

*«E' n guisa d'eco i detti e le parole»*

Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti

volume I



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

Luca Badini Confalonieri  
Le regioni dell'aquila

1. L'immagine che mi viene spontanea alla mente, terminata la lettura della *Lettre à Monsieur Chauvet*<sup>1</sup>, è quella che Manzoni usa, nel capitolo XXV dei *Promessi sposi*, per rappresentare gli effetti del discorso del cardinal Federigo su don Abbondio:

Don Abbondio stava a capo basso: il suo spirito si trovava tra quegli argomenti, come un pulcino negli artigli del falco, che lo tengono sollevato in una regione sconosciuta, in un'aria che non ha mai respirata.

E questo, naturalmente, non per denigrare Victor Chauvet, ma piuttosto per condensare in un'immagine eloquente l'impressione suscitata dalla maniera di procedere di Manzoni. In effetti, tutta la *Lettre* è posta sotto il segno di un superamento e di un'elevazione continua. Basterebbe rilevare quante volte essa giochi sull'opposizione «étroit» / «vaste», «bas» / «élevé», «petit» / «grand». Non si tratta soltanto del superamento di una polemica meschina legata a un caso personale, cioè alla difesa della sua propria tragedia, il *Comte di Carmagnola*. Quando, dopo aver parlato – con un'affabilità pari alla competenza – di letteratura francese, inglese e tedesca, senza mai citare il «principe» italiano degli scrittori tragici, Vittorio Alfieri, nel punto più alto di un discorso sempre più vasto, Manzoni ricorda infine, nell'ultima pagina, Alfieri, non per le sue opere tragiche ma soltanto per criticarlo, concludendo con un omaggio commosso alla Francia nel quale si legge che l'affetto per lei assomiglia per l'autore «à l'amour de la patrie», viene da domandarsi cosa potesse pensare e dire Chauvet a quel punto. E ci si ricorda allora di un'altra frase dei *Promessi sposi*, nella quale si evocavano «quelle risposte che, non dico risolvono le questioni, ma le mutano». In molte occasioni, prima e dopo la *Lettre*, dalle *Osservazioni* in risposta a Sismondi fino alla *Lettera sul romanticismo al marchese Cesare d'Azeglio*, per non ricordare che due testi vicini al nostro nel tempo, Manzoni ha riflettuto sulle modalità della «lotta all'errore». Ma è particolarmente utile

<sup>1</sup> Faccio riferimento, in questo studio, alle pagine dell'edizione allestita da B. Travi nel volume A. Manzoni, *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori («Tutte le opere di Alessandro Manzoni», V, III), 1991. Una nuova edizione commentata della *Lettre* è imminente, a cura di chi scrive, nella nuova «Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Manzoni».

Anche per quel che riguarda l'«esprit de système», al quale aveva fatto allusione Chauvet, il rovesciamento è puntuale: sono i critici difensori delle regole (che ritengono «naturel» un tipo «artificiel» di tragedia) ad essere dominati dall'«habitude» e dall'«esprit systématique» (cfr. pp. 89-90). Si tratta — come è evidente — del rovesciamento di alcune parole-chiave, in funzione di una polemica apertamente anti-illuminista<sup>2</sup>. La «raison» e la «philosophie» sono da Manzoni superate per qualcosa di più vasto, di più profondamente ragionevole e filosofico:

Ilis ne manqueront pas de déclarer que c'est pour obéir aux lois de l'éternelle raison, à l'inspiration de la nature, qu'ils jugent comme ils jugent, qu'ils sentent comme ils sentent. Mais quoi qu'ils disent, il n'en sera pas moins vrai que toute leur critique a été fondée sur un étroit empirisme; qu'elle a été toute déduite de faits spéciaux; et c'est probablement cela même qui la fait paraître à tant d'hommes une connaissance éminemment philosophique. (p. 90)

Si è sempre insistito molto sul legame tra poesia e verità in Manzoni. Non si è forse sottolineato abbastanza il carattere non statico, ma dinamico del rapporto con questa verità. Nella *Lettere* si parla, in effetti, del poeta che possiede «un fil» «pour arriver au vrai» (p. 125) e, ancora, dei poeti «sur la voie de la vérité» (p. 131). Se vi si legge che la verità è una «large et solide base» per i poeti, e l'espressione ricorda il «*Festboden* de la vérité» di una celebre lettera al Fauriel, vi si trova anche che essa è difficile da raggiungere e da rendere e che bisogna osservare e seguirne gli «indices» (e il termine ritorna in altri passi della *Lettere*: cfr., per esempio, p. 144):

La pensée des hommes se manifeste plus ou moins clairement par leurs actions et par leurs discours; mais, alors même que l'on part de cette large et solide base, il est encore bien rare d'atteindre à la vérité dans l'expression des sentiments humains. À côté d'une idée claire, simple et vraie, il s'en présente cent qui sont obscures, forcées ou fausses; et c'est la difficulté de dégager nettement la première de celles-ci qui rend si petit le nombre des bons poètes. Cependant les plus médiocres eux-mêmes sont souvent sur la voie de la vérité: ils en ont toujours quelques indices plus ou moins vagues; seulement ces indices sont difficiles à suivre: mais que sera-ce si on les néglige, si on les dédaigne? Or c'est la faute qu'on commise la plupart des romanciers en inventant les faits; et il en est arrivé ce qui devait en arriver, que la vérité leur a échappé plus souvent qu'à ceux qui se sont tenus plus près de la réalité. (pp. 130-131)

Il rapporto dinamico con la verità non concerne però soltanto i poeti, ma ogni

<sup>2</sup> Per un'operazione analoga in altri testi di Manzoni, cfr. il mio studio *Immagini di Robespierre negli scritti di Manzoni*, in «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», XIV, 3, dic. 1994, pp. 415-434: 423-424.

per noi rileggere un frammento pubblicato dall'editore delle *Opere morali e filosofiche* come relativo alla seconda parte delle *Osservazioni sulla morale cattolica* e che deve risalire, dunque, a un tempo davvero prossimo agli anni della *Lettere*:

Per distruggere l'errore non è il più breve né il più certo quel metodo di confutarlo a poco a poco nelle sue parti. Oltre il tempo che vi si perde, la verità esce di rado e stentatamente da queste piccole quistioni; dove chi tiene la falsa opinione vi ferma ad ogni istante con sofisticherie. Bisogna abbandonare questo picciol campo e fare uscire l'errore da quegli agguati e da quei tristi argini ove si sta trincerato, e combattere in quello largo e chiaro della verità; esponendo quelle vere e alte opinioni che portano con se l'evidenza, e ammesse le quali è forza le contrarie si abbandonino. Per distruggere un falso sistema di letteratura, un falso sistema di educazione, invece di esaminarne e censurarne ogni parte, si parli dei sistemi veri e grandi; allora il pubblico, che deve esser giudice, s'accorge dal paragone quanto quegli altri sieno meschini, e quegli stessi che li difendevano si vergognano, e intendono di non poter più star sulle difese. Ai giorni nostri alcuni sistemi erronei sono caduti, ed alcuni altri vanno sotto gli occhi nostri cadendo, in modo sensibile a chi vi ponga mente.

E veramente, anche nella *Lettere*, si sente il respiro delle grandi questioni, l'aware di quei combattimenti «in campo aperto» che animava — in altro genere di battaglie — il protagonista del *Conte di Carmagnola*.

Ciò non esclude, beninteso, delle risposte ben precise rispetto ad alcune affermazioni di Chauvet. Quest'ultimo aveva scritto ad esempio:

Il est fâcheux pour la littérature anglaise que son premier génie dramatique, dominé par la barbarie de son siècle et par sa propre ignorance, lui ait imposé le joug de cette licence théâtrale. Déjà des écrivains mieux inspirés ont tenté de s'affranchir; et quoique l'esprit de système, soutenu de l'exemple contagieux du génie, s'efforce de maintenir cette erreur chez le peuple du Nord, il aura beau faire, la raison, en ceci comme en tout le reste, finira par triompher des préjugés.

Ora nella *Lettere* troviamo non soltanto una risposta precisa sulla letteratura inglese e su Shakespeare «barbaro» («Ces heureux talents se demanderont avec impartialité si les poètes dramatiques qui ont méprisé les règles, et les nations qui admirent ces poètes, sont effectivement, comme on l'a tant dit, des poètes et des nations barbares»), ma anche un puntuale rovesciamento nell'impiego di termini quali «joug» e «préjugés», per non parlare del termine «raison»:

Corneille s'est débattu quelque temps sous le joug, et ne l'a à la fin subi qu'en frémissant; Racine l'a porté dans toute sa rigueur: car braver une erreur qui est dans la vigueur de la jeunesse, cela ne vient à la tête de personne. Les esprits les plus éclairés et les plus indépendans sont les derniers à lutter contre un préjugé qui va s'établir; ils sont les premiers à s'élever contre un préjugé qui a long temps régné: il ne leur est pas donné de faire plus. Racine a donc porté le joug; mais on ne voit pas qu'il l'ait aimé. Et quelle raison aurait-il eue de l'aimer? (p. 151)

tipo di attività intellettuale. È in questo senso che il Manzoni polemistista utilizza la sua arma preferita, la «critique des mots»:

Vous même, Monsieur, en voulant raisonner sur ces règles plus exactement qu'on ne l'avait fait jusqu'ici, vous avez été obligé d'en altérer un peu la formule sacramentelle. Vous avez substitué le terme d'*unité de jour* à celui d'*unité de temps*, et j'ose présumer que c'est pour avoir senti l'absurdité d'un terme qui ne signifie rien, s'il exprime autre chose que la conformité entre le temps réel de la représentation et le temps fictif que l'on attribue à l'action. Dans ce cas même, ce terme baroque d'unité de temps ne rend pas l'idée d'une manière précise. Vous avez donc bien fait de l'abandonner; mais celui que vous y substituez, en exprimant une idée fort nette, ne laisse que mieux voir ce qu'il y a d'arbitraire dans la règle énoncée. On comprend fort bien ce que veut dire unité de jour, mais on est de suite tenté de s'écrier: pourquoi justement un jour? J'ose même vous annoncer qu'il vous faudra changer aussi le terme d'unité de lieu; car il ne peut signifier que la permanence de l'action dans le lieu où l'on a une fois introduit le spectateur. Mais si vous admettez, Monsieur, que l'on puisse transporter le lieu de l'action, au moins à de petites distances, il faut trouver un terme qui exprime quelque autre chose que l'unité de lieu, puisque celle-là vous l'avez sacrifiée. Ce n'est pas ici une dispute sur le mots; car le défaut de l'expression et la difficulté d'en trouver une qui soit claire et précise viennent de l'arbitraire, du vague et de l'oscillation de l'idée même que l'on cherche à exprimer.

Si noti, ancora, il gusto del rovesciamento: è il termine impiegato dai razionalisti e classici partigiani delle regole ad essere «baroque», ad essere (sorprendente) l'ardimento per il cattolico Manzoni) «formule sacramentelle». Manzoni rompe le false cristallizzazioni per aprire nuovamente una strada. Come diceva egli stesso in una lettera a Cousin nella quale evocava Socrate:

J'aime Socrate représentant (autant qu'un homme et un gentil le pouvait) le sens commun, lui revendiquant les mots, qui sont sa propriété, et forçant les systèmes à renier la signification arbitraire qu'ils veulent leur donner, ou les significations, car c'est là le bon, de les faire promener de position en position, pour les envoyer promener tout-à-fait.

Ho parlato dell'ardimento dell'espressione «formule sacramentelle»: si dovrebbe precisare che essa è stata conservata da Fauriel, contro lo scrupolo di Manzoni che avrebbe preferito cambiarla in «mots techniques». Ma ciò che conta è che la *Lettre*, anche grazie a Fauriel che ne è l'interlocutore privilegiato durante tutta l'elaborazione (e al quale dobbiamo forse un altro piccolo intervento significativo: Manzoni aveva scritto, a proposito di Antigone, che ella muore per aver compiuto «une action commandée par la religion», mentre nel testo dato alle stampe dopo la revisione di Fauriel leggiamo l'aggiunta «et par la nature») non è mai apertamente confessionale. Essa non è nemmeno, d'altra parte, di un moralismo meschino: basterebbe rileggere i passi nei quali l'autore non esita a ironizzare su chi vorrebbe opere nelle quali fosse «ménagée la délicatesse du spectateur» (cfr. p. 95 ed anche pp. 98-99), o a criticare le «classifications idéa-

les» dei «pédans de la morale» (p. 133). Possiamo ben dire, in effetti, che leggiamo oggi la *Lettre* con tutta la facilità che viene da una scrittura e da un pensiero per nulla appesantiti da termini tecnici o da aspetti irrimediabilmente datati o lontani da noi.

Un'espressione, tuttavia, sembra richiederci un'attenzione particolare. Essa si trova nella lunga «tirade» finale contro gli odi nazionali:

Comme si le cœur humain était si resserré par les affections sympathiques qu'il ne pût fortement aimer sans haïr<sup>3</sup>.

Il lettore odierno può facilmente ignorare il testo fondamentale della riflessione morale del XVIII secolo sulle «affections sympathiques», la *Theory of Moral Sentiments* di Adam Smith, ma per Manzoni si trattava di un'opera ben conosciuta. Non soltanto perché la lode che ne tessava Rasori in un numero del *Conciliatore* ci testimonia della sua presenza nella cultura milanese a lui vicina, ma soprattutto perché la sua traduzione in francese del 1798 era stata opera dell'amica e ospite della *Maisonnette*, Sophie de Condorcet, che l'aveva pubblicata con le sue otto *Lettres sur la sympathie à M. C.\*\*\*[abanis]*. Non si tratta, almeno in prima istanza, di una «théorie de la morale» che vuole impartire prescrizioni, ma piuttosto — secondo un punto di vista empirico — di una *Théorie des Sentimens Moraux, ou* (è il titolo integrale nella traduzione sopra citata) *Essai Analytique sur les Principes des Jugemens que portent naturellement les Hommes, d'abord sur les Actions des autres, et ensuite sur leurs propres Actions*.

Alla base di questo saggio, che si articola in sette parti, si trovano le considerazioni dei primi capitoli sulla simpatia. Qui riterremo soltanto che la «règle sûre et précise d'après laquelle» — come ci dice una definizione concisa che si trova nella settima parte — si può «juger la convenance ou l'inconvenance de l'affection qui nous porte à agir» «ne peut se trouver que dans les sentimens sympathiques d'un spectateur qu'on suppose impartial et éclairé».

Ma c'è una contraddizione che Smith non riesce a eliminare. Perché le «affections sympathiques», sulle quali Smith fonda la sua morale, sono alla base delle lotte tra le fazioni e tra le nazioni.

Le spectateur impartial est donc, dans toutes les circonstances possibles, à une très-grande distance de ceux qu'entraînent la violence et la rage des factions ennemies. On peut dire que, pour ceux-là, il existe à peine un tel spectateur sur la terre: ils vont même jusqu'à prêter leurs préjugés haineux à la divinité, et ils la supposent animée de toutes leurs passions furieuses.

Il riferimento di Manzoni, nella *Lettre*, sembra essere come la ripresa di un

<sup>3</sup> Ho corretto «pour les affections sympathiques» dell'edizione Travi (p. 161) in «par les affections sympathiques», che è del resto la forma presente nel testo del «Primo sbozzo» (cfr. *ivi*, p. 209).

frammento sulle «basi anguste e rovinose della simpatia e dell'interesse temporale» che Manzoni aveva pensato in un primo tempo per il capitolo VII della prima parte della *Morale cattolica*: la simpatia (come d'altra parte l'altra grande corrente dell'etica settecentesca, l'utilitarismo) non può costituire una base sicura per l'amore del prossimo.

Le pagine evocate dalla *Théorie des sentiments moraux* sembravano testimoniare in effetti per Manzoni dell'impasse di una morale puramente laica, anche s'egli doveva essere colpito, in positivo, dall'esigenza di uscire da una sfera limitata, espressa dalla necessità dello «spectateur impartial et éclairé».

