

Vincenzo M. Fiore¹
Università di Kragujevac
Facoltà di Filologia e Arti
Dipartimento di Italianistica

LA PREFAZIONE AL CONTE DI CARMAGNOLA DI ALESSANDRO MANZONI

Il saggio ripercorre con metodo filologico le date della composizione della tragedia *Il Conte di Carmagnola* da parte di Alessandro Manzoni, soffermandosi sulla stesura pressoché contemporanea dei *Materiali estetici* preparatori ad un mai realizzato *Discorso della moralità delle opere tragiche*, e i cui punti salienti sarebbero confluiti nella *Lettre à M. Chauvet* e, prima ancora, nella *Prefazione* al *Conte di Carmagnola*. Ed è di quest'ultimo testo che il contributo, con un metodo analitico sinottico che rinvia costantemente ai riscontri dell'epistolario e di altre opere, propone una lettura che pone il Manzoni in contrasto sia con August Wilhelm Schlegel e la filosofia tedesca, sia con il gruppo del "Conciliatore" e smentisce l'accostamento della teoria drammatica manzoniana alla teoria di Bertolt Brecht operato da una parte della critica. Il saggio rinvia la peculiarità della poetica manzoniana nella centralità del lettore, idealmente inscindibile dall'autore e dalla materia della tragedia in quanto espressioni di una morale comune espressa dalla fede cattolica e operante nella storia per mezzo della provvidenza. Si tratta di un idealismo religioso molto diverso dall'idealismo tedesco dello Schlegel e del circolo filosofico di Jena, e della fondazione di un teatro storico nettamente in contrasto con il teatro borghese di Lessing, che fa del Manzoni l'interprete della nascente coscienza nazionale italiana.

Parole chiave: Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, *Materiali estetici*, August Wilhelm Schlegel, Gotthold Ephraim Lessing, "Il Conciliatore", illuminismo, idealismo, romanticismo, *Lettre à M. Chauvet*

Il Conte di Carmagnola ebbe una storia redazionale assai travagliata. L'inizio del primo atto risale materialmente al 15 gennaio 1816, ma la verseggiatura richiese al Manzoni un tempo enorme; l'11 giugno del 1817 il poeta riferisce al Fauriel di essere ancora al secondo atto, confessandogli di aver interrotto spesso il lavoro, e a volte per mesi, per i soliti motivi di salute, e di temere che la cosa sarebbe andata per le lunghe (Manzoni 1970: 119). Sta di fatto che dopo non molto il lavoro effettivamente si interrompe; se ne riparla soltanto il 26 luglio 1819, quando il Manzoni scrive al Fauriel di aver dovuto lasciare la tragedia in sospeso per un anno a causa della composizione della *Morale cattolica*, di cui dà qui all'amico la prima notizia; e soprattutto precisa che prima di riprendere in mano il *Carmagnola* ne aveva verseggiati soltanto due atti, di aver scritto il terzo in soli dodici giorni e di essere già

1 vmfiore@gmail.com

avanti nel quarto (Manzoni 1970: 123). In effetti, il terzo atto fu scritto dal 5 al 15 luglio, il quarto dal 20 al 31 e il quinto dal 4 al 12 agosto: come si vede, una ripresa febbrile, certo motivata dal desiderio, espresso nella lettera appena citata, di finire la tragedia prima della partenza per Parigi, che avvenne il 14 settembre. La prima edizione, preceduta comunque da ben tre stesure autografe, uscì nel gennaio 1820, mentre la prima rappresentazione vera e propria si tenne a Firenze nel 1828, riscotendo consensi assai tiepidi, e del resto il Manzoni stesso in due punti della *Prefazione* mostrava di averla pensata come destinata alla lettura: contro l'argomento dei sostenitori delle regole delle due unità nella tragedia, che la rappresentazione di molti luoghi e di un tempo lungo avrebbe forse dato qualche attrattiva in più al dramma, ma gli avrebbe tolto verosimiglianza, il Manzoni obietta che, al massimo, ciò sarebbe avvenuto allorché l'opera fosse stata realmente messa in scena, e non se fosse semplicemente letta; inoltre il Manzoni, spiegando la funzione poetica del coro, privo com'è di una funzione drammatica "per non essere nominati personaggi che lo compongano", non esita a proporre di non rappresentarlo affatto destinandolo alla sola lettura (Manzoni 1820: 13-14). Il soggetto, tratto, come scrisse al Fauriel lo stesso Manzoni (1970: 111), dalla lettura del volume ottavo della *Histoire des Républiques italiennes au Moyen Age* del Sismondi, narra del capitano di ventura Francesco Bussone, conte di Carmagnola². L'azione ha inizio nel 1425, nella sala del senato veneziano, dove si decide di muover guerra a Milano e di affidare il comando delle operazioni militari al Conte, già al soldo di Filippo Maria Visconti duca di Milano, suo suocero, con cui era entrato in rotta di collisione decidendo di passare dalla parte del leone alato. Il senato diffida del conte, sia per invidia che per calcolo, e neppure la vittoria di Maclodio del 1427, ottenuta dal Carmagnola in campo aperto, bastò a conquistargli credito presso i patrizi veneziani (il popolo era dalla sua parte), tanto più visto il contegno tenuto dal conte con i prigionieri. Sicché, al volgere delle sorti della guerra, il senato, colta l'occasione propizia, attirò il Carmagnola in un tranello, lo condannò per tradimento e lo fece decapitare. Il Manzoni, fatte le debite ricerche storiche, arrivò alle medesime conclusioni del Sismondi e, prima ancora di lui, del Lomonaco circa l'innocenza del conte, che nel suo generoso martirio ebbe ad assumere dunque anche qualche carattere del Murat, esaltato nell'incompiuto *Proclama di Rimini*. In una lettera del 7 febbraio 1820 all'abate Gaetano Giudici, che aveva espresso dubbi sul carattere del Carmagnola, il Manzoni così risponde:

