rimarcare come quel latino sia il mezzo attraverso cui Carlo vince sui longobardi.

Più limitato ma non meno vero poeticamente è il dissidio intimo di Ermengarda. Martire anch'essa per volontà dell'autore che ne redime il dolore accomunandola nella morte alla luce di quella "provvida sventura" che salva pure un altro tribolato e solitario, ovvero Napoleone.

## *I PROMESSI SPOSI*

### 3 *Le vicissitudini dell'opera*

#### 3.1 *Dal Fermo e Lucia ai Promessi sposi*

Il Manzoni dopo essere tornato a Milano dopo gli eventi del '21, iniziò a impostare il romanzo, il quale lo terrà impegnato fino al settembre del '23. Uno spunto della trama del racconto fu suggerito probabilmente dall'*Historia patria* di Giuseppe Ripamonti, che alludeva ad un caso di monacazione forzata, che diede poi spunto al personaggio di Gertrude, e citava la conversione di un feroce furfante, ripreso nel personaggio dell'Innominato.

Il titolo della prima edizione, *Fermo e Lucia*, è indicato in una lettera inviata al Visconti e adottato dallo stesso autore in via provvisoria.

L'abbozzo è diviso in quattro tomi, secondo lo schema dello Scott: le iniziali vicissitudini degli sposi, l'impedimento del matrimonio da parte di don Rodrigo e la loro fuga, nel primo tomo, qui il racconto segue due strade, la prima, nei tomi II e III, segue le vicende di Lucia, dal convento di Monza al castello dell'Innominato, poi quelle di Fermo, impelagatosi nel tumulto milanese di San Martino. Nell'ultimo tomo la vicenda si conclude con la carestia, la peste e il matrimonio dei protagonisti e il loro trasferimento a Bergamo. Il romanzo fu dunque messo al giudizio prima dal Faurel, poi dal Visconti e esso subì una profonda rielaborazione che impegnò Manzoni tra il '24 ed il '25.

L'edizione del '25-'27 del romanzo, la cosiddetta "ventisettana" differisce dalla prima non solo per alcuni cambiamenti vistosi, ma soprattutto per la complessiva trasformazione dell'impianto strutturale del libro, ottenuta sia con numerosi tagli ed raccorciamenti di interi episodi, sia con una diversa disposizione della materia narrativa, al fine di distanziare le due cerniere fondamentali del racconto: la storia di Gertrude, capitoli IX-X, e quella

dell'Innominato, capitoli XIX-XXI, fra le quali si pone la prima “avventura” milanese di Renzo, capitoli XI-XVII. Carestia, guerra e peste formano la cornice secentesca del romanzo e che fa sì che i due protagonisti siano divisi fino alla fase finale del racconto, cioè fino all'incontro fra Renzo e fra Cristoforo nel capitolo XXXV.

Il racconto si può suddividere in sei macro-sequenze:

- Le avventure borghigiane, capitoli I-VIII
- Lucia nel convento, capitoli IX-X
- Renzo a Milano, capitoli XI-XVII
- Lucia e l'Innominato, capitoli XIX-XXIV
- Carestia, peste e guerra: Renzo a Milano, capitoli XXVII-XXXV
- Il ricongiungimento e il lieto fine, capitoli XXXVI-XXXVIII

Fra le maggiori e più importanti modifiche apportate al *Fermo e Lucia*, ricordiamo la vicenda di Gertrude, ridotta da sei a soli due capitoli, la vicenda del Conte del Sagrato, l'Innominato, viene anch'essa diminuita, la morte di don Rodrigo, piuttosto rocambolesca. Nei *Promessi sposi* vennero inseriti degli episodi ex novo, come la notte di Renzo passata presso l'Adda, la descrizione della vigna del protagonista, la pioggia che porta via la pestilenza sul finire del romanzo.

La strada che porta il *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* deve essere intesa come un progetto ventennale che porta dalla prima edizione a quella definitiva denominata “quarantana”. Il passaggio da il *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* non corrisponde ad un radicale mutamento etico-psicologico e religioso dell'autore, a un suo supposto rasserenamento dopo la fase della tragedia, ad un approdo a un ottimismo. L'attitudine fondamentale è sempre pessimistica, con l'accentuazione del *Deus absconditus* nel caos tragicamente grandioso della storia, che è considerata il luogo della negatività ma anche l'ineludibile spazio dell'esistenza incarnata dell'uomo che è sorretta dalla segreta presenza della Grazia.



## 3.2 *Lo stile*

### 3.2.1 *Analisi dei Promessi sposi*

È possibile studiare la costruzione del racconto andando ad analizzare l'articolazione della fabula nelle sei macro-sequenze come detto in precedenza.

La prima macrosequenza ha uno schema strutturale assai interessante. Con un taglio in qualche modo arbitrario si possono isolare dieci sequenze dinamiche su cui si articola il racconto. L'analisi privilegia il livello del racconto come una successione di azioni che si concretano in progetti narrativi nei quali sono coinvolti gli attori o personaggi del romanzo. Dalla dialettica degli esiti dei progetti dipendono l'inventività e il ritmo del racconto che s'adegua ad alcuni modelli tipici del *récit* avventuroso: l'antagonista si contrappone al progetto del soggetto con un controprogetto che prevede varie fasi: l'intimidazione dell'aiutante e il rapimento di Lucia.

A questo punto i soggetti-vittime sono coinvolti in un processo di peggioramento, a cui cercano di reagire in vari modi, agendo con una serie di controprogetti che si contrappongono ai controprogetti degli antagonisti.

La seconda macrosequenza comprende i capitoli IX-X e sono dedicati al personaggio di Gertrude, e questa enclave narrativa serve a motivare il tradimento della monaca che si rivelerà un falso aiutante quando, costretta da Egidio, tradirà Lucia.

La terza macrosequenza comprende la fase di Renzo a Milano, nel giorno di rivolta di san Martino. Se Lucia è vittima di un processo che porta al suo rapimento, Renzo è vittima delle proprie azioni. Non approva ad esempio che venga ucciso il vicario rischiando il linciaggio della folla in quanto si pensava che fosse un amico del vicario. Autodistruggendosi Renzo favorisce il progetto dell'antagonista.

La quarta macrosequenza riguarda le peripezie di Lucia rapita dai bravi dell'Innominato al quale si è rivolto don Rodrigo. La crisi psicologica ed etica dell'innominato è acuita dalla presenza di Lucia e dalle sue parole piene di speranza. Questa porterà alla sua conversione. Lucia però compie la notte del rapimento il voto di castità alla Madonna che ostacolerà il matrimonio e complicherà la trama. Entra in scena un nuovo e potente alleato, il cardinale Federigo che porterà alla fuga di don Rodrigo, Lucia potrà quindi tornare al suo paese natale presso donna Prassede mentre don Abbondio viene chiamato dal suo vescovo nel XXV e XXVI capitolo. In seguito se-

gue una lunga parentesi storica sulla peste, sulla guerra e della carestia che colpiscono i personaggi. Don Abbondio, Perpetua e Agnese si rifugiano nel castello dell'Innominato, don Rodrigo è colpito dalla peste e viene condotto al Lazzaretto e Renzo va a Milano a cercare Lucia. La guerra, la peste e la carestia possono essere considerati come grandi attori collettivi che ribaltano la situazione. Renzo, sopravvissuto alla peste cerca, nella città prostrata dal morbo, Lucia. La dolorosa ricerca si conclude con l'incontro con fra Cristoforo e la scena del perdono al don Rodrigo morente. Lucia è viva e viene liberata dal voto e può ufficializzare in modo spirituale le nozze.

La quinta macrosequenza, è l'ultima del romanzo, vede la riunione dei due promessi e il superamento di tutte le peripezie, a cominciare dalla peste che viene lavata via dalla pioggia che ha funzione catartica che accompagna il ritorno di Renzo al paese e il felice matrimonio tanto atteso. Segue il post-romanzo della quotidianità: la famiglia Tramariglio si trasferisce nel bergamasco.

### 3.2.2 *Il punto di vista narrativo*

Una domanda essenziale che ci poniamo, dentro i *Promessi sposi*, è come avvenga quel flusso di informazioni che costituisce la realtà stessa del racconto: attraverso quali modi il narratore comunichi con il destinatario del suo messaggio. Siamo all'interno del racconto e perciò parliamo di narratore e non di autore, o scrittore, e di destinatario e non fruitore. Lo scrittore intuisce o inventa quel suo doppio che è il narratore, il quale, a sua volta presuppone e talora raffigura un destinatario privilegiato, un'immagine del lettore a cui rivolgersi e con il quale intrattenersi in una sorta di azione performativa.

Nei *Promessi sposi* la coppia inventiva narratore-lettori non si identifica punto con coppia reale Manzoni - pubblico borghese, per quanto si noti la tendenza ad una certa omologia specie quando il narratore si presenta come scrittore, e scrittore storicamente e biograficamente definito.<sup>61</sup>

Il romanzo ci presenta una figura di narratore-autore onnisciente che attraversa anche nello spessore dell'io, nell'intimo dei pensieri, dei sogni e delle fantasie. Questo sguardo è stato avvicinato a quello di Dio che vede nei cuori

<sup>61</sup> Angelo MARCHESE, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni editore, 1994, 125-126.

degli uomini. E anche per i *Promessi Sposi* si è detto che il narratore onnisciente ha la funzione di vedere la realtà con lo sguardo di Dio e di rappresentarne la parte.

L'intervento del narratore vale a interrompere la dinamica del racconto per rovesciare spesso l'apparente linearità con un adeguato approfondimento psicologico, storico, morale o religioso. Dal primo capitolo, l'intrusione del narratore non si colora di sorridente bonarietà, ma si presenta con un taglio ironico che dà la misura dello straniamento operato dall'autore, del suo distacco morale della storia del seicento e della sua inequivocabile condanna.

Lo stesso escamotage dell'anonimo il cui manoscritto, nella finzione manzoniana, sarebbe alla base della storia milanese del secolo XVII, pertiene a questa intenzionalità straniante: sdoppiando le funzioni narrative, l'autore dà figura a un bersaglio polemico attorno al gran tema dell'Historia stabilisce divergenze o convergenze fra le due voci o fonti della narrazione, magari chiamando il lettore a dirimere taluni problemi<sup>62</sup>

La specificità del discorso narrativo del romanzo consiste in un'accurata separazione delle parti fra il narratore e i personaggi. Ciò permette l'autonomia del narratore nell'assumere la responsabilità dei giudizi che non pretendono per niente di rettificare la realtà dal punto di vista di Dio, un'ottica del tutto inconoscibile perché Egli è, giansenisticamente, il *Deus absconditus*, e comunque non sequestrabile nella logica precaria dell'uomo, e ancor più in quella pericolosamente inventiva del narratore.