Non basta che l'arte produca la simpatia e, allo stesso modo, la simpatia non è una base sicura e sufficiente per la morale: questo ci dice la *Lettre*. La simpatia, le «affections sympathiques» che «resserrent», sono quindi, in tutti i campi, lo scoglio, la barriera da superare<sup>4</sup>.

2. Da Coppet, Mme de Staël inviava a Madame de Condorcet una calorosa lettera di rallegramenti per le sue *Lettres sur la sympathie*, in cui le diceva che, dopo averle lette a suo padre, anch'egli non aveva «cessé de remarquer et les pensées réfléchies et les sentiments heureusement exprimés». La Staël continuava, tra l'altro:

Il y a, dans ces lettres, une autorité de raison, une sensibilité vraie, mais dominée qui fait de vous une femme à part. Je me crois du talent et de l'esprit, mais je ne gouverne rien de ce que je possède. J'appartiens à mes facultés, mais je n'en puis garder l'usage. Enfin, je vous ai admirée, et dans vous, et par un retour sur moi. Et comme j'ai la bonne nature de n'être jalouse, je n'ai eu que du plaisir en pensant que je connaissais et que j'aimais une personne si rare. Si j'avais en moi la possibilité du bonheur, elles [les fameuses lettres] l'auraient développée: c'est du calme sans froideur, de la raison sans sécheresse. C'est ce qui compose dans toute la nature l'idéal du bien et du beau, la réunion de quelques contraires.

È interessante vedere come, già in questo passo, la futura autrice dell'*Allemagne* coniughi, nell'ambito di considerazioni personali, un'opposizione chiave nel nostro discorso, quella tra sentimento spontaneo e irreflesso e capacità di controllo, che corrisponde, in realtà, a una sorta di sdoppiamento.

Nelle pagine di Mme de Staël la simpatia è evocata ma la parola-chiave è

<sup>4</sup> La *Théorie des sentiments moraux* ha un posto importante e anzi centrale in un'altra opera che coniuga riflessione antropologica e estetica e che non dovette restare ignota a Manzoni: la *Lettre à M. T.\*\*\* [hurot] sur les poèmes d'Homère* di Cabanis, il destinatario delle *Lettres sur la sympathie* di Mme de Condorcet. Su questo testo di Cabanis e sul problema della simpatia, in rapporto alla *Lettre*, cfr. il mio studio *La «Lettre à M. Chauvet», les «affections sympathiques» et la leçon de Cabanis*, in «Revue des études italiennes», t. 49, 3-4/2003, pp. 273-296.

un'altra: l'entusiasmo, concepito sempre come la nozione di base di un discorso al tempo stesso etico ed estetico.

Dell'entusiasmo, sulle tracce di Shaftesbury (*Letters concerning enthusiasm*, 1708), esplicitamente richiamato, aveva già parlato, d'altra parte, la *Théorie des sentiments*. E all'entusiasmo aveva dedicato alcune pagine anche Madame de Condorcet. Ma su questo tema così importante della riflessione del XVIII secolo vorrei ricordare qui almeno, per la cultura francese, le pagine di Voltaire, di Diderot e di Barthélémy, e, per la cultura italiana, quelle dell'*Entusiasmo delle belle arti* di Bettinelli, le riflessioni dei fratelli Verri e soprattutto il capitolo conclusivo, *Dell'entusiasmo*, della prima parte delle *Ricerche intorno alla natura dello stile* di Beccaria<sup>5</sup>.

Anche il *De l'Allemagne* si conclude parlando dell'entusiasmo, al quale sono consacrati esplicitamente gli ultimi tre capitoli. Madame de Staël vi evoca continuamente un superamento ed un'elevazione che non possono non farci pensare a Manzoni.

Si tratta, per l'autrice, di opporsi ad una visione riduttiva dell'uomo:

Les talents supérieurs ne garantissent pas toujours de cette nature dégradée, qui dispose sourdement de l'existence des hommes, et leur fait placer leur bonheur plus bas qu'eux-mêmes. L'enthousiasme seul peut contre-balancer la tendance à l'égoïsme, et c'est à ce signe divin qu'il faut reconnaître les créatures immortelles.

En considérant d'ailleurs la destinée humaine en général, je crois qu'on peut affirmer que nous ne rencontrerons jamais le vrai que par l'élevation de l'âme; tout ce qui tend à nous rabaisser est mensonge, et c'est, quoi qu'on en dise, du côté des sentiments vulgaires qu'est l'erreur.

E questo si precisa in modo esplicito, poche pagine dopo, come polemica contro il secolo XVIII e il suo utilitarismo:

Il est temps de parler de bonheur! J'ai écarté ce mot avec un soin extrême, parce que depuis près d'un siècle surtout on l'a placé dans des plaisirs si grossiers, dans une vie si égoïste, dans des calculs si rétrécis, que l'image même en est profanée. Mais on peut le dire cependant avec confiance, l'enthousiasme est de tous les sentiments celui qui donne le plus de bonheur, le seul qui en donne véritablement, le seul qui sache nous faire supporter la destinée humaine, dans toutes les situations où le sort peut nous placer.

C'est en vain qu'on veut se réduire aux jouissances matérielles, l'âme revient de l'âme toutes parts; l'orgueil, l'ambition, l'amour-propre, tout cela, c'est encore de l'âme, quoiqu'un souffle empoisonné s'y mêle.

<sup>5</sup> Per un approfondimento rimando al mio *Manzoni et l'enthousiasme, entre France et Italie*, in «Franco-Italiana», 23-24, 2003, pp. 535-578: 536-540.

Madame de Staël distingue in maniera netta l'entusiasmo, per cui non usa la parola «passion», dal «fanatisme»:

Beaucoup de gens sont prévenus contre l'enthousiasme; ils le confondent avec le fanatisme, et c'est une grande erreur. Le fanatisme est une passion exclusive, dont une opinion est l'objet; l'enthousiasme se rallie à l'harmonie universelle: c'est l'amour du beau, l'élevation de l'âme, la jouissance du dévouement, réunis dans un même sentiment, qui a de la grandeur et du calme.

L'enthousiasme trouve dans la rêverie du cœur et dans l'étendue de la pensée ce que le fanatisme et la passion renferment dans une seule idée ou dans un seul objet. Ce sentiment est, par son universalité même, très-favorable à la pensée et à l'imagination.

E arriva persino a ritrovare, per l'entusiasmo, le cadenze dell'elogio paolino dell' *ἀγότης*:

Cette disposition de l'âme a de la force, malgré sa douceur, et celui qui la ressent sait y puiser une noble constance. Les orages des passions s'apaisent, les plaisirs de l'amour-propre se flétrissent, l'enthousiasme seul est inaltérable.

Il talento creatore, animato dall'entusiasmo, ci dà la possibilità di liberarci da un modo di essere arido e limitato mettendoci in comunicazione con l'armonia divina «dont nous et la nature faisons partie»:

La société développe l'esprit, mais c'est la contemplation seule qui forme le génie. L'amour-propre est le mobile des pays où la société domine, et l'amour-propre conduit nécessairement à la moquerie, qui détruit tout enthousiasme.

Mais il est bien rare qu'on s'établisse en paix dans cette façon d'être sèche et bornée, qui laisse sans ressource en soi-même, quand les prospérités extérieures nous délaissent. L'homme a la conscience du beau comme celle du bon, et la privation de l'un fait sentir le vide, ainsi que la déviation de l'autre, le remords. La poésie et les beaux-arts servent à développer dans l'homme ce bonheur d'illustre origine qui relève les cœurs abattus, et met à la place de l'inquiète satiété de la vie le sentiment habituel de l'harmonie divine dont nous et la nature faisons partie. Il n'est aucun devoir, aucun sentiment qui n'emprunte de l'enthousiasme je ne sais quel prestige, d'accord avec le pur charme de la vérité.

Mais le talent créateur suffit, pour quelques instants du moins, à tous nos vœux; il a ses richesses et ses couronnes, il offre à nos regards les images lumineuses et pures d'un monde idéal, et son pouvoir s'étend quelquefois jusqu'à nous faire entendre dans notre cœur la voix d'un objet chéri.

L'ultima espressione non è soltanto un modo di dire. La facoltà poetica, come aveva già spiegato Vico e come dirà più tardi il giovane Leopardi nelle pagine del *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*, riesce persino a farci sentir

parlare gli oggetti. Certo, essa ci mette in comunicazione vitale con la natura:

La nature peut-elle être sentie par des hommes sans enthousiasme? ont-ils pu lui parler de leurs froids intérêts, de leurs misérables désirs? Que répondraient la mer et les étoiles aux vanités étroites de chaque homme pour chaque jour?

Ma ciò che si noterà per il momento è, in quest'ultimo passaggio come in tutti quelli che abbiamo riportato, l'insistenza pre-manzoniana sulla necessità di «dépasser» una realtà limitata e meschina. Ed è proprio in termini di «dépasser» che era concepita la bella lode di Madame de Staël che troviamo nella seconda parte della *Morale cattolica* (e che riecheggerà in quella di Socrate di una più tarda lettera a Cousin):

E ai nostri giorni uno dei più splendidi intelletti che si sieno in ogni tempo occupati nella contemplazione dell'uomo, che abbiano portata negli scritti la parte più intima, più sottile, più spirituale del pensiero, Madame de Staël, come non si è elevata sopra questi calcoli, come non ha ella forzato quei ragionatori che credevano di riposare alle mete del raziocinio, a levarsi, a ripigliare il cammino, e a correre per campi nemmeno immaginati da essi, per cercare una ragione ben superiore a quella di cui si erano accontentati.

Il contesto di questa lode ci mostra, del resto, che Manzoni aveva in mente proprio queste pagine finali del *De l'Allemagne*. Ma ci mostra altresì che la lode è formulata all'interno di una critica che sottolinea, in Madame de Staël come in Rousseau, la «contraddizione di esaltare il Vangelo e di non predicarne che una parte». In effetti il principio dell'entusiasmo non sembra sufficiente a Manzoni, né per la morale né per l'arte (i due discorsi sono, già in Madame de Staël, strettamente legati). Per quanto riguarda in maniera esplicita l'arte, Manzoni, tre pagine dopo, cita proprio un passo dell'ultimo capitolo del *De l'Allemagne*:

Cito tra mille un passaggio della stessa opera per tanti capi immortale: *Ne faut-il pas pour admirer l'Apollon sentir en soi-même un genre de fierté qui foule aux pieds tous les serpens de la terre? Ne faut-il pas être Chrétien pour pénétrer la physionomie des Vierges de Raphaël, et du S. Jérôme du Dominiquin?* (Allemagne, Tomo III, p. 405). Bisogna dunque potere farsi un entusiasmo pagano, e un entusiasmo cristiano secondo gli oggetti che si presentano? E si può esser cristiano, quando il sentimento della propria miseria, della carità universale, e della unica speranza in Gesù Cristo, morto per tutti gli uomini, non vinca nell'animo nostro a riguardo di ogni nostro fratello, per quanto la condotta sua possa parere a noi ed essere abietta e perversa? Io so che questo è l'improprio di Cristo. Ma bisogna confessarlo e glorificarsi in questo solo, o non citare il Vangelo.

Ma il discorso deve essere ricollegato ad una critica più generale della morale fondata sull'entusiasmo come testimoniano due frammenti della stessa epoca (e quindi sempre molto vicini alla *Lettere*) che fanno parte dei materiali per la *Morale cattolica* e che non hanno avuto una grande fortuna se si pensa che

Amerio ha dimenticato (come egli stesso ha riconosciuto) di pubblicarli in apparato della sua edizione critica e che Ghisalberti li ha pubblicati in modo poco chiaro<sup>6</sup>. Il titolo che potrebbe loro convenire potrebbe essere *Fanatismo e entusiasmo. Per una critica al sistema che pone l'entusiasmo a fondamento della morale*. Ecco come inizia il primo:

Mi sembra che la questione dibattuta ai nostri giorni fra alcuni pensatori sull'entusiasmo, serva a far vedere la necessità della morale rivelata per sottomettere, per appagare, e per conciliare la ragione e il sentimento. Sembra ad alcuni che l'entusiasmo, del quale tanto si desidera da altri la propagazione possa portare a mali non preveduti; dicono che non è buon consiglio mettere in movimento una forza incognita ed incalcolabile: sottoscrivere per così dire un foglio bianco, lasciando alla immaginazione ed all'impeto la facoltà di regolare in esso i destini dell'uomo, e mi sembra che non abbiano torto. Perché non basta escludere dalle azioni il calcolo e la vista degli interessi volgari per essere certi della bontà loro intrinseca, e dei loro effetti. L'assassino che al cenno del Vecchio della montagna si lanciava nel precipizio non era mosso certamente da calcolo personale, e intanto egli cooperava, col sacrificio stesso della vita, al mantenimento della ingiustizia e del fanatismo; egli dava forza ad un orribile sistema politico che degradava alcuni uomini per opprimerne altri.

Se abbiamo ancora qualche dubbio sul rinvio a Madame de Staël, il seguito ce lo toglie sicuramente. Nella citazione con cui inizia (la cui fonte non è indicata esplicitamente né da Manzoni né da Ghisalberti), riconosciamo il brano citato dell'inizio della parte settima del *De l'Allemagne*, consacrata all'entusiasmo:

*Le fanatisme est une passion exclusive dont une opinion est l'objet, l'enthousiasme se rallie à l'harmonie universelle; c'est l'amour du beau, l'élevation du sentiment, la jouissance du dévouement réunis dans un même sentiment qui a de la grandeur et du calme. E tutti questi sentimenti sono essi possibili senza una opinione o un complesso di opinioni a cui si rapportino? E se queste opinioni non sono determinate non rimarrà incerta la tendenza dell'entusiasmo? E se si applicheranno opinioni false non potrà esso travviare gli uomini con tanto più di danno quanto più sarà la forza che darà alle sue deliberazioni, e la certezza che avrà in*

<sup>6</sup> I frammenti in questione, autografi, sono conservati alla Biblioteca di Brera, Sala Manzoniiana, XIII 2. Per la «confessione» di Amerio, cfr. il vol. III della sua edizione della *Morale Cattolica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 155 (nota). Essi sono stati pubblicati da Bonghi (*Opere inedite o rare*, Milano, Rechiedei, 1885, III, pp. 371-373) e da Ghisalberti (*Opere morali e filosofiche*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 474-476; l'inizio del primo è: «Mi sembra che la questione»; quello del secondo, p. 475: «La religione ha stabilito»). Penso: 1) che si dovrebbe, a p. 474 dell'ed. Ghisalberti, staccare il primo frammento da quanto lo precede; 2) che i due frammenti sono da ricondursi, quasi un inizio di «appendice» poi abbandonato, al capitolo VII *Degli odi religiosi* (non è escluso, a questo proposito, che si possa interpretare in questo senso l'iscrizione «7 bis» annotata da Manzoni all'inizio del primo frammento).

se della bellezza del suo scopo? Ma si dovrà togliere l'entusiasmo? Si dovrà rinunciare all'ammirazione delle belle cose che sono state sentite, eseguite con esso, colla speranza di vederne rinnovati gli esempi? Chi lo dirà? Bisogna circoscrivere una sfera, togliere dalla sua dipendenza i principj che devono regolarlo, e ch'egli non può creare, dargli alcune prescrizioni inalterabili, e allora si sarà certi che egli non sarà più che un servo della giustizia, servo tanto più fedele quanto più sarà forte ed attivo. E questo fa senza dubbio la morale cristiana, la quale ha prescritta chiaramente la scelta in quelle cose dove l'uomo potrebbe tanto facilmente prender per bello ciò che è solamente difficile, sacrificare il doveroso a quello che sembra magnanimo, seguire per un falso sentimento di giustizia i comandi delle passioni.