Io avea sentito che le circostanze e le azioni del Carmagnola non erano in proporzione coll'animo suo e coi suoi disegni: ma questa dissonanza appunto è quella che ho voluto rappresentare. [...] Un uomo di animo forte ed elevato e desideroso di grandi imprese, che si dibatte colla debolezza e la perfidia dei suoi tempi e con istituzioni misere, improvvide, irragionevoli, ma astute e già fortificate dall'abitudine e dal rispetto e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza, è egli un personaggio drammatico? (Manzoni 1970: 193-194)

2 Nato a Carmagnola presso Torino attorno al 1380, morto a Venezia il 1432, Francesco Bussone fu il primo a riorganizzare le soldatesche mercenarie imponendo loro una vera e propria disciplina militare.

Come si vede, nella sua opposizione alle istituzioni e agli stessi tempi, perfidi al punto da negare la possibilità delle grandi imprese, il Carmagnola del Manzoni è nelle sue stesse parole un personaggio fortemente idealizzato. Eppure, il Manzoni poté credere di restituirlo alla sua vera dignità storica, dipingendolo come una vittima dell'ambizione e della generosità tradita, e aggiungendovi peraltro una scena finale in cui il protagonista, in carcere e in attesa di salire sul patibolo, incontrando per l'ultima volta la moglie e la figlia trova, lui uomo d'armi, consolanti parole di rassegnazione cristiana. Il Manzoni fu così scrupoloso che addirittura distinse i suoi personaggi in storici e ideali, con ciò attirandosi la nota critica di Goethe:

Per il poeta nessun personaggio è storico; egli si compiace di rappresentare il suo mondo morale, e a questo scopo fa a certe persone della storia l'onore di prestare i loro nomi alle sue creature (Fossi 1937: 146).

Questo secco rilievo suggerì al Manzoni di abbandonare tale netta demarcazione nell'*Adelchi*, dove tuttavia operò un'altra distinzione non meno netta, anche se di natura apparentemente diversa: quella fra oppressi e oppressori, seccamente individuati i primi nei Latini, e i secondi nei Longobardi³. Del resto, era stato lui stesso, proseguendo la citata lettera al Giudici, ad affermare che il vero interesse drammatico

è creato dalla rappresentazione, la più vicina al vero, di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo, che si vede negli avvenimenti grandi e piccoli di questo mondo; e questo interesse tiene ad una parte importante ed eterna dell'animo umano; il desiderio di conoscere quello che è realmente e di vedere più che si può in noi e nel nostro destino su questa terra (Manzoni 1970: 194).

Pare di capire che il realismo del Manzoni, riferendosi al mondo morale, possa ammettere all'occorrenza qualche deroga alla storia. Ma in realtà dietro l'espressione "quello che è realmente" si cela la Provvidenza, non la verità eterna del cuore dell'uomo, poiché ogni volta che il Manzoni si allontana dalla storia, è per mettere in luce quella con i mezzi malsicuri dell'arte: questo problema però lo tratteremo diffusamente più avanti.

Per introdurre finalmente lo studio della prefazione manzoniana al *Carmagnola* dobbiamo fare ancora un'osservazione. Partiamo da un rilievo tratto dalla lettera dell'11 giugno 1817 al Fauriel (Manzoni 1970: 119), in cui il Manzoni dava notizia all'amico di star componendo un discorso contro le tre unità che avrebbe dovuto accompagnare il *Carmagnola*. Come abbiamo già avuto modo di osservare, i pensieri raccolti nei *Materiali estetici* vanno fatti risalire a questo periodo. E proprio in uno di essi il Manzoni ci fornisce le fonti della sua poetica, precisando di citare soltanto le opere effettivamente lette, naturalmente al momento in cui scriveva la nota, e che qui riportiamo: il *Discours des Préfaces*, vale a dire una silloge di estratti critici dalle prefazioni alle principali edizioni inglesi delle opere di Shakespeare, raccolte dal Le Tourneur, il suo

3 Questo, ci pare, fu a ben vedere il solo contributo di cui il Manzoni fu realmente debitore nei riguardi del Thierry, conosciuto durante la permanenza a Parigi del 1819-1820, nonostante le classiche argomentazioni su Manzoni e gli storici liberali francesi (cfr. De Lollis 1926).

traduttore in francese, che lo premise alla sua edizione dei drammi del Bardo, uscita a Parigi nel 1776; il già ricordato *De l'Allemagne* della Staël; il *De la littérature du Midi de l'Europe* in tre volumi del Sismondi, risalente al 1816, in cui si cominciava a considerare la connessione tra fatti letterari, e culturali, e fatti sociali; e infine il *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel nella traduzione francese di M.me Necker de Saussure uscita nel 1814⁴ in cui campeggiava una delle più compiute, e più note, formulazioni dell'arte classica e dell'arte romantica (Manzoni 1883-1895: III, 178). Bisogna infine osservare che le fonti sicure del Manzoni teorico vanno circoscritte a queste citate; ad esse si può soltanto aggiungere la *Drammaturgia d'Amburgo* del Lessing nella traduzione francese del Vanderbourg pubblicata a Parigi nel 1795, che il Manzoni sicuramente conobbe poiché la cita in diversi luoghi, nonché il contributo meno quantificabile, e più simmetrico, di Ermes Visconti, che intervenne nella polemica fra classicisti e romantici, oltre che con le *Idee elementari sulla poesia romantica*, anche con un suo *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*: entrambi gli scritti furono pubblicati sul "Conciliatore".