Se un racconto esiste perché una "voce" comunica ciò che un punto di vista osserva, l'analisi critica sarà incaricata di costatare i singoli effetti estetici prodotti dall'incrocio tra prospettiva e voce narrante. Il narratore non prevarica sul personaggio, facendogli vedere ciò che vuole, anche se si riserva la possibilità di un intervento personale, affermando così la sua autonomia e la sua distanza critica. Questo metodo narrativo dà i suoi frutti nelle grandi scene di massa di Renzo a Milano.

Una soluzione narrativa fino a qui trascurata è quella della narrativa delegata che affida alla voce di un personaggio il punto di vista dell'autore. Il Manzoni lo usa molto raramente. Questo si vede nel personaggio del cardi-

<sup>62</sup> *Ivi*, 127.

nale Federigo, dove si possono ritrovare alcuni tratti delle *Osservazioni sulla morale cattolica*.

Un paradigma della modernità tecnica dell'opera è il capitolo VII che fa da prologo al grande balletto della notte degli imbrogli e dei sotterfugi. La dilatazione temporale è notevole dato che prende tutto l'arco temporale che va dal 9 novembre, con padre Cristoforo che riferisce l'esito del colloquio con don Rodrigo, e poi riparte per non arrivare tardi in convento. Segue la furia di Renzo che riesce a strappare il consenso di Lucia per le nozze clandestine, e la mattina seguente. A questo punto la narrazione torna indietro al giovedì dopo il colloquio di padre Cristoforo con don Rodrigo, seguendo la rabbia del signorotto davanti ai quadri dei suoi avi e la mattina seguente quando il Griso rapirà Lucia.

Qui il narratore fa riavvolgere la trama delle visite dei loschi individui che altro non sono dei bravi in ricognizione per tastare il terreno. Qui dunque abbiamo una doppia prospettiva sullo stesso episodio svolto tramite il *flash-back*.

Un altro modo narrativo è la distanza: «maggiore nella diegesi pura, minore nel racconto mimetico, cioè scenico - dialogico. Donde l'uso più o meno esteso della «narrazione di parole», gremita di voci dei personaggi, attraverso il discorso narrativizzato, il discorso trasposto in stile indiretto, il discorso trasposto in stile indiretto libero e infine il discorso diretto»<sup>63</sup>.

*I Promessi Sposi* attuano una commistione tra questi metodi rappresentativi privilegiando la polifonia delle grandi scene di massa o in quelle eminentemente dialogiche, come il dialogo fra il cardinale e don Abbondio, mentre la diegesi pura o alleggerita dal discorso narrativizzato si ha soprattutto nelle pagine storiche sulla guerra e sulla peste, condotta dall'ottica e dalla voce del narratore. Si deve aggiungere a questo anche l'uso del soliloquio-monologo interiore dedicato principalmente al conflitto interiore dei personaggi come Renzo in fuga verso l'Adda e l'Innominato.

### 3.3 *Personaggi*

I personaggi dell'opera possono esser inseriti in un sistema composto dalle vittime, i protettori, gli strumenti e gli oppressori. Gli umili sono le vittime del gioco persecutorio di don Rodrigo che si serve della vile correttezza

<sup>63</sup> *Ivi*, 133-134.

di uno strumento, ossia don Abbondio, vanificando l'intervento del protettore fra Cristoforo. Gli aiutanti positivi e negativi, i protettori e gli strumenti sono quattro religiosi, i protagonisti sono quattro laici. A livello sociale due dei quattro aiutanti sono aristocratici, ossia il cardinale e la monaca di Monza, mentre gli altri due sono di origine popolare o borghese, don Abbondio e fra Cristoforo, sempre aristocratici sono gli oppressori, don Rodrigo e l'innominato, invece di origine popolare ed umili sono i protagonisti-vittime.

Ma l'analisi dei ruoli non è sufficiente per valutare un personaggio, anche se è utile per capire alcune differenze. Ad esempio Gertrude non accetta la connivenza senza riserva poiché ella non è egoista come lo è il ministro di Dio pronto a giustificare, senza molta riserva la violenza dei bravi.

Renzo e Lucia sono i due protagonisti e sono, a livello caratteriale, agli antipodi l'uno dall'altra: impulsivo e generoso lui, sempre in polemica con il concetto di giustizia che il mondo subdolo gli nega, delicatissima e chiusa in una altissima religiosità lei, ella è la figlia spirituale di fra Cristoforo, che nel romanzo incarna la figura dei valori più puri e concreti di un cristianesimo che è in lotta con le falsità e le angherie della storia impermeabile all'afflato del bene.

Attorno a questa terna girano gli altri personaggi che sono più o meno coinvolti nella vicenda, da don Abbondio, pauroso ed egoista e non toccato dal sentimento della *chiarita* evangelica, a don Rodrigo, signorotto del paese, alla fosca Gertrude, che è forse il personaggio più tragico del romanzo, all'innominato e al cardinal Federigo, due potenti che la grazia volge al servizio degli umili. Molto cari al narratore risultano poi anche i personaggi di sostegno, come Agnese, madre di Lucia, affettuosa e chiacchierona, e Perpetua, l'indimenticabile compagna di don Abbondio.

Le figure negative, i cattivi, i furbi, gli imbroglioni, hanno una vasta rappresentanza nel racconto e sono vittime dell'ironia del Manzoni, a cominciare dall'avvocato, compare di don Rodrigo, Azzecca-garbugli, egli è un gran conoscitore e manipolatore delle leggi, al vacuo podestà filo spagnolo, al mattatore politico Ferrer, fino al fedele servitore di don Rodrigo Griso il quale lo tradirà e lo consegnerà ai monatti. Ma il personaggio che il Manzoni inserisce nel nuovo romanzo moderno è la folla, della quale ne descrive gli umori, nei suoi fanciulleschi slanci passionali e nei suoi temibili odi specie durante le giornate dei tumulti di San Martino o nel delirio della peste. Di questo sarà protagonista Renzo quando vivrà le vicende a Milano durante la carestia e la peste.

### 3.3.1 *Renzo*

È il protagonista maschile della vicenda, il promesso sposo di Lucia le cui nozze vengono mandate a monte da don Rodrigo: è descritto come un giovane di circa vent'anni, orfano di entrambi i genitori dall'adolescenza e il cui nome completo è Lorenzo. Esercita la professione di filatore di seta ed è un artigiano assai abile; possiede un piccolo podere che sfrutta e lavora egli stesso quando il filatoio è inattivo, per cui si trova in una condizione economica agiata pur non essendo ricco.

Compare per la prima volta nel cap. II, quando si reca dal curato la mattina del matrimonio per concertare le nozze: è presentato subito come un giovane onesto e di buona indole, ma piuttosto facile alla collera e impulsivo, infatti porta sempre con sé un pugnale e se ne servirà indirettamente per minacciare don Abbondio e costringerlo a rivelare la verità sul conto di don Rodrigo. In seguito progetterà addirittura di assassinare il signorotto, ma abbandonerà subito questi pensieri delittuosi al pensiero di Lucia e dei principi religiosi. Il suo carattere irascibile e irruento gli causerà spesso dei guai, specie durante la sommossa a Milano il giorno di S. Martino quando, per ingenuità e leggerezza, verrà scambiato per uno dei capi della rivolta e sfuggirà per miracolo all'arresto; dimostra comunque in più di una circostanza un notevole coraggio, sia durante i disordini citati della sommossa, in cui si adopera per aiutare Ferrer a condurre via il vicario, sia quando torna nel ducato di Milano nonostante la cattura, al tempo della.

È semi-analfabeta, in quanto sa leggere con difficoltà ma è incapace di scrivere, cosa che gli impedirà di diventare *factotum* alla fabbrica del Bergamasco dove trova lavoro dopo la sua fuga dal Milanese. Rispetto a Lucia si può considerare un personaggio dinamico, in quanto le vicende del romanzo costituiscono per lui un percorso di "formazione" al termine del quale sarà più saggio e maturo.

### 3.3.2 *Lucia*

È la protagonista femminile della vicenda, la promessa sposa di Renzo che subisce le molestie di don Rodrigo e le cui nozze vengono impedito dal signorotto: compare per la prima volta alla fine del cap. II, quando Renzo la raggiunge e la informa del mancato matrimonio, dopo a-

ver costretto don Abbondio a parlare circa le minacce ricevute dai bravi. È una giovane di circa vent'anni, unica figlia di una vedova (Agnese) con la quale vive in una casa posta in fondo al paese: ha lunghi capelli bruni ed è dotata di una bellezza modesta, che non giustifica una passione morbosa da parte di don Rodrigo e che spiegherà la delusione dei nuovi compaesani quando i due sposi si trasferiranno nel Bergamasco, alla fine del romanzo.

Viene descritta come una ragazza molto pia e devota, ma anche assai timida e pudica sino all'eccesso, tanto che si imbarazza e arrossisce nelle più diverse occasioni: passiva e alquanto priva di spirito di iniziativa, viene trascinata nel tentativo di "matrimonio a sorpresa" dalle minacce di Renzo, che promette in caso contrario di fare una pazzia; in seguito, quando si trova prigioniera nel castello dell'innominato, pronuncia il voto di castità che costituirà un grave ostacolo al ricongiungimento dei due promessi e che verrà sciolto alla fine del romanzo da padre Cristoforo.

Quest'ultimo è il confessore di Lucia e la giovane ripone nel frate cappuccino una grande fiducia, tanto che inizialmente rivela solo a lui di essere stata importunata da don Rodrigo. Lucia è il personaggio che forse più di ogni altro ha fede nella Provvidenza divina e anche per questo sembra incapace di serbare ogni minimo rancore, persino nei confronti del suo odioso persecutore.

È anche il personaggio che interagisce con figure di potenti, quali Gertrude, l'Innominato, il cardinal Borromeo, don Ferrante e donna Prassede. Il suo nome allude al candore della persona, nonché alla martire siracusana che preferì farsi accecare piuttosto che darsi alla prostituzione, così come il cognome (Mondella) rimanda alla sua purezza e castità.

### 3.3.3 *Don Abbondio*

È il curato del paesino di Renzo e Lucia, colui che all'inizio della vicenda dovrebbe celebrare il matrimonio dei due promessi: è il primo personaggio del romanzo a entrare in scena, all'inizio del cap. I, e in seguito all'incontro coi bravi l'autore ci fornisce una dettagliata descrizione della sua psicologia e del suo carattere.

Manzoni finge che l'anonimo abbia omissso nel manoscritto di dire il suo casato, ma è comunque presentato come un uomo di circa sessant'anni, dai capelli bianchi e con «due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto piz-

zo»<sup>64</sup>, che incorniciano una «faccia bruna e rugosa»<sup>65</sup> (VIII). Non è assolutamente un uomo molto coraggioso e dimostra anzi in numerose occasioni la sua viltà e la sua codardia, che sono all'origine anche della scelta di farsi prete: non dettata da una sincera vocazione, ma dal desiderio di sfuggire i pericoli della vita ed entrare in una classe agiata e dotata di un certo prestigio, che offre una discreta protezione in tempi in cui regna la violenza e la legge non dà alcuna garanzia agli uomini quieti.

