

«Quaderni ginevrini d'italianistica»

a cura del Dipartimento di lingue e letterature romanze
dell'Università di Ginevra - Unità d'Italiano

COMITATO SCIENTIFICO DELLA COLLANA

Ottavio Besomi (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich)

Arnaldo Bruni (Università di Firenze)

Stefano Carrai (Università di Siena)

Alessandro Martini (Université de Fribourg)

Maria de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Emilio Pasquini (Università di Bologna)

Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa)

I «cantici» di Manzoni
«Inni Sacri», cori, poesie civili dopo la conversione

Atti del Convegno
Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013

a cura di Giovanni Bardazzi

con la collaborazione di Georgia Fioroni e Francesca Latini



Volume finanziato dal
Département des langues et des littératures romanes
dell'Università di Ginevra

ISBN volume 978-88-6760-263-6
ISSN collana 2420-9864



2015 © Pensa MultiMedia Editore s.r.l.
73100 Lecce • Via Arturo Maria Caprioli, 8 • Tel. 0832.230435
25038 Rovato (BS) • Via Cesare Cantù, 25 • Tel. 030.5310994
www.pensamultimedia.it • info@pensamultimedia.it

INDICE

<i>Premessa</i>	7
Le Muse di Davide. Salmi in Italia tra Seicento e Settecento CLARA LERI	15
Simmetrie manzoniane LUCA DANZI	37
«Nova franchigia»: attenzione ai popoli e alla loro liberazione negli <i>Inni Sacri</i> LUCA BADINI CONFALONIERI	65
Appunti sul meno letto degli <i>Inni Sacri</i> : <i>Il nome di Maria</i> GUIDO PEDROJETTA	109
Sulla <i>Passione</i> (e sul biennio manzoniano 1814-1815) GIOVANNI BARDAZZI	125
Gli <i>Inni Sacri</i> del 1822: strategie editoriali ISABELLA BECHERUCCI	167
Le consolazioni dello Spirito nella terza <i>Pentecoste</i> GIUSEPPE LANGELLA	195
«Sull'arida sponda» di <i>Marzo 1821</i> . Questioni di interpretazione e di cronologia VALTER BOGGIONE	207
Il coro di Ermengarda e il romanzo SIMONE ALBONICO	245

Calpesti e derisi. Il primo coro dell' <i>Adelchi</i> GIANMARCO GASPARI	265
«L'amiche angustie». Saggio su <i>Ognissanti</i> PIERANTONIO FRARE	285
<i>Indice dei nomi</i>	317

Il coro di Ermengarda e il romanzo

SIMONE ALBONICO

Una premessa necessaria a quanto dirò in questo intervento riguarda i tempi dell'invenzione letteraria di Manzoni 1820-1822. In questi anni, terminato il *Carmagnola*, si intrecciano l'elaborazione di *Adelchi* (la cui prima stesura è conclusa nel settembre 1821), la probabile creazione di *Marzo 1821*, l'avvio a fine aprile del romanzo, in luglio *Il Cinque Maggio*, la ripresa e la conclusione di *Adelchi* (i due cori tra la fine del 1821 e il gennaio 1822, e subito segue una nuova stesura), la ripresa del *Fermo* (in marzo), la conclusione del lavoro sulla *Pentecoste*: come si può allora stabilire quando Manzoni ha concepito tratti e caratteri dei suoi personaggi, in particolare quelli della tragedia e del romanzo? La riconsiderazione della vicenda di Napoleone in che rapporto sta con la concezione del romanzo? È nata prima Ermengarda o Geltrude? Se si assume una preminenza della nobile longobarda è anche in virtù della sicura limitazione nel tempo del suo sviluppo, senza che ciò pregiudichi la possibilità di scambi più profondi tra i due caratteri, che, almeno per ora, io non saprei però scoverare. È comunque certo che la seconda tragedia svolge un ruolo molto particolare nell'elaborazione del romanzo: portatrice di una rinnovata poetica che preme sulla nuova forma letteraria, e perciò implicatissima sul versante della riflessione teorica e su quello ideologico *tout court*, *Adelchi* sta cronologicamente piantata tutt'attorno all'avvio e alla elaborazione del *Fermo* (tra fine aprile e fine maggio 1821 stende i primi due capitoli e la prima Introduzione, e nel marzo 1822, terminata la seconda stesura di *Adelchi*, riprende il romanzo dal capitolo III).

In un discorso sul rapporto tra il coro di Ermengarda e il *Fermo* si deve subito additare il largo episodio di Geltrude come particolarmente importante ed esposto. Credo non si debbano trascurare, fra le ragioni

del legame che si stabilisce tra i due personaggi femminili, due aspetti per così dir strutturali: l'ambientazione conventuale del trapasso di Ermengarda e quello analogo della gran parte della vicenda della monaca monzese; e soprattutto l'appartenenza di entrambe alla *rea progenie* degli oppressori. La storia di Geltrude ci mostra come Manzoni dovette essere pienamente consapevole di questo parallelismo divergente, e come tutta l'ampia digressione sulla figlia del feudatario di Monza punti infatti a indagare un caso opposto a quello di Ermengarda, storicamente certo più probabile, quello di chi non ha la forza o il coraggio di passare 'dall'altra parte'. Il fuoco dell'analisi sta nella restituzione della dimensione psicologica personale e sociale: il ritratto rappresenta l'intimità del personaggio, i moti più riposti, ma la sua umanità e l'ingiustizia che subisce non bastano a redimerlo, anche se per certi tratti la somiglianza tra le due donne arriva ad essere fortissima (si veda, in assenza di precise marche verbali, quanto risulta da una frase come FL (*Fermo e Lucia*) II iv 16, «Geltrude ritirava lo sguardo da questo mare in tempesta, e rivolgendolo allora al chiostro, il chiostro le pareva un porto»: un porto dove avere una maggiore tranquillità, come in fondo avrebbe dovuto essere per Ermengarda – non certo, per Geltrude, l'approdo di una fede sincera). Ermengarda è redenta (come Adelchi), e salutata in quanto tale nelle strofe 18 e 19 del coro, e la sua *provida Sventura* è come se subisse nel romanzo una diffrazione, in conseguenza della quale l'aspetto provvidenziale va a illuminare Lucia, e la sola sventura Geltrude. Lucia, inoltre, stabilisce un rapporto particolare con la longobarda nel momento in cui, fatto il voto di castità, iniziava quel suo percorso per così dire di inquietudine morale: Ermengarda, lacerata, riassume nella risposta ad Ansberga che la invita al convento il duplice legame con i due personaggi femminili del romanzo, che è di doppio contrasto: «Che mi proponi, Ansberga? / Ch'io mentisca al Signor! Pensa ch'io vado / Sposa dinanzi a Lui; sposa illibata, / Ma d'un mortal. – Felici voi! felice / Qualunque, sgombro di memorie il core / Al Re dei regi offerse, e il santo velo / Sovra gli occhi posò, pria di fissarli / In fronte all'uom! Ma – d'altri io sono» (a. IV, sc. 1^a, vv. 95-102).¹