Occorre infine prestare un'attenzione particolare, nelle pagine di Madame de Staël, al legame esistente tra entusiasmo e «sympathie». Non soltanto nelle considerazioni sugli affetti famigliari («Comment aimer son fils sans se flatter qu'il sera noble et fier, sans souhaiter pour lui la gloire qui multiplierait sa vie, qui nous ferait entendre de toutes parts le nom que notre cœur répète?»; e si veda anche, nelle stesse pagine, il commosso omaggio di Madame de Staël a suo padre), nelle quali la simpatia è presente in maniera esplicita, ma soprattutto nell'evocazione dei soldati che combattono per la loro patria («Les hommes marchent tous au secours de leur pays, quand les circonstances l'exigent; mais s'ils sont inspirés par l'enthousiasme de leur patrie, de quel beau mouvement ne se sentent-ils pas saisis! Le sol qui les a vus naître, la terre de leur aïeux, la mer qui baigne les rochers, de longs souvenirs, une longue espérance, tout se soulève autour d'eux comme un appel au combat; chaque battement de leur cœur est une pensée d'amour et de fierté. Dieu l'a donnée, cette patrie, aux hommes qui peuvent la défendre, aux femmes qui, pour elle, consentent aux dangers de leurs frères, de leurs époux et de leurs fils. A l'approche des périls qui la menacent, une fièvre sans frisson, comme sans délire, hâte le cours du sang dans les veines; chaque effort dans une telle lutte vient du recueillement intérieur le plus profond. L'on n'aperçoit d'abord sur le visage de ces généreux citoyens que du calme; il y a trop de dignité dans leurs émotions pour qu'ils s'y livrent au-dehors; mais que le signal se fasse entendre, que la bannière nationale flotte dans les airs, et vous verrez des regards jadis si doux, si prêts à le redevenir à l'aspect du malheur, tout à coup animés par une volonté sainte et terrible! Ni les blessures, ni le sang même, ne feront plus frémir; ce n'est plus de la douleur, ce n'est plus de la mort, c'est une offrande au Dieu des armées; nul regret, nulle incertitude, ne se mêlent alors aux résolutions les plus désespérées; et quand le cœur est entier dans ce qu'il veut, l'on jouit admirablement de l'existence. Dès que l'homme se divise au-dedans de lui-même, il ne sent plus la vie que comme un mal; et si, de tous les sentiments, l'enthousiasme est celui qui rend le plus heureux, c'est qu'il réunit plus qu'aucun autre toutes les forces de l'âme dans le même foyer»).

Manzoni è ben cosciente dell'aspirazione nobile di Madame de Staël (e già

della *Théorie des sentiments moraux* di Smith) all'armonia universale. È tuttavia certo dell'impasse nella quale i due autori finiscono per trovarsi. Anche se Madame de Staël sembra voler caratterizzare in senso positivo il sentimento di cui parla, facendo ricorso alla distinzione voltairiana tra entusiasmo e fanatismo come distinzione tra «fièvre» e «délire», l'apologia finale del cuore «entier» lascia presenti dei pericoli che Manzoni non può non rilevare.

Manzoni è senza dubbio sensibile al fascino ed alla forza degli affetti familiari e patriottici. In *Marzo 1821* parla del «furore delle menti segrete» che alla fine, nel giorno della battaglia, deve risplendere sui volti. Ciò non deve portare, tuttavia, al dominio sugli altri, ma, al contrario, al fatto che l'Italia sia «al convito de' popoli assisa». Già la dedica dell'ode, «a Teodoro Körner», era del resto molto chiara in direzione di una rottura netta del legame cieco tra simpatia ed entusiasmo per un punto di vista più elevato.

Contro una pericolosa apologia dell'uomo «entier», in preda ad un entusiasmo «incognito e incalcolabile» che, appoggiandosi sul solo spirito di simpatia, può cadere nello «spirito di parte» ed in un nazionalismo angusto, Manzoni inserisce con forza l'amore per la famiglia ed il patriottismo in una morale universale che dà loro un senso superandoli.

È opportuno, allora, rileggere l'appello alla Francia che conclude, rispettivamente, *De l'Allemagne* e la *Lettre à Monsieur Chauvet*. Se la Staël esorta i francesi, nelle ultime righe della sua opera, ad essere «matures du monde», la *Lettre* testimonia, invece, nella conclusione, e con eloquenza, un «affetto» che supera la simpatia nazionalista<sup>7</sup>.

Si pensi, infine, al fatto che le riflessioni manzoniane sugli sguardi incrociati di una nazione sull'altra e sulle accuse relative al «carattere» delle altre nazioni nascono durante il lavoro per la *Morale cattolica* e, quindi, in risposta polemica a Sismondi. Tanto basta a comprendere come, dal terzetto del primo abbozzo della *Lettre* nel quale, per appoggiare la sua critica alle regole pseud-aristoteliche, Manzoni evocava Schlegel, Sismondi e Madame de Staël (ed i tre autori erano già insieme, con il *Discours des préfaces*, e per la stessa ragione, due volte nei *Materiali estetici*) non restino, nella redazione definitiva, che la citazione esplicita (p. 80) e, in un altro passo (p. 101), l'allusione, a Wilhelm Schlegel: gli autori del *De la littérature du Midi de l'Europe* e del *De l'Allema-*

<sup>7</sup> Su Manzoni e Madame de Staël ritornerò in un altro lavoro. Cfr. già *Le postille manzoniane alle Considérations sur la Révolution française di Madame de Staël: saggio di edizione*, in *Studi di storia della civiltà letteraria francese. Mélanges offerts à Lionello Sozzi*, Paris, Honoré Champion, 1996, II, pp. 611-655 e Manzoni, *La Harpe, Mme de Staël et le problème de la liberté des Suisses*, in *Frontières, contacts, échanges. Mélanges offerts à André Palluel-Guillard*, réunis par Christian Sorrel, Mémoires et Documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, CIV - Bibliothèque des Études Savoisienne-Université de Savoie, X, Chambéry, 2002, pp. 159-172.

gne sono rimasti nella penna, così come Schiller, accostato a Shakespeare e a Goethe, poi cancellato in *extremis* (cfr. p. 107 e apparato critico p. 534).

In verità, lo stesso Schlegel – così vicino, del resto, alla Staël (e a Sismondi) – è oggetto di critiche nelle postille che Manzoni annota in margine della sua copia del *Cours de littérature dramatique*. Esse vanno tutte nella stessa direzione: contro il principio secondo il quale può esistere una poesia senza idee, e a favore del ruolo critico e «distanziante» della ragione.

3. Ma, prima dell'*Allemagne*, Manzoni aveva visto trattato il soggetto dell'entusiasmo nell'opera di un poeta conosciuto personalmente durante il primo soggiorno parigino, Ponce Denis Le Brun. Su questo poeta pesano nella critica manzoniana dei gravi malintesi. Basti ricordare *Manzoni francese* di Mario Sansone, per il quale l'incontro con Le Brun, attestato da una lettera del 12 marzo 1806, testimonierebbe di un Manzoni ancora legato al vecchio gusto classicista «milanese» e non ancora in contatto con il ben più avanzato gruppo parigino degli *idéologues*. Non si è notato come Le Brun fosse invece molto legato a questo gruppo (ed in particolare a Ginguéné, che l'aveva introdotto a Auteuil, presso Madame Helvétius): le sue poesie apparvero più volte nella «Décade» (che gli consacrerà un lungo necrologio, redatto da Beauchat; il discorso funebre per l'*Institut* – di cui faceva parte – fu pronunciato da M. J. Chénier) e furono raccolte in volume e pubblicate da Ginguéné nel 1811. Cabanis, d'altra parte, nella *Lettre à M. Thurot*, loda anche il Le Brun traduttore di Omero. Ritornerò altrove, più in dettaglio, sul significato di questa conoscenza per Manzoni. Per il momento, voglio soltanto ricordare che Le Brun si era soffermato più volte sul tema dell'entusiasmo, in alcune pagine che non hanno lasciato indifferente Manzoni. Ne citerò solo due, per le quali esiste una testimonianza esplicita del fatto che Manzoni le conoscesse: le odi *Exegi monumentum* (1787) e *Sur l'Enthousiasme* (1792)<sup>8</sup> (tutte le odi di Le Brun erano, del resto, più o meno in rapporto con l'entusiasmo: come diceva lui stesso, «de tous les genres de poésie, c'est l'ode qui a le plus de droit de me plaire, parce qu'elle a plus de rapport avec l'élevation de mes idées et la hauteur de mon style». E.M. J. Chénier, nel discorso funebre che abbiamo sopra ricordato, confermava: «Imitateur de Pindare, Le Brun chanta l'enthousiasme en vers inspirés»).

Manzoni aveva citato dodici versi della prima ode in una lettera all'amico G. B. Pagani del 12 marzo 1806: versi nei quali si trattava già d'immortalità, del «feu sacré» che «dévore» il poeta, dell'elevazione che gli permette di sfuggire «à ce globe de fange». Il resto del poema è esplicito: «Croyez en le Dieu qui m'anime» («enthousiasme» significa infatti – come la Staël ricorderà con chia-

<sup>8</sup> Ma si dovrebbero ricordare anche, almeno, l'ode IX del sesto libro (ed. Ginguéné, pp. 381-382) *Sur le faux Enthousiasme*, e l'opera del 1806 (quella regalata a Manzoni con la dedica «A Mr. Beccaria»? cfr. Manzoni, *Lettere*, a cura di C. Arieti, Mondadori, 1970, I, p. 21) *Prodiges de l'imagination*.



rezza all'inizio della sua analisi – «Dieu en nous»). C'è in questo testo un trionfo della poesia simbolizzata – in un modo pre-foscoliano – da Omero («Mais quand tout meurt, Peuples, Monarques, / Homère triomphe des Parques / qui triomphèrent d'Iliou»). Ma è poi significativo il fatto che sia evocato due volte il poeta a cui Le Brun voleva avvicinarsi in modo particolare nelle sue odi, Pindaro (ecco una di queste evocazioni: «Et sur les ailes de Pindare, / sans craindre le destin d'Icare, / voler jusqu'à l'Astre du Jour»).

Interamente consacrata all'entusiasmo è l'ode omonima, nella quale Pindaro è evocato fin dall'epigrafe e dal primo verso. Su quest'ode possediamo una testimonianza manzoniana fino ad oggi ignorata. Nelle sue postille all'*Examen critique des Dictionnaires de la langue française* di Charles Nodier, databili tra il 1829 (data di pubblicazione dell'opera) e il 1836 (data del *Sentir messa*, in cui l'*Examen* è citato), Manzoni, a un certo punto, difende Le Brun dall'accusa di «étourderie ambitieuse» proprio a proposito di quest'ode. Ecco Nodier, all'articolo «Précipiter»:

*Précipiter* est fait de *prae* et *caput*, ou plutôt *occiput* ou *occipitum*, la tête la première. Damerque a très-judicieusement observé que les vers célèbres de Le Brun, Et Montgolfier, quittant la terre,  
Se précipitent dans les cieux,

étoient moins un exemple d'heureuse alliance de mots, qu'une preuve de l'étourderie ambitieuse du poète qui emploie les expressions sans connaître leur étymologie et leur valeur. Il n'y a rien de merveilleux à avoir la tête la première quand on monte.

E Manzoni:

Mais Le Brun n'a pas prétendu que cela fut extraordinaire par rapport à l'étymologie, mais bien par rapport à l'usage, selon lequel se précipiter n'est pas simplement avoir la tête la première, mais l'avoir en bas en tombant<sup>9</sup>.

In quest'ode Manzoni poteva trovare anche un'indicazione per la critica della morale fondata sull'entusiasmo, per il fatto che esso può infiammare Alessandro Magno come Maometto («Sa loi, que Médecine a subie, / menace l'Univers entier»). In effetti, se il brano di Le Brun è una lode dell'entusiasmo, il poeta

<sup>9</sup> Nella mia edizione degli *Écrits français* di Manzoni (Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt/M. – New York – Oxford – Wien, Peter Lang, in corso di stampa), questa postilla porta il n. 35. L'immagine è già presente nei primi versi dell'ode di Lebrun («Enthousiasme! tu m'égaras / à travers l'abîme des Cieux. / Ce vil Globe à mes yeux s'abaisse», vv. 3-5) e sarà ripresa, come vedremo, da Loyson e Lamartine (cfr., per quest'ultimo, l'*Épître à Sainte Beuve*: «Il voit sous ses yeux / ces abîmes d'azur qui sont pour nous les cieux!»). Non è da escludere che essa sia attiva anche in Manzoni, (*Per le scuole infantili*, v. 3 («Nel vortice dei cieli»: cfr. ed. Chiari-Ghisalberti delle *Poesie e tragedie*, p. 254).

francese evoca anche però un principio superiore di saggezza, Urania (cfr. p. 78 e la strofa finale, p. 81: «Ces Comètes échevelées / qui fendent l'Air d'un vol brûlant, / égarent leurs Sphères ailées / aux yeux d'un Vulgaire tremblant: / il craint que leur fatale route / n'embrase la céleste Vouïte, / et ne détruise l'Univers; / mais à l'œil pensant d'Uranie, / leur désordre est une harmonie / qui peuple les Cieux déserts»).

Su questi temi, sui quali si era senza dubbio soffermato durante il primo soggiorno parigino presso il gruppo degli *idéologues* (tra Le Brun e Ginguené, tra Cabanis e Fauriel e Sophie de Condorcet) Manzoni è di nuovo invitato a riflettere durante il secondo soggiorno dopo la pubblicazione, nella primavera del 1820, dell'ode *L'Enthousiasme* nelle *Méditations poétiques* di Lamartine (prima edizione in marzo; seconda edizione, con, in più, la *Re traite* e il *Genie*, all'inizio di aprile).

Egli dovette riflettere sul poema di Lamartine con il giovane e caro amico Loyson che, a caldo – nel maggio dello stesso anno – dedicava a Manzoni un'ode, *L'Enthousiasme poétique*, che usciva nello stesso numero del «Lycée français» nel quale troviamo la recensione di Chauvet al *Carmagnola* (e un lavoro critico sulle *Méditations* dello stesso Loyson).

Lasciando da parte, per il momento, i dettagli della competizione polemica tra Loyson e Lamartine sul palinsesto comune di Jean Baptiste Rousseau e di Ponce Denis Le Brun, bisogna notare, almeno, in rapporto alla *Lettre*, alcuni versi centrali dell'ode di Lamartine, là dove egli oppone il «poète insensibile» e «sa veine féconde et pure» alla propria poesia:

Mais nous, pour embraser les âmes,  
il faut brûler, il faut ravir  
au ciel jaloux ses triples flammes.  
Pour tout peindre, il faut tout sentir.  
Foyers brûlants de la lumière,  
nos cœurs de la nature entière  
doivent concentrer les rayons;  
et l'on accuse notre vie!  
Mais ce flambeau qu'on nous envie  
s'allume au feu des passions.

Non, jamais un sein pacifique  
n'enfanta ces divins élan,  
ni ce désordre sympathique  
qui soumet le monde à nos chants.

Manzoni prende le distanze in maniera netta dal romanticismo di Lamartine, da un'esaltazione delle «passions» e (nel finale dell'ode) della «vie» che rimanda per certi aspetti alla Staël («Pour tout peindre, il faut tout sentir») e che esclude l'azione di distanziamento propria della ragione.

E non si dovrebbe poi dimenticare il contesto politico ed ideologico, che fa-

ceva sì che Manzoni si sentisse più vicino al Loyson critico dell'*Essai* di Lamennais che a Lamartine che dedicava, invece, nelle *Méditations*, un poema a Lamennais (*Dieu*) e un altro a de Bonald (*Le Génie*).

Tutto concorre a definire un Manzoni che, mentre si allontana con chiarezza dal classicismo, rifiuta al tempo stesso di ridurre la sua posizione ad un romanticismo piuttosto timido dal punto di vista formale ma di tendenza irrazionale e reazionaria come quello di Lamartine.

4. Ma c'è un argomento, in particolare, che è trattato con insistenza nelle poesie evocate, e che occupa un posto importante anche nella *Lettre*: quello del genio. L'entusiasmo è in effetti celebrato come il fuoco interiore del genio che lo spinge verso l'alto, fuori dagli stretti limiti dei comuni mortali.