Il curato svolge dunque il suo ministero tenendosi fuori da ogni contrasto, mantenendo la neutralità in qualunque controversia o litigio, non contrastando mai i potenti e mostrandosi in ogni occasione come un debole, cosa di cui approfittano un po' tutti. Costretto a ingoiare molti bocconi amari, non esita a sfogare un po' del fiele che ha in corpo prendendosela con coloro da cui sa di non aver nulla da temere, manifestando anche in tal modo il suo carattere pusillanime. È accaduto da un'attempata domestica, Perpetua, donna decisa ed energica che spesso gli rimprovera la sua debolezza e lo esorta a comportarsi con maggior determinazione, quasi sempre senza successo. Si diletta a leggere libri senza un interesse preciso e si fa prestare da un curato suo vicino dei volumi, che però legge senza capire gran che: celeberrima è la frase «Carneade! Chi era costui?»<sup>66</sup> che apre il cap. VIII e che è passata in proverbio a indicare col nome del filosofo del II sec. a.C. un illustre sconosciuto.

Don Abbondio è comunque una figura fondamentalmente positiva, sinceramente affezionato a Renzo e Lucia, anche se la sua paura e la sua debolezza lo spingono a comportarsi in modo scorretto e a farsi complice delle prepotenze altrui, al di là delle sue stesse intenzioni. Il suo nome rimanda a sant'Abbondio, patrono di Como, e suggerisce il carattere di un uomo che ama il quieto vivere. È indubbiamente uno dei personaggi comici del romanzo, protagonista di molti episodi che mescolano dramma e farsa

### 3.3.4 *Don Rodrigo*

È il signorotto del paese di Renzo e Lucia, un aristocratico che vive di rendita e abita in un palazzotto situato a metà strada tra il paese stesso

<sup>64</sup>Alessandro MANZONI, *Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1988, 178.

<sup>65</sup>*Ibidem*.

<sup>66</sup>*Ivi*, 176.



e Pescarenico: personaggio malvagio del romanzo, si incapriccia di Lucia e decide di sedurla in seguito a una scommessa fatta col cugino Attilio, per poi intestardirsi in questo infame proposito al fine di non sfigurare di fronte agli amici nobili e, quindi, per ragioni di puntiglio cavalleresco. A questo scopo manda due bravi a minacciare il curato don Abbondio perché non celebri il matrimonio fra i due promessi, e in seguito tenta senza successo di far rapire la ragazza dalla sua casa; si rivolgerà poi all'innominato per ritentare l'impresa quando la giovane è protetta nel convento di Gertrude, a Monza, ma l'inattesa conversione del bandito manderà a monte i suoi progetti criminosi.

Riesce a far allontanare padre Cristoforo da Pescarenico tramite l'intervento del conte zio, che esercita indebite pressioni politiche sul padre provinciale dei cappuccini, e in seguito allo scandalo suscitato dalla conversione dell'innominato lascia il paese per trasferirsi a Milano, dove si ammala di peste e viene ricoverato al lazzaretto. Qui morirà, lasciandoci nel dubbio se si sia ravveduto o meno dei peccati commessi.

Viene presentato come un uomo relativamente giovane, con meno di quarant'anni e di lui non c'è una vera e propria descrizione fisica; appartiene a una famiglia di antico blasone, come dimostra l'appartenenza ad essa del conte zio, membro del Consiglio Segreto e politico influente, anche se il nome del casato non viene mai fatto.

Non sappiamo molto del suo passato, salvo il fatto che il padre era uomo di tempra ben diversa e Rodrigo, rimasto erede del suo patrimonio, si è dimostrato figlio degenerare. Alla fine della vicenda verrà introdotto il suo erede, un marchese che entra in possesso di tutti i suoi beni e che, su suggerimento di don Abbondio, acquisterà le terre di Renzo e Agnese a un prezzo molto alto, per risarcirli dei danni subiti e consentir loro di trasferirsi nel Bergamasco; in seguito fa anche in modo che la cattura che pesa su Renzo venga annullata, dimostrando quindi di essere un galantuomo ben diverso dal suo defunto parente.

Don Rodrigo è ovviamente un malvagio, ma mediocre e di mezza tacca, come più volte è evidenziato nel romanzo: la sua persecuzione ai danni di Lucia non nasce da un'ossessione amorosa, ma è più un atto di prepotenza sessuale di un nobile su una povera contadina, oltretutto a causa di una sciocca scommessa fatta col cugino; egli è il rappresentante di quella aristocrazia oziosa e improduttiva che Manzoni critica spesso e che esercita soprusi sui deboli più per passatempo che per crudeltà gratuita.

Compare per la prima volta direttamente solo nel cap. V, dopo che il suo nome è stato più volte evocato e sempre associato a un'aura di terrore, mentre alla sua apparizione il personaggio risulterà assai deludente. Don Rodrigo si mostra timoroso della giustizia e delle leggi, il che lo porta a cercare l'appoggio e la complicità di importanti magistrati come il podestà di Lecco, o di legali come il dottor Azzoeca-garbugli, mentre nutre un sincero terrore per tutto ciò che riguarda la religione e l'aldilà, come è evidente nel colloquio con padre Cristoforo nel cap. VI.

La piccolezza morale del personaggio è sottolineata nella scena del cap. XI, quando il signorotto attende con impazienza il ritorno dei bravi inviati a rapire Lucia e pensa tra sé alle possibili conseguenze di quell'atto scellerato e la sua grettezza emergerà poi nel confronto con l'innominato, personaggio che dimostra una notevole statura morale tanto nella malvagità quanto nel successivo ravvedimento.

### 3.3.5 *L'Innominato*

È il potente bandito cui si rivolge don Rodrigo perché faccia rapire Lucia dal convento di Monza in cui è rifugiata, cosa che l'uomo ottiene grazie all'aiuto di Egidio, suo complice e amante della monaca Gertrude: in seguito a una crisi di coscienza e all'incontro decisivo col cardinal Borromeo giunge a un clamoroso pentimento, decidendo così di liberare la ragazza prigioniera nel suo castello e di mandare a monte i piani del signorotto, che dovrà successivamente lasciare il paese e andare a Milano.

L'autore non fa mai il suo nome e infatti lo indica sempre col termine "innominato", dichiarando di non aver trovato documenti dell'epoca che lo citino in maniera esplicita, tuttavia la sua figura è chiaramente ispirata al personaggio storico di Francesco Bernardino Visconti, noto bandito vissuto tra XVI e XVII secolo e passato alla storia per la sua vita turbolenta e criminosa, salvo poi convertirsi ad opera proprio del cardinal Federigo. Manzoni conferma tale identificazione in una lettera a Cesare Cantù, dove allude al feudatario di Brignano Ghiaradadda come al personaggio del romanzo.

Viene introdotto a partire dal cap. XVIII, quando don Rodrigo accarezza l'idea di rivolgersi a lui per tentare il rapimento di Lucia dal convento della "Signora", mentre la sua storia passata e un dettagliato ritratto del personaggio vengono riportati dall'autore nella seconda parte del cap. XIX, quando il signorotto parte alla volta del suo castello. Come personaggio vero e proprio entra in scena nel cap. XX, allorché accetta da don Rodrigo

l'incarico di far rapire Lucia, anche se ci viene mostrato già preda di rimorsi e rimpianti sulla sua vita scellerata che preludono al pentimento e alla conversione dei capp. seguenti.

Viene descritto come un uomo di alta statura, bruno, calvo, con pochi capelli ormai bianchi e il volto rugoso che dimostra più dei suoi sessant'anni, anche se il suo contegno e l'atteggiamento risoluto testimoniano una vigoria fisica e un'energia che sarebbero straordinari in un giovane. L'autore lo presenta come un bandito feroce e spietato, che accetta incarichi sanguinosi da mandanti anche prestigiosi e che per questo è circondato da una fama sinistra che incute terrore in tutti quelli che hanno a che fare con lui: i vari signori e tirannelli locali che vivono nel territorio che controlla (una zona a cavallo del confine tra Milanese e Bergamasco, dove è situato il suo castello e dove vive circondato da bravi) devono scendere a patti con l'innominato e diventare suoi amici, dal momento che i pochi che hanno cercato di opporsi sono stati uccisi o costretti ad andarsene.

Spesso l'uomo accetta di aiutare degli oppressi vittime delle prepotenze dei nobili, il che lo rende esecutore di quella giustizia che lo Stato corrotto e inefficiente non è in grado di assicurare ai deboli; la sua figura acquista dunque una sorta di imponenza tragica e di grandiosa malvagità che lo rendono uno dei personaggi più interessanti del romanzo, specie se accostato a don Rodrigo che, al suo confronto, appare come un individuo ben più modesto e mediocre, anche perché l'innominato si compiace della sua reputazione famigerata e si propone come un nemico pubblico delle leggi e di ogni autorità costituita, mentre il signorotto ricerca continuamente l'appoggio della giustizia e degli amici potenti, mostrando in più di un caso il timore delle conseguenze delle sue malefatte.

L'intervento dell'innominato nelle vicende del romanzo è del resto decisivo, poiché con la liberazione di Lucia i disegni di don Rodrigo vanno a monte e il bene inizia a prevalere sul male, mentre la sua clamorosa conversione diventa un esempio della misericordia divina che è anche tra le pagine più celebri del romanzo, nonché una vicenda umana di caduta e redenzione simile a quella di altri personaggi manzoniani, soprattutto padre Cristoforo (convertitosi anch'egli dopo essersi macchiato di un omicidio e dopo una giovinezza inquieta in parte simile a quella del bandito).

In seguito alla conversione l'innominato tiene con sé solo i bravi che accettano la sua nuova vita, mentre egli va in giro senz'armi e si propone come un difensore di deboli e oppressi, non però con i metodi della violenza usati in passato; gli antichi nemici rinunciano a vendicare i torti subiti per

rispetto e perché ancora intimoriti da lui, mentre la pubblica autorità non prende nei suoi riguardi alcun provvedimento, specie perché le sue parentele altolocate ora gli valgono una protezione prima solo accennata.

Egli mantiene una corrispondenza col cardinal Borromeo, l'artefice in qualche modo del suo ravvedimento, e fa avere per il suo tramite cento scudi d'oro ad Agnese come risarcimento per il male fatto alla figlia, che la donna accetta e di cui manda la metà a Renzo che nel frattempo si è nascosto nel Bergamasco; in occasione poi della calata dei lanzichenecchi (capp. XXIX-XXX) il suo castello offre un sicuro rifugio alle popolazioni che hanno dovuto lasciare le loro case per evitare i saccheggi, tra cui anche don Abbondio, Perpetua e Agnese, che si trattengono presso di lui poco meno di un mese. In seguito non viene più nominato e ignoriamo dunque in quali circostanze sia avvenuta la sua morte.