¹ *Adelchi* è citato dall'edizione Becherucci (Firenze, Accademia della Crusca, 1998) nel testo andato a stampa nel 1822; *Fermo e Lucia* (siglato FL) da A. MANZONI, *I promessi sposi*, Edizione critica diretta da D. Isella, Prima minuta (1821-1823), *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, 2 tt.; la redazione successiva (siglata SP) da A. MANZONI, *Gli sposi promessi*, Seconda minuta (1823-1827), a cura di B. Colli e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2012, 2 tt. Con PS27 ci si

Contrariamente a Geltrude, Ermengarda è incapace di mentire; contrariamente a Lucia, è pienamente consapevole di non potersi sottrarre all'amore, ancorché respinta: non solo non si vota a Dio, ma rivendica con forza il suo legame terreno («d'altri io sono»), e diametralmente alla Lucia post-voto, pur destinata a una castità di fatto sa di non poterla promettere intimamente perché per sempre legata a Carlo: le nozze a cui sa di non potere aspirare, fin dal primo atto, sono quelle con Dio («...A quelle pure / Nozze aspirar più non poss'io, legata / D'un altro nodo...»), a. I, sc. 3^a, vv. 244-246).

1. Entrando allora nel romanzo, e inseguendovi parole e idee riscontrabili con il coro, si nota che nel *Fermo* ricorrono spesso riferimenti a una *sventura* collettiva, sociale e storica, ma è facilmente isolabile la sventura personale e drammatica che tocca in particolare a Geltrude. Procedo dapprima per numeri: nella prima minuta *sventura*, -e compare 28 volte (3 casi riguardano Geltrude), più uno *sventuratamente*; *sventurata* è ben 5 volte sostantivo (più un attributo) che individua Geltrude (e nessuna di queste occorrenze sopravvivrà), mentre *sventurato giovane* è per due volte Fermo nelle parole di Federigo a Don Abbondio, e *sventurato* – oltre al vicario di provvisione, all'uomo ucciso dal Conte sul Sagrato, all'anziano vittima dell'isteria collettiva a Milano e al prepotente vittima di Ludovico quando è rievocato nel lazzeretto: tutti in forma sostantivata – è soprattutto fin d'ora Rodrigo nella scena che può essere considerata una delle vette del romanzo, quando malato è consegnato dal Griso ai monatti (IV v 29).² Si tratta insomma di numeri grossi; l'associazione Geltrude-*sventurata* spicca comunque, ma il comparto è a rischio di inflazione. Nella seconda minuta si hanno complessivamente 28 occorrenze di *sventur-*, che scendono a 22 in PS27 e a 18 nei PS40. Che l'assestamento inizi in SP lo rivela bene la regola che riceve *sventurat-*:³

riferisce alla Ventisetтана citata dall'edizione a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, e con PS alle due edizioni del 1824-1827 e del 1840-1842.

² Doppia occorrenza plurale *Gli sventurati abitanti* di campagna e di città di fronte alla carestia, in III v 76.

³ Nella tabella che segue utilizzo questa segnaletica: nessun asterisco = solo in SP; * = da SP fino a PS27; ** = da SP in poi.

- *I viii 80 (Don Rodrigo nella preghiera di fra Cristoforo)
I x 77bis (Geltrude) Adorava, la sventurata, e piangeva in un punto la sua bellezza, deplorava una gioventù destinata a struggersi in un lento martorio, e invidiava in certi momenti chiunque potesse liberamente usufruttare nel mondo quei doni, in qual si fosse condizione, con qual si fosse coscienza.⁴
- **I x 83 La sventurata rispose.
**II xiii 1 Lo sventurato vicario...
II xv 43 (il notaio mandato ad arrestare Renzo, di sé stesso)
**II xx 22 (Geltrude) La sventurata tentò tutti i modi per esimersi dall'orribile comando, tutti, fuorchè il solo che sarebbe stato | infallibile e che era pure in sua mano
- II xxi 27 (Lucia) «Oh me sventurata!» sciamò singhiozzando: «chi pregherò ora? dove sono? Ditemi voi, ditemi per carità, chi è quel signore... quegli che mi ha parlato?»
- **II xxiii 24 (l'Innominato di sé stesso) «Oh me sventurato!» sciamò il signore: «quante, quante... cose, le quali non potrò se non piangere! Ma almeno ne ho d'intraprese, di appena avviate, che posso se non altro, rompere a mezzo: una ne ho che posso romper tosto, disfare, riparare.»
- **III xxxi 27 fante sventurato e portator di sventura (quello che porta la peste in Milano)
- **III xxxi 41 ardere per istrega una povera infelice sventurata

e finalmente, unico caso che, già in FL («Lo sventurato Rodrigo lo divenne [frenetico]: si divincolava, mandava urli, lanciava bestemmie contra i monatti, e più contra il Griso», IV v 29), resisterà, variato, sino alla fine:

- III xxxiii 21 «Sta quieto, sta quieto,» diceva allo sventurato Rodrigo l'aguzzino che lo teneva appuntellato in sul letto.

⁴ Occorrenza che appunto poi cade, mentre a stampa subentra «L'esaminatore fu prima stanco d'interrogare che la sventurata di mentire» (PS X).

