INTERPRETAZIONI ‘CLASSICHE’ DI ALESSANDRO MANZONI
DA GOETHE A CROCE

(a cura di Davide Monda)

Karl Streckfuss, “I promessi sposi” di Alessandro Manzoni[1]

Questo libro è stato più volte recensito in riviste tedesche e francesi, e soltanto a considerare le diverse opinioni, esse già testimoniano l’importanza della pubblicazione. Ma questa Rivista, che ha fatto conoscere per prima il nome di Manzoni in Germania, sembra particolarmente indicata a portare il suo contributo e la sua opera mediatrice per giungere a un equo giudizio su questo lavoro.

Quest’opera non la definiamo schiettamente italiana in particolare; è da quest’ultima qualità che le derivano molti dei suoi pregi e tutti i suoi difetti. L’autore, da vero italiano di cuore, ama la sua bella patria con tutte le forze dell’animo, volle darci un’opera veramente italiana. Ora, in quello che amiamo, tutto per noi è importante, e ci piace supporre che pure gli altri provino il medesimo interesse; per questo tendiamo ad esprimerci sull’argomento in maniera diffusa, senza considerare sempre con esattezza se diciamo la cosa più conveniente, e nel tempo e nel luogo più opportuno. Così fa il nostro poeta. Egli ci riporta indietro, nel Seicento, epoca della dominazione spagnola a Milano e, basando l’intreccio del suo romanzo sulla storia del proprio paese, ci rappresenta questa storia stessa in più punti con tale interesse e così diffusamente, da distogliersi dal tutto dal romanzo, talvolta proprio nel momento in cui eravamo più desiderosi di seguirlo. Quando egli descrive gli sforzi infruttuosi del governo per sofficcare le violenze di un nobiltà sfrenata, le condizioni disastrose e anarchiche del paese, in quella guerra interna del forte contro il debole, la carestia, le sommosse e le parte come conseguenza di questa, e si dispende in quelle descrizioni che sono così ben di rispondere l’attese e i dolori dei suoi promessi sposi; ed è solo con impazienza che possiamo accompagnare lo storico là dove avevamo aspettato e desiderato di lasciarci condurre dal poeta.

Con questo abbiamo accennato con franchezza alla sola cosa che nel libro possiamo considerare non conforme all’arte, e possiamo ora dedicarci con più gioia ad indicarne i grandi pregi.

Da vero italiano, fornito di conoscenze esatte unite al caldo pannello dell’amore, l’autore ci dipinge il suo paese, e personaggi proprio come il paese li produce, tutti individualizzati e fedeli a se stessi, fin nei minimi particolari, con verità perfetta, e rispondenti, nel loro vigore, ad un’epoca agitata e pericolosa, che amareggia la vita del singolo individuo, ma esalta potentemente le forze interiori, spingendole a manifestarsi e a prender forma. D’altronde, anche chi non conosce il paese e i suoi abitanti, non troverà in questo libro nulla che possa risultargli estraneo, giacché si tratta di un libro essenzialmente umano. La distanza di qualche secolo, lo sportamento di qualche grado di latitudine a nord o a sud, nulla cambiano dell’intima struttura dell’uomo. Per quanta diversità possano portare nei costumi dei popoli il clima, la conformazione del paese, il governo e la storia, le azioni dei singoli ci appariranno sempre come frutti necessari del seme che germoglia e cresce rigoglioso in noi stessi, a patto che siano rappresentati con verità. La questa verità consiste la novità e insieme l’originalità del poeta. Sostanto da un animo ricco, penetrato della natura e che, a sua volta penetrandola, fornisce argomento alla fantasia, può uscire la verità, che reca l’impronta particolare di quell’animo, ed è per questo infallibilmente nuova e originale: un animo simile, infatti, è sempre unico, e la natura, pur rimanendo eternamente fedele a se stessa, non si ripete mai.

È questo vero e questo nuovo che, nell’opera di Manzoni, ci attraggono, e che fanno di essa, se escludiamo le “escrescenze” storiche, un insieme bello e perfetto in sé. Dai caratteri derivano, come conseguenza necessaria, le azioni, e da queste gli avvenimenti dell’intreccio ben congiunto e le situazioni ove i personaggi vengono reciprocamente a porsi. Al caso non è mai concessa un’arbitraria influenza, e non più di quanto è concesso dalla verosimiglianza poetica.

