

# ANNALI MANZONIANI

NUOVA SERIE  
VII-VIII · 2010-2015



MILANO · CASA DEL MANZONI

CON IL CONTRIBUTO DEL COMUNE DI MILANO

*direttore responsabile*

GIANMARCO GASPARI

Direttore del Centro Nazionale Studi Manzoni

*Comitato scientifico*

ARNALDO DI BENEDETTO, GIANMARCO GASPARI, FOLCO PORTINARI,  
FRANCESCO SPERA, ANGELO STELLA, MAURIZIO VITALE

© 2015 Centro Nazionale Studi Manzoni  
via Morone, 1 - 20121 Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 96 del 10 febbraio 1999

ISSN 1126-6171

SCHEDA



FEDERICO ZULIANI

## Volpi: il tema del tradimento nell'opera di Manzoni

Il libro di Alberto Volpi<sup>1</sup> analizza la costante centralità che il tema del tradimento ha avuto nell'opera manzoniana. Il testo, diviso in quattro capitoli, tratta nei primi due del tradimento nelle tragedie e nei *Promessi sposi*, mentre nei due successivi amplia il discorso ai «discorsi riassuntivi» e alle motivazioni del tradimento stesso, allargando i propri riferimenti testuali anche alla *Storia della Colonna infame*, alle *Osservazioni sulla morale cattolica* e al *Fermo e Lucia*.

Uno dei pregi del libro di Volpi è proprio quello di essere stato il primo a notare la frequenza quasi sistematica con cui il tradimento è presente in Manzoni. Il grande numero di citazioni e di esempi, più che corroborare gli spunti interpretativi, ne sembra dimostrare la fondatezza. Il capitolo più interessante è forse il primo, quello dedicato alle opere teatrali. Volpi sottolinea in modo convincente la centralità del tradimento sia nel *Carmagnola* che nell'*Adelchi*, e ne analizza sfumature e implicazioni, sottolineando la capacità e volontà manzoniana di illustrare «l'intero spessore, d'ambiguità e di conflitto, del tradimento, evitando di limitarlo a semplice giunto del meccanismo narrativo governato da una marionetta pronta a stupire il lettore per i suoi irriflessi voltafaccia» (p. 78). Se le due tragedie, da una parte, sono proprio incentrate sul problema del tradimento (che è l'accusa alla base del processo al Carmagnola ed è ciò che permette a Carlo di dilagare in Italia), allo stesso tempo però la fisionomia del teatro – così *naturaliter* immediata, visibile e necessariamente riconoscibile – forse meglio si adatta a essere compresa e a venire letta secondo le spesso rigide gabbie interpretative di Volpi piuttosto che il romanzo, spesso sfumato e aperto all'incertezza. Meno convincente è infatti, almeno a mio parere, il secondo capitolo, dove gli interventi «correttivi» del narratore, come notato da Volpi stesso, intervengono ad alterare la percezione del tradimento, creando una situazione, sempre citando l'autore, caratterizzata dal «relativismo dei

1. A. VOLPI, *L'ordine violato. Il tradimento nell'opera di Alessandro Manzoni*, Stilo Editrice, Bari 2008, pp. 173.

punti di vista». Dopo aver trattato, nel terzo capitolo, «le conseguenze narrative» delle «valenze funzionali del tradimento in Manzoni», l'autore si dedica nel quarto capitolo, il più breve ma tra i più interessanti, ad analizzare le motivazioni, indicate da Manzoni, del perché i suoi personaggi tradiscono. È forse questo ultimo il capitolo più interessante, ed utile, anche per chi non condividesse l'impostazione generale dello studio. Colpisce infatti il poco spazio, quasi nullo, che nel volume ha Manzoni in quanto autore delle opere esaminate. È una scelta certo coerente con l'impostazione dell'analisi che è caratterizzata da aspetti narratologici, semiotici e psicoanalitici (come dimostrato dalle citazioni e dai riferimenti a Genette, Bachtin, Eco, Freud e Galimberti), e che tende quindi a privilegiare l'opera *in sé* relegando in disparte l'autore. La lezione sembra quella di Eco, che insegna a diffidare della *intentio auctoris* – si potrebbero dire le intenzioni dell'autore al momento di produrre un'opera – e ribadisce invece il bisogno di affidarsi alla *intentio operis*, e cioè alle ragioni del testo, o meglio, alla sua coerenza interna.

Le critiche che si possono fare al libro sono quelle di avere anzitutto un apparato di note e di bibliografia modesto. Manca inoltre di un indice dei nomi, mancanza che ne complica così l'utilizzo e la consultazione. Allo stesso modo non si può che criticare la scelta di citare le opere di Manzoni attraverso volumi datati e non, al contrario, impiegando l'Edizione Nazionale ed Europea o le più recenti edizioni critiche (come nel caso del *Carmagnola* o della *Storia della Colonna infame* o del *Fermo e Lucia* curato da Dante Isella). In ultimo la mancanza di un capitolo di conclusioni lascia il lettore orfano di una ricapitolazione che, in un libro così ricco di sfumature e di approcci, non sempre condivisi, sarebbe stata di grande utilità.

PIERANTONIO FRARE

Langella: Manzoni poeta teologo

Questo *Manzoni poeta teologo*,<sup>1</sup> come risulta dall'indice, e come lo stesso Langella dichiara nella *Nota bibliografica*, è per la quasi totalità costituito da saggi già apparsi in varie sedi tra il 2000 e il 2008: completamente inedita è solo la prima parte del primo capitolo. La decisione di dedicargli qui una trattazione apposita e non breve dipende dal fatto che davvero il libro, così com'è concepito, è molto più che una semplice sommatoria di saggi già noti: non tanto per l'ovvia – e sempre invo-

1. G. LANGELLA, *Manzoni poeta teologo (1809-1819)*, ETS, Pisa 2009, pp. 203.

cata – ragione che la disposizione in volume finisce per attribuire una unità di ricerca e di disegno che *a priori* non sempre si dà, ma per un motivo ben più cogente, in quanto interno alla natura della ricerca di Langella. Voglio dire che il primo capitolo è tale non solo perché esso si occupa della produzione giovanile di Manzoni, in un percorso che segue una scansione sostanzialmente cronologica, percorrendo passo passo le varie fasi della sua produzione letteraria dal 1809 al 1819, ma anche perché funziona da vera e propria introduzione e da chiave di lettura di tutto quel che segue: in esso è depositata l'idea guida, l'ipotesi forte che, come un fascio di luce ben orientata, mette in rilievo le linee portanti di tutti gli altri saggi. Sarà dunque al primo di essi che dedicheremo la nostra attenzione, anche se non mancheranno, ovviamente, cenni agli altri, per una trattazione approfondita dei quali rinvio, però, alle recensioni già apparse nei precedenti numeri dello *Schedario* di «Testo».

L'ipotesi forte è quella enunciata nel titolo: che Manzoni sia, e soprattutto intenda essere, un vero e proprio 'poeta teologo', se non in tutto e per tutto nell'accezione vichiana del termine, almeno sugli stimoli provenienti dalla *Scienza nuova*. Il primo punto sul quale far luce, allora, è costituito dai rapporti intrattenuti da Manzoni con il capolavoro di Vico: l'edizione milanese del 1801 della *Scienza nuova* fu letta da Manzoni a più riprese. Postille, segni a margine, orecchie dell'esemplare da lui posseduto (e conservato presso la Casa del Manzoni), indicano «almeno tre successive e non rapsodiche letture» (pp. 8-9). La prima va collocata all'inizio degli anni Venti: lo testimoniano le citazioni e i rimandi presenti in un frammento non pubblicato della *Morale cattolica*, nel *Discorso sur alcuni punti della Storia longobardica in Italia*, perfino nel *Cinque Maggio*; la seconda fu motivata dalla stesura (1830 circa) e poi dalla revisione (fine anni Quaranta) del *Discorso sul romanzo storico*.

E la terza lettura? Langella opina che essa sia in realtà la prima e che sia avvenuta «in età relativamente giovanile», stimolata dagli stretti rapporti di Manzoni con Cuoco e Lomonaco, diffusori milanesi del culto di Vico: una lettura non da studioso impegnato nella stesura di opere storiche o teoriche o poetiche, ma libera; e, forse proprio per questo, più efficace e duratura nei suoi effetti. L'ipotesi è sottoposta alla verifica sperimentale di una rigorosa lettura dei testi giovanili, in cui Langella rintraccia intertesti vichiani finora sfuggiti o, quantomeno, mai organizzati in sistema. Alla luce dell'ipotesi complessiva, infatti, assumono ben diverso valore e rilievo la precoce consapevolezza manzoniana della propria vocazione poetica, nonché la riflessione sul ruolo del poeta in rapporto al momento storico. I *Sermoni* e i *Versi all'Imbonati* disegnano una società in sfacelo, che pare memore della «barbarie della riflessione» disegnata da Vico, e da lui ritenuta peggiore dell'antica «barbarie del

senso». Il poeta non può far altro che denunciare questo stato di cose con la satira (in specie nei *Sermoni*) e opporre una resistenza passiva, «salvare individualmente la propria verità e la propria coscienza» (p. 21).

Le cose cambieranno di lì a poco, anzi a pochissimo: già nell'*Urania* (stampata nel 1809, ma in lavorazione dai primi mesi del 1807) Manzoni individua un diverso e più attivo ed efficace ruolo per la poesia e per il poeta, quindi per sé: «la funzione civilizzatrice della poesia, l'importanza e l'autorevolezza della sua voce in ordine alla rinascita della nazione» (p. 22). Non è escluso che ciò sia avvenuto anche in seguito agli stimoli forniti dalla lettura del più ambizioso tentativo contemporaneo in questo senso, quello consegnato da Foscolo ai *Sepolcri*; ma Langella dimostra che, in ogni caso, la lezione della *Scienza nuova* è ben presente a Manzoni, coagulandosi in particolare nello sfondo barbarico sul quale egli colloca Dante, il quale, inoltre, «in questo poemetto mitologico ha il profilo vichiano del "poeta teologo" che rifonda la civiltà su basi religiose» (p. 24). Significativo è anche il cambio di musa ispiratrice: da Talia ad Urania, la quale, Vico docente, è «l'ispiratrice per antonomasia dei poeti teologi» (p. 26), già maestra di quel Pindaro cui Manzoni era stato ricondotto nel 1806 in seguito alla lettura delle odi del francese Ponce Denis Le Brun (vd. lettera a Pagani del 12 marzo 1806).<sup>2</sup> Inoltre, *Urania* contiene almeno altri due nuclei concettuali di chiara matrice vichiana: il passaggio da ferinità a umanità segnato dall'innalzamento dello sguardo, che finalmente vede con consapevolezza il cielo, e quindi gli dei che lo abitano; e «quello del turbamento e dello stupore davanti al divino» (p. 30).