Nel gennaio 1820 fu pubblicato *Il Conte di Carmagnola*, prima tragedia del Manzoni, che aboliva le unità di tempo e di luogo e che risentiva molto della lettura soprattutto di Shakespeare, ma anche di Schiller, del suo "traduttore" Constant e, infine, di Goethe⁵. Il Manzoni vi allegò una *Prefazione* in cui attaccava con decisione il sistema drammatico fondato sulle tre unità: molti dei suoi argomenti erano stati già adoperati dallo Schlegel: ad esempio, la dimostrazione della malintesa interpretazione di Aristotele⁶, la contestazione della profonda arbitrarietà dell'unità di tempo basata sull'indebita confusione fra imitazione e realtà, la denuncia dell'inverosimiglianza, del difetto di bellezze e della sostanziale immoralità cui essa portava, nonché la centralità di Shakespeare nel genere drammatico⁷; altri, invece, avevano avuto già una loro parziale elaborazione nei *Materiali estetici*: è il caso della discussione intorno alla moralità delle opere tragiche e al ruolo dello spettatore a confutazione delle tesi di Bossuet, Nicole e Rousseau, come della spiegazione della funzione del coro nel *Carmagnola*; ma anche della distinzione fra regole esterne e interne all'arte e dell'inammissibilità delle "licenze" a queste ultime, fino

4 L'originale tedesco era stato pubblicato nel 1809 con il titolo *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel* a Heidelberg presso i tipi di Mohr und Simmer.

5 Sia i *Materiali estetici* che le lettere al Fauriel di quel periodo attestano con chiarezza lo svolgersi problematico delle meditazioni e delle letture del Manzoni attorno alla poetica drammatica. Per una sintesi esauriente, anche se in alcuni punti un po' sfocata, cfr. Colombo 1967: 178-196. Per l'apporto del Constant alla riforma drammatica manzoniana, cfr. Azzolini 1985.

6 Prima del Manzoni ripresa dal Visconti nelle *Idee elementari sulla poesia romantica* e dal Borsieri censore di una *Dissertazione in lode di Vittorio Alfieri* di pugno di Serafino Grassi: cfr. Branca 1948-1954: I, 382 e III, 421.

7 Del resto, nella *Prefazione* il Manzoni rimandava esplicitamente al grande critico tedesco. Cfr. Schlegel 1977: 211-278 e 315-414 (lezioni X, XI, XIII e XIV).

all'ipotesi della destinazione non scenica delle tragedie non rispettose delle tre unità (Manzoni 1981: 205-234).

Il Manzoni, dunque, sosteneva in cinque punti che le tre unità “non sono regole fondate nella ragione dell'arte”, bensì “sono venute da un'autorità non bene intesa, e da principi arbitrari”(Manzoni 1961: 56); in secondo luogo, osservava che esse erano in contraddizione con l'inverosimiglianza di situazioni impensabili, se il loro svolgimento fosse stato immaginato alla presenza fisica del pubblico, come volevano i difensori delle unità; quindi passava ad affermare che queste ultime non erano certo necessarie all'“illusione” scenica, dal momento che il pubblico dei drammi in cui esse non erano state rispettate ne aveva nondimeno decretato il pieno successo:

e il popolo in questa materia è il miglior testimonio. Poiché non conoscendo esso la distinzione dei diversi generi d'illusione, e non avendo alcuna idea teorica del verosimile dell'arte definito da alcuni critici pensatori; niuna idea astratta, niun precedente giudizio potrebbe fargli ricevere un'impressione di verosimiglianza da cose che non fossero naturalmente atte a produrla (Manzoni 1961: 57-58).

Nel quarto punto, il Manzoni sviluppava l'argomento schlegeliano dell'arbitrarietà delle unità pseudoaristoteliche, basandosi sulla constatazione che quella di tempo, la quale, applicando alla lettera il malinteso principio di verosimiglianza, avrebbe dovuto a rigore coincidere con la durata stessa della rappresentazione, era invece estesa a ventiquattro ore, per una di quelle “licenze felici” che il Manzoni contestava profondamente:

Nelle regole intrinseche all'arti del bello la cosa sta altrimenti. Esse devono essere fondate sulla natura, necessarie, immutabili, indipendenti dalla volontà de' critici, trovate, non fatte; e quindi la trasgressione di esse non può esser altro che infelice. [...] finalmente queste regole impediscono molte bellezze, e producono molti inconvenienti (Manzoni 1961: 59-60).

Ciò le regole teatrali pseudoaristoteliche inducevano all'inverosimiglianza, dalla quale invece avrebbero dovuto difendere. Già in questa prima parte della *Prefazione* è evidente l'originalità dell'approccio manzoniano alla *vexata quaestio*. Nel secondo punto il Manzoni, sulle tracce dello Schlegel, dimostra di aver compreso molto bene la differenza tra rappresentazione artistica e riproduzione meccanica: nella prima la *mimesis* agisce seguendo i principi ideali dell'anima, e non quelli fisici del corpo, come invece nella seconda⁸. Lo Schlegel, invero, aveva posto l'accento sulla natura ideale dell'arte, refrattaria perciò a regole troppo rigide e valutabile soltanto in base alla facoltà del “sentimento”, facoltà universale ma con una connotazione pur sempre elitaria (Schlegel 1977: 211-245). Qui però il Manzoni si distacca alquanto dal discorso schlegeliano: per lui, infatti, l'azione mimetica può svolgersi ed essere compresa soltanto a patto di obbedire a principi che siano già intrinseci alla natura dell'arte; e poiché tali principi hanno per applicazione l'anima umana e per oggetto le *idee*, che a quest'ultima si riferiscono, lo spettatore – o il lettore – acquista una centralità inusitata: egli, per il Manzoni, diviene così fatto della