Non è quanto la sola per inoltrarci nei particolari, ma non possiamo fare a meno di richiamare l’attenzione sulla più bella delle tante cose belle dell’opera, e precisamente su una scena della seconda parte. Uno di quei potenti signori, designato col titolo di Innominato, perché i cronisti del tempo non osavano nominarlo, si presenta a noi con la caratteristica tutta nuova e originale di un’infamia grandiosa e, vorremmo dire, proba. Sfida con eguale energia l’odio del popolo e le minere del governo. Chi si rivolge a lui implorandone protezione è certo di ottenerla e di raggiungere per mezzo suo il proprio scopo, sia quanto il diritto più sacro o l’infamia più abietta. Così, nell’episodio che esaminiamo, egli rapisce per conto di un altro la promessa sposa, senza alcuna utilità personale. Ma un’anima così grande, ridotta all’errore soltanto dell’infamia dei tempi e dell’abuso della forza, non può continuare per sempre ad estimarsi nel male, che esercita durevolmente il suo potere solo sugli spiriti meschini. Già da qualche tempo, in effetti, s’era instaurato in lui l’abitazione del suo essere e del suo agire. Così accade che la fanciulla rapita gli appaia nel fascino irresistibile dell’innocenza e del dolore. E quella parte migliore, che ancora oscuramente s’era destata in lui, ora s’erge spontanea e divine piena e chiara coscienza. Trovandosi per l’apparato in quel momento il cardinale Federigo Borromeo a passare in quella regione, ove era oggetto della venerazione generale, l’Innominato decide di rivolgersi a lui. E quando questi gli viene incontro con la forza silenziosa dell’amore e della fede, non umiliandolo bensì elevandolo fino a sé, si compie la sua conversione. Al posto della violenza sacrilega subentra l’umiltà, un’umiltà che lo fa peraltro apparire in una luce di grandezza maggiore, e al timore di lui subentra, negli animi, la venerazione. Questi tre personaggi formano ciascuno per sé una figura e insieme un gruppo di una bellezza che quasi non ricordiamo di aver visti una prima. I contrasti che il loro incontro produce in questa situazione non sono un’invenzione artificiosa. Li ha prodotti la natura stessa, che gesta nelle valle vorkuggiante, accanto alla rupe scoscesa, accanto alla cascata fragorosa, il germoglio della rosa di maschia e del salice piangente.

Sono già state pubblicate due traduzioni delle due prime parti dell’opera, a cura di C. von Bülow e di Daniel Lessmann. Noi conosciamo soltanto la seconda, e dobbiamo elogiarne la vita e la fedeltà piana d’intelligenza. Nella seconda parte, il signor Lessmann ha soppresso la dettagliata biografia del cardinale Borromeo, una delle «escrescenze» storiche, e noi lo approviamo. Possa egli nel terzo volume, che è quello a cui specialmente si riferisce la critica espressa in principio, tener presente che il suo libro è destinato ai lettori tedeschi, e sappia abbreviare i lunghi tormenti che ci procura la peste di Milano. Il talento di cui ha dato prova con la sua *Luise von Hulling* lo autorizza a rendere questo servizio a noi e all’originale, nonché a comparire più come rielaboratore che come traduttore.[2]

*

Dai *Colloqui con Eckermann*[3]

31 gennaio 1827

Parlò di Alessandro Manzoni, e mi disse che il conte Reinhard aveva visto da non molto tempo Manzoni a Parigi, ove, come giovane e già illustre autore, era ben accolto nei circoli. Ora era ritornato nella sua campagna presso Milano e ci viveva felice, con una giovane famiglia e la madre. «Manzoni», continuò Goethe, «ha un solo difetto: non sapere egli stesso di essere un grande poeta, e quali diritti un grande poeta abbia. Si preoccupa troppo della verità storica, e per questo motivo aggiunge volentieri ai suoi drammi delle spiegazioni, ove dimostra come egli si sia mantenuto fedele alle particolarità della storia. Ma anche se i fatti dei suoi drammi sono storici, i caratteri lo sono ben poco, come il mio *Tasso* e la mia *Ifigenia*. Nessun poeta ha conosciuto i caratteri storici che rappresenta e, se li avesse conosciuti, difficilmente se ne sarebbe giovato. Il poeta deve sapere quali effetti vuole produrre, e conformare ad essi i caratteri dei suoi personaggi. Se avessi voluto creare un Egmont come ce lo consegna la storia, cioè come padre di una dozzina di figliuoli, la sua leggerezza nell’agire sarebbe stata un assurdo. Dovetti così elaborare un altro Egmont, che fosse più in armonia tanto con le sue azioni quanto con le mie intenzioni poetiche, e questo è, come dice Charetta, il mio Egmont. E poi, che mai ci starebbero a fare i poeti, se si limitassero a ripetere il racconto di uno storico? Il poeta deve andare oltre, e darci, per quanto è possibile, qualcosa di più alto e di migliore. I caratteri di Schiele recano tutti l’impronta dell’animo elevato del poeta, come i caratteri shakespeariani recano l’impronta di Shakespeare. Ed è giusto: si deve far così. Shakespeare va anche oltre, rendendo inglesi i suoi Romani: giusto anche questo, altrimenti i suoi connazionali non l’avrebbero capito».