L'*Urania* si conferma dunque sempre più punto di svolta dell'itinerario poetico manzoniano, nonostante la scarsa simpatia che l'autore dimostrò per essa: nel poemetto si chiariscono, per la prima volta, il ruolo e la funzione del poeta, in esso si intrecciano, per la prima volta, poesia e religione. Non a caso, esso verrà richiamato, per essere corretto, nella *Pentecoste*, in cui, riprendendo di nuovo il tema di una teologia della salvezza del genere umano, Manzoni la affida non più all'arte, ma alla grazia divina (cfr. pp. 115-8, con convincente analisi dei rapporti intertestuali tra le due poesie). Nei testi successivi Manzoni, che, dopo la conversione, ha nel frattempo chiarito a sé stesso qual è la religione di cui farsi teologo, cercherà di far propria l'altra caratteristica che Vico assegna ai poeti teologi, cioè la capacità di parlare al volgo, di essere

2. Sui rapporti con Lebrun, oltre alle pagine di Badini Confalonieri citate da Langella, si veda anche L. SOZZI, *Manzoni e Lebrun*, in ID, *Da Metastasio a Leopardi. Armonie e dissonanze letterarie italo-francesi*, Olschki, Firenze 2007, pp. 255-74 (recensito nello *Schedario* di «Testo», 57, 2009, pp. 144-5).

«confacente all'intendimento popolaresco» (p. 32). La ricerca «di un immaginario e di un linguaggio popolari, indispensabili al moderno poeta teologo per assolvere in coerenza d'intenti l'alto compito che si è prefisso» (p. 33), passerà attraverso gli infruttuosi tentativi di *A Parteneide* e della *Vaccina*; e troverà soluzione negli *Inni sacri*, grazie alla (ri)scoperta della *Bibbia*: lì «erano riposte [...] la sapienza e la lingua di quella religione di cui egli avrebbe voluto essere il poeta teologo» (p. 39). Ed ecco allora gli *Inni sacri*: vero e proprio manifesto del poeta che ha scoperto, grazie all'azione congiunta della conversione religiosa e della vocazione poetica, il proprio compito: farsi poeta-teologo, per rifondare, grazie ad «una poesia intrisa di succhi 'teologici'» (p. 41) una novella età di civiltà, che succeda alla ritornata barbarie.

Non sfugge, all'attento sguardo di uno storico di razza quale Langella, che negli stessi anni, un altro poeta, Ugo Foscolo, stava già lavorando ad un progetto simile al manzoniano, e pur tuttavia molto diverso; e non è escluso che quello manzoniano nascesse anche per contrapposizione, stante la sua forte reattività agli stimoli esterni e l'inaccettabilità, per lui, delle basi teoretiche di Foscolo. Dalla *Chioma di Berenice* ai *Sepolcri* alle *Grazie* (ma non va dimenticata, in questo percorso, la tappa fortemente anticipatrice dell'ode *All'amica risanata*, tanto più significativa perché affidata a un testo poetico), Foscolo tenta a sua volta di farsi poeta-teologo: poeta-teologo, però, del paganesimo, della mitologia; e fondatore egli stesso di miti, come ha sapientemente e incontrovertibilmente dimostrato Luigi Derla in un libro fondamentale (e difficilmente reperibile), infatti citato da Langella (*L'isola il velo l'ara. Allegoria e Mito nella poesia di Ugo Foscolo*, E.C.I.G., Genova 1984). Non senza contraddizioni, certo: infatti, nella *Chioma di Berenice* Foscolo sembra conscio della falsità di quella religione, che va tuttavia sostenuta per il suo valore di collante sociale (in quanto religione di Stato, insomma) e per la sua funzione eufemistica, che ricopre di un velo affascinante le dolorose verità del disincanto, del nulla, del dolore che altrimenti si offrirebbero agli uomini; nelle poesie (in particolare, come dicevo, nell'*All'amica risanata* e nelle *Grazie*), invece, Foscolo si fa a sua volta creatore di miti affidati all'incanto della parola: poeta-teologo, cioè, di una religione alla quale egli sembra dunque credere. Si tratterà forse, in ultima analisi, di una neosofistica religione della parola creatrice: ma a chi consideri lo strettissimo nesso che dalle origini della cultura greca rilega strettamente parola poetica e mito, non sfuggirà che il passaggio da una religione della parola creatrice ad una religione del mito il passo è breve; tanto più quando si tratta della parola di un poeta che si propone, attraverso di essa, di costruire miti religiosi da adorare (si ricordi la conclusione dell'ode *All'amica risanata*, che sancisce il passaggio di Anto-

nietta dal rango di creatura umana a quello di figura divina, proprio grazie alla parola del poeta).

Tutt'altro che infondata, appare, allora, una delle molte proposte interpretative del ricco saggio di Langella: che gli *Inni sacri* siano «anche una risposta alla religione foscoliana delle illusioni»; «così, ai *Sepolcri*, “grandiosa marcia funebre” in cui culmina la poesia foscoliana all'insegna della ‘potenza nientificante del Tempo’ (Derla) [...] il Manzoni in-nografo replica idealmente, non a caso, proprio cominciando con *La Risurrezione*, nel segno quindi di una volontà divina che trionfa clamorosamente sulla morte» (p. 53).

La fondata e affascinante ricostruzione di Langella offre al recensore lo spunto per qualche passo ulteriore, del resto accennato, qua e là, nelle stesse pagine del critico. La differenza fondamentale tra i due poeti-teologi pare la seguente: Foscolo può farsi creatore o rinnovatore o coautore di una teologia, quella pagana, allo stesso modo dei poeti antichi; Manzoni, invece, intende farsi banditore di una religione rivelata, si limita ad affiancare la Chiesa nel suo magistero. Tale differenza, del resto, consegue alla differenza di religione: se il *pantheon* pagano è vario e molteplice, suscettibile di incrementi, mobile e indefinito, il Cristianesimo è religione ben definita nei suoi dogmi, che ha conosciuto l'ultima rivelazione con l'incarnazione di Cristo.

Tuttavia, pur dentro un ambito che pare ammettere solo la molto limitata libertà del divulgatore e dell'espositore, Manzoni di fatto ritaglia un ruolo rivelativo alla parola poetica, che fin da qui si dimostra capace, come egli teorizzerà solo molto più avanti, all'altezza del *Discorso sul romanzo storico*, di «fornire intuiti al pensiero». È evidente, infatti, che già negli *Inni sacri* Manzoni non si limita a versificare i contenuti della religione cattolica, ma, grazie alla forza propria della parola poetica, introduce elementi di novità nello stesso ambito teologico: non nel senso che egli crei una propria teologia, ma nel senso (come chiarirà nel *Dialogo dell'invenzione*) che egli inventa, cioè trova, grazie alla parola, ciò che preesisteva nella mente di Dio ma a cui nessuno aveva ancora dato voce (e, quindi, se non esistenza, certo attuazione). La Accame Bobbio, in un libro troppo a lungo trascurato (ma riportato all'attenzione, infine, da Franco Gavazzeni, e qui ampiamente citato) fornisce numerosi esempi di questo atteggiamento, in cui si inverte nel modo più profondo ed efficace l'intima e profonda unione di poesia e teologia cui, come ora sappiamo bene grazie a Langella, mira Manzoni. Basti citare parte della bella lettura dei versi 43-49 del *Natale*: «Nel *Natale* l'invocazione al Figlio di Dio si presenta prima come una meditazione sulla sua eternità, nutrita di frasi bibliche e liturgiche, e nella forma interrogativa suggerita da analoghe domande riferite al Figlio di Dio, o alla Sapienza,

dai testi sacri: “Figlio di Dio, quai furono / I tempi tuoi primieri? / Qual ti puo’ dir fra i secoli: / Prima di me non eri?” (Ma il concetto dei secoli si sviluppa in una personificazione di cui non trovo traccia nella *Bibbia*, e che il Manzoni riprenderà nel *Cinque Maggio*). Poi gli si affaccia il concetto della relazione tra l’eternità del Figlio e quella del Padre, “O da l’Eterno genito / Eterno insiem con Lui” precisa il suo nascere non coi secoli ma prima dei secoli, e perfeziona via via l’espressione nella ripetizione di “eterno”, nella ripresa della parola “figlio”, che identifica nel pargolo figlio dell’uomo il figlio di Dio, infine nella sostituzione del participio “genito” col verbo al presente “genera”, che esprime l’eterna attualità di quella nascita: “O Figlio, o Tu cui genera / L’Eterno, eterno seco, / Qual ti può dir dei secoli: / ‘Tu cominciasti meco?’”» (pp. 61-2).<sup>3</sup>

Dunque, la proposta di Langella è doppiamente significativa: da un lato perché ricostruisce in modo convincente il retroterra – in particolare vichiano – grazie a cui germina e si sviluppa in Manzoni l’idea di farsi poeta-teologo; dall’altro, perché indirizza verso la profonda unità della mente di Manzoni, invitando a vedere lo strettissimo rapporto intercorrente in essa tra parola e pensiero, tra poesia e riflessione, sia essa filosofica o teologica; e a prendere in considerazione ciò che spesso si è portati a dimenticare, vale a dire il ruolo della parola nella invenzione (nel senso manzoniano che ho sopra precisato) del pensiero, perfino di quello teologico.<sup>4</sup> Poeta-teologo, allora, non nel senso, pur nobilissimo ma in effetti riduttivo, di autore di scritti letterari volutamente fondati sulla verità rivelata; ma nel senso di autore capace, grazie all’ascolto e alla cura della parola, di fornire contributi di novità e di approfondimento alla stessa teologia. Acquisizione, questa, che converge, partendo da punti e seguendo itinerari diversi, con le ricerche di Enzo Noè Girardi; e che rende ragione della profonda affinità che lega Manzoni e Dante, a dispetto di una certa diffidenza che il primo sembrò manifestare nei confronti del secondo.

Dentro questa nuova prospettiva di ricerca, l’avvenimento biografico della conversione, ripercorso con precisione e chiarezza nei suoi dettagli

3. Una conferma da altro versante, autorevole per la competenza teologica del proponente, viene dal cardinale Giacomo Biffi, che sottolinea la novità della ecclesio-logia della *Pentecoste*, che anticipa di alcuni anni le riflessioni degli addetti ai lavori (G. BIFFI, *Le cose di lassù*, Cantagalli, Siena 2007; cfr. ancora lo *Schedario* di «Testo», 55, 2008, p. 152).