### 3.3.6 *Cardinal Federigo*

È il cardinale arcivescovo di Milano che raccoglie la confessione dell'innominato e ne favorisce la clamorosa conversione, consentendo in tal modo la liberazione di Lucia prigioniera nel castello del bandito e una positiva svolta nella vicenda dei due promessi: la sua figura è dichiaratamente ispirata al personaggio storico di Federigo Borromeo (1564-1631), il patriarca milanese cugino di S. Carlo e venerato nel XVII secolo come un santo egli stesso, di cui Manzoni traccia una biografia nel cap. XXII che a molti interpreti è sembrata una pagina di forte sapore agiografico (è innegabile che il romanziere ne offra un ritratto positivo in cui prevalgono le luci, per quanto le ombre non vengano del tutto sottaciute). Divenuto sacerdote nel 1580, il Borromeo fu creato cardinale a Roma nel 1587 e usò i larghi proventi della sua casata per opere di elemosina, fino a diventare arcivescovo di Milano dove, peraltro, poté recarsi solo nel 1623 a causa dell'ostilità della Spagna. Difese il rito ambrosiano e promosse la riforma del Conclave, mentre coltivò vari interessi culturali e produsse molti scritti, nessuno dei quali significativo (la sua creazione più importante fu la Biblioteca Ambrosiana, con l'annessa Pinacoteca).

Durante la peste del 1630 si segnalò per il suo zelo in favore dei malati, anche se credette agli untori e promosse alcuni processi per stregoneria, fatti che contribuiscono a macchiare almeno in parte la sua biografia (la sua figura è stata recentemente oggetto di nuovi studi storici).

Il personaggio è introdotto per la prima volta nel cap. XXII, quando il cardinale giunge in visita pastorale al paese presso il quale si trova il castello dell'innominato: il bandito, che ha trascorso una notte in preda alla disperazione e ai rimorsi per il male commesso (Lucia è sua prigioniera dopo che l'ha fatta rapire dal convento di Monza), sente uno scampanio e vede molti paesani che corrono per vedere il prelado, al che è preso dal fortissimo desiderio di incontrarlo. Si reca da solo a fargli visita e, dopo un intenso colloquio in cui emerge il sincero pentimento del bandito, quest'ultimo si converte ed esprime il proponimento di liberare Lucia: il cardinale fa chiamare don Abbondio, li presenta insieme a molti altri curati delle terre vicine, e lo incarica di recarsi al castello in compagnia della moglie del sarto del paese per portare via Lucia (XXIII).

Nel frattempo dispone che Agnese venga condotta lì e fa in modo che le due donne possano riabbracciarsi, per poi incontrarle e raccogliere sia le lagnanze di Agnese contro don Abbondio, sia la confessione di Lucia circa il tentativo del "matrimonio a sorpresa", interessandosi anche alla sorte di Renzo che, in seguito al tumulto di S. Martino, è ricercato dalla giustizia (XXIV). In seguito si reca in visita al paese delle due donne poco prima che queste rientrino (XXV) e in tale occasione rivolge i suoi rimproveri a don Abbondio per la sua viltà, suscitando in lui un momentaneo pentimento (XXV-XXVI). Dà un parere favorevole alla proposta avanzata da donna Prassede e don Ferrante di ospitare Lucia nella loro casa a Milano, dove potrà trovare protezione da don Rodrigo, infine riceve tramite il curato del paese vicino al castello dell'innominato una lettera di quest'ultimo e cento scudi d'oro, che costituiscono una sorta di risarcimento ad Agnese e Lucia (il cardinale consegna immediatamente il denaro alla madre della giovane).

In seguito viene citato nel cap. XXVIII per sottolineare la sua opera instancabile a favore degli affamati durante la terribile carestia del 1628-1629, e nei capp. XXXI-XXXII in cui si parla del suo impegno per la cura degli ammalati in occasione dell'epidemia di peste del 1630: qui il romanziere non lesina elogi per l'assistenza caritatevole offerta dal prelado ai ricoverati nel lazzaretto, anche approfondendo parte delle sue rendite personali, ma non tace il fatto che il cardinale credette alle dicerie sugli untori, tanto da scrivere un'operetta sulla peste in cui la loro azione non veniva né confutata né confermata.

È anche per questo motivo che Borromeo si oppone inizialmente alla processione solenne con il corpo di S. Carlo chiesta dalle autorità cittadine per placare il contagio, dal momento che un simile concorso di folla dareb-

be troppe occasioni ai presunti untori di spargere i loro veleni; alla fine acconsente alla cerimonia, che si svolge l'11 giugno 1630 e che ha come unico risultato il propagarsi ancor più rapido della pestilenza, col crescere dei decessi fin dal giorno seguente (la cosa viene attribuita all'opera degli untori e non, com'è ovvio, alla concentrazione della folla per le strade e al moltiplicarsi dei contatti). Viene citato ancora nel cap. XXXVII, quando la mercantessa informa Lucia che Gertrude è stata imprigionata in seguito ai suoi delitti proprio per ordine del cardinal Federigo (il fatto corrisponde alla verità storica, poiché il prelado scoprì la tresca della monaca di Monza e la fece internare in un convento di Milano, dove questa si ravvide fino a morire in odore di santità).

Federigo Borromeo rappresenta nel romanzo l'unica eccezione fra tanti personaggi potenti i quali, per malvagità, incuria o incompetenza, si macchiano di gravi colpe, oltre ad essere praticamente l'unico esponente dell'alto clero a comportarsi in modo schietto e a non compromettersi col potere politico e aristocratico.

### 3.3.7 *Fra Cristoforo*

È uno dei frati cappuccini del convento di Pescarenico, padre confessore di Lucia e impegnato ad aiutare i due promessi contro i soprusi di don Rodrigo, non sempre con successo: è descritto come un uomo di circa sessant'anni, con una lunga barba bianca e un aspetto che reca i segni dell'astinenza e delle privazioni monastiche, anche se conserva qualcosa della passata dignità e fierezza. Viene introdotto nel cap. III, quando Lucia spiega di avergli raccontato in confessione delle molestie di don Rodrigo, e in seguito la giovane chiederà a fra Galdino di avvertire il padre di raggiungere lei e la madre prima possibile. Il personaggio compare direttamente nel cap. IV, attraverso un lungo *flashback* che racconta la vita precedente di Cristoforo e le circostanze che lo indussero a farsi frate: si chiamava Lodovico ed era figlio di un ricco mercante ritiratosi dagli affari, che viveva come un nobile e aveva allevato il figlio con modi signorili (il cognome del personaggio e la città non sono menzionati dall'anonimo, secondo la finzione dell'autore). Il giovane Lodovico, non accettato dagli aristocratici della sua città, era in cattivi rapporti con loro e a poco a poco era divenuto un difensore di deboli e oppressi, circondandosi di sgherri e bravacci coi quali compiva talvolta azioni inclini alla violenza.

In seguito a un duello nato per futili motivi cavallereschi con un nobile noto per la sua prepotenza, Lodovico aveva ucciso il suo avversario ed era rimasto ferito egli stesso (nello scontro era morto un suo fedele servitore di nome Cristoforo); portato dalla folla in un convento di cappuccini per salvarlo dalla giustizia e dalla vendetta dei parenti del morto, Lodovico aveva maturato la decisione di farsi frate e aveva poi chiesto perdono al fratello dell'ucciso, scegliendo come nome quello di Cristoforo per espia- re la morte del servitore da lui indirettamente provocata.

Tutto questo spiega il fatto che fra Cristoforo conservi qualcosa dell'an- tico orgoglio nobiliare, nonché la sua abitudine a trattare coi potenti e l'in- dubbio prestigio che gode fra la gente del paese e delle terre vicine a Pesca- renico; il rimorso che prova ancora per l'omicidio commesso lo induce a re- spingere ogni ipotesi di violenza e a rimproverare aspramente Renzo, ogni qual volta il giovane manifesta propositi vendicativi nei confronti di don Rodrigo.

È dunque con la carità e la fiducia nella Provvidenza che padre Cristo- foro tenta di aiutare i due promessi: affronta don Rodrigo nel su- o palazzo (V-VI) e tenta dapprima di farlo recedere dai suoi piani con paro- le diplomatiche, quindi lo attacca con empito oratorio accusandolo delle sue malefatte. In seguito, dopo la "notte degli imbrogli" e il fallito tentativo da parte di Rodrigo di rapire Lucia (VIII), consiglia ai due promessi di lasciare il paese e indirizza Renzo a Milano, dove dovrà rivolgersi a un suo confratello del convento di Porta Orientale, mentre Agnese e Lucia andranno a Monza e verranno accolte nel convento dove vive Gertrude, a cui sono presentate da un altro padre cappuccino. Entrambi andranno incontro a va- rie vicissitudini, in quanto Renzo verrà coinvolto nei tumulti del giorno di S. Martino e dovrà fuggire nel Bergamasco, mentre Lucia sarà rapita dai bravi dell'innominato grazie proprio alla complicità di Gertrude, amante di Egidio.

Nel frattempo don Rodrigo ottiene, grazie all'intervento del conte zio, che Cristoforo sia trasferito a Rimini, dove il frate si recherà in ossequio al voto di obbedienza, e da qui si porterà a Milano dopo lo scoppio del- la peste, per accudire gli ammalati nel lazzaretto: in questo luogo di soffe- renza ritroverà Renzo che è in cerca di Lucia e alla fine scioglierà il voto di castità che Lucia aveva pronunciato la notte in cui era prigioniera al castello dell'innominato. La notizia della sua morte a causa della peste verrà data a Lucia dagli altri cappuccini del lazzaretto.

### 3.3.8 *Azzeccagarbugli*

È un avvocato che vive a Lecco ed è intimo amico di don Rodrigo, nonché suo compagno di bagordi e complice delle sue prepotenze a cui trova spesso delle scappatoie legali: è un personaggio secondario ed è descritto come un uomo alto, magro, con la testa pelata, il naso rosso (ciò è dovuto probabilmente al vizio del bere) e una voglia di lampone sulla guancia.

Viene introdotto nel cap. III, quando Agnese consiglia a Renzo di recarsi da lui per chiedere un parere legale circa il sopruso subito da parte di don Rodrigo, che ha minacciato don Abbondio perché non celebrasse il matrimonio: la donna spiega al giovane che quello di "Azzecca-garbugli" è un soprannome (allude alla presunta capacità di sbrogliare le questioni giudiziarie), mentre il vero nome dell'avvocato non viene mai fatto.

Renzo si reca nel suo studio, descritto come un luogo decadente che ispira un'impressione di trascuratezza, ed espone il suo caso, ma l'avvocato cade in un grossolano equivoco e scambia Renzo per un bravo, spiegandogli poi come farà a tirarlo fuori dai guai (ovvero subornando testimoni, minacciando le vittime e invocando la protezione dei potenti); in questa occasione viene citata la grida datata 15 ottobre 1627 in cui sono previste pene per chi minaccia un curato, documento che diede a Manzoni l'idea base per il romanzo.