15 luglio 1827

Questa sera, dopo le otto, sono andato da Goethe. Lo trovai ch’era appena rientrato dal suo giardino. «Guardi che cosa c’è lì», mi disse, «un romanzo in tre volumi; e sa di chi? di Manzoni». Io considerai i volumi, assai ben rilegati, e con una dedica a Goethe. «Manzoni lavora parecchio», dissi. «Già, dà segno di vita», rispose Goethe. «Di Manzoni», ripresi, «non conosco nulla, se non l’ode su Napoleone, che ho riletto in questi giorni nella sua traduzione, con grande ammirazione. Ogni strofa è un quadro». «Lei ha ragione», disse Goethe, «l’ode è bellissima. Ma trova lei che in Germania uno solo ne parli? E proprio come se quell’ode non esistesse; eppure è la più bella poesia che sia stata composta su quell’argomento».

18 luglio 1827

«Devo dirle», furono le prime parole che Goethe mi rivolse oggi a tavola, «devo dirle che il romanzo di Manzoni supera tutto ciò che conosciamo in questo genere. Basti dirle che l’elemento interiore, ossia tutto ciò che deriva dall’anima del poeta, è perfetto, e che l’elemento esteriore – le descrizioni dei luoghi e simili – non è affatto da meno rispetto alle grandi qualità interiori. Ciò significa qualcosa». Fui stupito e allietato da queste parole. «L’impressione», continuò Goethe, «che si riceve dalla lettura è tale che si passa continuamente dalla commozione alla meraviglia, e dalla meraviglia alla commozione, sicché non si esce mai da uno di questi due quadri di Manzoni. Qui appare pienamente quel suo mondo interiore che, nelle tragedie, non aveva avuto occasione di svilupparsi. Subito dopo, voglio leggere il miglior romanzo di Walter Scott, ferie il *Waverly*, che ancora non conosco, e vedrò come Manzoni regga il confronto col grande scrittore inglese. La cultura spirituale di Manzoni si mostra qui tanto elevata che difficilmente troverà l’eguale in altri: ci ristora come un frutto nella sua piena maturazione. Sia nella trattazione sia nella pittura dei particolari egli è luminoso, come il cielo stesso d’Italia». «E ci sono anche in lui tracce di sentimentalismo?», domandai. «Nessuna», rispose. «In lui c’è sentimento, non già sentimentalismo. Le circostanze sono sentite virilmente e schiettamente. Oggi non voglio dirle di più. Sono ancora al primo volume. Ma presto gliene riparlerò».