4. È l’argomento della tesi di dottorato di Rita Zama, che esamina il rapporto tra pensiero e parola in Manzoni, giungendo a significativi risultati (ora pubblicata: R. ZAMA, *Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo*, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2013).

nel secondo capitolo, riveste particolare significato proprio in ordine alla poetica, poiché la decisione di dedicarsi a cantare i “fasti” cristiani, quasi in gara e in contrapposizione con Ovidio, nasce da qui; e Langella, nel capitolo terzo, mostra con chiarezza che la scelta manzoniana di «pescare nei due grandi bacini collegati della Bibbia e della liturgia, cui anche gli umili avevano accesso» (p. 76) è ciò che consente al poeta di risolvere l’annoso problema di trovare una lingua veramente ‘popolare’: se a noi essa non pare tale, ciò si deve anche ai progressi poi compiuti dallo stesso Manzoni nei *Promessi sposi*, ma non si deve dimenticare che i contemporanei criticarono come sconvenienti al decoro letterario tanto la lingua quanto la metrica degli *Inni sacri*.

Il quarto e il quinto capitolo costituiscono una sorta di dittico. Langella mostra come uno dei motivi teologici portanti del *Carmagnola* sia il tema della volontà, il rapporto tra l’uomo e la sua indole, la sua «natura». Carmagnola è l’uomo «gravato dal comune fardello di un’indole che non sa compiere il bene suggerito dalla ragione, trascinandolo ineluttabilmente verso un atroce destino» (p. 92). Non era soluzione, questa, che potesse soddisfare Manzoni, il quale torna quindi sull’argomento nella prima *Pentecoste*, quella del 1817. Anche in essa, la bontà della legge divina è data per scontata; e anche in essa l’accento è posto sulla impossibilità, per l’uomo, di compiere le opere previste dalla legge, quando non intervenga la grazia divina. Legge e grazia sembrano quindi inconciliabili, a tutto danno dell’uomo: Manzoni, tuttavia, propone una originale soluzione, evitando, in tutta la prima *Pentecoste*, la parola ‘grazia’, e usando, come suoi sostituti, «aura» e «virtù». Si tratta di una scelta fondamentale, anche perché segnala la distanza manzoniana dal giansenismo (questione vecchia, che pareva ormai sepolta, ma che viene periodicamente riesumata, si direbbe per essere di nuovo seppellita), soprattutto per quanto riguarda il secondo termine: infatti, «la ‘grazia’ è un evento che nell’uomo trova soltanto un complemento di termine totalmente passivo; la ‘virtù’ è una durata, una vera e propria *actio* che lo impegna come soggetto. [...] assorbire una virtù non è lo stesso che ricevere una grazia: il concetto di virtù implica un passaggio di consegne, l’acquisizione di doti, di capacità, di risorse da mettere a frutto» (p. 119).

Sembra questo il ponte che permette il passaggio dalla prima alla seconda *Pentecoste* (assieme, come è fin troppo noto, alle riflessioni consegnate alla appena conclusa *Morale cattolica*), a cui Langella dedica il cap. VII: se la prima, nonostante tutto, insiste ancora sulla *natura lapsa*, sulla impossibilità degli uomini a seguire la legge divina (fino al punto di diventare perfino impietosa con i limiti e i peccati degli stessi apostoli), la seconda sposta decisamente l’accento sulle ‘virtù’ suscitate dallo Spirito. Grazie anche alle riflessioni consegnate alla *Morale cattolica*,

si prepara il passaggio da personaggi di invenzione bloccati nella loro continua e frustrante soggezione ad una natura che pure vogliono modificare, come il Carmagnola, a quei personaggi, come Renzo, che, con l'aiuto di Dio, riusciranno a perdonare don Rodrigo, vincendo così la loro 'naturale' inclinazione alla violenza e alla vendetta. Una «nuova progenie», che prende vita anche nella creazione artistica, rendendola pure in ciò allo stesso tempo specchio e prefigurazione di una nuova età degli uomini, finalmente e pienamente umana perché finalmente e pienamente religiosa.

#### AUGUSTUS PALLOTTA

#### Parisi: Manzoni in the 20th century

The title of this volume<sup>1</sup> may be somewhat vague, but the author devotes several pages of the Introduction to the make-up and objectives of his work. We are told that the book comprises ten articles first published in various journals of Italian studies in Italy, the United States, England and Spain. Unlike similar publications that offer a replica of their previously published works, Parisi has sought to lend some unity and an organic structure to a collection of different topics dealing with Manzoni. He writes: «[...] mi sono anche reso conto che varietà e organicità non si escludevano a vicenda, ma si integravano fra di loro. Questo libro presenta dunque una serie di profili critici, ma anche uno studio dei modi in cui l'opera di Manzoni è stata letta, discussa e interpretata nel corso del ventesimo secolo» p. (IX).

The two elements, *varietà* and *organicità*, are achieved by reediting the introduction to certain articles or by grouping together the essays that deal essentially with the same subject matter. Such is the case of the first three chapters which are concerned, in various forms, with Manzoni's catholicism. Accordingly, the first chapter deals with Ferruccio Ulivi's fruitful contribution to the religious aspects of *I Promessi sposi* and related works. Ulivi gives little credence to those that attribute Manzoni's «conversion» to a miraculous event in a Parisian church. He calls it instead a long «itinerarium ad Deum» in the course of which Manzoni deepened his knowledge of catholicism by turning to the writings of seventeenth-century French writers: Pierre Nicole, Pascal and Jean-Baptiste Massillon, among others. Reflecting on Ulivi's works

1. L. PARISI, *Come abbiamo letto Manzoni. Interpreti novecenteschi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 236.

on Manzoni, Parisi notes that «la religiosità manzoniana non è riconducibile tanto al contenuto ideologico del romanzo, ma si manifesta soprattutto nel punto di vista con cui Manzoni guarda agli eventi, nel tono con cui li narra, nel timbro magnetico sacro-fatale di arcanità che ha la sua voce» (p. 8).

In the next chapter Parisi examines the ample contributions of Cesare Angelini to Manzoni's works. A distinguished priest from Pavia, Angelini, much like Ulivi, devoted virtually his entire scholarly life to the author of *I Promessi sposi*. He channeled his interests in the religious parts and the language of the novel. Parisi points out that Angelini's approach to *I Promessi sposi* is marked by «una rigida contrapposizione fra cattolicesimo conservatore e laicismo progressista derivate [...] in Italia dal processo di unificazione del paese. Da questa contrapposizione deriva anche la particolare insistenza di alcuni studiosi sul cattolicesimo manzoniano, il desiderio di annoverare *I Promessi sposi* fra i patrimoni ideali di una chiesa che si sente aggredita politicamente e culturalmente e lotta per affermare la propria identità» (pp. 20-1). Mindful, however, that «Manzoni non approva la politica papale di contrapposizione, durante la Restaurazione e cerca sempre di conciliare cattolicesimo e liberalismo risorgimentale» (p. 21). Parisi concludes that Angelini's works on Manzoni, in the last analysis, betray the fact that «il carattere intimamente cattolico» attributed by the critic «all'arte manzoniana [...] si identifica con la tradizionale cultura religiosa italiana» (*ibid.*).

Concerning the heavily debated question of the Providence, relative mostly to the novel, Parisi summarizes Angelini's thoughts as follows: «[...] i piani di Dio sono inconoscibili; i fedeli si concentrano su alcuni eventi e vedono in essi dei simboli allusivi di un mistero ultimo» (p. 24). The second knotty question in Manzoni studies is his alleged association with Jansenism. The leading proponent of Jansenist presence in *I Promessi sposi* has been Francesco Ruffini, author of *La vita religiosa di Alessandro Manzoni* (1931) containing ideas firmly discounted by Angelini. Parisi states that Ruffini «ha insistito sul giansenismo dottrinario di Manzoni per sottrarre lo scrittore all'appropriazione cattolica» (p. 39). Other critics have called it «giansenismo sentimentale» to be identified with the austerity of religious practice of seventeenth-century French Catholicism. Also noteworthy in Angelini's studies are the comments on Manzoni's language in the novel: a simple diction betraying the humble expression of his characters. To this critics, the «umiltà linguistica» found in the novel has a moral correspondence, a factor which Parisi summarizes with a concise and discerning sentence: «Sapienza stilistica e sapienza morale si complementano; chi cerca l'una s'imbatte nell'altra e viceversa» (p. 32).

The last chapter of the book devoted to religious issues is represented by the works of a French italianist, Jacques Goudet. «Manzoni, secondo Goudet», writes Parisi, «è troppo pessimista per essere cristiano; le pagine più intense del suo romanzo non esprimono la fede in Dio ma una desolata visione del cosmo» (P. 43). Indeed, in Manzoni the French critic finds a pervasive sense of sadness coupled with a tragic and inhuman vision of the world. He points to «l'atrocité de un univers sans ordre ni Justice, où la souffrance est aussi bien présente dans l'angoisse où elle est patente, que dans l'*humor* où elle est latente» (p. 46). Here the Manzoni portrayed by Ulivi and Angelini is reduced, to quote Parisi again, to «il cinico che cerca una consolazione religiosa all'angoscia delle proprie riflessioni sul mondo». He adds that, to Goudet, Manzoni's humor «nasce da una tendenza a cogliere in ogni personaggio la caratteristica presuntuosa e deformante» (p. 47). In my view, if one accepts such a premise, it would be consistent to say as well that Manzoni's characters lack genuine individuality, as Gramsci pointed out, being unrealistic and merely fictive products of a creative mind bent on depicting negative and questionable characters – a conclusion that I find unacceptable.

The fourth chapter is devoted, in a sense, dedicated to Stanley Bernard Chandler, the British-Canadian italianist whose studies were devoted, in large part, to Manzoni. Parisi examines most, if not all, of Chandler's publications maintaining fairness and objectivity. As importantly, he displays unusual skill in bringing to light, in Chandler's critical writings, those facets of Manzoni's thought that embody ideas and values with which each generation of readers can identify and appreciate. For instance, in Manzoni's writings, Chandler identifies the insistence «sulla responsabilità della singola persona» which the Canadian critic explains in these terms: «[...] the definition of the individual is not the unifying memory of feelings or perceptions, but the enduring moral personality» (p. 70).

In the sixth chapter, *Ezio Raimondi: Manzoni e la modernità*, Parisi characterizes Raimondi as «uno degli innovatori più preparati e radicali nella storia degli studi manzoniani, fa di Manzoni un grande rappresentante della modernità» (107). He points to the significance of Raimondi's interest in the writings of Artaud, Bachtin, Joyce and Proust, among others, whose ideas he integrates «nel dibattito critico manzoniano»; this alone, says Parisi, «meriterebbe attenzione anche solo per l'originalità dell'approccio e la ricchezza degli stimoli che offre» (p. 107). The novelty and value of Manzoni's prose is said to constitute a new style of writing: modern, precise, and invariably marled by «il vero scientifico». The limited space allowed for this review prevents me from

including various topics found in Raimondi's contributions to Manzoni studies, topics clearly and concisely illustrated by Parisi. I will mention one such topic, which relates to the meaning and significance of the Providence in Manzoni. Paraphrasing Raimondi, Parisi notes that «la Provvidenza è incompatibile con la scienza moderna» in the sense that «si manifesta come semplice speranza in un avvenire non totalmente avverso» (p. 126). Moreover, the attribution to *I Promessi sposi* as «romanzo della Provvidenza è una formula e ha i limiti di tutte le formule: non è il caso di difenderla. Ma la Provvidenza è un termine interpretativo importante e la sua perdita comprometterebbe almeno in parte la comprensione del romanzo di Manzoni» (p. 127).