Quando Renzo fa il nome di don Rodrigo, l'avvocato va su tutte le furie e caccia via malamente il giovane, restituendogli i capponi che aveva portato in dono e non volendo sentire ragioni. Renzo definirà poi il legale "signor dottor delle cause perse" (cap. V), espressione divenuta in certo modo proverbiale a indicare un avvocaticchio di scarso valore. Il personaggio ricompare nello stesso cap. V, fra i commensali che siedono alla tavola di don Rodrigo nel suo palazzo, quando il padre Cristoforo si reca lì per parlare al signorotto: l'avvocato è piuttosto brillo, col naso più rosso del solito, e indossa il mantello nero che portavano gli uomini di legge; si schermisce in modo goffo quando è chiamato in causa nella sciocca disputa cavalleresca che oppone il conte Attilio e il podestà, e in seguito si produce in un brindisi alquanto scomposto, elogiando la bontà del vino e la magnificenza del padrone di casa in tempi di carestia.

Nel cap. XI don Rodrigo medita di rivolgersi all'Azzecca-garbugli per fare accusare Renzo di qualche reato, onde evitare che il giovane possa tornare dopo la fuga dal paese, mentre nel cap. XXV, dopo la conversione



dell'innominato e il fallimento dei piani di don Rodrigo, la gente del paese inizia ad additare l'avvocato e altri "cortigianelli suoi pari" come complici del signorotto, per cui il dottore evita in seguito di uscire per un po'. La sua morte viene menzionata nel cap. XXXVIII, col dire che la sua spoglia "era ed è tuttavia a Canterelli", ovvero un cimitero vicino Lecco dove erano sepolte molte vittime della peste.

### 3.3.9 *Monaca di Monza*

È la monaca del convento di Monza dove si rifugiano Agnese e Lucia in seguito alla fuga dal paese e al fallito tentativo di rapire la giovane da parte di don Rodrigo. Viene introdotta nel cap. IX ed è presentata come la figlia di un ricco ed influente principe di Milano, la quale grazie alle sue nobili origini gode di grande prestigio e di una certa libertà all'interno del convento (è il padre guardiano del convento dei cappuccini di Monza, cui le due donne si sono rivolte su suggerimento di padre Cristoforo, a condurre Agnese e Lucia da lei e a ottenere per loro la protezione della "Signora").

Il personaggio è chiaramente ispirato alla figura storica di Marianna de Leyva (1575-1650), figlia di Martino conte di Monza e costretta a farsi monaca dal padre contro la sua volontà: entrata in convento tra le umiliate col nome di suor Virginia Maria (1591), esercitò in seguito l'autorità feudale come contessa di Monza e fu perciò chiamata la "Signora", mentre negli anni seguenti intrecciò una relazione con Gian Paolo Osio (l'Egidio del romanzo), un giovane scapestrato già colpevole di assassinio dal quale ebbe due figli (nel 1602 e 1603).

Per tenere segreta la relazione l'Osio si macchiò di tre nuovi delitti, ma venne arrestato e ciò permise al cardinal Borromeo di scoprire la tresca, che fu confermata dalla stessa De Leyva. L'Osio fu condannato a morte in contumacia (1608) e venne poi ucciso in casa di un presunto amico che lo tradì, mentre la donna subì un processo canonico (1607) e venne rinchiusa nella casa delle penitenti in Santa Valeria a Milano, dove visse gli ultimi anni espianando le sue colpe e auto-infliggendosi crudeli penitenze, fino a morire in odore di santità. Manzoni modifica in parte la vicenda storica e la adatta alle esigenze narrative del romanzo, anche se rivela fin dall'inizio la storicità del personaggio: la Gertrude dei *Promessi sposi* è detta figlia di un gentiluomo milanese il cui casato non è dichiarato in modo esplicito, anche se la città dove sorge il convento è Monza.

È presentata come una giovane di circa venticinque anni, dalla bellezza sfiorita e dal cui aspetto traspare qualcosa di torbido e di morboso, unitamente al fatto che il suo abbigliamento non si conforma perfettamente alla regola monastica (la tonaca è attillata in vita come un vestito laico e la donna porta i capelli neri ancora lunghi sotto il velo, mentre dovrebbe in realtà averli corti). Il padre guardiano dei cappuccini presenta Agnese e Lucia alla monaca (IX), la quale accetta di ospitare nel convento la ragazza e la madre, che alloggeranno nella stanza lasciata libera dalla figlia maritata della fattressa e svolgeranno i servizi di cui si occupava la ragazza; in seguito si apparta con Lucia e mostra una curiosità morbosa per la sua vicenda, obbligandola a rivelare più precisi dettagli sulla persecuzione subita da don Rodrigo e sul suo rapporto con Renzo.

L'eccessiva libertà con cui Gertrude parla alla giovane suscita il suo stupore e Agnese, alla quale Lucia confiderà in seguito la sua perplessità, concluderà col suo buon senso di popolana che i nobili "hanno tutti un po' del matto" (X), invitando la figlia a non dare troppo peso alla cosa. La storia passata di Gertrude è narrata dall'autore con un ampio *flashback*, che occupa gran parte dei capp. IX-X e descrive la sua vicenda come esemplare dei soprusi che spesso nelle famiglie aristocratiche venivano esercitati sui membri più deboli: il principe padre di Gertrude, nobile milanese e feudatario di Monza, aveva deciso il destino della figlia prima ancora che nascesse, ovvero aveva stabilito che si facesse monaca per non intaccare il patrimonio di famiglia, destinato interamente al primogenito.

Dunque la piccola Gertrude viene educata fin da bambina inculcandole nella testa l'idea del chiostro (le vengono regalate bambole vestite da monaca, viene spesso paragonata a una "madre badessa"...), finché a sei anni viene mandata in convento per essere educata come molte sue coetanee. All'inizio la ragazza è allettata all'idea di diventare un giorno la madre superiora del monastero, ma nell'adolescenza inizia a rendersi conto che non è quella la vita che si attende e, soprattutto, che vorrebbe anche lei sposarsi e avere un'esistenza nel mondo come tutte le sue compagne. Decide allora di scrivere una lettera al padre, per comunicargli di non voler dare il suo assenso alla monacazione, ma quando rientra a casa per trascorrere un periodo di un mese fuori dal convento (come prescritto dalla regola canonica per le monacande), è accolta con freddezza da tutti i suoi familiari e posta in una sorta di isolamento che ha il fine di forzarla ad accettare di prendere il velo.

La giovane Gertrude un giorno scrive un biglietto per un paggio verso cui nutre un'innocente passione, ma la carta viene intercettata da una came-

riera e finisce nelle mani del padre, il quale è abile nel servirsi di questo "fallo" della ragazza per farla sentire terribilmente in colpa e forzarla a dare il suo assenso, cosa che la poverina è indotta a fare per debolezza, senso di colpa, sottomissione all'autorità del padre. Da quel momento Gertrude è indotta in ogni modo dalla famiglia ad affrettare i passi che la condurranno alla monacazione, supera il colloquio col vicario delle monache che deve esaminarla per accertare la sincerità della sua vocazione e, alla fine, prende il velo iniziando il suo noviziato nello stesso convento in cui era stata educata, godendo di ampi privilegi e venendo trattata con rispetto e considerazione come se fosse lei la badessa (carica che non può ancora esercitare per la sua giovane età).

In seguito Gertrude diventa la maestra delle educande e sfoga su queste ragazze il malanimo e l'insofferenza per il destino che le è stato imposto, tiranneggiandole e diventando talvolta la loro confidente e la complice delle loro beffe; nei confronti delle altre monache prova un profondo astio, specie per quelle che a suo tempo sono state complici del padre nel costringerla ad accettare il velo. Gertrude vive in un quartiere isolato del chiostro e questo è contiguo ad una casa laica, dove vive un giovane scapestrato di nome Egidio: questi un giorno osa rivolgere il discorso alla monaca e Gertrude risponde, iniziando in seguito con lui una torbida relazione sessuale che l'autore riassume in modo molto sintetico, accennando per sommi capi anche alla sparizione di una conversa che aveva scoperto il suo segreto e che, verosimilmente, è stata assassinata da Egidio con la complicità di Gertrude.

Quando Lucia e Agnese entrano nel convento è trascorso circa un anno da questo avvenimento, e in seguito Gertrude sembra affezionarsi sinceramente alla giovane e prendersi a cuore il suo caso, offrendo dunque una protezione sicura dalla persecuzione di don Rodrigo. Il signorotto riesce tuttavia a scoprire il nascondiglio della ragazza (XVIII) e in seguito chiede l'intervento dell'innominato (XX), il quale si rivolge a sua volta proprio a Egidio che è suo compagno di scelleratezze: questi induce Gertrude a fare uscire Lucia dal convento con un pretesto, affinché i bravi dell'innominato possano rapirla e condurla al castello del potente bandito, e la monaca obbedisce anche se la proposta le sembra spaventosa e l'idea di causare danni alla ragazza le riesce intollerabile.

In seguito (XXXVII) Lucia apprenderà dalla mercantessa più precisi dettagli sulla storia di Gertrude, in particolare saprà che la donna è stata accusata di atroci delitti e rinchiusa su ordine del cardinal Borromeo in un

monastero a Milano, dove conduce una vita di volontari patimenti e sofferenze rispetto alla quale solo la morte potrebbe essere peggiore. Manzoni tratteggia una figura tragicamente solenne e fa di Gertrude uno dei personaggi più affascinanti del romanzo, specie nel racconto dettagliato della sua storia precedente la monacazione in cui dà prova di grande finezza e introspezione psicologica, mentre nella vicenda della relazione con Egidio e del delitto della conversa il racconto è decisamente più reticente, in accordo alla poetica dell'autore che non vuole rappresentare il male in modo diretto o in modi che possano risultare affascinanti e seducenti per il lettore.

La vicenda di Gertrude è anche esemplare del male insito nel mondo del potere e nella stessa condizione nobiliare, poiché l'imposizione del padre nasce da motivi che riguardano il decoro aristocratico e la necessità di lasciare intatto il patrimonio, mentre alla fine Gertrude è indotta ad accettare il velo pur di non perdere quegli stessi privilegi nobiliari a cui è in fondo attaccata (il rifiuto comporterebbe il ripudio da parte della famiglia e, dunque, l'ingresso in una condizione sociale inferiore, per cui la giovane avrebbe la possibilità di sottrarsi al suo destino ma vi si abbandona perché non ha la forza di ribellarsi alle convenzioni della sua classe sociale).