21 luglio 1827

Quando questa sera entrai da Goethe, lo trovai che leggeva il romanzo di Manzoni. «Sono già al terzo volume», mi disse mettendo da parte il libro, «se mi sono venuti molti pensieri nuovi. Aristotele, come lei sa, assegna che la tragedia, perché sia valida, deve destare il timore. Però questo non vale solo per la tragedia, ma anche per qualche altro genere di poesia. Ciò si riscontra nel mio *Dio e la bajadera*, e lo si trova pure in ogni buona commedia, per quanto riguarda l’intreccio; sì, perfino nelle *Sette fanciulle in divisa*[4], in quanto noi pur sempre ignoriamo come andrà a finire il divertimento di quegli allegri compagnoni. Ora, questo timore è di due specie: può essere angoscia o semplicemente inquietudine. Quest’ultimo sentimento si desta in noi quando vediamo incombere e diffondersi sui personaggi una sventura morale, come per esempio nelle *Affinità elettive*. L’angoscia sorge nel lettore o nello spettatore, quando i personaggi sono minacciati da un male fisico, come accade per esempio nei *Galeotti* e nel *Franco tiratore*.[5] Quest’ultimo però, fra le sue speranze, provava pensieri rimpianti; mentre, da una parte, sentiva che la poesia è dauvero conforme alle sue origini e al suo scopo solo allongandosi si collega alla vita vera di una società e di un popolo, capiva dall’altra che, per ragioni d’ogni genere, l’Italia restava un po’ esclusa da questo destino naturale: l’estremo frazionamento degli stati, l’assenza di un grande centro, la pigrizia e l’ignoranza, o le pretese locali, avevano stabilito profonde differenze tra la lingua, o piuttosto le lingue parlate e la lingua scritta. Essendo divenuta quest’ultima, per deliberato proposito e per scelta, quasi una *lingua morta*, non poteva determinare né esercitare un’azione diretta, immediata, universale sulle diverse popolazioni; sicché in Italia, per una singolare contraddizione, la prima condizione di una lingua poetica pura, sicura e semplice era di appoggiarsi su qualcosa d’artificiale. Manzoni sentì ben presto quell’inconveniente, che forse eseguirà un poco: invero, non vedera mai senza un parentesi di invidia il pubblico di Parigi applaudire in massa le commedie di Molière; tale commozione immediata e intelligente tutto non può le produzioni del genio, che sola può attestare a quest’ultimo la sua vita reale, gli pareva negata a una nazione troppo divisa e quasi confinata nei dialetti; ha dovuto rinunciare, un giorno, tutte le migliori intelligenze del suo paese in un sentimento unanime d’ammirazione, non era abbastanza convinto che tale unanimità fosse possibile, e comunque rimpiangeva che la massa del pubblico non ne costituisse il fondamento.

Fauriel l’incoraggiava con autorità, e mediante illustri esempi tratti dall’Italia stessa, i cui grandi scrittori avevano in ogni tempo trionfato su difficoltà più o meno simili. Manzoni d’altronde, in quegli anni giovanili, raccoglieva le sue idee e le faceva maturare dalla vita in volta sotto il sole di Francia e di Lombardia, piuttosto che affrettarsi a produrle. Nel 1807 aveva cominciato il poemetto *Urania*; meditava vagamente il progetto di qualche lungo poema, come per esempio la *Fondazione di Venezia*; ma sopratutto viveva pienamente, senza troppe altre preoccupazioni, la vita intellettuale e quella affettiva; perse il padre nel 1807 e si sposò nel 1808: si occupava di agricoltura e d’abbellire la sua residenza di Brusuglio, presso Milano; ritornava in Francia per visitare i buoni amici della *Maisonnette*, e dava Fauriel per padrino alla sua primogenita, che avevano chiamata Giulietta-Claudine. Le stagioni passavano per lui tra la famiglia, gli albori e i versi, e pareva quasi che questi ultimi avessero uno sparso minimo nei suoi interessi. Il greco Mustoxidi scriveva da Milano a Fauriel: «Alessandro [Manzoni] e il resto della famiglia stanno bene e parlano spesso di voi: lui, tutto dedito alle cure domestiche, mi sembra allontanarsi troppo sovente dalle Muse; che pure furono con lui tanto prodighe di dono (20 dicembre 1811). Manzoni, peraltro, non si allontanava dalla poesia tanto quanto pareva, e questa diversione ritornava, sia pur con qualche ritardo, secondo nuove e più sane dolcezze. Tutto dedito alla famiglia, come un Racine che si fosse ritirato un po’ troppo presto, convertito verso il 1810 alle idee religiose e alle pratiche cristiane, padre, marito, amico, si abbandonava in buona fede ai sentimenti umani legittimi, alle abitudini naturali e pure: vi affondava come in un terreno proprio. Parizeau? La sua immaginazione trovava nuova luce: essa mai abbandonò quell’anima insieme ardente e delicata. Era uno di quelli per cui si sarebbe sverzata quella massima che Fauriel gli aveva detto fin dall’inizio: «L’immaginazione, quando si applica alle idee morali, si rafforza e raddoppia d’energia con l’età, anziché raffreddarsi».