Nell'*Enthousiasme* di Le Brun, si trattava di un omaggio ad Omero:

Vaste Homère! de ton Génie  
ainsi les Foudres allumés,  
avec des torrens d'harmonie,  
roulent dans tes Vers enflammés.  
Des feux de ta bouillante audace  
jaillissent la force et la grâce  
de tes divins enfantemens,

che toccava anche — come farà più tardi, con bella forza «pindarica», il Manzoni del *Carme* per l'Imbonati — il problema dell'incertezza del luogo di nascita:

O Génie! ô Vainqueur des Ages,  
toi qui sors brillant du Tombeau,  
sous de mystérieux nuages  
souvent tu caches ton Berceau.  
C'est dans la solitude et l'ombre  
que ta Gloire muette et sombre  
prépare ses jours éclatans:  
l'œil profane qui vit ta source  
ne se doutait pas que ta course  
dût franchir la borne des Temps.

per diventare, infine, omaggio più generale alla potenza che arde nei geni dell'umanità (tra i quali saranno ricordati, per le loro suggestioni «celesti», Galileo, Newton, Franklin e Mongolfier):

Divin Génie! un cœur de flamme  
est la source de tes Élans!  
De là tu verses dans les âmes  
tes flots éternels et brûlans.  
Ton Enthousiasme rapide  
entraîne dans sa course avide  
les Peuples, les Siècles divers:

puissance électrique et soudaine,  
d'un coup frappant toute la chaîne  
qui ceindrait l'immense Univers.

Ma anche nell'*Exegi monumentum* Le Brun parlava in maniera esplicita del «Génie»:

Comme l'Encens qui s'évapore  
et des Dieux parfume l'Autel,  
le Feu sacré qui me dévore  
brûle ce que j'ai de mortel.  
Mon Âme jamais ne sommeille:  
elle est cette Flâme qui veille  
au Sanctuaire de Vesta;  
et mon Génie est comme Alcide  
qui se livre au Bûcher avide,  
pour renaître au sommet d'Éta.

Il «genio» era evocato tre volte nell'ode di Rousseau *À M. le Comte de Luc*, altro modello di Loyson e Lamartine (ma il discorso sui modelli potrebbe estendersi solo si pensi, ad esempio, all'influenza di un brano come l'*Ode sur la mort de Jean-Baptiste Rousseau* di Jean-Jacques Lefranc de Pompiignan).

E si trova, in effetti, nell'*Enthousiasme* di Lamartine:

Et la lave de mon génie  
déborde en torrens d'harmonie,  
et me consume en s'échappant.

e nell'*Enthousiasme poétique* de Loyson:

Dis-moi donc, toi qui du génie  
fus dès le berceau possédé,  
quelle est cette étrange manie  
dont le poète est obsédé?

e:

Lorsque l'audacieux Pindare

(evocato esplicitamente non soltanto, come abbiamo visto, in Le Brun, ma anche nei brani citati di Rousseau e di Lamartine)

perdu dans de savans détours,  
aux caprices d'un dieu bizarre  
semble abandonner ses discours,  
son génie au-dedans l'éclaire  
comme une flamme tutélaire  
invisible à tous les regards:

tout-à-coup la leur secrète  
s'échappant du sein du poète,  
fait voir son but dans ses écarts.

E ancora:

Loin du bas séjour où nous sommes  
le Génie habite en ces lieux,  
entre la terre, exil des hommes,  
et l'Olympe, palais des Dieux.

Ma è qui, nell'applicazione che Loyson fa a Manzoni della parola «génie», che il discorso diviene particolarmente interessante.

Intorno al 1820, Manzoni riflette molto sul «genio», sulla sua grandezza ma anche sulla sua fragilità. Sono gli anni nei quali sente e scopre con certezza di essere qualcuno e nota, allo stesso tempo, che «le forze dell'ingegno, il tempo, tutti i mezzi [...] sono limitati» (come scrive in un frammento per la seconda parte della *Morale cattolica* che leggeremo). Tesoro prezioso in un vaso d'argilla: tale è l'esperienza del genio di fronte alla propria fragilità psico-fisica, alla necessità di un ambiente favorevole (la «couche» milanese degli anni di più intensa produzione artistica di Manzoni).

E il problema è lo stesso di quello che pone, al cristiano Manzoni, la Fede e la sua testimonianza (cfr. la lettera a Diodata Saluzzo dell'11 gennaio 1828)<sup>10</sup>, al poeta, a partire dagli *Inni sacri*, la Parola e la sua attestazione nella parola poetica.

Si tratta di un aspetto che è stato molto trascurato dalla critica manzoniana che, sottolineando continuamente la modestia, lo spirito cristiano, l'ironia, il razionalismo di Manzoni, ha pensato che fosse del tutto distante dalla riflessione sul genio che caratterizza una parte importante della cultura europea del periodo. Donde, per far subito un esempio significativo, l'imbarazzo di fronte ad un'espressione del *Cinque maggio* come «lui folgorante in solio, / vide il mio genio e tacque», che Nigro (che ha pertanto approfondito in maniera molto ricca e fine l'esegesi di questa poesia) spiega così: «Genio: latinismo per "carattere innato", "indole", "insieme di sentimenti e riflessioni"; cfr. *Adda*, vv. 65 e 68: "Qui spesso udillo rammentar piangendo, / [...] / come il genio natio movealo al canto"<sup>11</sup>. Lasciamo stare che la parola «Genio» è scritta in realtà con la maiuscola nelle redazioni manoscritte sia del *Cinque maggio* sia dell'idillio

<sup>10</sup> Si veda il mio *Diodata Saluzzo tra Manzoni e Lamennais*, in *Il romanticismo in Piemonte: Diodata Saluzzo*, Atti del Convegno di Studi di Saluzzo, 29 settembre 1990, a cura di M. Guglielminetti e P. Trivero, Firenze, Olschki, 1993, pp. 37-64; 37-38.

<sup>11</sup> S. Nigro, *Manzoni*, Roma-Bari, Laterza (LIL 41), 1988, p. 104. Nigro è tornato sul *Cinque maggio* in *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996.

*Adda* (ed anche che la citazione dell'*Adda* è tagliata in modo improprio). I versi dell'idillio rimandano, in effetti, a versi dello stesso Parini, nel *Messaggio*. E qui «Genio» (scritto, ancora una volta, con la maiuscola), rappresenta già, in un senso che apre in direzione del *Cinque maggio*, la personificazione della facoltà creatrice del poeta. Ma come non ricordare, d'altra parte, le ottave che ci sono rimaste del poema [*La Vaccina*], totalmente incentrate sul tema del genio (la parola «Genio», con la maiuscola, è ripetuta tre volte: vv. 3, 17, 47; troviamo anche «furore divino»: v. 28; «alt» e «volto»: vv. 20, 40, 55, 61; «alta regione»: v. 61; anche l'opposizione al «volgo» che non comprende è presente: vv. 32 e 66, sempre nell'ambito di un'opposizione alto/basso).

In realtà Manzoni, in questi anni, sviluppa una serie articolata di riflessioni sul genio, in quanto uomo dotato di facoltà creatrici eccezionali.

a) Un primo ordine di considerazioni riguarda i rapporti tra il genio e il suo ambiente. La *Lettre* ne parla, in particolare, a proposito di Corneille:

Cette conséquence est si contraire au génie, au grand sens de Corneille, et aux idées que tant de méditations et une si longue pratique lui avaient données sur ce qu'il y a de fondamental dans l'art dramatique, que l'on ne peut guère expliquer ce passage, à moins de se retracer les circonstances où ce grand homme se trouvait en l'écrivant. Gourmandé, régenté long-temps par des critiques qui avaient apparemment ce qu'il fallait pour être les maîtres de Pierre Corneille, il voulait apaiser ces critiques, leur faire voir qu'il entrait dans leurs idées, qu'il comprenait l'invasibilité de la violation des règles. Les critiques n'étaient pas bien rigoureux sur l'article de la vraisemblance; ils ne l'avaient pas inventée: mais les règles! oh les règles! C'était leur bien, et l'unique bien de plusieurs d'entre eux; ils les avaient importées fraîchement je ne sais d'où, et venaient de les imposer au théâtre français. Le pauvre Corneille aurait-il pu mourir en paix s'il n'en eût reconnu l'autorité?

Le talent n'est jamais complètement sûr de lui-même; il désire toujours un témoignage extérieur qui lui confirme ce qu'il soupçonne de ses forces. Et comment, en effet, pourrait-il s'en rapporter à sa propre décision, quand il s'agit de savoir s'il est pur et vrai, ou s'il n'est qu'apparent et affecté? Le dédain le trouble donc toujours; et en le méconnaissant, on est presque sûr de le réduire à douter de lui-même. Il ne demande qu'à être compris, qu'à être jugé; toutefois il voudrait l'être non-seulement par la bonne foi, mais par des lumières certaines. Il se laisse presque toujours entraîner au désir de la gloire; toutefois il n'en veut qu'à condition de voir ceux qui la dispensent bien convaincus qu'il la mérite. Il accepte toujours les censures, mais il exige qu'elles lui apprennent quelque chose; et de plus il a besoin d'être persuadé qu'elles ne sont pas le fruit de la passion.

Maintenant, pour revenir à Corneille, ce grand poète avait dû trop voir que ce qui s'opposait le plus au calme et à l'impartialité nécessaires pour le juger, c'étaient ces critiques qui le jugeaient toujours. Il y avait un moyen de les adoucir un peu; mais il n'y en avait qu'un; c'était de céder sur les points auxquels ils tenaient le plus, en transigeant sur le reste; et ce fut précisément ce qu'il fit. A moins de cela, les critiques auraient crié bien plus fort, auraient brouillé bien davantage les idées

du public sur les admirables productions du génie de Corneille; car rien n'était si facile. (pp. 110-111)

Ma è interessante, ancora una volta, vedere questo passaggio della *Lettre* (l'unico scritto, insieme al *Cinque maggio*, tra quelli pubblicati in vita dall'autore che, in questo periodo, tratti esplicitamente del «genio») nel contesto più vasto del «laboratorio» contemporaneo, dei materiali che, in quegli anni, sono sulla scrivania di Manzoni, anche se non saranno da lui pubblicati.

Del genio in rapporto al suo ambiente parlava, in uno schema binario e comparativo caro a Manzoni, un frammento per la seconda parte della *Morale cattolica* su Montesquieu e Vico:

A misura che uno s'interna nello studio di una materia qualunque, scuopre rapporti nuovi, e che non avrebbe potuto conoscere prima di avere esaminate a fondo le varie parti che sembravano prima affatto disgiunte. Perché la verità di questi rapporti sia apprezzata, è necessario nel pubblico leggente almeno la pazienza indispensabile per sentire, ed intendere.

Ora v'hanno dei tempi in cui i lettori, e quelli che giudicano senza leggere, hanno una disposizione a schermire tutto ciò che ha l'aria di nuovo. Se uno mette in campo una idea di rapporto fra due idee, fra le quali nessuno fino allora abbia ammesso un legame, le risa sono universali, clamorose, soffocanti, rinascenti: si ripete la formula del raziocinio di quel pover'uomo, ed essa stessa è la sua propria confutazione, e un ridicolo. Guai allora a quello scritto, a quella idea contro la quale si è pronunziata la parola paradossale. Confessiamo pure che in tali circostanze ci vorrebbe per coltivare le scienze morali una vocazione prepotente, la quale è oltremodo rara. Ma quand'anche si trovi, chi l'avrà, chi la seguirà, resterà nondimeno assai indietro dal segno a cui sarebbe giunto in altri tempi.

Le forze dell'ingegno, il tempo, tutti i mezzi per iscoprire verità importanti sono limitati. Ora è facile vedere quanto di questi mezzi si debba perdere da quegli che scrivono nei tempi in cui l'ignoranza va unita alle disposizioni che abbiamo dette. Spiegazioni di cose che si dovrebbero sapere, confutazioni di opinioni stortissime abbandonate altrove, dovere antivenire le obiezioni e le cavillazioni le più strane, reticenze continue per non urtare di fronte i pregiudizj troppo radicati, etc., etc., sono cose tutte che fanno perdere molto tempo, e che ritengono lo scrittore in una sfera inferiore a quella a cui le sue forze avrebbero potuto portarlo.

Di più, l'uomo che cammina solo, o quasi solo, fa poca strada nelle cose intellettuali. A misura che uno procede ha bisogno di una voce esteriore, la quale lo rassicuri confermando la fede ch'egli ha data ad alcune idee, che ne rettifichi altre, che accresca, e avvicini al compimento ciò ch'egli ha incominciato. Ma crearsi un'atmosfera particolare per vivere in quella senza corrispondenza al di fuori, è cosa alla quale nessuno resiste alla lunga. Quindi si vede nelle epoche delle quali parliamo degli sforzi individuali, unici, e senza continuazione.

Quelli i quali parlano di alcune opere di genio, come compiute, come aventi in sé principio e fine, che chiamano alcuni uomini creatori o perfezionatori d'una scienza, mantengono un pregiudizio tanto dannoso, quanto assurdo. Basti osservare alcuna di queste opere indipendentemente dalla cooperazione che hanno avuta, e dalla continuazione delle ricerche, per esserne convinti. Che sarebbe il Saggio dell'intelletto umano se le idee che vi si contengono non fossero state ri-

prese, discusse, confutate, continuate? Che è lo Spirito delle leggi se si consideri solo, e indipendentemente dal movimento dato alle idee? Un'opera che combatte alcuni pregiudizj, che ne crea altri più ingegnosi e forse più irragionevoli, in cui alcune verità importanti sono appena indicate, e non se ne può cavar conseguenza utile che sviluppandole; altre verità sono velate, sfigurate o anche combattute, perché odiose all'autore e contrarie al suo sistema, in cui si trovano giudizi rapidi, e d'un alta e somma ragione sulla storia e sul corso della società, e altri giudizi leggieri, strani, e assolutamente falsi in una formula ingegnosa ed arguta, etc. Questo misto di forza e di debolezza si trova in quell'opera, perché il suo autore, uomo superiore, era però uomo. Per rendere quest'opera utile, bisognava esaminare con imparzialità e con benevolenza le idee nuove, e i nuovi rapporti messi in campo da quest'uomo; bisognava esaminarle con quel riguardo che si deve ad un lavoro serio, e di molti anni: supporre che in venti anni un uomo avrà potuto trovare qualche verità, che non si affaccerà tosto a chi apre il libro, e che chi ha meditato lungo tempo una cosa, deve essere inteso per essere giudicato; bisognava poi ripigliare parte a parte, e nel loro complesso quelle idee, rettificare i fatti, esaminare severamente i principj, vedere se gli esempj storici erano esatti, se facevano al caso, se l'autore, o per sistema, o per debolezza qualunque, etc., ne aveva ommessi d'importanti, e cavate le sue conseguenze senza un bastante esame di particolari, etc. Questi lavori si sono fatti, e si vanno tuttavia facendo su quell'opera, di modo che né le verità, né gli errori di essa rimangono sterili, etc. e chi potrebbe dire di che progresso alle idee sia stata cagione ed occasione?

Contemporaneo di Montesquieu era Gio. Batt. Vico, e i Principj della Scienza nuova, benché in tante parte abbiano un carattere così dissimile dallo Spirito delle Leggi, pure hanno in generale dei caratteri simili che li fanno conoscere per frutti della stessa epoca di due grandi ingegni. Vico osservò in grande il corso delle nazioni, cavò dalla natura umana certi principj che applicò ai tempi andati, ragionò e spiegò con regole impensate la storia conosciuta, e colle stesse regole volle indovinare le epoche che non ne hanno. Esaminò i giudizi che erano fino allora stati tenuti per autorità, e lo fece colla libertà di tutti gli scrittori sistematici, i quali avendo uno scopo determinato, non hanno riguardi per tutto ciò che può allontanare da esso. Quindi non distrusse, ma scoperse pregiudizj radicatisimi, e li derivò se colla superiorità della ragione e del genio, non dirò ne diffuse, ma ne pose in campo altri di un altro genere, e lasciò principj della più alta importanza e della più estesa applicazione alla storia, alla politica, alle lettere, alla religione.