In the chapter on Anna Banti, the reader will acquire a fairly comprehensive idea of Manzoni's treatment of women through Banti's perspective, together with an interesting account of how Italian feminists view Manzoni's treatment of his female characters, especially Lucia, Gertrude and Ermengarda. Banti is regarded as the precursor of Italian feminism; she also considered Manzoni and Verga as her teachers, but her admiration for the two writers was seemingly self-serving. Parisi clarifies it this way: «L'ammirazione della Banti per Manzoni ha valore solo se ha una spiegazione coerente con gli altri aspetti della sua personalità artistica, se la Banti individua temi e figure dell'opera manzoniana che sono in qualche modo congeniali ai propri racconti e alla rinnovata coscienza dei diritti e delle esigenze femminili che li anima» (p. 161). The author of *Artemisia* believed that Manzoni's representation of women were influenced by traditional religious customs; this frame of mind, she writes, led him to see in women «le virtù della non resistenza all'offesa, della rassegnazione, della pietà. Debolezza, dolcezza, lacrime» (p. 166). Parisi, mindful of this assertion by Banti, suggests that the key to a full understanding of her connection with Manzoni resides in the figure of Gertrude because most female characters in Banti's novels bear traits identifiable with the Nun of Monza. Banti defines Gertrude as «una creatura piena di contrasti e di violenza, non del tutto innocente mai, mai del tutto colpevole: infelice nel pianto nascosto e bruciata dall'orgoglio» (p. 167). The analogy with Manzoni is further attested by the fact that Banti characterized her protagonists as «donne indignate e superbe» embodying, still in her words, «il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo» (p. 167).

Virtually within months of *I Promessi sposi*'s publication, left-leaning critics did not hide their displeasure with the religious nature of the work, a displeasure that has often taken the form of harsh criticism of Manzoni and catholicism. The root cause of this issue stems, in my estimation, is due to the fact that, from Settembrini to Gramsci, from

Moravia to Dombroski, to name a few, marxist writers and critics have refused to acknowledge the fact that, for the first time in the history Italian literature, a Milanese count was able to write a lasting popular novel with a young proletarian couple as protagonists, and very religious to boot. The prominent exception to this rule is Natalino Sapegno, an academic, a card-carrying communist for twelve years, and the author of *Ritratto di Manzoni e altri saggi* (1961) among other literary works. Eschewing ideology and political passions, transparently present in Manzoni marxist criticism, Sapegno found instead that *I Promessi sposi*, is a novel which, in his words, reveals a «profondo rispetto per la personalità umana» and «la sollecitudine costante per gli oppressi, per gli umili, per le collettività sfruttate, per i loro sacrifici ignorati e disprezzati dagli storici di professione» (p. 207).

It would not be fair to end this review without recognizing Parisi's impressive knowledge of both Manzoni's works and the scholarship pertaining to them. Students of Manzoni, in particular, will find that the numerous books and articles cited in this book can serve as a valuable source for their research. In addition, the works of all the critics discussed in the volume are listed at the end as an appendix and, more importantly, the generous use of footnotes provides ample complementary material consisting of substantive comments and observations by the author, and ranging from five to ten lines to half a page.

LUCA BADINI CONFALONIERI

Frare: Manzoni, o la scrittura dell'inquietudine

Chi ha tempo, ormai, di leggere distesamente e con attenzione, dall'inizio alla fine, un libro di critica letteraria? Non credo molte persone. Ma ai pochi eletti, e anche a chi fosse suscettibile di disporsi con aperta curiosità a un nuovo esercizio, consiglio vivissimamente questo libro,<sup>1</sup> scritto con eleganza, e davvero interessante, perché originale e compatto nell'impostazione, ma soprattutto perché concentrato, attraverso la letteratura, ma con intelligente apertura anche alla filosofia e alla storia della cultura, su cose importanti, che non riguardano solo la letteratura ma la nostra vita e il suo senso (dimenticavo, nelle categorie dei lettori, gli studenti universitari che sono obbligati a "portare dei libri" agli esami: certo, dallo studio di un libro così imparerebbero mol-

1. P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006 («Saggi di Lettere Italiane», LXIII), pp. 210.

to, su un modo intelligente di far critica letteraria, ma soprattutto sulla ricchezza problematica di un autore che saranno magari chiamati, in futuro, a insegnare...). La tesi di Frare è che Manzoni intenda trasformare i dualismi oppositivi da cui parte (*sentire/meditare*, *passione/ragione*, *giudizio/complicità*, *essere/dover essere*, *autore/lettore*, ecc.) in una unità di livello più alto, raggiunta proprio attraverso la collaborazione dialettica tra i termini posti inizialmente in antitesi: così, il bipolarismo tra *sentire* e *meditare* si trasforma nella inscindibile operazione della «riflessione sentita». In tal modo, Manzoni trasforma la staticità tipica delle strutture antitetiche nell'inquietudine di un sistema caratterizzato dalla mobilità. Non resta che seguire passo passo, rispettandone la chiara organizzazione in capitoli e paragrafi, il discorso del critico (i titoli dei paragrafi sono da me proposti, e valgono al semplice scopo pratico di aiuto alla sintesi).

#### I. SENTIRE E MEDITARE (pp. 11-51)

1. *Le prime testimonianze e i modelli di Foscolo e Parini* (pp. 11-20). Le prime testimonianze manzoniane relative al sentire e al meditare si trovano nei *Versi in morte di Carlo Imbonati* e nella lettera a Fauriel del 9 febbraio 1806 (in cui i due verbi sono legati, come si ricorderà, alla «meditazione di ciò che è, e di ciò che dovrebb'essere»): la lettera si configura rispetto ai *Versi* come glossa e commento d'autore, in cui l'ordine delle due operazioni viene però invertito. Nel brano poetico il «ciò che è» è lo stato di gioventù in cui «la ragion» è «serva» del «core» e l'Imbonati invita il giovane a «sentir [...] e meditar» in una manifesta tensione verso il «dover essere». Che il «ciò che è» sia caratterizzato da un'opposizione tra la ragione e il cuore, ci riporta al modello foscoliano (basato, secondo Neppi, su una filosofia dualistica). In realtà anche Foscolo neutralizza, osserva Frare (p. 15), l'opposizione tra i due termini quando scrive, nella lettera dell'*Ortis* da «Padova, 23 dicembre», che nella società, «parlando sempre», si «svapora quella bile generosa che fa sentire, pensare, e scrivere fortemente». L'opposizione in quel passo è proprio, direi, tra il luogo (la società) in cui né si medita né si sente e chi (la forte individualità) medita e sente. Appoggiandosi a studi suoi e di Langella, Frare indica poi il rapporto diretto (e non, come pareva a Domenico De Robertis, mediato dall'*Ortis*) che il Manzoni instaura con il modello di Parini (pp. 16-7). Se però in Parini si affermerebbe, secondo Frare, la concordia tra cuore e ragione, nel primo Manzoni ci sarebbe un dualismo oppositivo confermato dall'inversione vista tra *Versi* e lettera a Fauriel. Dualismo oppositivo, ovvero oscillazione nella gerarchizzazione dei due termini, presente anche nel *Platone in Italia* di Cuoco. Solo a partire dalla conversione Manzoni arriverebbe a trasfor-

mare « il dualismo concettuale tra sentire e meditare in una quasi sinonimia per influsso reciproco » (p. 19). Frare cita a riprova tre lettere, rispettivamente del 1810, del 1812 e del 1821 e un passo della lettera a Cousin (1828-1829).

2. *Lo snodo decisivo e la controprova della «Morale cattolica»* (pp. 21-5). Ma che lo snodo decisivo, il momento profondo della trasformazione della primitiva opposizione, avvenga con l'approfondimento della religione cattolica, è in particolare dimostrato, nel paragrafo che segue, dalla citazione di diversi passi del testo e degli abbozzi della *Morale cattolica*. È notevole che Manzoni vi affermi tra l'altro che la religione concilia «somma bellezza con somma ragionevolezza» (una riflessione, aggiungerei, che non è passata inosservata a un attento filosofo contemporaneo come Giuseppe Riconda), sostituendo, segnala Frare, il «sentire», il cuore, con la bellezza (p. 21). Nel *Fermo e Lucia* (II, v), Manzoni ricordava che, aldilà delle teorie del vizio, ve n'era una «più profonda e più vera» che ne mostrava la fallacia, teoria trovabile «ad una meditazione potente, o ad un sentimento retto» (p. 24): qui la riflessione manzoniana – glosserei, per raccogliere l'invito di Frare ad essere un lettore attivo – rivela un'attenzione sociologica alle due possibili vie di uscita dall'*impasse*, quella di Bossuet e del cardinal Federigo e quella di Lucia e di donna Prassede, le convergenti strade alta e bassa su cui anche il Manzoni della *Morale cattolica* aveva riflettuto a proposito dell'attraversamento vittorioso dei periodi di oscuramento della verità.