In quel tempo Manzoni «Occupava dunque, se non di far poesia, quanto meno di godere di tutto ciò che ne costituisce l’argomento e la parte migliore. Se l’architettura e i progetti di villa degni del Palladio parvenzo talora usurpare un po’ troppo magnificamente i suoi sogni, l’agricoltura e i suoi innocenti piaceri riempivano più dolcemente e serenamente i suoi ozi. Ricevuto da Fauriel sotto cameriere, numerose varietà di cembali e di pianoforti, e di tutte le maggiore occupazione, a partire dalla fine di maggio, erano i bachi da seta e i gelsi, perché i bozzoli venivano filati in casa. Un giorno, nei primi tempi del suo trasferimento in campagna, uno sciame d’api prese domicilio in giardino, prestandosi così alla sua osservazione familiare, quasi per fornire un seguito di piaceri e di occupazioni *classiche* a questo figlio di Virgilio. Erano gioie innocenti, e la poesia non poteva tardare.

Hanno detto, e lo si può credere, che fu effettivamente durante un soggiorno a Parigi, verso i primi mesi del 1810, che a Manzoni vennero le prime idee e ispirazioni determinanti, nelle quali gli sembrò di vedere un segno divino; fu in quel momento che il suo orientamento religioso mutò. Ogni ricerca su questo argomento sarebbe indiscreta. Si può solo congetturare che allora l’amicizia dovesse superare una prova abbastanza delicata. Fauriel era il più imparziale, il più tollerante, certamente fu anche il meno radicale fra i pensatori, ma restava fedele ai propri punti di vista; era eccepato, ancora ieri, a studiare la saggezza umana nella persona dei suoi più orgogliosi rappresentanti. Manzoni poteva temere che quella scienza del suo caro storico dello stoicismo fosse d’ostacolo a quanto è rivelato in speciali modo ai piccoli ed ai semplici. Che accadde, a un certo momento, fra quei due cuori, tra il filosofo sempre moderato e il credente che amava sempre più? Se mai quest’ultimo tentò di toccare nel cuore dell’altro un aspetto di tale questione – la più importante, ai suoi occhi –, deve averlo fatto con discrezione assai affettuosa. Nessun altro, ad eccezione di loro due, ne ha conosciuto il mistero. Di fatto, la loro intimità non diminuì, né si raffreddò.

Edgar Allan Poe, *I promessi sposi*, o gli amanti promessi; storia milanese del diciassettesimo secolo, tradotta da G. W. Featherstonhaugh per il Metropolitan dall’italiano di Alessandro Manzoni. Washington, Duff Green, 1834[6]

All’apparire di quest’opera, ci sono – e con molta insistenza – tornati alla mente i commenti introduttivi che, trent’anni fa, la “Edinburgh Review” faceva precedere alla propria presentazione di *Waverly*.[7]. Volentieri li faremmo nostri, se fosse lecito, ma «anche i ladri sono persone d’onore»[8]. Ai recensori non è lecito rubare ad altri recensori, perché si tratta di furto bello e buono quando colui che prende a prestito non ha nulla di valido da offrire in cambio.

Ci azzarderemo, tuttavia, ad imitare sì magnifico Napoleone dei regni della critica:[9], congratulandoci con i nostri lettori per l’apparizione di un’opera che promette di segnare l’avvio di un nuovo stile di romanzo. Dall’opera di Fielding, inimitato e inimitabile, e di Smollet – scrittori tra i quali peraltro non c’è che una vaga familiarità – le diverse regioni della narrativa d’invenzione hanno conosciuto un succedersi di *dinastie*. Abbiamo avuto la dinastia Ratcliffe [sic][10], la dinastia Edgeworth[11], la dinastia Scott, ciascuna delle quali, come la famiglia dei Cesari, ha conosciuto il passaggio dal buono al cattivo, e dal cattivo al pessimo, fino ad esaurirsi. Taluni movimenti separatisti dalle province dell’impero hanno di tanto in tanto proposto aspiranti rivali, che però sono presto scomparsi. Erosine delle paludi ed eroi delle montagne scozzesi o delle selvagge terre polacche non sono riusciti a rimanere all’altezza delle pretese, anche se riunivano in sé il meglio e del selvaggio e dell’uomo civilizzato. Anzi, forse proprio per questo. Ci piace leggere cose che possano un poco ricordarci ciò che noi stessi abbiamo visto o vissuto. Sir Charles Grandison in gonnellino scozzese è un’apparizione sorprendente.[12]