8 Tale teoria sarebbe poi passata di peso nelle pagine del *De l'Allemagne* della Staël.

medesima sostanza della natura stessa dell'arte, ne diviene fattore integrante, misura, testimone e giudice ideale; mentre invece nel sistema delle tre unità era ridotto a un mero strumento di misurazione fisica della conformità del dramma a regole arbitrarie e prestabilite. Qui ci viene in soccorso una delle interessanti postille che il Manzoni appose alla sua edizione del *Cours de littérature dramatique*: contro la distinzione che l'antiilluminista Schlegel faceva tra idee ed emozioni per affermare il carattere impoetico delle prime, il Manzoni obiettava l'impossibilità di far poesia senza idee, pena il disinteresse del pubblico: per lui le idee sono già nella storia, e il poeta si limita a trovarle "sul suo cammino" nello studio che precede la scelta del soggetto; esse peraltro trovano il pubblico già "disposto ad accoglierle come interessanti", il che viene semplicemente a significare che a siffatte idee la mente umana è già conformata. Dunque è evidente il carattere intrinsecamente morale delle "idee" manzoniane (Manzoni 1883-1895: II, 430-443).

Ma se questa è la nuova funzione dello spettatore del dramma nella teoria manzoniana, ciò comporta che egli sia anche affrancato dall'azione rappresentata e liberato dalle passioni dei personaggi messi sulla scena, diventando così "una mente estrinseca" alla tragedia "che la contempla" (Manzoni 1961: 57). Questo è il punto riteniamo più frainteso della teoria drammatica del Manzoni, tanto che a tale proposito allo scrittore milanese è stato spesso accostato il nome di Brecht⁹: il parallelo fra l'atteggiamento critico dello spettatore manzoniano e lo straniamento brechtiano si riduce in fin dei conti al principio di non immedesimazione con i personaggi; il fatto però è che il Manzoni ha parlato di "mente estrinseca" fisicamente al dramma, per contemplare e dare un senso ai patimenti dell'eroe tragico, che è un'ipostasi dell'uomo in generale (Manzoni 1981: 210), non di mente estranea all'azione rappresentata, che non solidarizzi cioè con le sofferenze di altri uomini – anche se non è il piacere di vedere rappresentate queste ultime ad attrarre lo spettatore alla tragedia, ma la vista di uomini che usino le loro virtù morali per superare le avversità (Manzoni 1883-1895: II, 430). Lo spettatore, o il lettore, non possono che partecipare alla commozione per le sventure altrui: alle "passioni che eccitano simpatia" dei personaggi in scena, e soltanto ad esse, non devono partecipare; dove, per "passioni che eccitano simpatia", il Manzoni intendeva "desideri smodati" o espressione di emozioni in cui abbiano parte predominante i sensi e sia bandita invece la riflessione morale (Manzoni 1981: 233). La tragedia, in questo senso, altro non è che la rappresentazione del destino dell'uomo su questa terra, la cui catastrofe non si può non voler conoscere, scrutare per scorgervi un senso, che il Manzoni individuò

⁹ Forse il più recente lavoro in cui il Manzoni figura ancora accanto a Brecht è quello di Maj (2003), in relazione però alla genesi della costellazione ideale del tragico nel Moderno: seppure nel Manzoni svolto classicamente in presenza del divino, in Brecht sviluppato invece nella sua negazione. Ma su tale parallelo critico le nostre perplessità sono confortate da Di Benedetto (1986: 515-542).

nel segno misterioso e tremendo, ma certo e divino, della Provvidenza: arrivando dunque alla catarsi cristiana della sofferenza e della morte dei giusti, e trovando in quella un sofferto risarcimento, ma anche una giustificazione, per le sconfitte storiche di cui il presente del Manzoni era stato fino ad allora costellato. È noto del resto che uno dei punti di attrito più forti col Lessing della *Drammaturgia d'Amburgo* il Manzoni lo ritrovava nella sua negazione della possibilità dell'esistenza di una tragedia cristiana. In quest'ottica, va da sé che ogni parallelo con Brecht risulta fuorviante.