3. *Echi e presenze nelle riflessioni di poetica tragica, dalla lettera del 1820 a Gaetano Giudici, alla «Lettre à M. Chauvet» e alla «Traccia sulla moralità delle opere drammatiche»* (pp. 26-7). Il dualismo di partenza si risolve in una sintesi linguistica e concettuale nel passo della *Traccia sulla moralità delle opere drammatiche* relativo alla necessità, per una tragedia morale, di suscitare «non simpatia, ma riflessione sentita» (un passo su cui ho avuto modo anch'io di fermarmi, con riflessioni convergenti con queste di Frare, nel mio *Les régions de l'aigle*).<sup>2</sup>

4. *Sondaggio sullo «specifico letterario»* (pp. 27-47). Frare dedica pagine attente e acute, a questo punto, all'esame di un luogo celeberrimo del capitolo ottavo del romanzo, quando padre Cristoforo dice, a Renzo, Lucia e Agnese che si stanno accomiando: «Il cuore mi dice che ci rivedremo presto», e Manzoni commenta: «Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto». Se nel *Riccardo*

2. L. BADINI CONFALONIERI, *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main 2005, pp. 20-4.

*II*, nel *Sior Toderò Brontolon*, nell'*Ortis* e nel *Prometeo* montiano le capacità predittive del cuore, dopo essere state evocate, sono poi inverate dallo svolgimento narrativo, Manzoni rompe volutamente l'effetto *romanesque* e spezza la complicità per il giudizio: è vero che Isaia, nella *Passione*, aveva parlato seguendo il «fatidico cor», ma la normale esistenza dell'uomo non beneficia del dono profetico di predire l'avvenire e fra Cristoforo, difatti, sbaglia con questa profezia del «cuore» (pp. 27-31). Manzoni d'altra parte espungerà dai *Promessi sposi* i passi in cui, nel *Fermo e Lucia*, Lucia e Agnese prevedevano il futuro per rimpiazzarli con un più sintetico accenno a un'indeterminata «improvvisa speranza» legata al proposito di pregare (p. 32). Una tensione antitetica tra «ragioni del cuore» e «ragioni della ragione» dilania, nel cap. xx, Gertrude tra la spinta dei propri sentimenti, che le impongono di chiamare indietro Lucia, e la forza dei propri pensieri, avvezzi a dominare la sua «mente sciagurata» (p. 33). L'antitesi cuore/ragione corrisponde, sul piano del pensiero, a una logica di «correlativi simmetrici o incatenati» (Bottiroli), tipica della tragedia greca o più in generale, dice Frare, del sistema classico (p. 34). In tale logica il personaggio tragico, volendo evitare il pericolo, vi si butta dentro: così il Riccardo II di Shakespeare nella ricostruzione della *Lettre à M. Chauvet* (p. 35), così il conte di Carmagnola, in questo ancora legato all'antica tragedia del «fato», che partecipa ancora del classico dissidio tra cuore e ragione, si batte e finisce vittima dell'avverso «destino» (pp. 36-9). Diversa è Ermengarda, che accetta volontariamente uno stato non scelto. Adelchi, che all'inizio della tragedia appare «strascinato» dalla «fortuna» (mentre Anfrido è più vicino al modello di Cristo), perviene alla fine ad abbandonarsi alla volontà divina (pp. 39-41). Desiderio e Carlo sono invece prigionieri della logica dei correlativi incatenati (p. 42). Si pone qui il problema interpretativo del celebre dilemma di Adelchi: «Non resta / che far torto, o patirlo». Dopo aver citato la prima redazione della *Storia della Colonna infame* per un passaggio sulla necessità di non attribuire all'autore le parole dei suoi personaggi e aver ricordato che la preferenza accordata al patire rispetto al far patire è già nel *Gorgia* platonico, Frare ricorda che l'ultimo pensiero di Adelchi non si affida alla famosa antitesi ma al suo superamento, quando dice a Carlo: «Il tuo nemico / prega per te morendo» (v, 392-393), all'uscita, dunque, dal «paradigma del torto, fatto o subito che sia» (pp. 42-5). Se le proposte di Ermengarda e Adelchi sono entrambe *in limine mortis*, i *Promessi sposi* presentano invece esplicitamente, in due punti, la possibilità di una vita «liberata dalla ferrea legge del male» (p. 45): balzato nel cap. xxxiv sul carro dei monatti, Renzo ringrazia d'esser uscito dal pericoloso frangente «senza ricevere male, né farne»; nel xxix, descrivendo l'*enclave* retta dall'innominato redento,

si dice che i bravi, «quasi ribenedetti nello stesso tempo che il loro padrone, se la passavano, al par di lui, senza fare né ricevere torto» (colà si dice anche dell'innominato che «quel coraggio che altre volte aveva mostrato nell'offendersi e nel difendersi, ora lo mostrava nel non fare né una cosa né l'altra»). Come ho avuto altrove occasione di scrivere, l'antitesi è propria al «mondo» in senso giovanneo (ben descritto nei termini machiavellici della «forza»), ma i cristiani hanno il compito di essere «nel mondo ma non del mondo», di uscire dalla logica del mondo come fa il «debol parere» che fra Cristoforo proclama alla tavola di don Rodrigo... Anche Renzo, nei *Promessi sposi*, dopo aver avuto la tentazione di un'opposizione frontale con il suo antagonista, «muta la questione» accedendo al perdono. Non così don Abbondio che, come il Carlo dell'*Adelchi*, non esce mai dalla prigione della logica «mondana» (ma sono io a chiamarla così) e gioisce, alla fine, per la morte del nemico don Rodrigo.

5. *Conclusioni o del superamento dei contrari nella verità della religione* (pp. 47-51). Citando i *Materiali estetici* e la lettera a Laderchi (ma altre osservazioni in questo senso avrebbero potuto essere richiamate, per esempio dalle postille a Mme de Staël) Frare illustra la critica manzoniana alla pretesa lotta tra «doveri contrari», evoca il grande modello pascaliano e cita infine la pagina della *Morale cattolica* sui «misteri che conciliano le contraddizioni». Ma il superamento dei contrari non è una conquista definitiva raggiunta una volta per tutte: come indica la presenza dell'antico Ludovico nel nuovo fra Cristoforo, anche per Manzoni la vita ripropone spesso dolorosamente quelle contraddizioni, che la religione sola può permettere di superare.

## II. «UN ESIMIO, MA APPASSIONATO INGEGNO» (pp. 53-83)

1. *Le passioni, la loro sofistica, e il ruolo positivo della religione* (pp. 53-8). I sentimenti possono essere per Manzoni retti o malvagi (p. 53). A partire da Cartesio, la cultura europea tra Sei e Settecento ha progressivamente riabilitato le passioni, fino ad Alfieri e a Foscolo (p. 54). Manzoni, come si è visto, non mira ad eccitare le passioni ma a portare il lettore-spettatore a una «riflessione sentita» (p. 55). A parte un'eccezionale occorrenza positiva (un accenno nella *Morale cattolica* ai missionari col cuore diviso tra la passione di portare la salvezza e quella del martirio), Manzoni connota in genere le passioni negativamente, perché tendono a soggiogare la ragione, provocano una guerra continua, sono la causa di tutte le dottrine false e di tutti gli abusi delle vere. Le passioni hanno infatti uno strumento che mima, distorcendolo, quello della ragione: la capacità di articolare sofismi, principe tra tutti quello basato sulla si-

neddoche (p. 56). L'uomo, dice la *Morale cattolica*, ha bisogno di essere in pace con la sua ragione: se vuole operare contro la ragione, fa pace con essa per via di sofismi. La religione, conoscendo l'uomo in profondità, gli permette, con i suoi precetti, di identificare e smascherare i sofismi, abituandolo così alla signoria di se stesso (p. 58).

2. *La «sostituta ordinaria delle passioni» nei «Promessi sposi»* (pp. 59-65). I personaggi dei *Promessi sposi* usano la «sostituta ordinaria delle passioni». Frare illustra l'uso della sinceddoche in don Rodrigo, e nel primo Renzo, (p. 59-61), per poi soffermarsi sui sofismi di Gertrude e del principe padre (non senza aperture al *Fermo e Lucia*, per esempio per il «sofisma della curiosità»: pp. 61-3). Se l'uso della parola «passione» subisce un decremento nel passaggio dall'abbozzo all'edizione a stampa, esso resta molto presente nella *Storia della Colonna infame*. Frare evoca il tema della lotta alle passioni e della necessità del giudizio nella *Morale cattolica* come necessaria premessa alla *Colonna infame* (pp. 63-5).

3. *La sostituta delle passioni nella «Storia della Colonna infame»* (pp. 65-8). Le passioni influiscono nel giudizio «memorabile» pronunciato dai giudici della *Colonna infame* che, essendo «parti», si fanno «giudici», mentre non sono in realtà che «complici». C'è una scena fondativa del tragico manzoniano: è la passione di Cristo (p. 67). Ora le «passioni incontrollate [...] pervertendo il giudizio [...] fanno ri-accadere, una volta di più, la Passione » (p. 68).

4. *Lettura girardiana della «Storia della Colonna infame»* (pp. 68-73). Il vero colpevole della vicenda narrata nella *Colonna infame* è il popolo diventato «idolo sordo, sanguinario, divoratore» (*Appendice storica*), un «*moloch* disumano e senza volto» (p. 69). La colpa dei giudici è di aver abdicato al loro ruolo di giudici e di essersi fatti «complici e ministri di una moltitudine» (*Colonna infame*), di essere caduti anche loro nel meccanismo mimetico che avrebbero dovuto ostacolare. All'indifferenziazione, «che caratterizza il desiderio mimetico e che provoca l'unanimità della violenza contro il capro espiatorio» (p. 70) – e non a caso Manzoni dà un nome agli accusati e lo nega alla folla e ai giudici – si oppone la religione, che «impiega tutti i nostri momenti ad abituarci alla signoria di noi stessi» (*Morale cattolica*, cit. a p. 73). Occorre guardarsi, dice Frare, dal pericolo di ricondurre l'«avversione per la folla, per la moltitudine, alle fobie personali dell'uomo o ai pregiudizi di classe del borghese»: si tratta invece della denuncia del meccanismo mimetico (p. 72).

5. *Il capitolo finale della «Storia della Colonna infame»: necessità del giudizio e relativizzazione* (pp. 73-83). Verrì forse non volle «mettere in crisi [...] quella riconciliazione sociale che è il frutto della eliminazione violenta e unanime del capro espiatorio» (pp. 73-4). Quanto a Parini,

Frare qui accetta l'interpretazione, sostenuta con dovizia di pagine da Claudio Annoni, secondo la quale Manzoni avrebbe sbagliato – per acciecamento passionale – nel suo giudizio sul poeta («l'interpretazione colpevolista di Manzoni non può essere addebitata ad un fraintendimento. Accertato che si tratta di una scelta, non di errore, bisogna ipotizzarne i motivi: e Annoni li assegna, con finezza, alla caduta nello stesso traviamiento passionale che Manzoni condanna lungo tutta la *Colonna infame*»: p. 74). Ma – come ho cercato di indicare a suo luogo nel mio commento al testo manzoniano – l'interpretazione di Annoni in realtà non regge, e non è vero che – come dice per due volte Frare a p. 75 – sia «certa» la «passione» con la quale il «principio» dell'«adesione di Parini all'opinione della colpevolezza dei condannati» è sostenuto da Manzoni. Al contrario, Manzoni si pone la domanda: «Era questa veramente l'opinione del Parini?». Se Frare si è qui lasciato «traviare» da un'eccessiva fiducia in un interprete solitamente acuto e prudente come Annoni, sono ineccepibili le pagine conclusive del capitolo in cui si sostiene che, come Manzoni giudica i giudici e gli scrittori di quegli eventi, il lettore deve giudicare a sua volta Manzoni, ben sapendo che tutti questi giudizi parziali sono da rimettersi, infine, al giudizio di Dio.