Il giovane Disraeli[13] è vero, ha fatto di tanto in tanto balenare dinanzi a noi la luce del suo genio capriccioso, ma fra i suoi capricci vi è pure quello di aver deluso le speranze ch’egli stesso aveva suscitate: ci ha fatto vedere ciò di cui era capace, dopodiché più nulla. Anche Bulwer, in una sorta di ghiribizzo di radicalismo letterario, si è messo in proprio, disprezzando la massa di coloro che si abbigliano degli abiti smessi di Scott, e si affannano a riuscirvi, ma si è affannato a riuscirvi, ma si è affannato a riuscirvi, ma si è affannato

Gli avvenimenti del 1813-1814 portarono, necessariamente, ad una lunga interruzione dei rapporti fra i due amici. E intorno a questo periodo che Manzoni pubblicò o compose gli *Inni sacri*, ove cercava, disse, di riconciliare alla religione quei sentimenti nobili, grandi e umani che da essa naturalmente derivano[24]. Questa fu l'epoca della sua completa trasformazione anche in poesia: lo studio e il tempo fecero sbocciare e svilupparono nel suo talento i germi lentamente preparati; di certo vi contribuì parecchio il ricordo meditato delle antiche conversazioni col suo amico. Nella primavera del 1816, troviamo Manzoni impassionato impegnato nello scrivere la tragedia *Carmagnola*, e il legame letterario che l'unisce a Fauriel si rinnoda ben saldo. Le due tragedie, *Carmagnola* e *Adelchi*, ossia ciò che il dramma romantico ha prodotto di più significativo in Europa fra il 1815 e il 1830, non possono certo considerarsi come un'appendice della storia letteraria del romanticismo in Francia durante la Restaurazione, ma ci basta che queste due opere rilevanti vi si riallacciino attraverso molteplici radici. L'Italia, nelle diverse epoche, ha sempre tanto influito sulla Francia con la sua letteratura che era giusto, a un certo momento, che la Francia la contraccambiasse nella persona di un così nobile poeta drammatico.

Applicandosi nella composizione delle sue tragedie storiche indipendentemente da ogni regola fittizia, combinando lo studio severo con la passione, la fedeltà con lo spirito, i costumi ed i caratteri particolari dell'epoca, nonché esprimendo i sentimenti universali in un linguaggio nobile e naturale, Manzoni non faceva altro che realizzare con originalità l'antico auspicio del suo amico, e dare vita poetica alle idee che, un tempo, avevamo discusso insieme. Quando Fauriel vide l'opera e lesse il *Carmagnola* a lui dedicato, riconobbe immediatamente il suo ideale ed esclamò: *Eccolo!* La critica, evidentemente, era stata anteriore in questo caso e, fino a un certo punto, aveva presieduto il teratolevo dell'arte: ma era una critica saggia, ricondotta alle nozioni prime del buon senso, indirizzando e riconducendo ad esso la sua riforma. Poiché la vecchia critica aveva ingombrato a suo piacere la scena con ogni specie di apparati e di barriere, che erano tanto stimoli per la maldicestità quanto trappole per il talento, era stato innanzitutto necessario sgombrare il campo, prima di produrre qualcosa di nuovo. In Italia, questa parte del lavoro se l'imposero, dal 1818 al 1818, i giovani redattori *de il Conciliatore*, tutti amici di Manzoni, il cui gruppo ci offre più di un nome noto: Silvio Pellico, Grossi, Ermes Visconti, Berchet. Questo giornale, che sopravvisse poco più di un anno, e fu intermittente dalle circostanze politiche, è indispensabile per conoscere esattamente ciò che progettava la giovane scuola al di là delle Alpi. Un viaggio fatto a Parigi dal Manzoni verso la fine del 1819, che si protrasse fino alla metà del 1820, giunto nel periodo in cui usciva il suo *Carmagnola*, lo rimetteva in contatto attivo ed abituale con l'amico dal quale era separato ormai da anni. S'intensarono di nuovo le conversazioni profonde su tutti gli argomenti seri e dilicati che occupavano allora le menti migliori. Augustin Thierry e Cousin partecipavano vivacemente a tali discussioni: specialmente Cousin, che venne in Italia e rivelò a Fauriel e a Manzoni uno o due mesi dopo, quasi a continuare con trasporto quelle conversazioni. In mancanza di tanti eloquenti discorsi e delle giovani parole *dalle alli leggere* che non si possono più raccuperare[25], la traduzione del *Carmagnola* e dell'*Adelchi* che Fauriel pubblicò nel 1823, insieme con qualche testo critico che vi si riferisce, offre per lo meno una testimonianza significativa di quel momento letterario così animato e ricco d'interesse. Non è inutile insistervi ancora, dopo più di vent'anni. Certo, oggi poco c'importa che Ermes Visconti, in un dialogo pieno di spirito, abbia trovato buone ragioni contro l'arbitrio delle regole dell'unità di tempo e di luogo, che Manzoni ne abbia trovate di non meno acute e rilevanti nella lettera a Chauvet: erano questioni elementari, discussioni per certi versi negative, alle quali i riformatori si vedevano ricondotti di continuo da obiezioni ostinate, di cui il tempo ha fatto giustizia; eppure, vi erano altre preoccupazioni più importanti e profonde nella riforma drammatica tentata allora, altri aspetti notevoli del suo scopo, che bisogna ricordare perché forse, in seguito, non è stato compiuto un solo passo che abbia fatto avanzare la causa dell'arte nella stessa direzione, e che piuttosto non l'abbia fatta retrocedere, compromettendola con tante dimenticanze ed eccessi.