Delle 11 occorrenze di SP (poi 9 in PS27, con una sostituzione, e 8 in PS40) 4 sono divaganti, ma le altre si concentrano sui personaggi chiave: 3 volte Geltrude (con la fondamentale acquisizione drammatica ed ellittica della famosa risposta a Egidio), 2 Don Rodrigo, 1 l'Innominato di se stesso e 1 Lucia di se stessa. La selezione ha escluso Fermo/Renzo, e abbandonerà successivamente anche Lucia, e privilegia figure ed episodi drammaticamente rilevanti, tutti oppressori e prevalentemente irredenti: Geltrude, l'Innominato, Rodrigo. La loro è in definitiva vera sventura, non provvida come quella di Ermengarda, che per due volte era qualificata allo stesso modo nella scena 1^a dell'a. IV, v. 117: «No, sventurata, ei nol farà. – Nol potete.» (battuta isolata di Ansberga), e 130-132: «...Oh sventurata! / A questa età, nata in tal loco, e tanto / Soffrir!». Il lessema, prima utilizzato variamente in virtù del suo carico espressivo e suggestivo già attivo nella tragedia, sembra perciò entrare in un sistema linguistico complesso che evolvendo si precisa.

Ma più redditizio di un confronto tra personaggio e personaggio credo possa essere, in questa occasione, una verifica della ricaduta di alcuni caratteri di Ermengarda sui personaggi chiave del romanzo e su alcuni episodi in particolare, che esaminerò con principale riguardo alla prima stesura.

2. Seguendo il coro incontriamo subito al secondo verso *l'affannoso petto* di Ermengarda morente e schiacciata dai ricordi già espressi nel delirio. Risalendo all'indietro nello stesso atto IV (sc. 1^a, vv. 182-184) si trova un *affanno*, ancora vitale, nel delirio rivolto a Bertrada:

No, non parlarne per pietà! Sa il cielo
S'io mi credea che *in cor mortal* giammai
Tanta gioja capisse e tanto *affanno*!

e brilla poi, associato con il *sogno* e auspicato per il disinganno che gli terrebbe dietro, nella gemma dei vv. 189-193, uno dei più bei passaggi musicali della poesia di Manzoni:

ERMENGARDA. (*in delirio*)
Se fosse un *sogno*! e l'alba
Lo risolvesse in nebbia! e mi destassi
Molle di pianto ed *affannosa*; e Carlo
La cagion ne chiedesse, e sorridendo
Di poca fè mi rampognasse!

Beninteso, non si tratta di un'associazione originalissima, ma importano, considerando questo elemento in serie con i successivi, i luoghi in cui compare e la vicenda redazionale. La combinazione di *affanno* e *sogno* tocca Geltrude, il Conte del Sagrato, Don Rodrigo e in modo diverso Lucia.

FL II iii 44 (SP I x 25, PS X) (*Geltrude*)

Le cure di rado tolgono il sonno alla giovinezza; e sono tutt'altre cure che quelle onde era oppressa Geltrude. *Il suo sonno fu affannoso*, torbido, *pieno di sogni penosi*, ma non fu rotto che dalla voce agra della vecchia che venne di buon mattino a riscuoterla perchè si preparasse ^lal viaggio^f di Monza.
^falla gita

FL II x 69 (non mantenuto nelle redazioni successive) (*il Conte*)

Era già levato il sole, e il Conte stava *affannoso sotto il giogo di quei sogni rammentatori*, quando a poco a poco egli cominciò a risentirsi scosso come e quasi chiamato da un romore monotono, continuo insolito = stette alquanto tra il sonno e la veglia, e finalmente tutto desto, e gettato un gran sospiro, riconobbe un suono festoso di campane, e pensò che potesse essere, nè gli sovvenne di cosa che potesse essere allora cagione di festa.⁵

Per Lucia viene meno l'*affanno*, pur nella somiglianza di fondo della situazione, e nell'evidente parallelismo con la situazione del Conte:

FL III ii 31 (non mantenuto nelle redazioni successive; vd. SP II xxiv 1)

Lucia aveva passata la notte in *un letargo agitato da sogni tormentosi* e da risvegliamenti più tormentosi ancora.

Mentre l'affanno che prova Don Rodrigo dopo l'incubo in cui gli appare Cristoforo è ormai quello della malattia e ripropone una coincidenza forse più apparente, o puramente verbale, che sostanziale:

⁵ Un più duro giogo di infelicità quello di Geltrude, FL I x 73: «Squassava l'infelice ad ogni momento il giogo che s'era lasciato metter sul collo, e così ne sentiva più forte il peso e lo sbattimento».

FL IV v 15-17 (SP III xxxiii 10-11; PS XXXIII)

Stette un momento a ravvisarsi; *vide che era un sogno*; ma aprendo gli occhi sentì ancor più vivo il ribrezzo e il dolore della luce; forzandosi di guardare intorno, vide il letto, le scanne, i travicelli della soffitta confondersi in forme strane; sentì nelle orecchie un ronzio nojoso e violento; al cuore un battito accelerato *affannoso*; si sentì più spossato e più arso che alla sera antecedente; sentì più viva quella puntura che aveva provata *in sogno*.

Si tratta in questo caso di un tratto più superficiale, ma che nondimeno lega i personaggi e arriva fino a Lucia in viaggio dopo il rapimento (da SP in poi):

SP II xx 36 (PS XX)

Dopo qualche tempo la povera Lucia cominciò a risentirsi come da *un sonno profondo e affannoso*, e aperse gli occhi.

3. Teniamo ora sotto gli occhi le strofe 5-6:

Ahi! nelle insonni tenebre,
Pei claustrì solitari,
Tra il canto delle vergini,
Ai supplicati altari,
Sempre al pensier tornavano
Gli irrevocati dì;

Quando ancor cara, improvida
D'un avvenir mal fido,
Ebra spirò le vivide
Aure del Franco lido,
E fra le nuore Saliche
Invidiata uscì:

Anche l'*ebrezza* aveva avuto un anticipo all'interno dell'a. IV, sc. 1^a, v. 153, da cui ben si capisce che si tratta di un sentimento legato alla pienezza della sensazione d'amore femminile, fatto di orgoglio e di soddisfazione per il legame privilegiato con un uomo, in cui si esprime un desiderio non dicibile, e per questo pudico e trattenuto:

... Amor tremendo è il mio.
Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
Non tel mostrai: *tu eri mio*; sicura
Nel mio gaudio io tacea; nè tutta mai
Questo labbro pudico osato avria
Dirti *l'ebbrezza del mio cor segreto*.
– Scacciala per pietà! Vedi; io la temo,
Come una serpe: il guardo suo m'uccide.