### 3.3.10 *Ferrer*

È il gran cancelliere dello Stato di Milano che esercitò tale carica tra il 1619 e il 1635, sostituendo nel 1628 il governatore don Gonzalo Fernandez de Cordoba impegnato nell'assedio di Casale del Monferrato: è uno dei personaggi storici del romanzo ed è in qualche modo protagonista della rivolta per il pane scatenatasi a Milano il giorno 11 novembre 1628, narrata nei capp. XI, XII e XIII del libro. Essa trae origine dall'insensata decisione presa proprio dal Ferrer di imporre un calmiera (ovvero un tetto massimo) sul prezzo del pane, che non tiene conto delle leggi di mercato e provoca un ribasso forzoso, che ha come conseguenza l'accorrere del popolo ai forni per acquistare il pane a buon mercato (XII). I fornai ovviamente protestano per l'insostenibile perdita economica e chiedono a gran voce la revoca del calmiera, ma il gran cancelliere dichiara che i bottegai si sono molto avvantaggiati in passato e torneranno ad arricchirsi quando la carestia sarà finita, quindi rifiuta di revocare il provvedimento che lo ha reso tanto popolare presso i cittadini milanesi e lascia ad altri l'incombenza di farlo (l'autore osserva con amara ironia che non sa se attribuire ciò alla

testardaggine dell'uomo oppure alla sua incompetenza, giacché è impossibile ora entrare nella sua testa per capire cosa pensasse).

Il risultato è che il governatore incarica una commissione di decidere in merito alla questione e la revoca del calmiere stabilita da essa scatena la rabbia del popolo e la sommossa. Ferrer compare poi come personaggio direttamente nel cap. XIII, allorché giunge in carrozza a trarre in salvo Ludovico Melzi d'Eril, il vicario di Provvisione che la folla sta assediando nella sua casa per linciare in quanto presunto responsabile della penuria (in realtà, com'è ovvio, il funzionario non ha alcuna colpa). Il gran cancelliere è accolto con acclamazioni di giubilo dalla folla in tumulto, alla quale è gradito per il calmiere imposto sul pane, quindi il funzionario blandisce i rivoltosi con parole lusinghiere promettendo di condurre il vicario in prigione e di volerlo castigare, ma aggiungendo alcune parole in spagnolo ("*si es culpable...*", se è colpevole) per ingannare la gente che non è in grado di comprendere.

Dopo che la carrozza è avanzata lentamente tra la folla assiepata di fronte alla casa del vicario (in mezzo alla quale c'è anche Renzo che si dà un gran daffare per aiutare Ferrer ad arrivare alla porta), il gran cancelliere scende e riesce non senza fatica a infilarsi nella casa, da dove poi trae il vicario che fa salire sulla carrozza e conduce via, continuando a rivolgersi alla folla e a promettere severi castighi verso il funzionario, al quale tuttavia spiega in spagnolo che dice questo solo per rabbonirli. Quando finalmente la carrozza è lontana dal tumulto e i due sono protetti da alcuni soldati, Ferrer mostra il suo vero volto rispondendo in modo cinico al povero vicario, il quale manifesta l'intenzione di lasciare la sua carica e di ritirarsi in una "grotta", mentre il cancelliere dice che egli farà ciò che sarà più conveniente per il servizio al re spagnolo.

La figura del Ferrer è delineata in maniera ironica e impietosa dall'autore, che lo rappresenta dapprima come un testardo incompetente che con i suoi provvedimenti insensati è stato causa della rivolta, poi come un attore consumato che riesce ad abbindolare la folla con un discorso ingannevole e un uso astuto del linguaggio, sia pure per ottenere il nobile fine di salvare il vicario dal linciaggio.

Viene citato in precedenza nel cap. III, quando l'Azzeccagarbugli mostra a Renzo la grida del 15 ottobre 1627 che prevede pene severissime a chi minaccia un curato e in calce alla quale il giovane legge la firma del gran cancelliere, *vidit Ferrer*. In seguito Renzo lo cita più volte come un galantuomo che aiuta la povera gente nel suo improvvisato discorso

di fronte alla folla (XIV), quando attira l'attenzione del poliziotto travestito, mentre nel momento in cui il notaio criminale lo arresta (XV) chiede di essere condotto dal gran cancelliere, affermando che quello gli è debitore.

Si parla ancora di lui nel cap. XXVIII, quando l'autore spiega che a Milano, in seguito alla rivolta dell'11 e del 12 novembre 1628, il pane si vende nuovamente a buon prezzo e ciò in forza di provvedimenti di legge tra cui una grida datata 15 novembre a firma del gran cancelliere, in cui si minacciano pene severe a chiunque acquisti pane in misura eccedente il bisogno e ai fornai che non ne vendano al pubblico in quantità sufficiente.

All'inizio del cap. XXXII, infine, viene detto che il nuovo governatore di Milano, Ambrogio Spinola, risponde in modo evasivo alle insistenti richieste dei decurioni (i magistrati municipali della città) in merito alle strette economiche per far fronte alla peste, cosicché il Ferrer gli scrive che la sua risposta era stata letta dai decurioni "*con gran desconsuelo*" (con vivo dispiacere) e in seguito lo Spinola trasferisce con "lettere patenti" al gran cancelliere tutti i poteri in merito all'epidemia, dal momento che il governatore è impegnato nell'assedio di Casale del Monferrato.

### 3.3.11 *Agnese*

È la madre di Lucia, un'anziana vedova che vive con l'unica figlia in una casa posta in fondo al paese: di lei non c'è una descrizione fisica, ma è presentata come una donna avanti negli anni, molto attaccata a Lucia per quale "si sarebbe... buttata nel fuoco", così come è sinceramente affezionata a Renzo che considera quasi come un secondo figlio. Viene introdotta alla fine del cap. II, quando Renzo informa Lucia del fatto che le nozze sono andate a monte, e in seguito viene descritta come una donna alquanto energica, dalla pronta risposta salace e alquanto incline al pettegolezzo (in questo non molto diversa da Perpetua). Rispetto a Lucia dimostra più spirito d'iniziativa, poiché è lei a consigliare a Renzo di rivolgersi all'Azzeccagarbugli (III), poi propone lo stratagemma del "matrimonio a sorpresa" (VI) e in seguito invita don Abbondio e Perpetua a rifugiarsi nel castello dell'innominato per sfuggire ai lanzichenecchi (XXIX).

È piuttosto economica e alquanto attaccata al denaro, se non proprio avara, come si vede quando rimprovera Lucia di aver dato troppe noci a fra Galdino (III) e nella cura che dimostra nel custodire il denaro avuto in dono dall'innominato. A differenza dei due promessi sposi non si ammala di peste (ci viene detto nel cap. XXXVII) e, dopo il matrimonio, si trasferi-

sce con Renzo e Lucia nel Bergamasco, dove vive con loro ancora vari anni. Del defunto marito e padre di Lucia non viene mai fatta parola e, curiosamente, il fatto che Agnese sia vedova viene menzionato solo nel cap. XXXVII, quando la donna torna al paese e trova la casa quasi intatta dopo il periodo della peste

### 3.3.12 *I Bravi*

Erano gli sgherri che nel XVII secolo si mettevano al servizio di qualche signorotto locale, di cui formavano una soldataglia pronta a fargli da guardia del corpo ma anche ad aiutarlo nei suoi soprusi ai danni dei più deboli: il nome deriva dal lat. *pravus* (malvagio), di cui resta traccia in espressioni quali "compiere una bravata", trascorrere una "notte brava" e simili. Compagno per la prima volta nel cap. I, nella persona dei due figurini che, su incarico di don Rodrigo, minacciano don Abbondio perché non celebri il matrimonio tra Renzo e Lucia: l'autore li descrive con un abbigliamento particolare che li rende immediatamente riconoscibili, dal momento che portano i capelli raccolti in una reticella verde intorno al capo, hanno lunghi baffi arricciati e un ciuffo che ricade sul volto, sono armati di pistole e di spade. Manzoni cita varie gride dell'epoca in cui i governatori dello Stato di Milano intimavano ai bravi di cessare dalle loro scorriere, tuttavia queste leggi restavano inapplicabili poiché tali individui godevano dell'appoggio di signori potenti, che a loro volta contavano sull'inefficienza della giustizia e sulla connivenza dei pubblici funzionari, per cui i bravi agivano nella totale impunità.

Nel cap. III l'autore spiega inoltre che i bravi portavano il ciuffo come segno di riconoscimento e anche per coprire il volto durante le azioni delittuose, ragion per cui varie gride minacciavano pene severe a chi avesse portato i capelli in quella maniera, nonché ai barbieri che li avessero tagliati così ai loro clienti (Renzo dice all'Azzecca-garbugli di non aver mai portato il ciuffo in vita sua, cioè di non essere mai stato un bravo).

I bravi nel romanzo sono anzitutto gli sgherri al servizio di don Rodrigo, capeggiati dal Griso: due di loro minacciano don Abbondio all'inizio, altri accolgono padre Cristoforo quando si reca al palazzo del loro padrone (V), altri ancora sono in paese la notte del "matrimonio a sorpresa" (VII) e poi partecipano al tentato rapimento di Lucia (VIII). Il mattino seguente alla "notte degli imbrogli" due bravi sono mandati dal Griso a minacciare il

console del paese e l'autore lascia intendere che potrebbero essere gli stessi che, giorni prima, hanno intimidito don Abbondio.

Alcuni di loro vengono nominati, come il Grignapoco che partecipa alla spedizione notturna e lo Sfregiato e il Tiradritto che dovranno accompagnare il Griso a Monza (XI), mentre quando don Rodrigo si reca al castello dell'innominato (XX) lo accompagnano quattro sgherri tra cui il Tiradritto, il Montanarolo, il Tanabuso e lo Squinternotto (si tratta evidentemente di nomi di battaglia, su cui il Manzoni ironizza definendoli "bei nomi, da serbarceli con tanta cura").

Nel cap. XXXIII il signorotto invoca l'aiuto di Biondino e Carlotto, due bravi che il Griso ha allontanato con falsi ordini per consegnare il padrone ammalato di peste ai monatti. Anche Lodovico in gioventù, prima di convertirsi e diventare fra Cristoforo, si circonda di bravacci nel tentativo di farsi difensore dei deboli e degli oppressi, e questi prendono parte alla rissa (IV) durante la quale viene ucciso il servitore di Lodovico e quest'ultimo uccide il signore che l'aveva provocato.

Un piccolo esercito di bravi, capeggiati dal Nibbio, circonda infine l'innominato, il quale affida al suo luogotenente e a due suoi uomini l'infame incarico di rapire Lucia (XX): alcuni di loro restano col padrone dopo la sua clamorosa conversione e contribuiscono a difendere il castello durante la calata dei lanzichenecchi (XXX), mentre la gran parte degli altri lasciano la sua dimora e si accasano presso altri padroni.