Come si sa, Manzoni lavorava con lentezza alle sue tragedie; tale lentezza, che può dipendere da diverse cause, dalla deficatezza e dalla stessa fantasia di un organismo nervoso, dalle irregolarità della *macchina* fisica, che non sempre segue i ritmi della mente, non è, di per sé, cosa encomiabile: ciò che sicuramente merita lode e di essere portato ad esempio è la coscienziosità con cui egli ha preparato i materiali e ha studiato gli argomenti delle sue composizioni. Così, per il suo *Adelchi* (o *Adelghis*), quando cominciò seriamente ad occuparsene dopo il suo ritorno a Milano da Parigi, negli ultimi mesi del 1820, che mai fece il posta? Si mise a studiare da storico, dogno emulo degli uomini che aveva incontrato in Francia, tutto quanto potè trovare nelle cronache sulle circostanze della dominazione e dello Stato dei Longobardi in Italia; non compì le sue letture superficialmente, alla leggera, e per il piacere di aggiungere un contorno localistico e qualche colore medievale ad un'opera di fantasia: no, egli affrontò la sostanza della questione, s'immerse nella collezione dei *Rerum italicarum* di Muratori, e frequentò pure, come amava dire sorridendo, *alcuni dei diciannove grossi compilci* di Augustin Thierry[26]. I rapporti immediati della storia di Carlo Magno con quella dei Longobardi non costituivano il suo unico interesse: cercava di approfondire l'organizzazione generale di tutti i conquistatori barbari, e, in particolare, le differenze che potevano sussistere fra le abitudini dei Franchi e quelle dei Longobardi; avrebbe voluto scoprire qualcosa sullo stato della popolazione indigena sotto questi ultimi, indovinare ciò ch'era accaduto di quei popoli soggiogati *e possodut*, nel conto dei quali nulla tragedia, di cui le cronache tacciono, dei quali gli storici moderni neppure sospettano l'esistenza, e di cui, in uno dei suoi corti, riecheggia il gemito sordo e profondo. Al termine di questi studi preliminari, Manzoni sarebbe stato in grado, a sua scelta, d'intraprendere una storia dei Longobardi, così come avrebbero potuto scriverla Augustin Thierry e Fauriel, oppure di scrivere una tragedia. Il *Discorso storico* che funge da prefazione all'opera lo prova; per tono e per contenuto, sarei tentato di paragonarlo a una delle acute lettere critiche di Augustin Thierry sulla nostra storia; senza aver la pretesa d'illuminare quella del nord Italia del IX secolo, quanto *Discorso* riesce a renderne *visibile l'oscurità*, e dimostra che quanto si credeva fosse luce non lo era affatto. Crediamo di non sognarci di dire che Manzoni sparpanteione il suo *confpatello* (così lo chiamava) Thierry – erano le formule vaghe, vili, volgari, con l'aiuto delle quali gli storici moderni avevano coperto e quasi soffocato questioni che non scorgevano. Soleva riassumere piacevolmente il senso del suo *Discorso storico* presupposto in questi termini: «Ho fatto saper loro che non ne sanno nulla, e ho detto loro che non ho nulla da dire in proposito; dopodichè li lascio, pregandoli di fare lunghi studi per poi dicemne qualcosa. Ammetteranno che un passo è fatto».