Accezione peraltro già in *Carmagnola*, a.V, sc. 2a, vv. 165–70:

ANTONIETTA.

Ognun pareo minor di lui;
l'aria sonava del suo nome; e noi
scevre dal volgo, in alto loco intanto
contemplavam quell'uno in cui rivolti
eran tutti gli sguardi: *inebbriato*
il cor tremava, e ripetea: siam sue.

È allora interessante seguire la ricomparsa della radice nel romanzo, dove si segnala, di nuovo, l'applicazione a Geltrude:

FL II iv 13

quella esaltazione di gioja che appare negli uomini radunati per divertirsi e per dir tutto le qualità auree di qualche giovane cavaliere che s'indovinavano al solo vederlo le comunicava *una certa ebbrezza*, una specie di entusiasmo che le faceva proporre di soffrire ogni cosa piuttosto che di tornare all'ombra trista e fredda del chiostro.

con il luogo corrispondente della redazione successiva che attua quella che può essere considerata una sorta di 'censura' (scompare il cavaliere):

SP I x 67; PS X

Talvolta la pompa de' palazzi, lo splendore degli addobbi, il brulichio e il fracasso giulivo delle feste, le comunicavano *un'ebbrezza*, un ardor tale di viver lieto, che prometteva a se stessa di disdirsi, di soffrir tutto, piuttosto che tornare all'ombra fredda e morta del chiostro.

In FL si hanno altri impieghi del termine (l'«ebbrezza di scelleraggine» di Egidio a II ix 65, o quelle collettive di III v 91, «del delitto», e III vi 67, «di furore e di crudeltà»), e però un'altra occorrenza significativa dell'idea riguarda Geltrude corteggiata da Egidio:

FL II v 36-37

Cessato il combattimento, la sventurata provò per un'istante una falsa gioia. Alla noja, alla svogliatezza, al rancore continuo, succedeva tutt'ad un tratto nel suo animo una occupazione forte, gradita, continua, una vita potente si trasfondeva nel vuoto dei suoi affetti; Geltrude *ne fu come inebbriata*; ma era la coppa ristorante che la crudeltà ingegnosa degli antichi porgeva al condannato per invigorirlo a sostenere il martorio. L'avvenire gli apparì come pieno e delizioso.

con corrispondenza parziale in:

SP I x 84

In quei primi momenti provò ella un contento non ischietto al certo, ma vivo. Nel voto accidioso dell'animo suo s'era venuta ad infondere una occupazione forte, continua, come una vita potente; ma quel contento era simile alla bevanda ristorante che la crudeltà ingegnosa degli antichi mesceva al condannato, per invigorirlo a sostenere il martorio.

dove l'*inebbriata* di FL è in sintonia con quanto si è visto nella tragedia, e la *vita potente* richiama le *vivide / Aure*, anche se il seguito (la *coppa ristorante* o la *bevanda*) spoglia la metafora e rimanda all'ebbrezza in senso proprio (alcolica), la stessa del *forte inebbriato* della *Risurrezione* o dell'*ebbro* che *desidera il vino* della *Passione* e degli altri luoghi ricordati del romanzo. È interessante che l'eliminazione, probabilmente attuata in SP I x 84 per evitare il ritorno a breve distanza di un termine forte,⁶ salvi però il vago rapporto con *Pentecoste*, str. 3, «Mise il *potente* anelito / Della seconda *vita*». Ma l'unica occorrenza che resta in SP, in corrispondenza con il passo FL II iv 13, è estremamente significativa: se in FL il termine compare in sintonia con l'implicazione erotica già in vigore nel linguaggio tragico e

⁶ In SP II xxiii 66, dell'Innominato: «L'animo ancor tutto *inebriato* delle soavi parole di Federigo, e come rifatto e ringiovanito nella novella vita, si elevava a quelle idee di misericordia, di perdono e d'amore; poi ricadeva sotto il peso del terribile passato».

applicata a Ermengarda, già nella seconda minuta sembra attivarsi, come si è detto, una censura, che o lascia sopravvivere l'*ebbrezza* eliminandone la causa, cioè il cavaliere (FL II iv 13 vs SP I x 67), o toglie *inebbriata* (FL II v 36-37 vs SP I x 84), avvertita come sdrucchiolevole (e in questo caso specifico metaforicamente ambigua). E diventa allora molto interessante l'occorrenza del termine nella prima versione dell'Addio ai monti.

FL I viii 59

Addio chiesa dove nella prima puerizia si stette in silenzio e con adulta gravità, dove si cantarono colle compagne le lodi del Signore, dove ognuno esponeva tacitamente le sue preghiere a Colui che tutte le intende e le può tutte esaudire, | Chiesa, dove era preparato un rito, dove l'approvazione e la benedizione di Dio *doveva aggiungere all'ebbrezza della gioja il gaudio tranquillo e solenne della santità*. Addio! Il serpente nel suo viaggio torto e insidioso, si posta talvolta vicino all'abitazione dell'uomo, e vi pone il suo nido, vi conduce la sua famiglia, riempie il suolo e se ne impadronisce; perchè l'uomo il quale ad ogni passo incontra il velenoso vicino pronto ad avventarglisi, che è obbligato di guardarsi e di non dar passo senza sospetto, che trema pei suoi figli, sente venirsi in odio la sua dimora, maledice il rettile usurpatore, e parte.

che diventa

SP I viii 91

Addio, chiesa, dove la mente si rasserenò tante volte, e tante cure svanirono, cantando le lodi del Signore; dove era promesso, preparato un rito, dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore chiamarsi santo; addio!