Il terzo punto della *Prefazione al Carmagnola* approfondisce la funzione del pubblico nella valutazione dell'opera d'arte. La dichiarazione esplicita che è il "popolo" ad aver decretato di fatto la fine delle tre unità accogliendo con favore drammi che non le rispettavano, e dunque con ciò dimostrando che l'illusione non poteva dipendere da quelle, è in questo senso altamente significativa, non dal punto di vista della mera constatazione del successo di pubblico arriso a lavori "romantici", bensì per l'accento alle ragioni per cui il giudizio degli spettatori sulla verosimiglianza è il miglior giudizio possibile. Infatti, sostiene il Manzoni, il "popolo" non conosce le teorie drammatiche né la partizione fra i generi, ignora la divisione della critica in scuole e quale sia la più affermata, né d'altronde sa quali schemi debba rispettare una tragedia per i critici più accreditati¹⁰: ma questo, ben lungi dall'apparire un impedimento alla corretta comprensione di un'opera, si rivela invece come un vantaggio; poiché il preteso rispetto delle tre unità, figlio di un'autorità del passato peraltro malintesa e resa dogmatica da "critici pensatori" che si erano affermati in tempi di generale ignoranza, finisce per diventare agli occhi del Manzoni un ostacolo epistemologico – derivato dal fraintendimento della natura e della vera funzione dell'arte drammatica – che impediva di vedere la verosimiglianza dove la si sarebbe dovuta cercare, e cioè nel carattere morale dei personaggi, per cercarla dove invece essa non poteva trovarsi, vale a dire nella tecnica della messa in scena: il cui carattere fittizio è chiaro agli spettatori fin da quando si recano a teatro, e diventa ancor più lampante allorché si verifici la non infrequente situazione scenica che vede "due personaggi che parlano tra loro di cose segretissime, come se credessero d'esser soli", quando invece il pubblico è loro "visibilmente presente", e li vede "esposti agli occhi d'una moltitudine" (Manzoni 1961: 57). Ma c'è di più: se il pubblico viene "illuso" dai drammi che non rispettano le tre unità, significa che anche questi ultimi (se non soltanto questi ultimi, e neppure tutti) sono atti a provocare "illusione". Diventa allora urgente capire ciò che per il Manzoni suscita "illusione": e altro non può essere che la "impressione di verosimiglianza" che il dramma ha già in sé, come chiarisce questo stesso terzo punto; è cioè l'azione a possedere già in sé, e fin dall'inizio, quella verosimiglianza necessaria a produrre

10 È del tutto evidente che il Manzoni, parlando qui di popolo, pensava a classi di un livello culturale non troppo diverso dalla propria, in quanto comunque alfabetizzate: in questo il Manzoni si allontanava di molto dalle istanze "democratiche" proprie del programma del "Conciliatore".

naturalmente “illusione” nello spettatore: non la acquista all’atto della sua messa in scena, ma la detiene già in sé stessa come soggetto, il che determina il carattere *a priori* e idealistico dell’arte nella teoria del Manzoni. Proprio sulla possibilità di valutare la verosimiglianza di un soggetto prima di assistere alla sua rappresentazione, si misurava un altro significativo distacco del Manzoni, che la difendeva, dallo Schlegel, che invece la negava (Manzoni 1883-1895: II, 430). Tanto più che il “popolo”, come scrive il milanese, nulla sa della “distinzione dei diversi generi d’illusione”, e qui invece egli sembra pensare proprio ad un passo dello Schlegel relativo alla classica partizione dei generi letterari:

L’idea della illusione cagionò grandi sbagli nella teorica delle belle arti. Talvolta si è inteso per illusione l’errore involontario che fa prendere la imitazione per la realtà. Ma in questo caso, i terribili quadri della tragedia diverrebbero un tormento insopportabile, uno spaventevole sogno da cui non ci potremmo disciorre. Fortunatamente non è così; e tanto l’illusione teatrale, quanto tutte le illusioni poetiche, non è che una dolce estasi a cui volontariamente ci abbandoniamo. A fine di mettere la nostr’anima in tale stato è uopo che il poeta e li attori ci rapiscano a noi stessi (Schlegel 1977: 225)¹¹.

Il Manzoni, dunque, chiamando a “miglior testimonio” il “popolo” e rovesciando così tutta una tradizione umanistica elitaria e classista, critica su basi “naturali” – cioè morali e psicologiche – la divisione della poesia in generi, partendo non dai presupposti formali cari ai classicisti, né soltanto dalla teoria che potremmo chiamare “emozionale” del Fauriel¹², bensì dalla concezione che ogni genere di poesia compiutamente riuscita suscita “illusione” allo stesso modo, in quanto condivide la stessa “impressione di verosimiglianza”.

Ulteriori chiarimenti attorno al profondo legame manzoniano fra la natura della poesia e la sua funzione sociale e morale vengono dal quarto punto della *Prefazione*, la cui parte più interessante è quella poco sopra citata, che vede il Manzoni rifondare in pratica le “regole intrinseche alle arti del bello”. Esse, sostiene l’autore, devono essere non soltanto “fondate sulla natura, necessarie” e addirittura “immutabili” e “indipendenti dalla volontà de’ critici”, ma tassativamente “trovate, non fatte”: siamo arrivati al punto cruciale del discorso manzoniano. È solare, innanzi tutto, l’intento del Manzoni di stabilire regole artistiche certe, oggettive e indipendenti dal mutare storico delle convinzioni dell’uomo. Si dà il caso, però, che l’estetica non forniva al Manzoni nessuna garanzia di oggettività: ed egli dunque la ricercava altrove. E visto che fino a

11 Ricordiamo che il Manzoni non leggeva quest’opera nella traduzione del Gherardini, dalla quale citiamo noi, ma nella versione francese uscita anonima per i tipi del Paschoud nel 1814 ad opera di Albertine Necker de Saussure, cugina di Madame de Staël, dalla cui traduzione deriva direttamente quella, pubblicata tre anni dopo, del Gherardini. Per i non pochi problemi filologici e le divergenze, talora rilevanti, fra il testo francese (e italiano) e l’originale tedesco, rimandiamo alla nota al testo dell’edizione citata a cura di Mario Puppo.