### III. RETORICA DELLA COMPLICITÀ, RETORICA DEL GIUDIZIO (pp. 85-110)

1. *Originarietà, in Manzoni, della forma del «teatro di processo»* (pp. 85-92). Se l'autore deve portare il lettore ad essere «giudice» e non «complice», il «lettore», a sua volta, deve accettare la responsabilità del giudizio. Nelle tragedie la responsabilità giudicante del lettore/spettatore è suggerita in modi richiamati a suo tempo da Gilberto Lonardi. Nel capitolo precedente, Frare l'ha vista postulata nella *Colonna infame*. Adesso si occupa del *Dell'invenzione*, in cui due personaggi coi nomi fittizi (come l'anonimo del romanzo, l'autore è in questo reticente) dialogano in presenza di uno «spettatore giudice» (pp. 85-6). Il genere letterario del dialogo è un *hapax* per Manzoni che altrove ricorre, per contenuti «scientifici», alle forme del «trattato» o del «saggio» (p. 87). Frare avanza l'ipotesi che il teatro costituisca «il nucleo originario di molte, se non di tutte, le opere manzoniane» (p. 88); un teatro ricondotto al «nucleo primigenio del discorso retorico, quello appunto giudiziale». Ora «la forma del teatro di processo va subito legata all'archetipo del processo a Gesù» (*ibid.*). Fortunatamente, non ci sono solo i casi cruenti dell'*Adelchi*, della *Colonna*, del *Saggio sulla Rivoluzione francese*. Si tratta però sempre (nella *Lettere à M. Chauvet*, nella lettera sul Romanticismo...) di scegliere tra errore e verità (p. 89). Frare cita Lotman sulla «teatralizzazione» tra fine Settecento e inizio Ottocento, Blumenberg sul naufragio con spettatore, Derla sul carattere «classicista» della diffe-

renza/barriera tra arte e vita voluta da Manzoni (pp. 89-92). Ho personalmente qualche dubbio su certe affermazioni di Derla (l'ho espresso nel mio *Les régions de l'aigle*) e non capisco perché Frare parli, per l'atteggiamento dello spettatore voluto da Manzoni, di «contemplazione non disinteressata ma giudicante» (p. 91): mi pare sia un voler creare capziosamente un'opposizione con l'autore (Manzoni parlava, come si ricorderà, delle «pures régions de la contemplation désintéressée») che in realtà non sussiste, il giudizio essendo possibile proprio grazie al «disinteresse» e cioè al non coinvolgimento passionale.

2. *Giudicare e sottoporsi a giudizio come «costante logico-morale-retorica della produzione manzoniana»* (pp. 92-6). Secondo un'intuizione di Carlo Dossi, Manzoni sarebbe un «avvocato delle cause perse»: si pensi al *Conte di Carmagnola*, alla *Morale cattolica*, all'opposizione Papato-Longobardi, alla vicenda di Piazza e Mora nella *Colonna*, a Luigi XVI (p. 93). Il giudizio che è necessario pronunziare non è sul destino eterno dell'uomo (comete a Dio) ma sulle azioni compiute. Accompagnandosi della richiesta di un giudizio altrui, esso si spoglia dell'orgoglio e si presenta piuttosto come «una assunzione di responsabilità» (p. 95). Il giudizio è in realtà inerente al linguaggio. Nella lettera sul romanticismo Manzoni respinge, con la mitologia, i giudizi di cui quel linguaggio è la «vera espressione» (p. 96).

3. *Nescienza e assunzione della responsabilità giudicante nei «Promessi sposi»*. Il narratore che rifà il manoscritto come modello di lettore giudicante e l'inseparabilità di logica e retorica (pp. 96-103). In alcuni passi dei capp. VI e VII dei *Promessi sposi*, Manzoni pone domande e dice di non sapere: c'è una messa in discussione dell'onniscienza del narratore con effetto anti-incantatorio simile a quello dei cori delle tragedie, anche se qui non è espresso il giudizio del narratore ma la «sua nescienza o il suo distacco» (p. 97). Nel cap. VIII, Manzoni passa dalla nescienza di tipo socratico «all'assunzione della responsabilità giudicante, per fornire al lettore il modello di comportamento di cui ha bisogno (non per giudicare allo stesso modo, si badi, ma per esercitare il giudizio)» (*ibid.*). I *Promessi sposi* presentano del resto anche un personaggio/lettore, il narratore che legge e rifà il manoscritto anonimo, e interrompe la trascrizione, nell'introduzione, perché l'anonimo difetta di buona logica e di buona retorica. Come l'*ergo* di Cartesio criticato nella lettera a Cousin, come i corivi filosofi del «dunque» evocati nel *Dell'invenzione*, anche l'anonimo sembra partire con il suo ultimo «Impercioché...» «dando per dimostrato quel che dovrebbe essere oggetto di dimostrazione» (p. 98). Come illustrato dal «giudizio temerario» di Caterina Rosa nella *Colonna infame*, siffatte leggerezze di giudizio possono avere anche conseguenze tragiche (p. 99).

4. I «*Promessi sposi e la «retorica del giudizio»* (pp. 103-10). Frare evoca i risultati di uno studio del 1985 di Pier Luigi Cerisola sulla retorica dei *Promessi sposi* per arrivare a chiedersi qual è il significato di questa presenza della retorica. C'è nei *Promessi sposi* una presenza della retorica «necessaria alla scrittura di un romanzo» (p. 106) e ce n'è una seconda, «il cui obiettivo preciso è di manifestare e denunciare la presenza della prima» (*ibid.*). Manifestare e denunciare ovviamente al lettore, che Manzoni vuole sottrarre al ruolo di complice delle passioni per portarlo a quello di giudice dell'opera e dell'autore (*ibid.*). A questo fine non servono solamente l'*elocutio* ma anche l'*inventio* e la *dispositio*. Nella categoria dell'*inventio* rientra lo «stratagemma della divisione dei ruoli e delle responsabilità tra anonimo e rifacitore» con le sue conseguenze dinamizzanti per il lettore; «a cavaliere tra *inventio* e *dispositio*, riguardando sia la *fabula* sia l'*intreccio*» si pone il fatto che «nessuno dei personaggi del romanzo riesce a portare a compimento il proprio progetto di scioglimento di un nodo narrativo purchessia» (p. 107). In questo secondo caso, gli effetti di straniamento così provocati incrinano la convenzione narrativa e sollecitano il giudizio (p. 108). Citando il Riffaterre di *Fictional Truth* (1990), Frare elenca molti segnali di finzionalità, per poi appellarsi alla conoscenza dei *Promessi sposi* da parte dei suoi stessi lettori onde ritrovarne la presenza nel romanzo di Manzoni. Digressioni, commenti, appelli al lettore, influenza sterniana, sono già del resto stati da tempo indicati dalla critica (qui da Frare rapidamente evocata) come caratteristici di una finzione narrativa che manifesta la propria finzionalità, postulando la collaborazione di un lettore attivo.

#### IV. TRA ESSERE E DOVER ESSERE: LA CONCILIAZIONE IRONICA (pp. III-50)

1. *L'ironia come macrotropo dei «Promessi sposi»: i suoi precedenti nella cultura dell'epoca e soprattutto nel Parini socratico della «Vita» di Reina* (pp. III-21). L'ironia è come il macrotropo dei *Promessi sposi*, presente sia all'inizio sia alla fine «nella sua sottospecie più raffinata, quella dell'autoironia» (p. III). Essa è pressoché assente nelle opere precedenti di Manzoni, ma non è un «fiore nel deserto» (p. III). L'ironia tra Sette e Ottocento è «frequente argomento di riflessione e forma di scrittura usatissima» (*ibid.*). Vi insistono i romantici tedeschi, a partire da Friedrich Schlegel, che differenziano però l'ironia di alcuni scrittori precedenti come Cervantes Swift o Sterne da quella di Jean Paul. Da noi, anche su Foscolo, è fondamentale la lezione di Parini, avvicinato a Socrate nella *Vita di Parini* di Reina, un testo che sopravvive tenacemente nella memoria di Manzoni. Parini avrebbe per Reina corretto «la sua splendida bile, trasformandola nella Socratica ironia». Così avrebbe fatto anche Manzoni passando dalle prime posizioni alferiane all'ironia del romanzo.

2. *L'ironia criticata e difesa* (pp. 121-9). Ma l'ironia è un atteggiamento che si è spesso prestato a critiche dal punto di vista conoscitivo e morale. Per Aristotele l'ironia è l'estremo opposto, ugualmente scorretto, dell'*alazonéia*, che è l'autoincensazione, l'eccessiva considerazione di sé medesimi. Anche per Hegel l'ironia, nel suo autocompiacimento soggettivo, vanifica ogni oggettività e ogni valore etico e in ultima analisi la stessa soggettività. Kierkegaard critica anch'egli Socrate che, pagano, non aveva il vero ideale, l'idea della Redenzione portataci da un Dio crocifisso. L'ironia sarebbe inaccettabile per un cristiano, perché lo lascia «nell'immanenza e nel dubbio», distaccandolo dal reale e inibendogli l'azione. Le lontane origini del problema qui evocato sono ben note a Manzoni, che è al corrente delle condanne del riso da Tertulliano a Agostino a Bossuet, a Nicole e a Pascal. Tre testi testimoniano come Manzoni si rendesse conto di come il riso potesse essere usato per distogliere l'uomo dalla riflessione e dall'assentimento al vero: la nota sul ridicolo al capitolo terzo della *Morale cattolica*, un passaggio della lettera sul Romanticismo, e anche un passo del romanzo (sui bravi dell'innominato che si erano fatti beffe, per non pensarci, della morale e della religione). Ma un passo per la seconda parte della *Morale cattolica* riflette invece sull'utilità, per il miglioramento della professione medica, della continua derisione di Molière. Reina da parte sua indicava, nella *Vita di Parini*, l'utilità morale dell'ironia pariniana. E c'era la portiana «moralità del comico», come l'aveva definita Isella. Lo stesso Pascal, nell'undicesima lettera delle *Provinciales*, mostrava come l'arte di «traiter les erreurs avec moquerie» era non solo legittima ma utile e autorizzata dall'esempio dei santi, dei Padri, delle Scritture e di Dio stesso.

3. *Manzoni, i suoi traduttori e la coscienza dell'ironia* (pp. 129-34). Due testimonianze manzoniane (una lettera al traduttore inglese dei *Promessi sposi* Charles Swann e una al traduttore francese del *Cinque Maggio*, Jean-Baptiste de Montgrand) indicano bene la consapevolezza che l'autore ha delle caratteristiche del linguaggio ironico, che per attivarsi si basa sulla presenza nella parole stesse di quelli che Weinrich chiamava i «segnali d'ironia» e sull'intelligenza attiva e benevolente dei lettori.