Vi troviamo l'*ebbrezza della gioja* amorosa esplicitamente contrapposta al, anche se integrata dal, *gaudio tranquillo e solenne della santità*, e vi vediamo soprattutto tornare la stessa immagine già in *Adelchi* (qui a p. 252), anche se con valore diverso (là la rivale d'amore, qui il diabolico insidiatore, con riappiccico alle parole di Cristoforo del comma 44 dello stesso capitolo),⁷ quella del serpente, che ci fa toccare così un punto sensibile

⁷ «Vedete che per ora è necessario allontanarvi di quà = vi siete nati, è casa vostra, non avete fatto torto a nessuno, ma il serpente talvolta fa disertare l'uomo dalla sua dimora; e gli uomini pure si cacciano su questa terra come se vi fossero posti per divorarsi

dell'immaginario, e non solo del sistema espressivo, manzoniano.⁸ Anche qui scatta una sorta di censura, o diciamo di fortissima attenuazione, e in SP scompare la radice *ebbr-*, e resta solo un *sospiro segreto del cuore* che attende la benedizione.

4a. Isoliamo ora, nella doppia similitudine distesa su quattro strofe (11-14), le due centrali:

Tale al pensier, cui l'empia
Virtù d'amor fatica,
Discende il *refrigerio*
D'una parola amica,
E il cor *diverte* ai placidi
Gaudii d'un altro amor.

Ma come il sol che reduce
L'erta infocata ascende,
E con la vampa assidua
L'immobil aura incende,
Risorti appena i gracili
Steli riarde al suol;

Refrigerio pare termine che la tradizione ha impiegato soprattutto in poesia e nella trattatistica, e non sorprende perciò incontrare un'unica occorrenza del FL (III viii 87: Fermo lo avverte al pensiero dei volti cari di Cristoforo e Lucia).⁹ Tanto più si notano però allora le quattro occorrenze negli SP (II xxi 56, II xxiii 7 e 23, III xxviii 34), poi mantenute, in

l'un altro. È una prova, figliuoli, sopportatela con pazienza, con fiducia, senza rancore, è il mezzo di abbreviarla e di renderla utile.»

⁸ Si veda, a proposito dell'*Ognissanti*, Franco Fortini, la seconda delle *Due note per gli «Inni»*, poi in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 36-55.

⁹ «Diciamo dunque con la franchezza d'uno storico, che mentre quasi tutti i personaggi coi quali Fermo era stato in relazione, si schieravano e si affollavano nella sua immaginazione con un aspetto più o meno odioso, o tristamente misterioso di modo che, dopo averli contemplati qualche tempo come forzatamente, essa gli respingeva, e cercava di farli sparire, v'era però due immagini nelle quali essa riposava, con una specie di refrigerio, due volti i quali ricordavano ed esprimevano candore, benevolenza, affetto, innocenza, pace = quei sentimenti chiari e soavi nei quali tanto si gode la fantasia degli infelici = e queste due immagini erano una treccia nera, e una barba bianca, Lucia e il Padre Cristoforo.»

cui l'utilizzo si specializza in modo molto chiaro e va proprio nella direzione del nostro coro, visto che in tre casi su quattro si tratta della sensazione di refrigerio che l'Innominato prova nel mutare vita, e proprio nell'ascoltare la voce di Lucia: «Aspettava ansiosamente il giorno per correre a liberarla, a sentire dalla bocca di lei *altre parole di refrigerio* e di vita». Parole amiche, e refrigerio, gioia per la presenza di Dio finalmente avvertita. La strofa 13, con il termine comparato alla rugiada che ravviva l'erba, contiene quell'altro termine («refrigerio D'*una parola amica*») che appare nel romanzo, a segnalare fra l'altro, ancora con una sorta di diffrazione, la reciprocità (refrigerio/una parola) dei ruoli tra Lucia e l'Innominato, e proprio in un passaggio chiave:

FL II x 43

Oh abbia misericordia d'una poveretta, mi lasci andare, lasci ch'io mi ricoveri in qualche Chiesa, su le montagne, in un bosco. Oh lo vedo; tutto dipende da lei = *con una parola* ella mi può salvare = dica questa parola. Non so dove sono, ma troverò la strada per andare da mia madre. Oh Dio! non è forse lontana = ho visto i miei monti = oh s'ella sentisse quel ch'io patisco! non conviene ad un uomo che ha da morire far tanto patire una creatura innocente = mi lasci andare; oh se pregherò Dio per lei! la benedirò sempre. E animata nel suo discorso si levò da sedere, si pose in ginocchio, giunse le mani al petto, e continuò: Che cosa le costa *dire una parola*? Non iscacci una buona ispirazione, un sentimento di pietà. Oh Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia!

rielaborato in

SP II xxi 22

Che cosa le costa *dire una parola*? Oh ecco! Ella si move a compassione: *dica una parola*, la dica. Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia! [e ancora a 23]

Immagino che questa proposta possa essere accolta con qualche dubbio, visto che si tratta di un uso non esattamente coincidente con quello del coro, e nel quale paiono esprimersi pulsioni banalmente fraseologiche o il ricordo più solenne del liturgico «*sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea*». Ma credo possa confortare ad andare nella direzione che indico il ritrovarla anche sulla bocca dell'Innominato, che tanto insiste anche sul refrigerio:

SP II xxi 44

È viva costei, diceva: è qui; sono a tempo: le posso dire: andate, rallegratevi, posso veder quella faccia mutarsi, le posso anche dire: perdo-|natemi... Perdonatemi? Io domandar perdono? ad una femina? Ah! Eppure! Se *una parola di questa sorta* mi potesse far bene, togliermi da dosso un po' di questa, di questa diavoleria, la direi, eh! sento che la direi. A che son ridotto! Non son più uomo, non son più uomo! Via!