12 Ci riferiamo alle *Réflexions préliminaires* sulla *Parthenais* del Baggesen, che lo studioso francese pubblicò in forma anonima nel 1810 e che il Manzoni conobbe e fece leggere ai suoi amici milanesi, fra cui Grossi e Visconti, che le apprezzarono pur senza aderire alla poetica dell’idillio in esse esposta.

quel punto aveva scritto degli effetti comuni della poesia sull'uomo (su quello non prevenuto con false opinioni, i famosi "errori" della *Morale cattolica* e di una parte della *Lettre à M. Chauvet*), non si vede dove altro potesse cercarne le "ragioni", o i fondamenti oggettivanti di cui aveva bisogno, se non nella natura stessa dell'uomo, considerata appunto come "immutabile" e, nel suo carattere originario e "creato", indipendente dalla sua stessa volontà. Ricapitolando, era nell'uomo che il Manzoni trovava le regole oggettive del bello, per poi renderle indipendenti dalla sua stessa volontà; o meglio, per trovare le regole certe dell'arte già *in rebus* e non soggette al relativismo delle mutevoli opinioni dell'uomo, era costretto a cercarle nella sua stessa natura. A questo punto, è del tutto palese l'abisso che il Manzoni apriva tra natura e storia: e cioè, in una concezione filosoficamente più matura, fra ideale e reale. In altre parole, questo esito poetico contraddittorio e assieme tautologico tipico del Manzoni maggiore, e che lo avrebbe portato alla ritrattazione e al silenzio, altro non appare che la decantazione teoretica, svolta in tutt'altro *humus* di consapevolezza culturale, delle medesime lacerazioni dell'*Imbonati*. È il *punctum dolens* si può dire di tutta la critica manzoniana. A chi tenta di spiegare le ragioni del sostanziale abbandono della poesia da parte del Manzoni nel segno di una frattura dovuta ad un'involuzione del pensiero, si contrappone un secondo filone che invece tenta di indagarne il senso nel solco di una pur problematica continuità con la storica, e certo irripetibile, stagione creativa. Non è mancato neppure chi, estremizzando il concetto, ha negato valore ad ogni preteso "cambiamento" manzoniano, come Boldrini (1954), Mazzamuto (1957), Amerio (1958) e in modo più articolato anche Colombo (1967).

Il Manzoni avrebbe meglio chiarito nella *Lettre* i rapporti fra "natura" e "storia": per adesso ci basti chiarire che la sua concezione del primo termine oscilla fra un carattere distintivo dell'uomo rispetto al resto del "creato", e quindi di origine divina, al quale il Manzoni sembra pensare soprattutto negli scritti di estetica, e uno ben diverso che invece fa riferimento alla debolezza umana di cui parla tutta la tradizione cristiana sulla base del mito ebraico del peccato originale: su questo secondo aspetto della natura dell'uomo, che costituisce così di per sé già la scena di un dramma ideale fra aspirazione al bene di origine divina, e vocazione terrena al male, il Manzoni insiste invece maggiormente, e non a caso, negli scritti storiografici: la "storia" è infatti più il luogo dell'oscuramento di Dio da parte dell'uomo, che quello del Suo disvelamento. Del resto il Manzoni, dopo aver accennato nel quinto punto della *Prefazione* alla questione della rappresentazione delle tragedie (da lui ritenuta quasi ininfluenza ai fini artistici), attua un sintomatico collegamento fra "natura", "sola maestra nelle arti del bello", e morale, al momento di replicare alle tesi di Nicole, Bossuet e Rousseau circa la pretesa immoralità delle opere drammatiche. Precisamente, a uno "scopo morale" condurrebbe il sistema drammatico libero dalle tre unità – e che il Manzoni nella stesura definitiva della *Lettre* avrebbe chiamato significativamente "storico" – e a tale scopo il "popolo" sarebbe "naturalmente" incline. Non aveva peraltro scritto il Manzoni, a epigrafe di quella parte del promesso *Discorso sopra la moralità delle*

opere drammatiche intitolata *Dello scopo morale e della perfezione estetica della tragedia*, le famose parole: “Distinzione di bello poetico e di vero morale, assurda” (Manzoni 1981: 234)? E in una pagina altrettanto nota dei *Materiali estetici* non aveva forse scritto: “Allora le belle lettere saranno trattate a proposito quando le si riguarderanno come un ramo delle scienze morali” (Manzoni 1981: 213)? Se dunque è il pubblico stesso, il “popolo” (ossia la nascente borghesia che andava a teatro), ad accettare per sua natura, o almeno per la sua parte più qualificante, la sussunzione di fatto dell’arte alla morale, il tanto discusso “moralismo” manzoniano viene allora ad assumere un significato nuovo¹³: il significato storico di una missione sociale che l’intellettuale – in questa fase, ancora il poeta – era chiamato dalla *vox populi*, mai come in questo caso anche *vox Dei*. Tale compito consisteva innanzi tutto nell’educare e nel formare una nuova classe dirigente di una nazione ancora da costruire¹⁴: era evidente l’intento manzoniano di conformare a immagine del proprio pensiero e della propria ideologia il “popolo”, cioè il suo pubblico, che dovette immaginare vasto anche se non indiscriminato, ed è altrettanto evidente che il suo disegno andò a buon fine poiché era egli stesso, col suo cattolicesimo ritrovato, col suo patriottismo intransigente e col suo libertarismo moralistico, espressione tipica del “popolo” pre-riorgimentale e risorgimentale al quale intendeva rivolgersi, che contribuì come nessun altro a “creare” (o piuttosto, a “trovare”) e che ne decretò il ruolo di guida e di nume tutelare della letteratura italiana, un ruolo che non fu smarrito – in patria – neppure per gran parte del Novecento. Ma tutto questo, e molto altro, risulterà più chiaro nella stesura della *Lettere à M. C****, nella quale la critica schlegeliana delle unità pseudo-aristoteliche, assieme ad alcune enunciazioni della Staël e a certe intuizioni viscontiane, assumerà connotazioni morali, religiose e filosofiche vertiginose, che collocheranno il Manzoni ai vertici della riflessione teorica italiana del tempo in materia di letteratura.