### 3.3.13 *Perpetua*

È la domestica di don Abbondio, ovvero una donna di mezza età che, avendo passati i quarant'anni (età stabilita dai Sinodi come quella minima per vivere in casa di un sacerdote) ed essendo rimasta nubile, accudisce il curato alloggiando nella sua abitazione: il suo nome proprio è poi diventato, per antonomasia, il nome comune che sino agli anni Cinquanta del XX secolo ha designato la domestica del sacerdote. Compare nel cap. I, quando il curato torna a casa in seguito all'incontro coi bravi, ed è descritta come una donna decisa ed energica, alquanto incline al pettegolezzo (è il motivo per cui don Abbondio è inizialmente restio a rivelarle il ricatto subito) e dalla battuta salace, per cui rimprovera spesso al curato la sua debolezza e viltà. Ha un carattere spigoloso e sfoga di frequente il suo malumore con il padrone, del quale subisce peraltro "il brontolio e le fantasticaggini" e con cui ha comunque un rapporto basato su una sorta di ruvido affetto ricambiato



(sicuramente è il personaggio che meglio conosce il carattere e l'indole di don Abbondio). È un personaggio di secondaria importanza, protagonista soprattutto di duetti comici con il curato, anche se ha un ruolo decisivo nella vicenda in quanto è lei a far capire a Renzo la verità sul matrimonio rimandato (II); la sua indole cialtriera verrà poi sfruttata da Agnese, che la distrarrà la notte del "matrimonio a sorpresa" (VIII) con chiacchiere riguardanti il fatto che è rimasta zitella. La sua morte a causa della peste è rivelata dal curato a Renzo (XXXIII).

### 3.4 *Provvidenzialismo*

Il mondo per il Manzoni è tristo, sconvolto dal male e dal peccato che si annidano, sin da Adamo, nel cuore dell'uomo. Certamente il Manzoni, dopo le tragedie approda col romanzo, al mondo degli umili e degli oppressi. Il romanzo è una grande metafora della forza feroce che domina il tristo mondo, gettando all'aria come miseri fucelli i poveri e i puri di cuore.

Per il Manzoni, dunque, il vero interesse storico nasce nel vedere in quante e in quali maniere la natura umana s'adatta alla società: a quello stato così naturale all'uomo e così violento, così evoluto e così pieno di dolori. Il problema più acuto della spiritualità del Manzoni è il rapporto tra fede e storia, fra provvidenza e casualità degli eventi mondani. Tutti i moralisti francesi del Seicento, da Bossuet a Massillon, da Nicole a Pascal, sono concordi nel rilevare con pessimismo che non c'è niente di solido tra gli uomini, e che l'incostanza e l'inquietudine sono la condivisione proprie delle vicende umane: per Massillon il genere umano non è più di un accostamento insensato, di barbari e di impostori; e Nicole considera la storia un ammasso di fatti confusi, un inestricabile mescolanza tra bene e male.

Di fronte a questo pessimismo v'è la fiducia nella presenza di Dio. Infatti

in Bossuet Dio interviene provvidenzialmente a dare un senso al negativo mondano tramite il popolo eletto; in Massillon prevale la classica riflessione che anche dal male Dio può trarre il bene, per quanto la salvezza riguardi le singole coscienze toccate dalla grazia.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Angelo MARCHESE, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni, 1994, 61.

Una siffatta attitudine spirituale è antica nel Manzoni e la si può ritrovare negli *Inni sacri*, nella *Osservazioni sulla morale cattolica* e nelle tragedie che concludono in termini pessimistici la prima inchiesta sul significato della storia.

Infatti esso insegna che è «impossibile realizzare la giustizia in un mondo dominato dalla violenza, dal tradimento, dall'utilitarismo astuto e cinico delle istituzioni che schiacciano inesorabilmente l'«uomo libero» e generoso»,<sup>68</sup> messaggio codesto contenuto nel *Carmagnola*, dove è l'eroe che dà prova della sua provvida sventura e cerca un senso all'estrema sconfitta:

Oh! gli uomini non hanno  
inventata la morte: ella saria  
rabbiosa, insopportabile: dal cielo  
essa ci viene.<sup>69</sup>

Ma è l'*Adelchi* che insegna il tema del male irredimibile della storia, a cui soccombono i personaggi ideali, che credono nei valori puri. Nel dialogo che Adelchi ha col padre:

Gran segreto è la vita, e nol comprende  
Che l'ora estrema. Ti fu tolto un regno:  
Deh! nol pianger; mel credi. Allor che a questa  
Ora tu stesso appresserai, giocondi  
Si schiereranno al tuo pensier dinanzi  
Gli anni in cui re non sarai stato, in cui  
Né una lagrima pur notata in cielo  
Fia contro te, né il nome tuo saravvi  
Con l'imprecar de' tribolati ascreso.  
Godi che re non sei; godi che chiusa  
All'oprar t'è ogni via: loco a gentile,  
Ad innocente opra non v'è: non resta  
Che far torto, o patirlo. Una feroce  
Forza il mondo possiede, e fa nomarsi  
Dritto: la man degli avi insanguinata  
Seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno  
Coltivata col sangue; e omai la terra  
Altra messe non dà.<sup>70</sup>

<sup>68</sup> *Ivi*, 166.

<sup>69</sup> Alessandro MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1990, 70.

<sup>70</sup> *Ivi*, 83.

Adelchi qui non parla come uno sconfitto ma come un martire: il suo, quindi, non è il pessimismo di un deluso della vita, ma di un profeta che ne rivela il gran segreto nell'ora decisiva. Questa saggezza non va limitata al pietoso conforto al padre perché accetti la morte del figlio: l'appello finale esce dal medioevo barbarico e si rivolge al lettore del dramma.

L'alternanza non resta che far torto o punirlo coglie dunque la logica della storia come luogo cruciale della violenza e della menzogna e riguarda sì i potenti, i signori della guerra, gli arbitri del destino dei popoli, ma anche e più ampiamente l'agire politico *tout court*, in quanto governato dalle ferree leggi scoperte da Machiavelli.<sup>71</sup>

Un altro martire in questo senso è padre Cristoforo, quando si congeda dalla vita; e nella sua voce si riflette un aspetto essenziale della spiritualità manzoniana. Il pessimismo della vita mondana emerge dal romanzo quando il narratore-autore si sofferma nel contemplare la condizione della vita dell'uomo nella storia:

Lo lascio a voi altri: serbatelo; fatelo vedere ai vostri figliuoli. Verranno in un tristo mondo, e in tristi tempi, in mezzo a' superbi e a' provocatori: dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto, tutto! e che preghino, anche loro, per il povero frate!<sup>72</sup>

Il dilemma inevitabile di Adelchi ritrova qui una soluzione indicata da padre Cristoforo: il perdono e l'amore. Infatti nel mondo

religioso del romanzo non v'è posto per il Dio cartesiano delle certezze razionali, ma solo del Dio del cuore, che non si lascia rinchiudere entro sicuri e pacificanti spazi sacrali, nemmeno quelli della Chiesa.<sup>73</sup>

Manzoni fa tutt'uno dell'opportunità di prolungare i casi del racconto e dello sfondo a lieto fine: è facile osservare che la svolta decisiva degli eventi, col conseguente diradarsi dei fatti, non aspetta a profilarsi nel capitolo XXXVIII, ma avviene con l'incontro dei tre personaggi al Lazzaretto, quando, in anticipo sul rito nuziale, padre Cristoforo consacra spiritualmente l'unione dei due promessi.

<sup>71</sup> Angelo MARCHESE, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni editore, 1994, 167.

<sup>72</sup> Alessandro MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Tommaso Di Salvo, Casarile, Zanichelli, 1994, 844.

<sup>73</sup> Angelo MARCHESE, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni editore, 1994, 170.

Al pensiero cristiano medievale s'affaccia l'ipotesi di un intervento di Dio, ovvero della Provvidenza, e ne consegue il contrasto fra la preordinata razionalità del disegno divino e la libera azione di Dio nelle cose di questo mondo, il quale, per attuare i suoi disegni, si serve come mezzo degli imperi, che ora esalta ora distrugge; e anche dove non riusciamo a scorgere che accadimenti informi agisce la lungimirante determinazione divina, che fa capo appunto ai disegni della Provvidenza.

Quanto a Manzoni, la struttura generale a cui si ricollegano poi le situazioni individuali nelle tragedie e nel romanzo appare alquanto vicina alla visione bossuetiana. Si pensi al Dio che regola lo sfondo dell'*Adelchi* o nel *Conte di Carmagnola*, sopra uno sfondo simile a quello dei popoli lontani da Dio, estranei ai disegni divini.

Il Manzoni adotta l'*escamotage* di una formula conversoria tipicamente religiosa, guardandosi dall'insignirla di un carattere miracoloso; o, altrimenti, mescola lo spontaneo istinto religioso del cuore dell'individuo in un particolare stato d'animo con la volontà provvidenziale di comunicare coi segni della natura. Con le figure del romanzo Manzoni passa a un diverso grado di apprezzamento del rapporto tra virtù e felicità: vede cioè la possibilità di incarnare questo punto nelle circostanze secondo la mente dell'uno o dell'altro personaggio, e sin dal *Fermo e Lucia*, il problema consiste nel sapere se alla fine anche su questa terra i giusti avranno il sopravvento e i malvagi verranno puniti.

### 3.4.1 *La Provvidenza come voce della coscienza*

La Provvidenza è una costante attenzione di Dio sulla storia: lo sa il narratore, ma lo intuiscono – pur senza comprenderlo appieno – anche i suoi personaggi. Per esempio Renzo, nel capitolo XVII, passata l'Adda trova ancora pochi spiccioli per aiutare dei moribondi affermando «la c'è, la Provvidenza!»:<sup>74</sup> non è un miracolo, ma è un piccolo segno che Dio gli dà per incoraggiarlo verso la nuova avventura nel territorio bergamasco.

È senz'altro la Provvidenza, inoltre, che fa incontrare Lucia, prima, e Federigo Borromeo poi, con l'Innominato: senza questi “strumenti” quest'ultimo non si sarebbe mai convertito. È la Provvidenza che mette Pa-

<sup>74</sup> Alessandro MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Tommaso Di Salvo, Casarile, Zanichelli, 1994, 406.

dre Cristoforo sulla strada di Renzo, più volte, e gli impedisce così di compiere violenze. Anche questi non sono miracoli: sono delle opportunità che Dio offre all'uomo, al cui libero arbitrio è demandata la possibilità di coglierle. Certamente l'idea di una storia modificata dall'imperscrutabile intervento divino prima che dalle azioni e dalle aspirazioni degli uomini non può lasciare del tutto soddisfatti né il narratore né i suoi lettori, e neanche i suoi personaggi; e se è vero che perfino il vero o presunto "lieto fine" del romanzo cioè il matrimonio tra i due protagonisti si origina dall'esito positivo (la morte di don Rodrigo) di un evento tanto drammatico quanto sentito come provvidenziale quale la peste, ciò non ci permette affatto di dare una lettura "ottimistica" del romanzo. Eppure il pessimismo manzoniano convive – in modo straordinariamente problematico – con l'idea che Dio «non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande»<sup>75</sup>.