Queste due opere che hanno fra loro molto più analogia che non si crede, hanno anche grandi caratteri di dissimiglianza, il più apparente dei quali è nella forma, nello stile chiaro dell'uno, e intralciatissimo nell'altro, e nell'ordine apparente così lucido e concatenato nello scrittore francese, e ravviluppato nell'italiano. E questa differenza oltre le cagioni individuali d'ingegno, venne anche dal diverso stato delle due letterature. La Francia aveva già avute opere insigni, e popolari di filosofia della storia, e a chi scrivesse in quel genere era lecito di sperare di essere compreso, sentito, e giudicato da una gran parte della nazione. In Italia, la storia era studio di una classe sola, e la filosofia, non so dove né per chi fosse. Vico non doveva dunque aver il pensiero di esser letto da molti, e non ebbe alcun impulso a cercare quelle virtù di stile, e di composizione che rendono un libro accetto ai più. Ma la differenza maggiore fu nell'effetto delle due opere. Lo Spirito delle leggi, divenne per così dire un fondo coltivato da migliaia d'ingegni, un soggetto perpetuo di scritti, e di conversazioni. La Scienza nuova si rimase sola, abbandonata,

intiera colle sue grandi verità, e coi suoi errori, fu ed è sconosciuta ai più, e divenne come accade un idolo per alcuni. I primi passi dati da Vico non furono conosciuti, le conseguenze importanti non furono cavate, i germi<sup>12</sup>.

Non è più necessario credo rilevare espressioni come «sfera inferiore» o «superiorità della ragione o del genio». Quello che preme piuttosto sottolineare è la critica molto chiara a una concezione individualista del genio «isolato»:

Quelli i quali parlano di alcune opere di genio, come compiute, come avveni in sé principio e fine, che chiamano alcuni uomini creatori o perfezionatori d'una scienza, mantengono un pregiudizio tanto dannoso, quanto assurdo.

Questo tema ritorna nelle pagine del *Fermo e Lucia*, partendo dal personaggio del cardinal Federigo per giungere ancora ad un confronto italo-francese:

Queste opere d'un uomo che aveva tutti i domi per farne d'immortali, non sono ora quasi conosciute che dai loro titoli, nei cataloghi di quegli scrittori che tengono memoria di tutto ciò che è stato scritto in un tempo, in un paese. Ma la spiegazione di questo fenomeno si può forse trovare nella condizione dei tempi in cui scrisse Federigo. A produrre quelle parole o quei fatti che rimangono presso ai posteri oggetto di una ammirazione popolare non basta la potenza di un ingegno né la costanza di una volontà: è duopo che queste facoltà possano esercitarsi sopra una materia la quale abbia da sé qualche cosa di splendido, di memorabile: gli uomini di tutte le età rimasti insigni giunsero a quel grado di fama, o accompagnati da una folla d'uomini non insigni com'essi, ma pure partecipi dei loro studj, curiosi delle stesse cognizioni, ornati in parte della stessa coltura: o almeno combattendo contra errori, abitudini, idee, che avessero qualche cosa d'importante, di problematico, in quelle dottrine che sono un esercizio perpetuo dell'intelletto umano, trovarono in somma una massa di notizie e di opinioni, un complesso di coltura, sul quale fondarsi, dal quale progredire, al quale applicare gli aumenti e le correzioni per cui la memoria del genio rimane. Che se pure è viva tuttavia la fama e le opere di uomini vissuti in tempi rozzissimi, lo è perché quei tempi erano sommamente originali, e quelle opere ne conservano il carattere, e mostrano ai posteri un ritratto osservabile d'una età che nessun'altra cosa potrebbe rappresentarci. Ma Federigo Borromeo visse in tempi di somma, universale ignoranza, e di falsa e volgare scienza ad un tratto, fra una brutalità selvaggia ed una pedanteria scolastica, in tempi nei quali l'ingegno che per darsi alle lettere, a qualunque studio di scienza morale, cominciava (ed è questa la sola via) ad informarsi di ciò che era creduto, insegnato, disputato, a porsi a livello della scienza corrente, si trovava ingolfato, confuso in un mare tempestoso di assiomi assurdi, di teorie sofistiche, di questioni alle quali mancava per prima cosa il punto logico, di dubbi frivoli e sciocchi come erano le certezze. Non v'è ingegno esente dal gioco delle opinioni universali, e già una parte di queste miserie diventava il fondamento del-

<sup>12</sup> Ed. Ghisalberti cit. delle *Opere morali e filosofiche*, pp. 551-554. Il frammento si interrompe così, a metà di un periodo. Ho trascritto con l'accento acuto un «sé» senza accento e diversi «né». Ho eliminato una virgola («bisognava, esaminare»).

la scienza degli uomini i più pensatori. Che se anche i più acuti, profondi fra essi, avessero veduta e detestata tutta la falsità e la cognizione, di quel sapere, avessero potuto sostituirgli il vero, giungere al punto dove si trovano le idee e le formule potenti, solenni, perpetue; a chi avrebbero egliino parlato? E chi parla lungamente senza ascoltatori? Il genio è verecondo, delicato, e se è lecito così dire, permalosso: le beffe, il clamore, l'indifferenza lo contrastano: egli si rinchiede in sé, e tace. O per dir meglio prima di parlare, prima di sentire in sé le alte cose da rivelarsi, egli ha bisogno di misurare l'intelligenza di quelli a cui saranno rilevate, di trovare un campo dove sia tosto raccolta la sementa delle idee ch'egli vorrebbe far germogliare: la sua fiducia, il suo ardimiento, la sua fecondità nasce in gran parte dalla certezza di un assenso, o almeno di una comprensione, o almeno di una resistenza ragionata. Veggansi per esempio le opere di eloquenza di due sommi ingegni, vissuti in circostanze ben diverse nella età posteriore a quella di Federigo Segneri e Bossuet. Veggasi quali idee, quale abitudine di linguaggio, quali pregiudizj anche supponendo le orazioni funebri di questo negli ascoltatori di quelle; veggasi dalle prediche del Segneri che opinioni egli doveva distruggere, in che sfera d'idee egli doveva attignere i suoi mezzi, le sue prove per persuadere quegli ingegni, a quali costumanze egli doveva alludere; nella differenza dei due popoli ascoltanti è certamente in gran parte la spiegazione della somma differenza fra le opere di due ingegni ognuno dei quali era grande. Prima che un popolo il quale si trovava in questo grado d'ignoranza possa produrre uomini per sempre distinti, è d'uopo che molti sorgano a poco a poco da quella universale abiezione, che riporcano su gli errori, su la inerzia comune molte vittorie d'ingegno difficili, e che saranno dimenticate; che attirino con grandi sforzi le menti a riconoscere verità che sembrano dover essere volgari, che preparino agli intelletti venuti una congerie d'idee delle quali o contra le quali si possano fare lavori degni di osservazione; e che finalmente col progresso, con la esattezza, con la fermezza e perspicuità delle idee migliorino a poco a poco il linguaggio comune, dimodoché i sommi ingegni possano avere uno stromento che renderanno perfetto, ma che pure hanno trovato adoperare, possano per quell'istinto d'analogia che ad essi soli è concesso, arrivare a quelle formule inusitate, ma chiare, ardite, ma sommamente ragionevoli, nelle quali sole possono vivere i grandi pensieri<sup>13</sup>.

Il Manzoni dei *Materiali estetici* si era già soffermato sulla «croce del genio» (e l'espressione tornerà, identica, come vedremo, nella *Lettera sul Romanticismo al marchese d'Azeglio*) a proposito degli scrittori di «scienze morali» che precedono i loro contemporanei e sono oggetto di odio e di derisione:

Si vede come i contemporanei hanno potuto perdonare ad un astronomo ad un naturalista ad un matematico (non sempre però) di averli spinti assai in là in queste dottrine, ma appena in fatto di scienze morali scorgono gli uomini un che gli prenda di un gran tratto, e che gl'inviti a seguirlo, si danno a toglier pietre da ogni parte e a lapidarlo. Quando poi quella generazione è morta in cammino, i posteri

<sup>13</sup> Ed. Chiari-Ghisalberti del *Fermo e Lucia* in *Tutte le opere*, II, III, Milano, Mondadori, 1954, pp. 317-319. Questa parte, alla fine del tomo II, è stata scritta tra il 12 settembre e il 29 novembre 1822. Ho trascritto con l'accento acuto «né», «sé» e «dimodoché», dati con l'accento grave nell'ed. citata.

sce a molti di esporre i loro dubbi ed a moltissimi di concepirli. A poche menti è dato di volere e potere uscire, per dir così, dalla atmosfera generale [...]»<sup>15</sup>.

La riflessione ritorna, infine, nelle pagine dell'*Appendice Storica su la Colorina Infame* relative a Beccaria (dove si parla in maniera esplicita di «genio», mentre nelle pagine della «Copia» come della *Storia* data alle stampe, la parte su Beccaria – spostata, del resto, rispetto all'*Appendice* – si limita a parlare di «grand'ingegno»):

Questo fu per qualche secolo, senso comune: dico comune, perché i richiami di pochi uomini disseminati in molte generazioni erano o non conosciuti, o non ascoltati, o rigettati come ingiusti e paradossi, dagli uomini più autorevoli, e dall'unità universale. Venne finalmente un ingegno, il quale, se ci è lecito il dirlo, a cui che sia paragonato, non discende mai al secondo ordine; e riproducendo con quella originalità che è naturale al genio gli argomenti già proposti, e aggiungendone di nuovi ed immortali; riunendo, con una ragione profonda, che agli intelletti superficiali o sistematici poté sembrar confusione di cose, o un meschino trovato retorico, riunendo, dico, la commozione e il raziocinio; sommergendo, per così dire nella evidenza, nella vasta precisione, nella santità dell'assunto generale alcune inesattezze particolari di fatto, alcune congetture precipitate, o rendendo splendidi pure i difetti con lo splendore del genio sempre presente; poté far diventare senso comune ciò che era paradosso; e ciò che è ancor più bello, poté farlo trionfare nel fatto. Affrettò il trionfo della ragione e della umanità sopra un errore, che antico oramai, e scosso da molte parti, sarebbe più tardi caduto anche sotto i colpi di men giardi assalitori: giacché, in questo mondo dove tutto finisce, anche l'errore è mortale. Ma in un'altra età quel trionfo sarebbe stato impossibile a qualunque sforzo umano: l'errore nel vigore della giovinezza è più forte del genio.

b) C'è una seconda serie di considerazioni – che non è, di fatto, altro che una specificazione della prima – che riguarda il rapporto del genio con le regole.

La *Letture* pone chiaramente il problema a proposito del poema epico:

Forcés de reconnaître des exceptions, les critiques épiques ont du moins essayé de les limiter et de les restreindre, combattant encore ainsi pour l'honneur des règles, alors même qu'ils semblaient les sacrifier: ils ont déclaré qu'ils voulaient accorder le privilège de violer ces règles, mais qu'ils ne voulaient l'accorder qu'à de grands génies. Y pensaient-ils bien? Si ce sont les grands génies qui violent les règles, quelle raison restera-t-il de présumer qu'elles sont fondées sur la nature, et qu'elles sont bonnes à quelque chose? (p. 150)

Subito dopo è la volta del teatro, e qui il protagonista è ancora Corneille, accompagnato da Racine:

Corneille s'est débattu quelque temps sous le joug, et ne l'a à la fin subi qu'en frémissant; Racine l'a porté dans toute sa rigueur: car braver une erreur qui est

<sup>15</sup> Ed. Ghisalberti delle *Opere morali e filosofiche* cit., pp. 567-568.

vanno oltre trovano quelle pietre, le raccolgono divotamente, ne fanno un monumento al povero defunto, e cantano un inno di lode a questi, e d'imprecazioni ai loro antecessori, non ommettendo però di gettar pietre a chiunque di loro ardisca di imitarlo e di precederli. Ommettendo le persecuzioni dei potenti, non fu scrittore morale di prim'ordine che non abbia avuto a dolersi de' suoi pari, i quali invece di esser riconoscenti a chi gli amava e gli bramava migliori, invece di consolarlo con gli amorevoli applausi del dolore più intenso che lo spettacolo dei mali cagiona a tali amici, invece di *ajutarlo a portare la croce del genio*, lo satollarono di odj, e di scherni e di sospetti peggio che non avrebbero fatto ad un nemico. Ben è vero che il più di questi scrittori ricordano talvolta con una cert'aria di indifferenza, e di tranquillo disprezzo tutte queste contraddizioni, ma io non son di parere che si debba loro affatto credere in questo: che essi mostravano questi sentimenti o per ingannare i loro disgusti, o per non rallegrare i nemici del vero e del bello ai quali par troppo gran trionfo il contristare un uomo tanto a loro superiore. Io stimo che ognuno di questi abbia provato una continua amaritudine del contento dei suoi contemporanei perché è una dote dolorosa dei sommi ingegni il desiderio irrequieto e ardente che gli uomini ricevano le verità che essi mettono in luce, perché negli animi elevati regna un senso di benevolenza che si affligge della inimicizia, perché a questi animi ogni giudizio della mente d'un uomo pare di una tale importanza e dignità, che non si possono ridurre a non farne conto per quanto travati essi sieno, e quando non tali che è loro forza disprezzarli, questo disprezzo riesce loro penosissimo; perché infine nessuno è tanto forte e sicuro in sé medesimo, che possa far senza gli applausi e l'incoraggiamento de' suoi simili<sup>14</sup>.

La forza delle opinioni predominanti in un secolo costituiva anche l'argomento di un altro frammento per la seconda parte della *Morale cattolica*:

I grandi scrittori hanno poco toccate le idee che erano in voga ai giorni loro, ma essi hanno messo innanzi opinioni che sono venute dopo loro, il che spiega come le opere dei sommi ingegni sieno lette più dalla generazione che gli segue che dai loro contemporanei; perché gli uomini amano leggere i libri dove trovano discusse le idee correnti, e quelle idee sono diventate più comuni dopo un certo tempo. Alcuni pochi pensatori gettano i semi di una opinione che cadono per lo più inosservati, questi crescono e quegli che vengono dopo ricevono quella opinione, la spogliano dei ragionamenti dai quali essa è nata, quello che fu una congettura diventa un oracolo: è facile vedere che le cose delle quali in un secolo si parla più sono per lo più quelle alle quali si pensa meno. Non v'è epoca che non abbia le sue opinioni predominanti, e sulle quali non si ammette nessuno a muover dubbio: chi osserverà quella in cui viviamo troverà facilmente quali sieno queste opinioni sempre miste di vero e di falso perché sono il risultato della meditazione dei pochi che pensano, e della precipitazione dei molti che parlano.

Queste sono sempre appoggiate da una certa tirannia di opinione, che condanna i contraddittori a passare per ignoranti o per male intenzionati, timore che impedi-

<sup>14</sup> Ed. Riccardi-Travi cit., pp. 18-19. Nel corsivo, che corrisponde verosimilmente a una sottolineatura dell'autore, ho corretto «ajutarli» in «ajutarlo».

dans la vigueur de la jeunesse, cela ne vient à la tête de personne. Les esprits les plus éclairés et les plus indépendants sont les derniers à lutter contre un préjugé qui va s'établir; ils sont les premiers à s'élever contre un préjugé qui a long-temps régné: il ne leur est pas donné de faire plus. Racine a donc porté le joug; mais on ne voit pas qu'il l'ait aimé. Et quelle raison aurait-il eue de l'aimer? quelle obligation a-t-il aux règles de d'Aubignac? quelles beautés leur doit-il? Il serait plus facile de dire en quoi elles ont contrarié et gêné son admirable talent que de faire voir comment elles l'ont aidé. (p. 151)

Ora, l'affermazione contestata nella prima citazione («ils voulaient accorder le privilège de violer ces règles, mais [...] ils ne voulaient l'accorder qu'à des grands génies») è, in effetti, l'affermazione di partenza dell'ode di Loyson:

J'aime à voir la critique austère  
maintenant ses antiques droits,  
d'une témérité vulgaire  
avec éclat venger ses lois.  
Malheur à la froide licence  
qui cache en vain son impuissance  
sous de stériles nouveautés!  
Toi, le talent est ton excuse;  
l'art te condamne, mais ta muse  
s'absout à force de beautés.