Con la stessa, anzi con maggior enfasi l'espressione aveva già incastonato il discorso di Cristoforo a Don Rodrigo:

FL I vi 10 e 22 (SP I vi 3 e 11)

Vossignoria può *con una parola* confondere questi ribaldi, disingannare quelli che potessero aver dato fede alle loro parole, e sollevare quelli che ne patiscono. [...] Non mi dica di nò = salvi una innocente, *una sua parola* può far tutto. [in SP «*Una parola* di lei può far tutto»]

4b. La parola dell'uomo, se pronunciata, può confortare e può salvare quasi fosse quella divina, a cui probabilmente allude; la presenza di Dio è invece costante e non ha bisogno di manifestazioni così puntuali. È «*Il Dio che atterra e suscita, / Che affanna e che consola*» (ult. str.) del *Cinque Maggio*, «*quel Dio che v'udì*», «*quel Dio che nell'onda vermiglia / Chiuse il rio che inseguiva Israele, / Quel che in pugno alla maschia Giaele / Pose il maglio, ed il colpo guidò; / Quel che è Padre di tutte le genti, / Che non disse al germano giammai etc.*» di *Marzo 1821* (strr. 8-9). È il Dio che negli stessi termini viene nominato da Adelchi in a. I, sc. 5^a (in un primo momento conclusiva dell'atto):

ADELCHI.

E digli ancora,
Che *il Dio* di tutti, *il Dio che* i giuri ascolta
Che al debole son fatti, e ne malleva
L'adempimento o la vendetta, *il Dio*
Di cui talvolta più si vanta amico
Chi più gli è in ira, in cor del reo sovente
Mette una smania, che alla pena incontro
Correr lo fa; digli che mal s'avvisa
Chi va dei brandi longobardi in cerca,
Poi che una donna longobarda offese.

e da Desiderio in a.V sc. 5^a, che lo ricorda (e chiama a testimone) proprio come «*Quel Dio che è presso ai travagliati...*» (v. 172). Anche in questo caso, dalla scrittura lirica e tragica quello stesso Dio si travasa nella prima stesura del romanzo con analoghe movenze: nel discorso di Cristoforo a Don Rodrigo (l'unico luogo che verrà mantenuto nel corso dell'elaborazione), nel discorso di Federigo al Conte del Sagrato, e anche in quello che il cardinale rivolge a Don Abbondio.

FL I vi 19 (SP I vi 9; PS VI)

– *E quel Dio che* domanda conto ai principi della parola che fa loro intendere nelle loro reggie, *quel Dio* le fa ora un tratto di misericordia mandando un suo ministro, indegno e miserabile, ma un suo ministro, ad avvertirla di lasciare in libertà una innocente...

FL III i 19 e 22

– Che Dio vi ha toccato il cuore, e vuol far di voi un altr'uomo; rispose tranquillamente il Cardinale.

– Dio? ci siamo, replicò il Conte. Dio!, quella parola che termina tutte le quistioni. Dov'è *questo Dio*?

– Voi me lo domandate, rispose Federigo, voi? E chi l'ha più vicino di voi? Non lo sentite in cuore, *che vi tormenta, che vi opprime, che vi abbatte, che v'inquieta, che non vi lascia stare; e vi dà* nello stesso tempo *una speranza ch'Egli vi acquieterà, vi consolerà*, solo che lo riconosciate, che lo confessiate? [...]

– Nò: Dio non vuol salvarmi, replicò il Conte, con un dolore disperato.

– Non vuole? disse il Cardinale. Io che sono un uomo miserabile, mi struggo del desiderio della vostra salute; voi non ne avete dubbio; sento per voi una carità che mi divora; e *Dio che* me la ispira, *quel Dio che ci ha redento* non sarà grande abbastanza per amarvi più ch'io non vi ami?

FL III iv 3

Vedendo Federigo che D. Abbondio non rispondeva, e sospettando ch'egli forse fosse rattenuto dal timore di offenderlo, riprese con tuono umile e cordiale: Dite, che dinanzi a *quel Dio che* ci ascolta, io vi protesto, che non che sdegnarmene, vi sarò grato, e v'avrò più caro che mai non vi avessi. Ma i pensieri di D. Abbondio erano tutt'altri da quelli che s'immaginava il Cardinale.

FL IV vii 79

Guarda, chi è *Colui che castiga! Colui che giudica, e non è giudicato! Colui che percolte e perdona!* Ma tu, verme della terra, tu vuoi far giustizia!

Ma la manifestazione di Dio non è solo consolatoria e salvifica, è anche quella che scende sull'uomo e lo segna nel momento della sofferenza: insieme a *Cinque Maggio*, strr. 11-12,¹⁰ si veda *Adelchi*, a. V, sc. 7^a, in apertura (vv. 290-292):

DESIDERIO.

Oh! *come grave*
Sei tu discesa sul mio capo antico,
Mano di Dio! Qual mi ritorni il figlio!

e il movimento in tutto analogo, e sempre riguardante i personaggi centrali:

FL II ii 68

Ma il temporale più scuro, più lungo, più terribile venne a *scendere sul capo* di Geltrude.

SP II xxi 46 (*Innominato*)

Il tempo gli si affacciò dinanzi vuoto d'ogni interesse, d'ogni volere, d'ogni azione, e non occupato che di memorie | intollerabili; tutte le ore simiglianti a quella che *gli scorreva così lenta, così pesante sul capo*.¹¹

L'eco della tragedia riverbera ancora una volta sugli stessi personaggi: Geltrude e l'Innominato.

5. Uno dei tratti che congiungono Napoleone («Tal su quell'alma il cumulo / Delle memorie scese», str. 12, e «Stette, e dei dì che furono / L'assalse il sovvenir», str. 13) ed Ermengarda («Sempre *al pensier tornavano / Gl'irrevocati dì*», str. 5) è quello del soprassalto dei ricordi, non richiamati ma difficilmente contenibili, e studi recenti hanno opportunamente

¹⁰ «*Come sul capo al naufrago / L'onda s'avvolge e pesa, / L'onda su cui del misero, / Alta pur dianzi e tesa, / Scorrea la vista a scernere / Prode remote invan; // Tal su quell'alma il cumulo / Delle memorie scese!*» (strr. 11-12, vv. 61-68).