13 La critica più avvertita ha già ampiamente contribuito a definire il significato della “morale” nel Manzoni non già come atteggiamento di semplice moralismo, ma come complesso organico e ordinato di *mores*, di costumi: certo, aggiungiamo noi, retto da leggi immutabili, poiché evidentemente il Manzoni ammetteva non soltanto la perfezione, ma l’esistenza vera e propria – in quanto stabilmente fondata sulla “natura” umana, che più che all’utile bada alla ragione e alla bellezza – di una *sola* morale, quella cattolica; e tale chiusura pregiudiziale, anche quando si manifestasse nelle forme di una confutazione argomentata, nei confronti dei punti di vista estranei alla religione cattolica, era dal Manzoni sentita e spiegata come una necessità di ordine logico (e si veda tutto il primo capitolo della *Morale cattolica* per averne conferma: sebbene il Manzoni vi discuta di fede, la morale ne deriva di conseguenza), tanto che l’Amerio (1958: 128) ha potuto parlare di “integralismo logico”.

14 È appena il caso di ricordare come il Manzoni, nella *Prefazione al Carmagnola* a chiare lettere dichiarasse, ancora nella spiegazione della funzione del Coro anonimo, *sia* la funzione morale di quest’ultimo, *sia* la sua destinazione alla semplice lettura, il che presuppone nel proprio pubblico un grado di alfabetizzazione comunque più alto di quello richiesto a una platea di spettatori.

Bibliografia

- Amerio 1958: Romano Amerio, *Alessandro Manzoni filosofo e teologo. Studio delle dottrine seguito da una appendice di lettere, postille e carte inedite*, Torino: Edizioni di Filosofia
- Azzolini 1985: Paola Azzolini, *Note per una lettura anti-hegeliana del "Conte di Carmagnola"*, in *Manzoni e l'idea di letteratura. Atti del Convegno*, Torino: Liceo Linguistico Cadorna
- Bardazzi 1977: Giovanni Bardazzi, *Storia testuale del primo "Carmagnola"*, in "Studi di filologia italiana", XXXV, Firenze: Accademia della Crusca
- Boldrini 1954: Bruna Boldrini, *La formazione del pensiero etico-storico del Manzoni*, Firenze: Sansoni
- Branca 1948-1954: *Il Conciliatore*, a cura di Vittore Branca, 3 volumi, Firenze: Le Monnier
- Colombo 1967: Alessandro Manzoni, *Scritti di estetica*, a cura di Umberto Colombo, Milano: Edizioni Paoline
- De Lollis 1926: Cesare De Lollis, *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione*, Bari: Laterza
- Di Benedetto 1986: Arnaldo Di Benedetto, *La storia, le passioni, la vera natura umana*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 1986 (524), Torino: Loescher
- Forti 1965: Fiorenzo Forti, *Fra le carte dei poeti*, Milano-Napoli: Ricciardi
- Fossi 1937: Piero Fossi, *La Lucia del Manzoni e altre note critiche*, Firenze: Sansoni
- Lonardi 1965: Gilberto Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Firenze: Olschki
- Maj 2003: Barnaba Maj, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Macerata: Quodlibet
- Manzoni 1820: Alessandro Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, Milano: Ferrario
- Manzoni 1883-1895: Alessandro Manzoni, *Opere inedite o rare*, a cura di P. Brambilla e R. Bonghi, 5 volumi, Milano: Rechiedei
- Manzoni 1961: Alessandro Manzoni, *Poesie e tragedie secondo la redazione definitiva*, a cura di Irene Sanesi, Firenze: Sansoni
- Manzoni 1970: Alessandro Manzoni, *Lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano: Mondadori
- Manzoni 1981: Alessandro Manzoni, *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Umberto Colombo, Azzate: Otto-Novecento
- Manzoni 1985: Alessandro Manzoni, *Il Conte di Carmagnola*, a cura di G. Bardazzi, Milano: Mondadori
- Mazzamuto 1957: Pietro Mazzamuto, *Poetica e stile in Alessandro Manzoni. Commento alla "Lettre à M. Chauvet"*, Firenze: Le Monnier
- Schlegel 1977: A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, trad. it. di G. Gherardini, Genova: Il Melangolo 1977
- Trombatore 1993: Gaetano Trombatore, *La formazione del grande Manzoni 1810-1819*, Firenze: La Nuova Italia