Manzoni la critica in modo assai puntuale nella *Lettera sul Romanticismo* (nella quale troviamo, tra l'altro, l'espressione «la croce del genio» già incontrata in un frammento dei *Materiali estetici*):

Si ripeteva dunque quella ricantata sentenza: che molte cose sono lecite ai grandi scrittori, ma ad essi soli; che essi possono dispensarsi da certe regole; ma che in ciò la loro pratica non è un esempio per gli altri. Le confesso che non ho mai potuto comprendere la forza dell'argomento che pare esser rinchiuso in questa sentenza. Cercando la ragione per cui quei grandi scrittori hanno ottenuto l'effetto, colla violazione delle regole, m'è sempre paruto che la cagione fosse questa: che essi, veggendo nel soggetto una forma sua propria, che non avrebbe potuto entrare nella stampa delle regole, hanno gittata via la stampa, hanno svolta la forma naturale del soggetto, e così ne hanno cavato il più e il meglio che esso poteva dare al loro ingegno. Il lecito, l'illecito, la dispensa, non veggio che ci abbiano a fare; mi sembrano metafore che in questo caso non hanno un senso al mondo. Ora, quella ragione non è per nulla particolare ai grandi ingegni; è universalissima, è della natura stessa della cosa, esprime il mezzo, col quale grandi e piccioli, ognuno secondo la sua misura, può fare il meglio possibile. Oh, i mediocri non giungeranno mai a scoprire in un argomento quella forma splendida, originale, grandiosa, che appare ai grandi ingegni. Sia col nome del cielo, non vi giungeranno; ma di che ajuto saranno ad essi le regole? O le sono ragionevoli; e in questo caso i grandi scrittori non debbono dispensarsene, perché sarebbe privarsi d'un ajuto a trovare e ad esprimere più potentemente quella forma. O le sono irragionevoli; e debbono dispensarsene anche i mediocri, perché elle non potranno fare altro che impacciarsi di più, allontanarli dalla verità del concetto, e mettere la storiatura,

dove senza di esse non sarebbe stato che imperfezione. Onde quanto più io penso a questa doppia misura di regole, obbligatorie per molti e per alcuni no, tanto più essa mi pare fuor di proposito. Ed è se non m'inganno stata trovata per uscire d'impaccio: quando ci si mostra contraddizione tra due proposizioni che noi affermiamo, e quando pure non vogliamo ne compararle, nè abbandonarne nessuna, nè sappiamo come farle andar d'accordo, ne inventiamo una terza, la quale mette la pace fra le parole se non fra le idee; non serve al ragionamento, ma serve a rispondere, che infine è poi quello che più preme. Ma se anche una tale strana distinzione si volesse ammettere, che fame poi in pratica, come applicarla nel fatto? L'uomo che, nell'atto del comporre, si trova combattuto fra la regola e il suo sentimento, dovrà egli proporsi questo curioso problema: sono io, o non sono un grand'uomo? E come scioglierlo poi? — Oh, si fidi al suo genio, se ne ha; e lasci dire —. Si fidi! Veramente l'esperienza può ispirar molta fiducia: e come possono dire, si fidi, quegli appunto che vogliono tenere in vigore e in attività tutti quei mezzi che sono sempre stati adoperati a togliere la fiducia agli scrittori disinti, e che l'hanno realmente tolta a molti di essi? Lasci dire! mi pare che invece di consigliare quei pochi infelici che portano la croce del genio, a non curare le nostre parole, sarebbe tempo che cominciassimo noi a pesarle un po' più<sup>16</sup>.

Nella *Lettere*, una volta posto che «Il n'y a qu'un genre dans lequel on puisse refuser d'avance tout espoir de succès durable, même au génie, et ce genre c'est le faux» (p. 101), Manzoni afferma che «interdire au génie d'employer des matériaux qui sont dans la nature, par la raison qu'il ne pourra pas en tirer un bon parti, c'est évidemment pousser la critique au delà de son emploi et de ses forces» (p. 102).

Subito dopo allude al *Faust*, «ouvrage étonnant», nel quale «l'auteur, en produisant un chef-d'œuvre, a de plus inventé un genre» (*ibid.*). Ora l'*Allemagne* definiva il *Faust*, con le stesse parole, un «étonnant ouvrage», ma per concludere, in modo ben più classicista:

La pièce de Faust dependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'œuvre du délire de l'esprit, ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas; mais quand un génie tel que celui de Goethe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent et renversent les bornes de l'art.

Manzoni, con prudenza («Que sait-on?») e, allo stesso tempo, con il radicalismo della sua logica, non è più pronto ad accettare passivamente che le eccezioni confermino le regole. Una cinquantina di pagine dopo, quando affronta, come abbiamo visto, il problema delle regole del poema epico, osserva con ironia:

Pour la Divine Comédie et le Roland Furieux, pour le Paradis perdu, la Messiaide et tant d'autres poèmes, les critiques ont eu beau se tourmenter à leur faire une case dans leurs théories, ils n'ont pu en venir à bout; ces poèmes leur ont toujours

<sup>16</sup> Ed. Riccardi-Travi cit., pp. 239-241.

échappé par quelque côtéé. [...] si bien que l'on a fini par ne plus savoir de quel titre qualifier ces compositions indociles [...]. Le plus plaisant est que les critiques, au lieu de se donner tant de peine pour essayer de ranger sous une dénomination commune tant de poèmes divers, ne se soient jamais avisés de réfléchir que cette dénomination n'existait pas a priori, et que le vrai titre de chacun de ces poèmes était celui que lui avait donné son auteur. (p. 149)

Qui, ancora una volta, siamo di fronte alla celebrazione del talento che evade in un «champ plus vaste» (p. 151), che arriva a una «sphère plus élevée». Quando Manzoni parla degli uomini «que l'énergie de leur caractère a poussés hors de la sphère commune» e «qui ont échoué ou réussi dans de grandes choses, et donné les mesures des forces humaines» (p. 157), si pensa all'Ulisse dantesco. E non è un caso, infatti, se il richiamo a Ulisse e alle sirene, così come la tematica dantesca e pariniana (l'ode *Il pericolo*) dell'«uscir nel pelago», resta un motivo costante, anche se nascosto nei rimandi intertestuali, fino al *Dell'invenzione*<sup>17</sup>.

c) Un terzo punto significativo della riflessione manzoniana sul genio riguarda il suo stile, la sua maniera di dire le cose.

Il primo riferimento può essere fatto alle pagine magistrali del *Discorso sui Longobardi* (1822) dedicate a Muratori e Vico. Bisognerebbe rileggerle integralmente perché vi si vede, soprattutto nella parte relativa a Vico (che opera «contemporaneamente al Muratori, ma in una sfera più alta, più perigliosa, meno popolata»), il «genio» al lavoro, ed anche per le considerazioni finali sull'«ammirazione» che «non deve mai essere pretesto alla pigrizia», cioè sull'attitudine attiva e non passiva che bisogna avere di fronte ai «sommì lavori dell'ingegno». In effetti, quando Manzoni scrive:

Osservando i lavori del Muratori e del Vico, par quasi di vedere, con ammirazione e con dispiacere ad un tempo, due grandi forze disunite, e d'intravedere un grande effetto che sarebbe prodotto dalla loro riunione. Nella moltitudine delle notizie positive e dei giudizi talvolta esatti, ma sempre speciali, in mezzo a cui vi pone il primo, come si desiderano le viste generali del secondo, quasi uno sguardo più acuto, più lontano, più istantaneo, per iscorgere grandi masse in una volta, per avere un senso unico e lucido di tante parti che separate appajono picciole ed oscure, per trasformare in dottrina vitale, in scienza perpetua tante cognizioni senza principj e senza conseguenze! E seguendo il Vico nelle ardite e troppo spesso ipotetiche sue classificazioni, come si vorrebbe progredire colla scorta di fatti molteplici e severamente discussi, per gustare quell'alto diletto mentale, che le rivelazioni dell'ingegno non possono produrre che per mezzo dell'evidenza!<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Rimando al mio studio *Il «passo dell'uscio»*. Per una lettura del dialogo «Dell'invenzione», in *Manzoni e l'idea di letteratura*, Atti del convegno di Torino 5-7 dicembre 1985, Torino, Liceo Linguistico Cadorna, s. d. [ma 1986], pp. 115-123: 122-123. Come ha notato Contini, un'eco dell'ode *Il pericolo* si trovava già nella *Pentecoste* del 1817 (cfr. *Una strenna manzoniana*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 37).

<sup>18</sup> Ed. Ghisalberti dei *Saggi storici e politici*, p. 210.

è lui stesso che si propone al punto più elevato, «al capo ove si congiungono le vie da loro segnate». Del resto, già all'inizio di queste pagine, egli aveva assunto in modo chiaro per sé questa posizione elevata e di superamento in una sintesi superiore: «Due uomini certamente insigni aprirono in essa due vie, che ponno sembrare lontane e divergenti a chi non ne guardi che il principio, ma che dopo alcuni passi si riuniscono nella sola via che possa condurre a qualche importante verità storica del medio evo».

Ma per venire al tema evocato dello stile del genio, occorre citare questo passo su Vico:

Ma quando, dopo aver dimostrata l'ambiguità, la falsità, la contraddizione delle idee comuni intorno allo stato della società in un'epoca oscura e importante, egli apporta invece una idea fondata sur una osservazione dei pochi fatti noti di quell'epoca: quanti errori distrugge egli in un punto, che fascio di verità presenta in una di quelle formole splendide e potenti, che sono come la ricompensa del genio, che ha lungamente meditato! E quando pure o la scarsità delle cognizioni positive, o l'amore eccessivo di alcuni principj generali, o la confidenza che nasce negli ingegni avvezzi a scoprire, lo trasporta e lo arresta in opinioni evidentemente false, o d'una oscurità perpetua ed inestricabile, perché prodotta da inesattezza nelle sue idee e quindi nelle sue espressioni; egli lascia pure un senso di ammirazione, e dà quasi ancora un esempio di audacia, che potrebb'esser felice con qualche condizione in più: quando egli non vi dimostra la verità, vi fa pur sentire di avervi condotti in quelle regioni, dove soltanto si può sperar di trovarla!<sup>19</sup>

Alle «formole splendide e potenti, che sono come la ricompensa del genio, che ha lungamente meditato» saranno opposte, due capitoli dopo, le «formole già nate prima dell'idea» come quella di Muratori sulle «rugiade della contentezza» durante la dominazione dei Longobardi.

È sufficiente ricordarsi, ora, delle espressioni a questo stesso proposito delle pagine già citate sul «genio». Nel *Fermo e Lucia* si evocavano «le idee e le formole potenti, solenni, perpetue» del «genio» e ancora, alla pagina seguente, le «formole inusitate ma chiare, ardite, ma sommamente ragionevoli, nelle quali sole possono vivere i grandi pensieri». Parlando dell'*Esprit des Loix* nel frammento per la seconda parte della *Morale* relativo a Montesquieu e a Vico, Manzoni diceva che vi si trovano «giudizi rapidi, e d'un'alta e somma ragione sulla storia e sul corso della società, e altri giudizi, leggeri, strani, e assolutamente falsi in una formola ingenua e arguta». Così, se nella pagina dell'*Appendice storica* su Beccaria la parola «formola» non ritorna, vi è tuttavia la medesima riflessione sull'operazione propria al genio:

Riproducendo con quella originalità che è naturale al genio gli argomenti già proposti, e aggiungendone di nuovi ed immortali; riunendo, con una ragione profonda, che agli intelletti superficiali o sistematici potè sembrar confusione di cose, o un meschino trovato rettorico, riunendo, dico, la commozione e il raziocinio;

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 209-10.



sommergendo, per così dire nella evidenza, nella vasta precisione, nella santità dell'assunto generale alcune inesattezze particolari di fatto, alcune congetture precipitate, o rendendo splendidi pure i difetti con lo splendore del genio sempre presente; potè far diventare senso comune ciò che era paradossoso; e ciò che è ancor più bello, potè farlo trionfare nel fatto<sup>20</sup>.

La redazione definitiva della *Storia della Colonna Infame* dirà la stessa cosa in maniera più sintetica:

Quel libriccino *Dei delitti e delle pene*, che promosse, non solo l'abolizione della tortura, ma la riforma di tutta la legislazione criminale, cominciò con le parole: «Alcuni avanzi di leggi di un antico popolo conquistatore». E parve, com'era, ardire d'un grand'ingegno: un secolo prima sarebbe parsa stravaganza<sup>21</sup>.

A queste testimonianze possiamo aggiungere un'altra più tarda ma — come vedremo — particolarmente significativa, quella del *Discorso sul romanzo storico* riguardando allo stile della poesia:

[...] quello stile che s'allontana in parte dall'uso comune d'una lingua per la ragione (bonissima chi la faccia valer bene), che la poesia vuole esprimere anche dell'idee che l'uso comune non ha bisogno d'esprimere; e che non meritano meno per questo d'essere espresse, quando uno l'abbia trovate. Ché, oltre le qualità più essenziali e più manifeste delle cose, e oltre le loro relazioni più immediate e più frequenti, ci sono nelle cose, dico nelle cose di cui tutti parlano, delle qualità e delle relazioni più recondite e meno osservate o non osservate; e queste appunto vuole esprimere il poeta; e per esprimerle, ha bisogno di nove locuzioni. *Parla quasi un cert'altro linguaggio*, perché ha cert'altre cose da dire. Ed è quando, portato dalla concitazione dell'animo, o dall'intenta contemplazione delle cose, all'orlo, dirò così, d'un concetto, per arrivare il quale il linguaggio comune non gli somministra una formola, ne trova una con cui afferrarlo, e renderlo presente, in una forma propria e distinta, alla sua mente (ché agli altri può aver pensato prima, e pensarci dopo, ma non ci pensa, certo, in quel momento). E questo non lo fa, o lo fa ben di rado, e ancor più di rado felicemente, con l'inventar vocaboli nuovi come fanno, e devono fare, i trovatori di verità scientifiche; ma con accozzi inusitati di vocaboli usati; appunto perché il proprio dell'arte sua è, non tanto d'insegnar cose nuove, quanto di rivelare aspetti novi di cose note; e il mezzo più naturale a ciò è di mettere in relazioni nove i vocaboli significanti cose note. Queste formole non passano, se non per qualche rara opportunità, nel linguaggio comune, perché, come s'è detto dianzi il linguaggio comune non ha per lo più bisogno d'esprimere tali concetti; e la virtù propria della parola poetica è d'offrirne intuiti al pensiero, piuttosto che strumenti al discorso. Ma quando sono, come devono essere, concetti veri insieme e pellegrini, riescono doppiamente gradevoli. E, non lascerò d'aggiungere, estendono effettivamente la cognizione; per quanto ci siano di quelli che credono filosofia il riguardare come oggetto esclusivo della cognizione, alcune categorie di veri<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Ed. Chiari-Ghisalberti (vol. II, t. III di «Tutte le opere»), p. 683.

<sup>21</sup> Ed. 1840-42, p. 782.

<sup>22</sup> Ed. Riccardi-Travi cit., pp. 325-6.

Il riferimento al genio si trova nel séguito immediato:

Avere accennato ciò che la poesia vuole, è avere accennato ciò che Virgilio fece, in un grado eccellente. Chi più di lui trovò in una contemplazione animata e serena, nell'intuito ora rapido, ora paziente (appunto perché vivo) delle cose da descriversi, nel sentimento effettivo degli affetti ideati, il bisogno e il mezzo di nove e vere e pellegrine espressioni? E intendo un vero bisogno, giacché chi più alieno di lui dal posporre la locuzione usitata, quando fosse bastante al suo concetto? Ma era frequente il caso che non bastasse; e quindi così frequenti ma non mai troppi, ne' suoi versi, quegli accozzi di parole così inaspettati e non mai violenti; direi la *callida junctura* d'Orazio; ma per quanto l'espressione sia felice, l'arte di Virgilio par che richieda una qualificazione più gentile e più elevata. E credo che non si possa trovare a ciò parole più adatte, di quelle sue:

*Nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum*

*Quam sit, et angustis hunc addere rebus honorem;*

quantunque non riguardino che l'applicazione di quell'arte a una specie d'oggetti. E aggiunge:

*Sed me Parnassi deserta per ardua dulcis*

*Raptat amor: juvat ire jugis qua nulla priorum*

*Castaliam molli devertitur orbita clio.*

Che vuol dire: ma io sento d'esser Virgilio<sup>23</sup>.