¹¹ Si consideri anche il passo di FL III ii 83, «Il Conte stesso, quantunque la sua vita intera *pesasse* in quel giorno *su la sua memoria*, quantunque tanti fatti si presentassero alla sua mente spogliati di quella maschera con cui gli aveva veduti nel momento della esecuzione», per il quale Salvatore Silvano Nigro, nel commento al FL (Milano, Mondadori, 2002) rinvia al passo di *Cinque Maggio* qui citato alla nota 6.

sottolineato il legame che si viene a stabilire su questa linea con l'Innominato.¹²

Anche questo tratto pare avere un riverbero più ampio sui personaggi del romanzo, sia per altri elementi comuni all'inno e al coro,¹³ sia per quello centrale della memoria. Sembra per esempio tornare a più riprese a proposito di Lucia, quando è presso il Conte,

FL II x 52-53

Era questo per lei in quella orrenda giornata il primo momento di riposo; ma quale riposo. *I pensieri che l'avevano assalita tumultuosamente*, ad intervalli nel giorno, tornarono tutti in una volta *ad assediare* la povera sua mente. *Le memorie* così recenti, così vive, così atroci di quelle ore, di quel viaggio, di quell'arrivo, *si affollavano* alla sua fantasia; l'avrebbero oppressa se fossero state memorie d'un pericolo trascorso¹⁴

¹² Si veda P. FRARE, *Il Natale di Napoleone*, «Versants», Rivista svizzera delle letterature romanze, Fascicolo italiano, *Studi sulla letteratura del secondo Ottocento*, 57 (2010), pp. 9-32, in part. 19 ss., che muove da C. ANNONI, *La superbia e l'altezza. Saggio critico sul «Cinque maggio»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M. T. Girardi, U. Motta, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 683-713. Legami su questo asse, anche se meno direttamente implicati col *Cinque maggio*: FL II x 64 (quando il Conte pensa, senza volere, ai misfatti commessi) «*tornano sempre quei pensieri*»; FL III ii 14 «*Infatti i pensieri che si affollavano nella mente del Conte, passavano per dir così rapidamente sulla sua faccia, come le nuvolette spinte dal vento passano in furia a traverso la faccia del sole*».

¹³ «Quando con vece *assidua* / Cadde, Risorse, e giacque», str. 3; «Ma come il sol che, reduce, / L'erta infocata ascende, / E con la vampa *assidua* / L'immobil aura incende, / Risorti appena i gracili / Steli riarde al suol; / Ratto così dal tenue // Obbligo torna immortale / L'amor sopito, e l'anima / Impaurita assale, / E le sviate immagini / Richiama al noto duol», str. 14-15, da riscontrare più largamente con FL II iv 28, «Il tuono solenne e misterioso con cui il Marchese aveva cominciato il suo discorso aveva già messa in apprensione | Geltrude; e nella angoscia dell'aspettazione i tratti del suo volto erano immobili, tesi, ravvolti, come le foglie d'un fiore nell'afa che precede la burrasca: ma la gragnuola *assidua* e crescente di quelle parole minacciose percotendola, la abbattè affatto, e la fe' sciogliere in uno scoppio di pianto», arrivando fino a 32, «Geltrude pianse amaramente, si sdegnò, | volle meditare su quello che aveva a dire; ma questa meditazione era così piena di dolori, di incertezze, e d'angustie, che la poveretta prescelse di *divertire* a forza il pensiero, di rivolgerlo a qualche cosa di estraneo, e di aspettare il consiglio dalla cosa stessa e dal momento», dove pare riconfermato il contatto con il coro, «Tale al pensier, cui l'empia / Virtù d'amor fatica, / Discende il refrigerio / D'una parola amica, / E il cor *diverte* ai placidi / Gaudii d'un altro amor».

¹⁴ Nigro richiama *Adelchi*, a. IV, sc. 3^a, vv. 265-269: «A che, sempre respinta, ad as-

dopo la liberazione,

FL III iii 11

il pensiero invano respinto, e che si mesceva a tutti gli altri, era quello del voto fatto nella notte antecedente

e poi presso donna Prassede:

FL III ix 52

Le memorie tornavano però sovente a tormentarla

Ma anche in questo Geltrude si lega sottilmente ad Ermengarda. E non tanto per passaggi puramente verbali, pure presenti, che descrivono meccanismi di rammemorazione molto diversi:

FL II ii 61

Ritornava ella dunque più che mai a quei suoi sogni del monastero, e si creava fantasmi giocondi coi quali conversare.

FL II ii 78

Le tornava allora alla mente il chiostro, e una vita quieta, onorata, lontana dai pericoli, la dignità di monaca, le quella benedetta pompa di badessa,⁸ ultimo rifugio della sua superbiuzza, le parve un zucchero in paragone dello stato di umiliazione, di prigionia, di disprezzo nel quale si trovava.

⁸e quella benedetta boria di essere la più nobile del monastero,

FL II iii 47

Geltrude infatti desta per forza, non ancor ben certa di vegliare, assalita ad un punto dalle memorie del giorno trascorso, dal pensiero di ciò che si doveva fare in quello che cominciava¹⁵

*salirmi / Questa parola fedeltà ritorna, / Simile all'importuno? e sempre in mezzo / De' miei pensier si getta, e la consulta / Ne turba?»; e a. IV, sc. 1^a, vv. 106-108: «E se all'annuncio di mia morte, un novo / pensier di pentimento e di pietade / assalisse quel cor?», certo più significativo; si deve però aggiungere *Adelchi*, a. I, sc. 1^a, vv. 40-44: «Su queste soglie, ah! troppe / Memorie acerbe affolleransi intorno / A quell'anima offesa. Al fiero assalto / Sprovveduta non venga, e senta prima / Una voce d'amor che la conforti».*

¹⁵ Anche per Geltrude Nigro rinvia all'ode napoleonica, in questo caso, str. 13, v. 78: «l'assalse il sovvenir».

II v 27

Posta a sedere tutta ansante, *fu assalita da una folla di pensieri*: cominciò prima di tutto a *ripensare* se mai ella avesse dato ansa in alcun modo alla arditezza di colui, e trovatasi innocente, si rallegrò¹⁶

quanto per il fatto che entrambe sono dominate da passioni non contrastabili, «ungovernable passions», annota Visconti a II vi 30, ed entrambe, in fondo, soccombono a una disumana ‘ragion di stato’.