4. *Convergenza di retorica del giudizio e ironia* (pp. 134-46). La retorica del giudizio, descritta nel capitolo precedente, e l'ironia convergono nel richiedere una collaborazione attiva del lettore (p. 134). L'ironia infatti, come appuntava F. Schlegel nei suoi *Frammenti filosofici*, è una continua parabasi, una rottura della finzione in cui l'autore s'indirizza direttamente al pubblico (p. 135). L'obiettivo manzoniano è tenere insieme il far ridere e il far ragionare (che erano i due elementi del dibatt-

tito tra i fratelli Verri – che temevano l'effetto mimetico e «simpatico» dell'ironia pariniana – e l'autore del *Giorno*). L'opera manzoniana contesta così la superiorità di chi detiene la parola (il potere della parola) innanzitutto sul lettore e poi anche su chi è l'oggetto dell'ironia. Questa seconda fondamentale contestazione è realizzata tramite il ricorso all'autoironia e la ripetuta indicazione della propria appartenenza alla comune umanità. L'assolutizzazione dell'io propria del romanticismo tedesco è sì matrice di ironia nella sua considerazione dei rapporti tra l'io e il mondo, ma non si presta all'autoironia. L'ironia manzoniana (e già socratica) trapassa invece necessariamente in autoironia e, ben diversamente da una comicità che ferisce ed esclude (ed è immorale), è accompagnata dalla carità e genera accoglienza (p. 141). Secondo Jankélévitch, a differenza dell'astuzia menzognera che blocca la sua vittima, l'ironia disorienta l'ironizzato per risvegliarlo e rimetterlo in cammino (p. 142). È questa, secondo Frare, l'ironia del romanzo manzoniano, in cui il lettore è «dis-orientato» perché possa accedere a un «ri-orientamento (un giudizio) frutto di libera scelta» (p. 143). L'autore aiuta il lettore a comprendere che «quella che sta leggendo è un'opera di finzione» e che «le modalità della rappresentazione non sono neutre» (*ibid.*). Riferendosi a una pagina di Silvano Perosino sulla moralità della scrittura (1999), bilanciata tra gli opposti rischi di una parola che si presenta ingannevolmente come trasparente e una parola che si trasforma in puro artificio manierista (p. 144), Frare indica infine come Manzoni, abbandonato il «delirio retorico» dell'Anonimo, scelga la «retorica discreta, fine, di buon gusto», ma poi, perché quest'ultima non corra i rischi della «trasparenza», metta in atto le «strategie di smascheramento che danno vita alla retorica del giudizio» (p. 145). Un retorica del giudizio, beninteso, non «figée» come l'ha a volte immaginata il manzonismo deterioro, ma mobile e dinamizzante perché non disgiunta, appunto, dall'ironia (p. 146).

5. *La dimensione ironica del romanzo e le accuse relative al suo preteso autoritarismo ideologico e alla rappresentazione di Lucia* (pp. 146-50). Un'accusa che è stata più volte fatta ai *Promessi sposi* è quella di autoritarismo: «la scelta manzoniana di un narratore onnisciente impedirebbe la libertà sia del personaggio sia del lettore, togliendo problematicità al romanzo» (p. 146). Il lettore delle pagine precedenti sa però che il punto di partenza di questa critica è infondato, poiché il narratore è e si presenta tutt'altro che onnisciente. Alle riflessioni in questo senso di Güntert (sul passaggio dal *Fermo* ai *Promessi sposi*, in cui l'autonomia dei personaggi è aumentata, e diminuisce non l'onnipresenza ma l'onniscienza del narratore) e di Raimondi (sulla polifonia), accompagnate entrambe dalla sottolineatura del progetto ironico, Frare accosta una il-

luminante citazione dal *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel relativa all'ironia di Shakespeare, ironia dovuta al «complesso del dramma», che «non si restringe a un solo punto di vista, ma spazia liberamente sopra di tutti» (p. 147). In difesa di Lucia e del suo esibito pudore Frare cita, sul piano storico, due passi di Foscolo (dalla *Notizia bibliografica* e dalle *Lettere scritte dall'Inghilterra*) sul contegno riservato delle fanciulle italiane e, sul piano ermeneutico, un passo di Jankélévitch sulla litote e sul pudore come forma naturale dell'ironia. Il personaggio è in questo perfettamente in sintonia con il progetto stilistico e morale del suo autore. Frare indica finemente l'umile e accorta sapienza dei silenzi e delle parole di Lucia nel romanzo. La sua maieutica (con l'innominato come con il «suo» Renzo), in cui l'ironia socratica è trasvalutata in «sublime ironie de la Croix», «si rivela la debole forza capace di cambiare gli uomini e di rivoltare il mondo» (p. 150).

#### V. AIUTARE IL LETTORE... PER AIUTARE L'AUTORE (pp. 151-71)

1. *L'attenzione manzoniana al lettore: dal paternalismo alla dialettica* (pp. 151-61). Testimoniata già dalla lettera a Fauriel del 1806, presente nei *Materiali estetici* e nel *Fermo e Lucia*, l'attenzione al lettore, in Manzoni, parte dalla constatazione delle difficoltà della relazione, per problemi linguistici e culturali. Le considerazioni di Manzoni si soffermano più volte sul diverso rapporto con i lettori in Italia e in Francia, dall'evocazione della coppia Parini-Molière a quelle Vico-Montesquieu e Segneri-Bossuet. La conclusione a cui Manzoni approda è l'utilità del lettore per la riuscita del lavoro dello scrittore. L'autore deve innalzare il lettore al suo livello, diceva Schlegel, o anche più in alto di lui, se è vero che, seguendo l'istanza della verità, il lettore postulato da Manzoni è anche suscettibile di andare «più in là del Poeta». Tra autore e lettore si instaura in realtà un rapporto bidirezionale e dialettico in cui l'uno aiuta l'altro.

2. *La «dialogica concertante» (Nencioni) del dialogo «Dell'invenzione»* (pp. 161-6). L'atteggiamento dialettico di Manzoni, segnalato già da Bonghi come tipico del suo carattere, e testimoniato, tra l'altro, da un bel passaggio di una lettera a Tommaseo del 1830, impronta molte sue opere e in particolare la *Morale cattolica*. La sua applicazione più pura e rigorosa la si ha però nel dialogo *Dell'invenzione*. La dialettica tra Primo e Secondo davanti allo spettatore giudice delinea un percorso dall'antitesi alla comunione (che tiene insieme verità e carità). La proposta di Primo di «studiare insieme», l'invito a leggere *Ideologia e Logica* di Rosmini, è sottratta a un rapporto gerarchico tra maestro e discepolo per proporsi come collaborazione tra uguali. La dialettica manzoniana, co-

me la sua ironia, concorrono nell'obiettivo di restituire al lettore la propria libertà di giudizio. Lo spettatore alla fine prende in mano il libro che è stato evocato, con tutta la potenziale carica liberante che questa lettura può dare (Frare évoca il «tolle lege» della conversione di Agostino), e si mette a scrivere un resoconto del dialogo. Ma il lettore del dialogo era già evocato, fin dall'inizio, nella sua stessa figura di spettatore-giudice. Frare ne coglie sottilmente un indizio, quasi un *lapsus*, nel discorso di Primo che passa, a un certo punto, dal voi singolare di cortesia (rivolto a Secondo), a un voi plurale (che rivela il coinvolgimento nel suo discorso anche del terzo personaggio e, dietro a lui, dei futuri lettori).

3. *Lo spazio del lettore nel romanzo : gli ultimi due capitoli dei «Promessi sposi»* (pp. 166-71). Negli ultimi due capitoli del romanzo gli appelli al lettore si infittiscono : da un lato «il narratore modula il suo racconto come una risposta – per la verità non sempre conciliante : libera, per l'appunto – alle domande e alle esigenze del lettore», dall'altro lato «sempre più spesso il narratore rinuncia al racconto e chiede che il lettore subentri in sua vece, con la sua immaginazione e le sue parole». Sarà il lettore, per esempio, a doversi immaginare pensieri e discorsi di Renzo, Lucia e Agnese in una situazione inedita come la loro presenza nel palazzotto del marchese erede di don Rodrigo. Il lettore, come Dante alle soglie del paradiso terrestre, ha ormai gli strumenti necessari per fare da solo ed esercitare il proprio libero arbitrio (p. 168). Sono la dissimulazione e la litote (una figura tipicamente ironica) a caratterizzare la conclusione apparentemente minore del romanzo : spetterà al lettore riempirne i vuoti. Frare rivisita a questo punto l'episodio del marchese che si mette al di sotto della «buona gente» ma non sa star loro alla pari come un'applicazione del modello negativo della logica dei correlativi incatenati, che ripropone sempre le stesse questioni, solo invertendole di segno (p. 169). Il lettore modello manzoniano deve al contrario seguire, dice Frare, il modello di integrazione reciproca tra posizioni diverse dei due sposi nella pagina finale, integrazione che non a caso si attua sullo sfondo profetico della «vita migliore».

#### VI. LE STRUTTURE INQUIETE (pp. 173-200)

L'ultimo capitolo, non diviso in sottoparti, si concentra sui *Promessi sposi*, facendo vedere come la forma del romanzo, a tutti i livelli testuali, sia costruita su binarismi oppositivi che vengono trascesi in un'unità superiore, la quale a sua volta si costituisce come polarità in una opposizione di livello più alto. Questa struttura in movimento rappresenta la controparte della inesausta aspirazione dell'uomo morale ad una quiete