Questa pagina su Virgilio è molto più rivelatrice di quanto non si sia sospettato finora. Se si pensa alla presentazione che Manzoni fa di Scott come «l'Omero del romanzo storico», si potrebbe in effetti già indovinare quale ruolo egli attribuisca a se stesso... Ma se consideriamo attentamente i versi sopra citati delle *Georgiche*, il discorso si fa poi molto chiaro: essi definiscono anche, come meglio non si potrebbe, il percorso di Manzoni. Già il sonetto *Alla Musa* (1802) non esprime soltanto la volontà di tracciare un'«orma propria», ma anche, a tal fine, il proposito di ricorrere a Clio, la musa dell'epica:

Novo intatto sentier segnami, o Musa,

onde non stia tua fiamma in me sepolta.

È forse a somma gloria ogni via chiusa,

che ancor non sia d'altri vestigj folta?

Dante ha la tromba, e il cigno di Valchiusa  
la dolce lira; e dietro han turba molta.

Flora ad Ascre agguagliosse; e Orobbia incolta  
emulò Smirna, e vinse Siracusa.

Primo signor de l'italo coturno,  
te vanta il secol nostro, e te cui dieo  
Venosa il plettro, e chi il flagello audace?

Clio, che tratti la tromba e il plettro eburno,

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 327-8.

dehl fa che, s'io cadrò sul calle Ascreo,  
dicasi almen: su l'orma propria ei giace.

L'ultimo verso, si sa, sarà ripreso letteralmente nel *Carme per l'Imbonati*, in un contesto d'insistenza su «orma» (cfr., almeno, i vv. 192-193 su Omero: «[...] e la mal certa / con le destre vocali orma reggendo»):

«Dehl, vogli  
la via segnarmi, onde toccar la cima  
io possa, o far, che s'io cadrò su l'erta,  
dicasi almen: su l'orma propria ei giace».

Il commento di Gavazzeni, il più recente e più ricco nei riferimenti alla tradizione poetica, cita soltanto, per questo passo, il vecchio Bertoldi: «Lo stesso pensiero è già in Orazio (*Ep.*, I, XIX, 22): *Non aliena meo pressi pede*», ma i versi prima richiamati delle *Georgiche* convengono perfettamente. L'autore del *Discorso sul romanzo storico* poteva trovare in essi anche l'espressione del suo nuovo sforzo, nei *Promessi sposi*, rispetto alla lingua e all'argomento («Nec sum animi dubius verbis ea vincere magnum / Quam sit, et angustis hunc addere rebus honorem»). In altri termini, come aveva ben visto Conini, possiamo leggere in filigrana al *Discorso*: «Virgile, c'est moi». Del resto, nella cifra ironica dell'introduzione ai *Promessi sposi*, Manzoni non applicava forse a se stesso questa capacità di produrre uno stile appropriato al buon argomento del racconto («perché, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa bella, come dico; molto bella») e, anche a livello della difesa critica, questa capacità di giungere a «una risposta tronfante, di quelle risposte che, non dico risolvon le questioni, ma le mutano»?.

d) Un ultimo punto proprio alla concezione manzoniana del genio, e finora non sufficientemente chiarito, riguarda il rapporto del genio con il «senso comune». Se si ha tendenza a pensare, come si è detto, che Manzoni sia lontano dall'esaltazione del genio attribuita al romanticismo, si crede spesso, d'altra parte, che nel suo gusto «aristocratico» o nel suo cattolicesimo non «populista»<sup>24</sup> egli sia lontano da una valutazione positiva del «senso comune». Le cose, tuttavia, non sono così semplici. Se Manzoni critica in maniera molto netta un certo mito del genio individuale isolato, questo è per arrivare a precisare meglio in cosa consista l'attività del genio. Ho consacrato altrove alcune pagine al problema della «conoscenza popolare» e del «senso comune» in Manzoni<sup>25</sup>. Qui, vorrei

<sup>24</sup> Rimando soltanto, qui, alle pagine di A. Gramsci, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950. Cfr., in particolare, p. 75: «Il Manzoni è troppo cattolico per pensare che la voce del popolo sia la voce di Dio: tra il popolo e Dio c'è la Chiesa, e Dio non s'incarna nel popolo, ma nella Chiesa. Che Dio s'incarni nel popolo può crederlo il Tolstoj, non il Manzoni».

<sup>25</sup> Il saggio, intitolato *Trittico sul popolo*, sarà pubblicato prossimamente. Si vedano,

soffermarmi soltanto sul fatto che, nel suo rapporto con la verità, la speculazione del genio raggiunge la «voix de l'humanité».

Un frammento per la *Morale cattolica*, che avevamo citato per la parte riguardante la difficoltà di vincere le «opinioni predominanti» di un secolo, continuava così:

Quando queste opinioni predominanti si trovano contrarie alla religione ognuno vede che danni arrecano, dai quali danni due classi di persone vanno esenti: quelli cioè che senza molta coltura, con un cuore illuminato dalla fede sono fermi in essa, e diffidando di se stessi temono ogni pensiero che possa portarli a dubitare di ciò che sentono essere incontrastabilmente vero, e per una certa timidità si tengono in una ignoranza utile perché esclude le cognizioni false come le vere – talvolta essi rigettano dei fatti veri e delle dottrine fondate perché vedendo che da esse si derivano conseguenze irreligiose gli stimano falsi, mentre il fallo non è che nelle conseguenze: rigettando il vero col falso cadono essi nell'errore opposto degli altri che ricevono l'uno e l'altro; ma l'errore in essi è di poca conseguenza perché non è che una applicazione mal fatta della regola certa della prescrizione, ma l'effetto di escludere gli errori in fatto di fede essi lo ottengono (Ho detto che l'errore è di poca conseguenza nei privati, non già in coloro che potessero influire sulle idee o sulla manifestazione delle idee altrui, questi sono obbligati a studiare) e quegli che accoppiando all'amore per la legge divina, la ragionata ammirazione di essa, che sentendo la immutabilità delle verità rilevate, e la mutabilità dei

per il momento, i miei lavori: Manzoni, *La Harpe et l'histoire des peuples* cit.; *Testimonium animae: per un tema manzoniano* in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, fasc. 584, 4° trim. 2001, pp. 481-492 e Manzoni *philosophe*, in *La philosophie italienne du XIV<sup>ème</sup> au XX<sup>ème</sup> siècle*, colloquio organisé par la Société des Italianistes de l'Enseignement Supérieur, Paris, 17-19 mars 2000, Rennes, Lurpi-Université de Rennes II, 2001, pp. 239-249. Non è un caso che chi, come S. S. Nigro, ha tentato di ridurre la portata delle indicazioni di Manzoni sul genio (cfr. l'interpretazione della parola *genio* nel *Cinque maggio* sopra riportata e, d'altra parte, l'insistenza del critico soltanto sull'aspetto «negativo» e «blasfemo» di Napoleone in *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»* cit.) abbia voluto nello stesso tempo – con una ripresa ben aggiornata e «perfezionata» delle tesi di Gramsci – ridurre la portata della presenza e della «voce» del popolo nei *Promessi sposi* (cfr. su quest'argomento S. Nigro, *Popolo e popolarità*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, V, *Le Questioni*, Torino, 1986, pp. 223-226: 238-240, là dove si dice che i personaggi popolari sono, in realtà, nel romanzo, «attori mutoli»). Anche per la conclusione, che Manzoni ci dà come «trovata da povera gente», Nigro, che ne ha indicato una fonte in Bourdaloue, osserva: «Renzo e Lucia [...] non l'hanno trovata. L'hanno ricevuta con marcatura di superiore sufficienza dall'autore che si schermisce, e che l'ha dedotta per loro dal dibattito tra i pulpiti contrapposti di Bossuet e Bourdaloue»). In realtà, nell'ottica del Manzoni, per i protagonisti come per Bossuet e Bourdaloue, per il «rozzo cristiano» come per il genio (e per se stesso), c'è un'unicità di possibilità di parola che duri, quella che coincide con la Parola. Non esistono altre vie per raggiungere la verità e l'universalità che quella d'accettare e di riconoscere qualcosa che abbiamo ricevuto, che quella di «inventare» nel senso latino del termine (cfr. il dialogo *Dell'invenzione*), cioè «trovare», appunto, ciò che già esiste. Qui risiede il ruolo dell'*Ecclesia* e della trasmissione, da lei effettuata, del *depositum fidei*.

cervelli umani, considerano attentamente queste opinioni opposte alla religione finché trovino dove sta l'errore di esse<sup>26</sup>.

In maniera più sintetica, il capitolo III della prima parte (1819) aveva già detto della Chiesa:

Essa che coi suoi primi insegnamenti può innalzare il semplice, che ignora tutto fuorché la speranza, al più alto punto della morale, a quel punto a cui si ritrova Bossuet dopo aver percorso un vasto circolo di meditazioni sublimi, non ve lo innalzerà?<sup>27</sup>

Un omaggio al «testimonio» del «popolo» si trovava già in effetti, su una questione molto più specifica, nelle pagine della prefazione dell'autore al *Carminola*:

Se poi queste regole si considerano dal lato dell'esperienza, la gran prova che non sono necessarie alla illusione si è, che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo tutto di e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate: e il popolo in questa materia è il miglior testimoniaio.

Ma possiamo tornare alla *Lettre*. Quando giudica Racine, Manzoni si pone, nello stesso tempo, da un punto di vista più alto e più basso di lui: il cardinal Ferdinando raggiunge Perpetua ed il punto di vista del genio quello del senso comune dell'umanità. Dall'esterno, partendo dalla «voix de l'humanité» (p. 147), Manzoni interroga l'*Andromaque* e rompe il cerchio limitato della passione e della «sympathies», un personaggio dopo l'altro, per arrivare infine alla stessa Andromaca, con osservazioni di cui Stendhal farà tesoro.

L'ultimo paradosso della *Lettre*, che troverà nel *Dell'invenzione* una spiegazione preziosa, è del resto che la logica e l'eloquenza del suo autore si trovano alla fine d'accordo con il «sens commun des peuples» (p. 162), quello che ha rifiutato i «délirés» d'Alfieri. Non affermato esplicitamente (ma chiaro nel frammento che abbiamo esplorato: «L'odio sistematico contro ventotto milioni di uomini è un tal delirio che non può divenir generale nè durare in un paese dove è stato annunziato il vangelo») è il riferimento unificante dell'uno e dell'altro alla verità della Rivelazione.

6. Se si vuol trovare un luogo di «precipitazione» singolare, nel quale tutti gli aspetti e i problemi evocati a proposito della *Lettre* si ritrovano in una forte sintesi, questo è il *Cinque maggio*.

Si tratta intanto di un'ode, luogo per eccellenza – anche per il *Dictionnaire* di Voltaire – dell'entusiasmo e della poesia sublime. Questo aspetto potrebbe subito trovare conferma nella storia esterna di questo testo «pindarico», con

Enrichetta Blondel al pianoforte per sostenere, durante due giorni, l'«estro» di Manzoni «matto per l'entusiasmo». Ma è meglio per noi entrare subito nell'interpretazione del testo.

Il «Genio» di Manzoni oltrepassa le posizioni meschine e porta gli spettatori-lettori al di là delle «passions sympathiques» (il «sonito» di «mille voci»). A questo proposito, non è mai stata rilevata la concordanza precisa di questi versi («di mille voci al sonito / mista la sua non ha») con una frase del frammento della *Morale* relativo alle «opinioni predominanti in un secolo»:

A poche menti è dato di volere e potere uscire, per dir così, dalla atmosfera generale, consultare più la ragione propria che le mille voci concordi che suonano su un oggetto, pesare quello che tutti gli altri affermano<sup>28</sup>.

Ma quel che più colpisce è l'analogia tra Napoleone e il poeta. Si è parlato del tema dell'«orma propria» in Manzoni. La parola «orma» ritorna, nel *Cinque maggio*, due volte. La prima è applicata a Napoleone («Né sa [soggetto: «la terribile»] quando una simile / orma di piè mortale / la sua cruenta polvere / a calpestar verrà», vv. 9-12). La seconda, in maniera significativa, allo spirito creatore di Dio («Nui / chiniam la fronte al Massimo / Fattor che volle in lui / del creator suo spirito / più vasta orma stampar», vv. 32-36). Ora la parola «orma» era presente significativamente nella descrizione che Cesare Beccaria dava, nelle *Ricerche*, delle «buone qualità» degli «uomini d'entusiasmo», descrizione che, anche per la parte precedente relativa ai «difetti» di tali uomini («Quella specie di disordine, quella negligenza e trascuranza medesima [...] intorno a ciascuna cosa in particolare [...] quell'abitudine [...] che hanno di correre e di avanzarsi sui minimi rapporti delle cose, ed il menomo barlume di una lontana analogia prendere per il chiaro lume dell'evidenza»), può dire molto sul carattere «entusiasta» del *Cinque maggio* e sulla maniera di procedere del suo autore: «L'invito provviso scagliarsi nelle più remote e disperate combinazioni d'idee, l'avvicinar le cose lontanissime, e togliendo di mezzo corso delle loro idee, aprire nuove vie gli ostacoli che si oppongono al libero corso delle loro idee, con fremito tutti allo spirito umano, e in esse orme solitarie, ma franche e rapide, stamparvi».

Tutta la riflessione dell'ode è in effetti strutturata su un ritmo binario in cui all'«orma» terrestre è contrapposta l'«orma» divina, al «premio / ch'era follia sperar» (vv. 41-42) il «premio / che i desideri avanza» (vv. 93-94), alla morte, infine, l'immortalità.

Per tutto il tempo in cui il fuoco interiore di Napoleone ha bruciato per una

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 568 (per ragioni di senso, confermate anche dalla citazione che sto per fare in questa stessa nota, ho corretto «quelle che tutti gli altri affermano» in «quello che tutti gli altri affermano»). Senza il riferimento al «suono» («sonito» – «suonano») la frase diventa poi, nel capitolo 2 della seconda parte della *Morale*: «A pochi è dato di volere e potere uscire, per dir così, dall'atmosfera generale delle idee, e trasportarsi in un campo più tranquillo e sereno, per consultare più la ragione propria che le mille voci concordi su un oggetto, e pesare quello che quasi tutti gli altri affermano» (*ivi*, p. 495).

<sup>26</sup> Ed. Ghisalberti, pp. 568-9.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 301-2. Per l'ed. 1855 cfr. *ivi*, p. 44.

gloria terrena, il risultato è rimasto vano. Lo slancio vitale si è concluso nel soffocamento del naufrago, nell'ansia claustrofobica di uno spazio senza uscita, nella disperazione («e disperò», v. 87) di chi è tentato dal suicidio. Il suicidio ha tentato Adelchi e tenterà anche l'Innominato (un'altra «superba altezza»). Ma per tutti e tre si tratta, appunto, di una tentazione, di un momento di debolezza presto superato. Significativamente la *Lettere*, al momento della «Copia per la censura» e quindi negli anni 1821-1822, in coincidenza col *Cinque maggio*, introduce una parte sul suicidio nella quale vi è senza dubbio (è lo stesso Manzoni a dichiararlo a Fauriel, in una lettera del 6 marzo 1822) un riferimento a «l'histoire de nos jours», e cioè a Napoleone (cfr. pp. 136-137). La pagina della *Lettere*, con la sua allusione ai «vastes projets», ci fa pensare alla «vasta orma» che abbiamo già incontrato ed anche al «gran disegno» del quale ci parla sempre il *Cinque maggio* a proposito di Napoleone. È grazie alla sua grande personalità morale che lo lega, per altro, alla «morale des peuples» (cfr. il finale della stessa pagina della *Lettere*) che Napoleone può trovare l'unica apertura possibile al suo *impasse*, la Fede, che lo conduce verso i «campi eterni»<sup>29</sup> (cfr., sul filo della memoria, i «campi nemmeno immaginati» della *Morale cattolica*<sup>30</sup>, e i «champs plus vastes» della *Lettere*). È lì che si ha, ancora una volta, il superamento (quello vero, non quello fittizio) della chiusura di morte verso un «più spirabil aere», verso i «floridi / sentier della speranza», verso il «premio che i desiderii avvanza».