In forza di siffatta preparazione il poeta – «svero con se stesso, via via che procedeva, sempre meno soddisfatto del personaggio *romanzesco* di Adelchi, da lui immaginato sulla base di notizie storiche meno sicure e prima dei suoi studi più recenti – prendeva la sua rivincita affrone, e si rendeva degno di riguardare non solo il suo ideale, ma *pure assai grande*, di Carlo Magno[27]

E non si dica che l'ideale abbia sofferto a motivo di questa ricerca paziente: il personaggio di Ermengarda ha tutta la sua purezza e la sua tenera esaltazione, i cori hanno del patetico o dello splendore. Da questa combinazione di cure, risulta soltanto che lo spirito della storia vive con sincerità in un soggetto di tragedia, peraltro popolare, e che Goethe e Fauriel, per esempio, erano soddisfatti come lo sarebbe stata la folla, se avesse potuto applaudire. Quando penso a questi due drammi isolati, che si erigono laggiù come due belle colonne, e guardano anticipare il portico dell'edificio perché noi lo continuassimo, stento a non arrossire per il fatto che, sotto i nostri occhi, questo sogno di tanto sia divenuto quello che è.

Continuo, e voglio qui trattare tutto quanto ha attinenza con un episodio importante per il quale non occorre scusa. – Mi dimentico forse, con questo, dal mio argomento? Faccio notare fino a che punto Manzoni, legato alla Francia dall'amicizia con Fauriel, sia stato, in Italia, un rappresentante e un fratello della scuola storica francese. Faccio toccar con mano il legame e il nodo. Questa scuola, che da noi non ha prodotto un suo poeta drammatico, l'ha avuto in Manzoni.

A quell'epoca, Fauriel nutriva il vago progetto di comporre un romanzo storico, che certamente avrebbe ambientato nel mezzogiorno della Francia, in una di quelle città che conosceva così bene. Terminato *Adelchi*, e avuta per un attimo l'idea (peraltro senza seguito) di una tragedia su *Spartaco*, Manzoni cominciò, per parte sua, a pensare al romanzo dei *Promessi sposi*. Verso la stessa epoca, il suo amico Grossi si occupava di un grande poema storico, *I lombardi alla prima crociata*: era il momento in cui *Ivanhoe* era in gran voga. Ne derivarono attive discussioni e mille idee vennero poste in gioco sia per corrispondenza, sia soprattutto a viva voce, durante il soggiorno in Italia di Fauriel, negli anni 1823- 25. Ad esempio, la questione principale discussa fra i due amici era in quale misura la storia e la poesia possano combinarsi senza nuocersi. Fauriel propendeva a credere che nell'avvenire, in questa lotta, la poesia proprietaria dette sarebbe dovuta vita via soccombere. Manzoni non la pensava proprio come lui e sosteneva che, nonostante le apparenze e i pronostici avversi, *la poesia non vuol morire*. Entrambi si trovavano d'accordo nel riconoscere che, nella struttura di un romanzo, conviene inventare dei fatti per sviluppare i costumi storici: «E quis, replicava Manzoni, «qui sta la felicissima risorsa di questa poesia che, come vi dicevo, non vuol morire; la narrazione storica le è interdetta, poiché l'esposizione dei fatti ha, per la più che ragionevole curiosità degli uomini, un fascino che disgusta delle invenzioni poetiche che vi si vogliono mescolare, e che le fa sembrare persino puerili; ma rimane gli aspetti caratteristici di un'epoca della società e svilupparli in un'azione, *approfittare della storia senza metterci in concorrenza con essa*, senza aver la pretesa di fare ciò ch'essa ha sentito senza aver la pretesa di fare ciò ch'essa ha sentito sin italiana, come troverà una risposta certa a una domanda che non è precisa? Che significa *italiano* in questo senso? Secondo alcuni, tutto ciò che è registrato nella *Crusca*; secondo altri, ciò che è intesso in tutt'Italia o dalle classi colte, ma che, secondo altri, è tutto ciò che è registrato nella *Crusca*; secondo altri, ciò che è intesso in tutt'Italia o dalle classi colte, ma che, secondo altri, è tutto ciò che è registrato nella *Crusca*; secondo altri, ciò che è intesso in tutt'Italia o dalle classi colte, ma che