irraggiungibile in questa vita. L'autore evoca diversi critici (pp. 175-6) che hanno riscontrato nel romanzo la presenza di un dualismo (da De Sanctis a Croce a Moravia a Girardi a Derla a Lonardi a Picamus e a chi scrive, che è il solo, mi pare, ad aver sottolineato, come ricorda Frare, la volontà manzoniana di abitare «les régions de l'aigle», situandosi «dans une position élevée de dépassement dans une synthèse supérieure»). A livello sintattico e stilistico, la strutturazione per membri binari era stata studiata da Lansing e nel primo libro manzoniano di Bàrberi Squarotti, di cui qui Frare ripropone rapidamente alcune conclusioni (pp. 176-8). Anche passando al « sistema dei personaggi », Frare riprende cose in realtà già note (anche se non li indica esplicitamente, certo suppone a questo punto i lavori di Fido e di Marchese, sulle orme di un primo intervento innovatore di Calvino) ma nuova è la prospettiva (attenta al binarismo, e al suo superamento in una struttura in movimento) con cui le ripresenta (pp. 178-80). Insiste poi sull'ambivalenza dei personaggi del romanzo che (a eccezione di Egidio) non sono mai del tutto negativi o del tutto positivi (pp. 180-4) e sulle relazioni complesse che si instaurano tra di loro. Un caso particolarmente notevole è l'evoluzione che tocca a Renzo, grazie alla mediazione di fra Cristoforo, che lo aiuta a «trasvalutare finalmente l'antagonismo con don Rodrigo». Ma l'approdo, indica con finezza Frare, non è mai a una pacificazione definitiva: anche dopo che ha perdonato a don Rodrigo e ha ritrovato Lucia la «contentezza» di Renzo, pur viva, è accompagnata dal sorgere di nuove incertezze e inquietudini (p. 187). Anche la conversione di Lodovico spezza la logica simmetrica dei correlativi incatenati e introduce una logica nuova, che secondo il conte Attilio manda «il mondo sottosopra», quella del «debol parere» pronunziato alla tavola di don Rodrigo («[...] che non vi fossero né sfide né portatori, né bastonate»). Il modello era stato annunciato nell'introduzione del romanzo, quando si evocavano «quelle risposte, che non dico risolvon le questioni, ma le mutano». C'è però anche chi nel romanzo, come don Abbondio, rimane prigioniero della sfera mondana e, nonostante le ammonizioni del cardinale, non riesce a uscire dalla logica simmetrica che a tale sfera è correlata (p. 192). Frare ripropone poi (anche qui senza indicarlo esplicitamente) l'acuta analisi che Ezio Raimondi ci aveva dato del pranzo dall'erede di don Rodrigo, con la conferma, sia pur rovesciata, della distanza tra il marchese e don Abbondio da una parte e l'umile famiglia degli sposi dall'altra (p. 193). Segue un'attenta considerazione del significato dei tre successivi trasferimenti della coppia di sposi (il proprio paese, quello di Bortolo, un terzo paese), come rilancio continuo di una macchina narrativa che è la controparte formale di un'inquietudine ontologica (e per questi trasferimenti Frare avrebbe potuto rinviare ancora

a Raimondi, ma anche a Bàrberi Squarotti). Qui Frare commenta il famoso brano sull'inquietudine dei *Materiali estetici* mettendo intelligentemente in dialogo la posizione manzoniana (che ripropone in sostanza Agostino) con la riflessione settecentesca e primottocentesca sullo stesso tema (Foscolo, Rosmini, Leopardi: pp. 196-7). La negazione del «riposo morale» come stato «dissimile dal vero» è applicata nella prassi narrativa di Manzoni ma anche, come testimoniano altri brani opportunamente citati, nella ricerca storica e in quella filosofica (p. 198). Frare cita un pensiero di Pascal che sottolinea la risorgente infelicità connessa all'umano desiderare per concludere, aldilà di un'indicazione possibile di fonte puntuale, che quest'inquietudine è tradotta da Manzoni nell'intera struttura in movimento del suo romanzo (p. 199). Un movimento che è figura poi della *metanoia* a cui l'autore e i lettori, non meno dei personaggi, sono chiamati (p. 200).

Quest'ultimo capitolo, che l'autore presentava nella premessa come il coronamento dei precedenti capitoli, si direbbe un po' meno interessante e originale (forse perché ripreso da un contributo più antico, forse perché molte idee erano già state anticipate nei capitoli precedenti, forse perché, infine, concentrandosi sui *Promessi sposi*, il rapporto con la preesistente abbondante tradizione critica si è fatto più sentire, vincolando la novità dell'approccio globale alla ripresa, certe volte non completamente rivitalizzata, di cose già dette da altri). Ma il lettore di questo annunzio non mi fraintenda: il livello è sempre assai alto, nello stile chiaro e elegante e nella novità, occorre ripetere, della prospettiva globale. Per far vedere che cerco anch'io, secondo l'indicazione di Manzoni e di Frare, di ripartire per andare più oltre (è, almeno, l'ottimismo della volontà che mi spinge!), direi che il discorso sulla struttura dei *Promessi sposi* (oggetto della mia tesi di laurea, nel lontano 1979, con Giovanni Getto) avrebbe potuto anche investire, oltre alle considerazioni sullo stile e sui personaggi (sulle loro funzioni e le loro relazioni), i rapporti tra le parti della narrazione, la costruzione di essa, per esempio, in ripetizione capovolta. Era una parte del mio vecchio lavoro di laurea e Raimondi l'aveva affrontata, da par suo, nel capitolo *l'Antitesi romanzesca del Romanzo senza idillio*. Anche in questo caso lo schema globale di Frare poteva utilmente applicarsi. Se infatti il cap. xxxiii ripete in maniera capovolta l'xi, assegnando in qualche modo, conformemente al «nuovo corso» dell'ultima sequenza del romanzo, un «inferno» a don Rodrigo e un «paradiso» a Renzo, il «figuralismo» manzoniano (così mi esprimevo nella tesi di laurea, con riferimento al celebre saggio di Auerbach, per leggere il senso del rapporto tra le parti come rapporto di «figura»/«compimento»: ma le virgolette in questo caso erano e sono d'obbligo) è sempre solo un suggerimento parziale, un'indicazione,

quasi un barlume di senso, che il lettore sembra cogliere un attimo in una realtà complessa per la quale, proprio come l'autore e i personaggi, non ha in mano tutti gli elementi di giudizio. Dico questo beninteso del mistero delle esistenze individuali, sulle quali, giusta il dettato evangelico, non tocca a noi giudicare. Anche in questo senso la struttura della narrazione si organizza in maniera binaria non per chiudersi nella pretesa di un'indicazione definitiva di senso (giustificabile solo in prospettiva ultramondana, *sub specie aeternitatis*), ma per riaprirsi di nuovo, proprio come la nostra realtà terrena, alla dinamica della vita come ricerca, nell'orizzonte della speranza.

Simpaticamente, Frare applica al suo stesso discorso critico quello che ha visto fare da Manzoni: così per l'appello ai lettori delle pp. 108-9 («I lettori di queste mie pagine sono pochi, e però buoni: conoscono i *Promessi sposi* abbastanza per poter richiamare alla memoria, se non tutti, molti passi in cui si riscontrano questi procedimenti retorico-narrativi...») o per la glossa segretamente ironica di p. 166 («abbiamo già visto quanto fosse "penoso" il "mestiere di leggere": ai tempi di Manzoni, s'intende»)...

Il lascito dei due maestri cui Frare rende omaggio nella premessa, Enzo Noé Girardi e Luigi Derla, si coglie nella capacità di organizzare, con eleganza di stile, un «discorso» sul testo, discutendolo e interrogandolo in modo libero e non banale da una piattaforma esterna, che non ha paura della teoria letteraria e della filosofia. Girardi aveva in particolare lavorato sulla struttura, Derla non ha mai esitato a incontrare il pensiero dialettico e applicarne gli schemi, per esempio, all'interpretazione della cultura della Restaurazione. Il rischio proprio ai due approcci, che il discorso interpretativo, pur abilmente condotto, sia imposto dall'esterno, e che i riferimenti filosofici, pur dotti, tengano a un'interpretazione ideologica e scolastica in ultima analisi prevaricante rispetto ai veri significati degli autori in questione, è bilanciato in Frare da una concreta e penetrante attenzione ai testi.

Questo «saggio su Alessandro Manzoni» (così il sottotitolo), non si limita al romanzo o al Manzoni creativo, ma allarga opportunamente il discorso agli scritti morali e filosofici, agli scritti storici, agli scritti di teoria letteraria, con intelligente e sensibile apertura alle scienze umane e alla storia della cultura. Frare non dimentica però (e anche qui, penso, è l'influenza della lezione di Girardi) di essere innanzitutto un critico letterario, e così alla letteratura e alla sua specificità, e al Manzoni creativo, torna sempre, dopo le sue aperture in altre direzioni, come al nucleo principale del suo interesse e così, anche, non esita a utilizzare (con grande parsimonia, però, e non a scapito della chiarezza) quello che, in tempi di più salda fiducia teorica e terminologica (mai dismessa

però in «Testo»), si presentava come lessico specifico alla disciplina (p. 27: «Non basterà, quindi, analizzare la sostanza del contenuto, ma dovremo spingerci fino all'esame delle forme, tanto del contenuto quanto dell'espressione»). Eppure, tale è il respiro intellettuale e l'afflato umano del discorso (di Manzoni e di Frare), che si è nei fatti ben aldilà, fortunatamente, di un «discorso sul bello», per un libro profondamente coinvolgente nel restituirci la forza della scepsi manzoniana, la verità di una scrittura che ci interroga e che ci inquieta.



## INDICE

<i>Avvertenza</i>	VII
-------------------	-----

### STUDI

NEIL HARRIS - EMANUELA SARTORELLI <i>La 'Ventisettana' dei «Promessi sposi»: la collazione e i «cancellatia»</i>	3
NERI BINAZZI <i>Immaginare la Quarantana: testualità e lingua dei «Motivi delle vignette»</i>	97
GIANLUCA CINELLI <i>L'argomentazione morale nella «Storia della Colonna infame»</i>	201
MARIAROSA BRICCHI <i>Strategie sintattiche della confutazione nel «Saggio comparativo» di Manzoni</i>	225

### TESTI

MIRKO VOLPI <i>«Mi pare che la penna getti sangue». Dodici nuove lettere di Manzoni</i>	247
BARBARA ARCARI <i>«Il solo esser con voi frequente gli gioverà moltissimo». Due lettere di Giacomo Mellerio ad Alessandro Manzoni</i>	271
ALESSANDRO DE SERVI <i>«Signore, non ditemi audace se mi vi presento». Tre lettere di Cesare Cantù a Sismondi</i>	281

### NOTE E DISCUSSIONI

GIOVANNI BAZOLI <i>Comprendere Manzoni</i>	299
---	-----

CARLO CARENA	
<i>«I Promessi sposi», un'idea di lettura</i>	307
ANGELO STELLA	
<i>Ma Manzoni non si licenzia</i>	315
TERESA POGGI SALANI	
<i>Un vero privilegio</i>	317
JONE RIVA	
<i>Due precisazioni e una conferma</i>	321
ALESSANDRO BOSCO	
<i>De Sanctis, Manzoni e il sogno</i>	
<i>di «una letteratura nazionale moderna»</i>	327
GIANANDREA ZANONE	
<i>Cesare Angelini. «Questo Manzoni ci darà da fare tutta la vita»</i>	339
GIUSEPPE GANDOLFI	
<i>Tra diritto e letteratura. L'opera di Gian Carlo Maria Rivolta</i>	367
MARILISA DI GIOVANNI	
<i>Ricordo di Este Milani</i>	375

## SCHEDE

FEDERICO ZULIANI	
<i>Volpi: il tema del tradimento nell'opera di Manzoni</i>	383
PIERANTONIO FRARE	
<i>Langella: Manzoni poeta teologo</i>	384
AUGUSTUS PALLOTTA	
<i>Parisi: Manzoni in the 20th century</i>	391
LUCA BADINI CONFALONIERI	
<i>Frare: Manzoni, o la scrittura dell'inquietudine</i>	395
Notiziario	413