In maniera analoga, la posizione di superamento tipica del poeta rispetto alle passioni meschine e, «forse», l'immortalità della sua poesia («un cantico / che forse non morrà», vv. 23-24) sono raggiunte non grazie a un atto «individuale» del genio (che agiva in ogni modo, anche nelle opere neoclassiche che abbiamo visto, grazie a un *Deus in nobis*) ma grazie alla verità divina e universale della fede. Là sono le ragioni del «forse». Non tocca al poeta dire in quale misura abbia compreso o espresso questa verità (in realtà Manzoni dirà, fin dal 1821 – lo stesso anno della redazione del *Cinque maggio* –, che il suo «componimento [...] debb'essere ormai dimenticato»).

Ma l'analogia tra Napoleone e il poeta va fino ad alludere in maniera esplicita all'atto di scrittura, sotto l'egida, ancora una volta, di Virgilio.

Che il verso «cade la stanca mano!» (v. 72), che descrive l'interruzione da parte dell'imperatore della redazione dei suoi *Mémoires*, sia suggerito dal *cedere manus* di *Eneide*, VI, 33, è quanto tutti i commentatori ci dicono. Ma quel che occorrerebbe fare è riprendere tutto il contesto del riferimento virgiliano, con Dedalo che cerca di scolpire l'impresa di Icaro per due volte, e per due volte la mano gli cade («Bis conatus erat [...] / bis patriae cecidere manus»: parole di cui sembra avvertire come un'eco in «due volte nella polvere, due volte sugli altar»). La mano di Napoleone cade, come quella di Dedalo, al momento di rap-

<sup>29</sup> V. 93.

<sup>30</sup> Ed. Ghisalberti cit., p. 525.

presentare un volo ardito che si è concluso in catastrofe e rovina. La mano di Manzoni cadrà, nel *Natale* 1833, e con un'esplicita citazione, in quel caso, del virgiliano *cedere manus*, nell'acme del dolore di una poesia «soggettiva» che interroga il mistero della morte. Ma la mano di Manzoni non cade, nel *Cinque maggio*, perché il poeta passa la penna alla «bella Immortal», la Fede: «bella Immortal! benefica / fede ai trionfi avvezza! / scrivi ancor questo, allegrati» (vv. 97-99). Il poema «forse non morrà» se riesce ad orientare l'attenzione, al di là di questo volo rovinoso, verso la fede, che è la vera trionfatrice. Là il genio raggiunge ancora una volta il popolo nella fede universale dell'*Ecclesia*.

Il genio individuale, con le sue sole forze, non può in realtà che cadere come Icaro, si tratti di Napoleone o del poeta. L'uno e l'altro ottengono di vivere decentrandosi, rinunciando a se stessi, morendo per lasciare il posto alla vera protagonista: la Fede, la Parola... La profondità dell'ode risiede proprio nel paradosso della croce. Il trionfo della fede non arriva se non nel momento dell'umiliazione e della morte, in séguito a vicissitudini terrene segnate dal sangue e, d'altra parte, l'annuncio di questo trionfo è affidato ad una parola umana, talvolta maldestra ed oscura (come dirà lo stesso Manzoni).

7. È utile, talvolta, fare dei paragoni per meglio comprendere la forza di qualcosa. Per rendersi conto della forza del *Cinque maggio*, basta andare a rileggersi il *Bonaparte* di Lamartine. Aldilà delle continue riprese da Manzoni in immagini e idee, quel che manca, nel brano di Lamartine, è la forza sintetica propria all'elevazione geniale e pindarica, come, d'altra parte, l'analogia profonda tra Napoleone e il poeta di cui abbiamo appena parlato. Si noterà, tuttavia, la presenza del tema di Bonaparte «génie» (la parola ritorna tre volte nelle cinque ultime strofe: cfr. ed. Pléiade, p. 123; e anche la variante tarda del finale, p. 1823 della stessa edizione, sul «génie / qui ne fond pas de vertus!»). Tale presenza si esprime anche in un'immagine negativa ma sintomatica, quella dell'aquila:

Comme l'aigle régnant dans un ciel solitaire,  
tu n' avais qu' un regard pour mesurer la terre,  
et des serres pour l'embrasser!

In composizioni apparse nelle prime *Méditations poétiques* (1820) l'immagine era già presente ma per designare, in positivo, la capacità del genio poetico. Così, nella *Gloire*, che è del 1818, possiamo leggere, indirizzati a un poeta, i seguenti versi:

Les siècles sont à toi, le monde est ta patrie.  
Quand nous ne sommes plus, notre ombre a des autels,  
où le juste avenir prépare à ton génie  
des honneurs immortels.

Ainsi l'aigle superbe au séjour du tonnerre  
s'élançe; et, soutenant son vol audacieux,  
semble dire aux mortels: je suis né sur la terre,  
mais je vis dans les cieux.

L'ode *L'enthousiasme* (1819), di cui si è già parlato, comincia in questo modo:

Ainsi, quand l'aigle du tonnerre  
enlevait Ganymède aux cieux,  
l'enfant, s'attachant à la terre,  
luttait contre l'oiseau des dieux;  
mais entre ses serres rapides  
l'aigle pressant ses flancs timides,  
l'arrachait aux champs paternels;  
et, sourd à la voix qui l'implore,  
il le jetait, tremblant encore,  
jusques aux pieds des immortels.

Ainsi quand tu fonds sur mon âme,  
enthousiasme, aigle vainqueur,  
au bruit de tes ailes de flamme  
je frémis d'une sainte horreur;  
je me débats sous ta puissance,  
je fuis, je crains que ta présence  
n'anéantisse un cœur mortel,  
comme un feu que la foudre allume,  
qui ne s'éteint plus, et consume  
le bûcher, le temple et l'autel.

E l'immagine sarà rivisitata ancora nelle *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), e in particolare nella conclusione dell'*Épître à Sainte Beuve*:

Chantons pour soulager ce qui gémit en nous!  
Quand la source à la mer a versé son eau pure,  
qu'importe si l'abîme étouffe son murmure?  
Qu'importe si les vents dispersent sur les mers  
le cri qu'a jeté l'aigle en traversant les airs?  
Quand l'oiseau s'élevait des rochers du rivage  
plane dans le rayon au-dessus du nuage,  
qu'il n'entend plus la vague, et qu'il voit sous ses yeux  
ces abîmes d'azur qui sont pour nous les cieux!

Nell'ode di Loyson *L'Enthousiasme poétique*. À *M. Alexandre Manzoni*, che, come abbiamo visto, risponde a quella di Lamartine sull'*Enthousiasme*, l'immagine che si trovava all'inizio di quest'ultima viene a sigillare il componimento, in un discorso che è esplicitamente applicato a Manzoni:

C'est d'ici qu'étendant ses ailes,  
l'Enthousiasme au vol ardent,

à travers des routes nouvelles,  
suit son essor indépendant!  
Profane, qui cherches sa trace  
à l'endroit où sa noble audace  
échappe à ton œil confondu,  
du ciel il a percé la voûte;  
et quand tu crois qu'il perd sa route,  
c'est toi qui des jeux l'as perdu.

Lui-même est son but et sa voie;  
plus sûr, plus il semble égaré,  
ce n'est point pour chercher sa proie  
qu'il franchit l'espace azuré.  
Il la tient en quittant la terre,  
l'enlève dans sa forte serre,  
l'égaré avec lui dans les cieux;  
et, quand son âme est assouvie,  
s'arrête, et la jette sans vie  
au sommet d'un mont sourcilieux.

Questo finale, in Loyson, era preparato da lontano. La quinta strofa riprende, attraverso questa similitudine, la risposta alla domanda dell'inizio della terza sul genio che esce dai limiti comuni («Dis-moi donc, toi qui du génie / fus dès le berceau possédé, / quelle est cette étrange manie / dont le poète est obsédé?»):

Tel, au cri perçant dont sa mère  
a rempli les chants du soleil,  
l'aiglon endormi dans son aire  
tressaille et s'arrache au sommeil,  
et, sûr de sa vigueur naissante,  
vers la voûte resplendissante  
dressant un regard généreux,  
de sa route incertaine encore,  
aux vents de l'ours ou de l'aurore  
livre son vol aventureux.

E l'immagine dell'elevazione, ispirata dall'aquila, percorre anche l'ottava e la nona strofa:

O feu divin! céleste ivresse!  
plaisir plein de trouble et d'effroi!  
je m'élève, le ciel s'abaisse,  
la terre roule et fuit sous moi:  
ravi sur des ailes brûlantes  
bien loin des cités turbulentes  
et des champs par l'homme habités,  
j'erre aux confins de la nature,  
dans les campagnes sans culture  
et les sentiers infréquentés:

retraite impénétrable et sainte,  
où je ne vois de toutes parts  
ni la trace de l'homme empreinte,  
ni le sillon poudreux des chars;  
monts inconnus, forêts sauvages,  
fleuves sans nom, secrets rivages  
remplis d'un silence éternel:  
source limpide et solitaire  
où l'oiseau seul se désaltère  
en quittant les plaines du ciel!

Ma per Loyson come per Lamartine non bisogna dimenticare i modelli, ben conosciuti anche da Manzoni. All'inizio dell'ottava strofa di Loyson («Je m'élève, le ciel s'abaisse, / la terre roule et fuit sous moi») si sarà riconosciuto – modificato – l'«effet Lebrun» a proposito del quale abbiamo visto la risposta di Manzoni alle critiche di Nodier. In effetti, la stessa ode di Lebrun, *Sur l'Enthousiasme*, nella quale si trovano i versi sopra riportati («Et Mongolfier, fuyant la Terre, / se précipite dans les Cieux»), inizia in questo modo:

Aigle qui ravis les Pindares  
jusqu'au Trône enflammé des Dieux,  
Enthousiasme! tu m'égares  
à travers l'abîme des Cieux.  
Ce vil Globe à mes yeux s'abaisse;  
mes yeux s'épurent, et je laisse  
cette fange, empire des Rois.  
Déjà, sous mon regard immense,  
les Astres roulent en silence:  
l'Olympe tressaille à ma voix.

Si tratta di un inizio del quale anche Lamartine si era ricordato, nei primi versi, già citati, del suo *Enthousiasme*. Ma in Lebrun, come – con un'altra estensione – in Loyson, l'immagine non è confinata in un solo punto (così, essa ritorna nella terza strofa: «Que la Colombe d'Amathonte / s'épouvante au feu des éclairs; / le noble Oiseau qui les affronte / prouve seul qu'il est Roi des Airs» e, ancora, nella settima: «À mes Accords l'Aigle charmé / ralentit son vol orageux»).

Ed ecco anche Jean-Baptiste Rousseau, nell'ode – che abbiamo già evocato – *À M. le Comte du Luc*:

C'est par là qu'autrefois d'un prophète fidèle  
l'esprit, s'affranchissant de sa chaîne mortelle  
par un puissant effort,  
s'élançoit dans les airs, comme un aigle intrépide,  
et jusques chez les dieux alloit d'un vol rapide  
interroger le sort.

Ma per concludere occorre ritornare, oramai, a Manzoni. Perché l'immagine ne-

gativa dell'aquila, già incontrata nel *Bonaparte* di Lamartine, ritorna all'inizio del capitolo XX dei *Promessi sposi*:

Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, nè più in alto.

Si potrebbero evocare, con Raimondi e Bottoni, alcuni passi del *Manfred* di Byron tradotti dal Pellico (su «quei capi supremi, di cui le rupi sormontate di castella guardano sulle profonde valli», che, dall'«estremo orlo» delle «balze», contemplano «giù sulla riva del torrente gli alti pini impiccioliti come arbuscelli, nella vertigine della lontananza», salutano il «volo» dell'«aquila» «fenditore di nubi» nei «cieli più alti») o anche, per la descrizione di una natura selvaggia che precede e che si pone come il «correlativo oggettivo» dell'immagine dell'aquila, i versi «alpini» dell'*Adelchi*, nei quali sono evocati, oltre a una natura silenziosa simile a quella di Loyson (strofe otto e nove), anche il «falco» e l'«aquila» («Dal campo / inosservato uscii, l'orme ripresi / poco innanzi calcate; indi alla destra / piegai verso aquilone, e abbandonando / i battuti sentieri, in una angusta / oscura valle m'internai: ma quanto / più il passo procedea, tanto allo sguardo / più spaziosa ella si fea. [...] / [...] / [...] – Oltre quei monti / sono altri monti, ei disse, ed altri ancora; / e lontano lontan Francia; ma via / non havvi; e mille son quei monti, e tutti / erti, nudi, tremendi, inabitati / se non da spirti, ed uom mortal giammai / non li varcò. – Le vie di Dio son molte, / più assai di quelle del mortal, risposi; / e Dio mi manda. [...] / [...] / [...] in capo alla valle, un greggio ascesi, / e in Dio fidando, lo varcai. Qui nulla / traccia d'uomo apparia; solo foreste / d'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli / senza sentier: tutto tacea; null'altro / che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora / lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso / stridir del falco, o l'aquila dall'erto / nido spiccata in sul mattin, rombando / passar sovra il mio capo»). Ricordo solo che il *Fermo e Lucia* sottolineava con insistenza un certo parallelismo tra Federigo (il «falco» di cui parlavamo all'inizio) e l'Innominato. In effetti (e anche Lamartine vi alludeva alla fine del suo *Bonaparte*) se si è un essere eccezionale nel male, lo si può diventare anche nel bene. Si rileverà tuttavia, ancora una volta, come questa conversione attesa e preparata si realizzi con il concorso di un uomo d'eccezione come Federigo e della testimonianza semplice di una donna credente come Lucia (senza parlare dell'umile *Ecclèsia* in cammino che conduce l'Innominato verso il Cardinale: cfr. la fine del capitolo XXI).

L'immagine dell'aquila infine era già presente, e con un valore autobiografico, nella chiusa della prima opera del Manzoni, *Del trionfo della libertà* (1801), dove il poeta s'indirizzava a Monti:

Salve, o Cigno divin, che acuti spiedi  
fai de' tuoi carmi, e trapassando pungi  
la vil ciurmaglia, che ti striscia ai piedi.

Tu il gran Cantor di Beatrice aggiungi,  
 e l'avanzi talor; d'invidia piene  
 ti rimiran le felle alme da lungi,  
 che non bagnar le labbia in Ippocrene,  
 ma le tuffar ne le Stinfalie fogne,  
 onde tal puzzo da' lor carmi viene.  
 Oh limacciosi vermi! Oh rie vergogne  
 de l'arte sacra! Augei palustri e bassi;  
 Cigni non già, ma Corvi da carogne.  
 Ma tu l'invidia turba addietro lassi,  
 e le robuste penne ergendo, come  
 aquila altera, li compiangi, e passi.  
 Invano atro velen sovra il tuo nome  
 sparge l'invidia al proprio danno industrie  
 da le inquiete sibilanti chiome.  
 Ed io puranco, ed io vate trillustre,  
 io ti seguo da lunge, e il tuo gran lume  
 a me fo scorta ne l'arringo illustre.  
 E te veggendo su l'ereto cacume  
 ascender di Parmaso alma spedita,  
 già sento al volo mio crescer le piume.  
 Forse, oh che spero! io la seconda vita  
 vivrò, se a le mie forze inferme e frali  
 le nove Suore porgeranno aita.  
 Ma dove mi trasporti estro? mortali  
 son le mie penne, e periglioso il volo,  
 alta e sublime è la caduta; l'ali  
 però raccogli, e riposiamci al suolo<sup>31</sup>.

Si trattava, allora, del «vate trillustre». Vent'anni dopo, Manzoni sapeva bene, ormai, di aver imparato a volare.

<sup>31</sup> *Del trionfo della libertà*, IV, 163-193. Cito dall'ed. Gavazzeni delle *Poesie prima della conversione*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 59-60 (ma al verso 190 ho sostituito «astro», che non ha senso, con «estro» che si legge, del resto, nell'ed. Chiari-Ghisalberti delle *Poesie e tragedie*, p. 162).