La visione problematica della storia e il cattolicesimo travagliato del romanzo, la visione pessimistica della storia, di matrice giansenista, si traducono spesso nel romanzo in un'idea di religione sia come abbandono interiore dell'individuo al disegno della Provvidenza, sia come capacità militante del cristiano, chiamato a contrastare il male con l'amore e il perdono. Ne deriva – come già si diceva – una visione problematica della società e della storia, intimamente connessa a un cattolicesimo che è travaglio, inquietudine, conflitto con sé stessi e con la realtà perché, anche se ogni cosa che accade è voluta da Dio per fini spesso incomprensibili all'uomo, il compito morale di fronteggiare il caos del mondo è affidato alla coscienza individuale e alle scelte di ciascuno.

Significative in tal senso sono le parole che padre Cristoforo dice a Renzo e Lucia nel loro ultimo incontro nel Lazzaretto:

Se Dio vi concede figlioli, abbiate in mira d'allevarli per Lui, d'istillar loro l'amore di Lui e di tutti gli uomini; e allora li guiderete bene in tutto il resto [...]. Verranno in un tristo mondo, in tristi tempi, in mezzo a superbi e a' provocatori: dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto, tutto!<sup>76</sup>

Sul piano storico c'è, dunque, il male: la vita è sacrificio e perdono per il male che facciamo e per il male che ci viene fatto. Tale concezione della

<sup>75</sup> *Ivi*, 196.

<sup>76</sup> *Ivi*, 844.

storia – permeata di pessimismo – porta a respingere le interpretazioni critiche dei *Promessi sposi* come una sorta di epopea trionfante della Provvidenza che agisce a vantaggio degli uomini. È però vero che Manzoni non trasmette un messaggio passivo e rassegnato, perché resta sempre agli umili e agli oppressi lo spazio all'interno della storia dove calare il loro desiderio di giustizia e di riscatto dal sopruso, ispirandosi ai valori cristiani.

La “prova notturna” e la redenzione e le “prove” che Renzo, Lucia e l’Innominato affrontano nel buio della notte, metafora della passione, morte e resurrezione di Cristo, hanno un’identica struttura narrativa: dapprima la discesa nello sconforto, nella paura, nel dubbio; poi, con l’aiuto della Grazia divina, la risalita alla speranza e, nel caso dell’Innominato, alla redenzione.

La prova di Renzo consiste nell’attraversare durante la notte la minacciosa campagna nei pressi dell’Adda (l’episodio si colloca tra il 12 e il 13 novembre 1628). L’allontanamento dal paese natìo sottolinea la progressiva evoluzione del personaggio verso una fase più adulta: quando giunge a Milano Renzo è un giovane inesperto; quando arriverà nel Bergamasco sarà un uomo reso più prudente dagli avvenimenti vissuti e temprato dalle disavventure.

La prova di Lucia è quella di vincere la paura e l’angoscia della notte nel castello dell’Innominato (siamo tra il 21 e il 22 novembre 1628). Attanagliata da questi sentimenti finisce per sacrificare ciò che ha di più caro: rinuncia a Renzo e fa voto di verginità in cambio della salvezza, affidandosi completamente a Dio. A differenza di Renzo, Lucia non è soggetta a evoluzione, la sua funzione nel romanzo è quella di modificare gli altri: il suo dolore, per esempio, toccherà il cuore dell’Innominato.

Per l’Innominato la prova consiste nel rivivere nella propria coscienza i crimini commessi, fino a risalire alle origini della sua scelta di vita. Questo “viaggio” attraverso il dubbio e il conflitto interiore porterà la sua anima superba e sprezzante a concepire l’idea del suicidio come unica soluzione per liberarsi dal peso del male compiuto. Ma il pensiero di una vita ultraterrena e le parole di Lucia sul perdono divino faranno rinascere in lui la speranza: Lucia diventa così occasione di salvezza, dispensatrice della Grazia che si rivela all’Innominato nel tumulto di una crisi esistenziale. Completerà poi l’opera di conversione fatta scaturire da Lucia quel cardinale Borromeo per il quale «la vita non è già destinata ad essere un peso per molti e una fe-

sta per alcuni, ma per tutti un impiego»<sup>77</sup> (cap. XXII), e che incarna – insieme con padre Cristoforo – l’aspetto “operativo” del cristianesimo manzoniano all’interno del romanzo.

In definitiva, il male insito nell’esistenza quotidiana rientra in un disegno divino incomprensibile per la mente umana, ma che certamente si rivelerà dotato di senso: l’enigma del male accettato con la forza della fede non elimina i dolori o i guai, ma li attenua, rende la vita accettabile già nella sua manifestazione terrena e apre la mente e il cuore umano alle prospettive dell’eterno.

<sup>77</sup> *Ivi*, 505.

## CONCLUSIONE

La Divina Provvidenza rientra, senza dubbio, tra i maggiori “protagonisti” del romanzo de *I Promessi Sposi*. Vari sono gli avvenimenti che la rendono presente: Lucia nella mente di Renzo e Don Rodrigo; Ludovico e la folla; la notte dei balletti e il tentativo di rapimento; Renzo a Milano; Renzo e Lucia che sfuggono alla peste.

La Divina Provvidenza è il metodo utilizzato dal Manzoni per appagare “l’intensa fede” dei protagonisti, in particolare Lucia. Con ciò si vuol far notare che la “religione” (quella non corrotta) è l’unica via di salvezza del '600, poiché è universale.

L’esaltazione dei temi religiosi ha il suo apice in Lucia che, talvolta, costituisce l’elemento provvidenziale nei pensieri altrui. Renzo trova in lei l’equilibrio morale; l’Innominato e Don Rodrigo sono attratti da ciò che non riescono ad essere, ed ‘invidiosi’ di tanta innocenza.

Nella parte iniziale del romanzo, Renzo, ancora adirato per l’incontro-scontro con Don Abbondio, sta ponderando vendetta contro Don Rodrigo, quando gli appare Lucia:

«...E Lucia? – Appena questa parola si fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v’entrarono in folla».78

Per quanto riguarda, invece, Lucia e l’Innominato, si ha, addirittura, una totale conversione: ben interpretata dal Manzoni, ha un ruolo fondamentale per il proseguimento del romanzo. L’autore, infatti, analizza, tutti i vari passaggi psicologici del personaggio: il contrasto interiore, l’incontro con la fede (Lucia), la decisione della conversione. Le preghiere di Lucia appaiono come l’elemento di maggior rilievo per la scelta tra i due animi di-

78 Alessandro MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Tommaso Di Salvo, Casarile, Zanichelli, 1994, 53-54.



vergenti. «Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia»<sup>79</sup> è la frase che sconvolge l'Innominato:

S'alzò in furia a sedere, gettò in furia le mani alla parete accanto al letto, afferrò una pistola, la staccò e... al momento di finire una vita divenuta insopportabile, il suo pensiero sorpreso da un terrore, da un'inquietudine, per così dire superstita, si slanciò nel tempo che pure continuerebbe a scorrere dopo la sua fine...».<sup>80</sup>

La notte dei balletti è un esempio di vera e propria Divina Provvidenza: infatti, coincidono la data e l'ora del rapimento di Lucia e del matrimonio a sorpresa. Entrambe le azioni falliscono: ambedue risultano molto concitate e confuse, poiché scandalose e anomale in un piccolo paesello come Pescarenico.

Come Lucia, anche Renzo è protetto dalla Divina Provvidenza: alla ricerca della propria identità, il promesso sposo continua ignaro a cacciarsi nei guai, addirittura si mette contro una folla rivoltosa. Ma una lunga scala passa provvidenzialmente tra la massa di persone spostando l'attenzione: Renzo fugge.

Infine, l'ultimo e più importante esempio di aiuto Divino: i promessi sposi sono immuni dal grande male che colpisce la Lombardia. Ad eccezione di Perpetua e di fra Cristoforo, la morte degli altri protagonisti sembra voler essere un giudizio universale (allusione a «verrà un giorno...»).<sup>81</sup>

Concludendo, la Divina Provvidenza proviene dalla profonda fede dell'uomo, quella fede che dà a tutti un senso di umiltà e fiducia nel trionfo del bene. È come un filo che non si spezza mai, perché lassù c'è sempre qualcuno che lo rinforza.

<sup>79</sup> MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Tommaso Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1994, 492.

<sup>80</sup> *Ivi*, 483.

<sup>81</sup> *Ivi*, 491.

## ***BIBLIOGRAFIA***

### OPERE DI ALESSANDRO MANZONI

*Tutte le poesie*, a cura di Attilio Polvara, BUR, Milano, Rizzoli, 1951.

*Opere*, a cura di Riccardo Bacchelli (*La letteratura italiana. Storia e testi*), Milano-Napoli, Ricciardi, 1973.

*I Promessi Sposi*, a cura di Luigi Russo, Firenze, La Nuova Italia, 1986.

*Adelchi*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1988.

*Tutte le Opere. - I*, a cura di Mario Martelli, Firenze, Sansoni, 1988.

*I Promessi Sposi*, a cura di Tommaso Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1994.

### TESTI DI RIFERIMENTO

ACCAME BOBBIO Aurelia, *Il cristianesimo del Manzoni tra storia e poesia*, Roma, Edizioni di storia e di letteratura, 1954.

ACCAME BOBBIO Aurelia, *La crisi manzoniana del 1817*, Firenze, Le Monnier, 1960.

ACCAME BOBBIO Aurelia, *La storia dell'Adelchi*, Firenze, Le Monnier, 1963.

PETROCCHI Giorgio, *Manzoni Letteratura e vita*, Milano, Rizzoli, 1971.

ULIVI Ferruccio, *Manzoni: Storia e provvidenza*, Roma, Bonacci, 1974.

DE CASTRIS Arcangelo Leone, *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1978.

SANSONE Mario, *Manzoni francese*, Bari, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, 1993.

TROMBATORE Gaetano, *La formazione del grande Manzoni*, Firenze, La nuova Italia, 1993

MARCHESE Angelo, *L'enigma Manzoni*, Roma, Bulzoni, 1994.

MACCHIA Giovanni, *Manzoni e la via del romanzo*, Adelphi, Milano, 1998.

MATUCCI Andrea, *Tempo e romanzo nell'ottocento*, Napoli, Liguori, 2003.

## ***RINGRAZIAMENTI***

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della tesi con suggerimenti, critiche ed osservazioni: a loro va la mia gratitudine, anche se a me spetta la responsabilità per ogni errore contenuto in questa tesi.

Ringrazio anzitutto il professor Aldo Maria Morace, Relatore, ed il professor Marco Manotta, Co-relatore: senza il loro supporto e la loro guida sapiente questa tesi non esisterebbe.

Proseguo con il personale degli archivi e delle biblioteche consultate che hanno saputo ascoltare le mie esigenze, facilitando le mie ricerche.

Un ringraziamento particolare va ai colleghi ed agli amici che mi hanno incoraggiato o che hanno speso parte del proprio tempo per leggere e discutere con me le bozze del lavoro.

Vorrei infine ringraziare le persone a me più care: i miei amici, la mia famiglia, a cui questo lavoro è dedicato.