6. I riscontri che qui ho fornito richiedono in alcuni casi di essere semplicemente additati, e se ne potrebbero mostrare altri che a prima vista risulterebbero ancor più limitati al semplice ordine linguistico-verbale, mentre nella tradizione critica, in particolare negli interventi che negli ultimi anni hanno richiamato l’attenzione sui rapporti tra scrittura lirica e romanzo, si è giustamente cercato di privilegiare gli aspetti ideologici, in Manzoni, come si sa, sempre centrali.

Io mi limiterei per ora ad alcune considerazioni d’ordine generale. Innanzitutto si è potuto notare come i luoghi richiamati qui addietro siano *tutti* riconducibili a personaggi ed episodi centrali: la figura di Geltrude; quella del Conte; i grandi discorsi-confronti tra i personaggi cardine: Cristoforo-Don Rodrigo, Lucia-Conte/Innominato, Federigo-Conte/Innominato; la malattia (e la morte) di Don Rodrigo. E si è anche visto che, nonostante in alcuni casi si dia un aumento e una precisazione dei contatti dalla seconda minuta in poi, per lo più la concentrazione massima si ha nel *Fermo*, dove se ne potrebbero aggiungere altri con altri luoghi delle liriche (diversi sono stati indicati per il *Cinque Maggio*). Di questo fatto propongo una prima possibile spiegazione. Nella maggior vivacità e ricchezza, anche se a volte incondita, della prima stesura è probabile che a Manzoni novello romanziere si ponesse un problema inventivo ed espressivo insieme. Abbandonata la tragedia, giungeva al nuovo genere che gli offriva spazi finalmente liberi dalle convenzioni nei quali collocare i propri personaggi, ora pienamente inseribili nella storia. Come ha ben mostrato Gilberto Lonardi, la maturazione progressiva della scrittura tragica spalanca la vista su un *vuoto* di parola, che è quello che riguarda il popolo e l’anima del singolo (in primo luogo quello della regina umi-

¹⁶ Nigro richiama *Cinque Maggio*, strr. 13-14, vv. 77-79: «L’assalse il sovvenir! ... E ripensò le mobili / Tende...».

liata), un vuoto che attende un intreccio narrativo che possa dare alla pienezza raggiunta dal tragico una soluzione espressiva adeguata. Ma come ha notato lo stesso studioso, che su questo si interrogava, è probabile che il narrativo avesse a sua volta dei «vuoti o delle forti attenuazioni di risposta» nei confronti di certi pieni del tragico manzoniano, anche a causa di un movimento di censura reso in qualche modo necessario dallo statuto non-allusivo della prosa.¹⁷ E, confrontando il FL con le stesure successive, pare in effetti che nei momenti in cui il tono drammatico si alzava e i personaggi si trovavano a interagire, o in quelli in cui l'analisi dell'interiorità scendeva nella loro intimità psicologica e umana (come in particolare avviene con Geltrude e con il Conte), a Manzoni si doveva però porre un problema nuovo: con quale linguaggio esprimere interiorità e sentimenti tanto articolati e tanto potenti? Se l'esempio del romanzo scottiano aveva liberato lo scrittore educato alla tradizione, non poteva però fornirgli mezzi adeguati allo scioglimento di questo problema; né la scarsa vena della tradizione italiana del romanzo o della scrittura in prosa poteva aiutarlo in questo senso, visto che seguendo la strada, per ipotesi, dell'*Ortis*, si sarebbe ritrovato implicato con il linguaggio lirico-amoroso che non rappresentava la soluzione, ma piuttosto il problema. Il romanzo garantiva uno spazio libero, si è detto, e di sostanziale verità, storica e umana, ma non forniva gli strumenti linguistici e retorici necessari a esprimerla. Manzoni, entrato in questa nuova dimensione estetica ed ermeneutica quando quella precedente era ancora aperta o era stata da poco abbandonata, ricorre allora, in particolare in questa prima fase, alle acquisizioni che aveva messo a punto con le liriche e con le tragedie. È sorprendente vedere come elementi che nella produzione precedente erano fortemente concentrati diano luogo nel romanzo a declinazioni plurime. È come se si assistesse a una loro diluizione progressiva, che a volte porta alla definizione di una *langue* romanzesca nuova ma a rischio di ripetitività o genericità (e che per questo verrà poi regolata), a volte alla conservazione dell'assolutismo e dell'altezza del linguaggio tragico, ricco, efficace, e ricavato in particolare da quel luogo già evoluto in direzione di una meditazione sociale e personale che è il coro, ma tale

¹⁷ G. LONARDI, *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, Bologna, il Mulino, 1991, cap. IV, *Allontanare Dioniso*, pp. 97-132, in part. 117 ss. (la citazione da p. 121). Sul passaggio dalle tragedie al romanzo e sulle possibilità offerte dal nuovo genere, vd. anche D. BROGI, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005, parte prima.

da esporre a un altro rischio: quello di un eccesso di profondità, tale da condurlo oltre i limiti (espressivi ma anche introspettivi) entro i quali il nuovo genere andava contenuto.

Se è vero che nel passaggio dal *Fermo* alla seconda minuta i personaggi escono in gran parte dalla rete di rapporti (sociali, interpersonali) in cui l'autore li aveva inizialmente collocati per assumere un ruolo più nettamente simbolico che li isola,¹⁸ ecco che regredisce anche l'esigenza di farli esprimere con armoniche lirico-introspettive e fortemente simboliche, troppo intense e forse poco controllabili, in quanto comunque più radicate nella tradizione, nella disamina dell'animo umano, e che nella stessa ripetizione conferivano un andamento musicale non più adatto alla nuova idea del romanzo.

Se così fosse, ne risulterebbe esaltata la forza del linguaggio poetico che Manzoni decide di abbandonare, la forza introspettiva assoluta e radicale che la tradizione, nelle mani sue, era riuscita a raggiungere: una consolazione e una conferma per chi alla tradizione letteraria precedente il romanticismo soprattutto si affida per cercare di conoscere come è fatto «questo guazzabuglio del cuore umano».

¹⁸ E. DE ANGELIS, *Qualcosa su Manzoni*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 111 ss.