Vincenzo M. Fjore

PREDGOVOR GROFU OD KARMANJOLE ALESANDRA MANCONIJA

Rezime

Grof od Karmanjole imao je veoma problematičnu istoriju priređivanja. Početak prvog dela datiran je na 15. januar 1816. godine, ali za pisanje stihova je Manconiju bilo potrebno mnogo vremena; u leto 1817. godine rad je prekinut i nastavljen tek 1819. godine zbog izrade eseja *Zapažanja katoličkog morala*: treći čin je pisan od 5. do 15. jula, četvrti od 20. do 31. i peti od 4. do 12. avgusta. Prvo izdanje, kojem su prethodile tri pisane varijante, izdao je u januaru 1820. godine, dok je prvo stvarno objavljivanje u Firenci 1828. godine prošlo bez velikog uspeha. Do predmeta tragedije Manconi je došao čitanjem knjige *Histoire des Respubliques italiennes au Moyen Age* Sismondija, o kapetanu Frančesku Busoniju, grofu od Karmanjole, koji je osumnjičen za izdaju i pogubljen od strane Venecijanske Republike 1432; Manconi ga, međutim, smatra nevinim, kao i Sismondi. U tragediji Manconi razlikuje stvarne i fiktivne likove, odnosno istorijske i izmišljene. Manconi je još sastavio tekst protiv tri Aristotelova dramska jedinstva, koji je trebalo da prati tragediju, ali je od objavljivanja odustao zato što je sumirao svoje ideje u *Predgovoru*, i jer se ovim pitanjem bavio intenzivno u *Pismu gospodinu Šoveu*, napisanom u julu 1820. kao odgovor na kritike *Grofa od Karmanjole* i objavljenom u 1823: od skiciranog govora ostaju strane sada poznate kao *Estetski materijali*, objavljene posthumno 1887. u antologiji u nekoliko tomova pod nazivom *Neobjavljeni i retki radovi* kritičara Ruđera Bongija. Manconijevi poetski izvori mogu se naći uglavnom u pet radova: izvod iz predgovora kritičke antologije velikih engleskih izdanja Šekspira, prevedena na francuski i objavljena u Parizu u 1776; knjiga *O Nemačkoj* Madam de Stal, koja je tajno izašla 1813. godine; knjiga *De la litterature du Midi de l'Europe* u tri zbirke Sismondija, koja datira iz 1816; *Kurs dramske književnosti* Avgusta Vilhelma Šlegela u francuskom prevodu Madama Nekera de Sosira, objavljen 1814; *Hamburška dramaturgija* Lesinga u francuskom prevodu Vanderburga objavljena u Parizu u 1795. Savremene refleksije Manconijeve *Osnovne ideje o romantičnoj poeziji* i *Dijalog o dramskim jedinstvima* Manconijevog prijatelja Ermesa Viscontija objavljene su u milanskom romantičarskom časopisu „Il Conciliatore”, 1818. i 1819. godini. U *Predgovoru Grofa od Karmanjole* Manconi osporava dramska jedinstva u pet tačaka.

U prvoj tački Manconi je na primeru Lesinga obrazložio da Aristotelova jedinstva nisu bila dobro shvaćena i da nisu odgovorila na prirodu umetnosti.

U drugoj tački, Manconi, kao i Šlegel, a zatim i Stal, pravi razliku između umetničke reprezentacije i mehaničke reprodukcije akcije: ali dok je Šlegel tvrdio da umetnost dolazi od osećanja, što je kapacitet nekoliko pojedinaca i suprotstavlja se idejama, Manconi tvrdi da se zakoni u vezi sa umetnošću nalaze u samoj umetnosti i uzdiže gledaoca tragedije kao idealnog sudiju, jer prirodno deli iste univerzalne i moralne ideje poezije, koje poezija izvlači iz istorije. Po Manconiju, pozorišni posmatrač je stoga veoma udaljen od Brehtove podvojenosti i razarajućih strasti tipičnih za francuski teatar, ali Manconi je ovde u oštrom neslaganju čak i sa Lesingom koji je negirao postojanje hrišćanske tragedije.

U trećoj tački, Manconi tvrdi da su tri dramska jedinstva imala lošu recepciju, što je odredilo uspeh dela koja ih ne poštuju, kao što su Šekspirova. Manconi je, dakle, pozvao ljude da svedoče i na taj način prevaziđu čitavu elitističku i klasicističku humanističku tradiciju, kritikujući na prirodnim osnovama – tj. moralnim i psihološkim – podelu poezije na žanrove, počevši ne od formalnih pretpostavki dragih klasičarima, niti od emotivne teorije Forijela, već od koncepcije da svaka vrsta poezije u potpunosti uspeva da na isti način izazove iluzije, jer deli isti utisak o verovatnoći.

U četvrtoj tački Manzoni tvrdi da su pravila tragedije i poezije uopšte, kao unutrašnjost umetnosti, večna i nepromenljiva, i zato ne treba da ih stvori pesnik, već se nalaze u moralnoj prirodi čoveka, jednako večnoj i nepromenljivoj; Manconi ovde pokazuje jasnu razliku između nepromenljive prirode čoveka i njegove istorije, koja se pak menja. Stoga nije prolazni aspekt istorije taj koji predstavlja subjekat Manconijeve poezije, već je to onaj koji se odnosi na večnu prirodu čoveka, hrišćansko razdvojenu i podeljenu između božanskog porekla i stvorenja

slabosti predstavljenog prvobitnim grehom. Ova podela između ljudske prirode i ljudske istorije hrani sve Manconijeve refleksije do rezultata *Govora o istorijskom romanu*, gde Manconi, isključujući iz polja poezije, koja je predmet idealnog ili mogućeg, istoriju kao polje realnog, ne odustaje od istraživanja i otkrivanja večne prirode čoveka u istoriji, sa oruđem istoriografije i sa pesimističkim ishodima otkrića dobrovoljnog samoslepila čoveka pred Bogom.

U petoj tački Manconi pokazuje jasnu preferenciju prema pisanom, a ne pozorišnom, aspektu teatra iz neraskidivih moralnih i umetničkih razloga: Manconi naročito opravdava prisustvo Hora bez likova potrebom da se stvori prostor za pesnika, gde će izložiti svoju tačku gledišta. U ovom poslednjem delu *Predgovora* jasna je Manconijeva namera da ujedno stvori novo italijansko nacionalno pozorište i njegovu publiku.

Ključne reči: Manconi, *Grof od Karmanjole*, *Estetski materijali*, Avgust Vilhemi Šlegel, Gothold Efraim Lesing, prosvetiteljstvo, idealizam, romantizam, *Pismo g. Šoveu*