

## Lessing e Manzoni: una mediazione aperta

Vincenzo Di Fiore

Nella pur cospicua bibliografia manzoniana, i contributi specificamente dedicati ai rapporti teorici fra il poeta milanese e Lessing non sono certo molti.<sup>1</sup> Alle ragioni di questa asimmetria negli studi su Manzoni si può agevolmente risalire considerando che al noto e ostinato silenzio dello scrittore sulle sue fonti (atteggiamento non circoscritto al solo Lessing) si aggiunge nello specifico l'obiettivo difficoltà nella ricostruzione filologica dei nessi: si è certi, per due citazioni esplicite (una nei *Materiali estetici*, l'altra è una postilla autografa al compendio di Charles Batteaux sulle varie poetiche drammatiche), che Manzoni

---

<sup>1</sup> Si va dal classico intervento di F. Forti, *Lessing e la poetica drammatica del Manzoni*, in "Atti del Convegno di studi manzoniani", Accademia dei Lincei, Roma, 1974 (ora in F. Forti, *Dante Muratori Manzoni. Lo stile della meditazione*, Zanichelli, Bologna, 1981, pp. 146-159), al breve saggio di C. Scarpati, *Pietà e terrore nell' "Adelchi"*, in *Manzoni tra due secoli*, Vita e Pensiero, Milano, 1986, pp. 77-99, per concludersi di fatto col più ampio studio specifico di C. Annoni, *Lessing e Manzoni, due drammaturgie a confronto*, in *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Vita e Pensiero, Milano, 1997, pp. 3-71. Più numerosi gli accenni sporadici al tema Manzoni-Lessing nel contesto di studi più vasti: ad esempio in A. Accame Bobbio, *Il cristianesimo manzoniano fra storia e poesia*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1954, in G. Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, Olschki, Firenze, 1965, in G. Getto, *Manzoni europeo*, Mursia, Milano, 1971.

lesse, oltre al *Laocoonte* in traduzione francese,<sup>2</sup> la *Drammaturgia d'Amburgo*, anche questa nell'edizione in francese (*Dramaturgie, ou Observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes*) tradotta dallo Junker e pubblicata a Parigi nel 1785; notoriamente, quest'ultima traduzione è un rimaneggiamento che riduce e mutila il testo originale riordinandone la materia in capitoli costituiti dai drammi recensiti,<sup>3</sup> Non si conosce invece la data precisa della lettura del testo lessinghiano da parte di Manzoni, né si è trovata fra i suoi libri la copia da lui consultata della *Dramaturgie*; si può infine soltanto congetturare sui motivi che lo portarono a escludere Lessing dall'elenco dei testi consultati «per non parer plagiatario» nelle bozze dei *Materiali estetici* preparatorie alla *Prefazione al Carmagnola*.<sup>4</sup> La

---

2 Manzoni gratificò quest'opera di Lessing dell'appellativo di “aureo libro”: la postilla si legge in A. Manzoni, *Opere inedite o rare*, a cura di R. Bonghi, Rechiedei, Milano, 1855, II, pp. 418-419.

3 L'elenco puntuale della disposizione della materia, molto diversa dall'originale e dalla fedele traduzione italiana di G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Laterza, Bari 1956, è a p.9 del citato saggio di Carlo Annoni.

4 Com'è noto, i riferimenti teorici di Manzoni comprendono il *Discours des Préfaces* a Shakespeare, la *Littérature du Midi de l'Europe* di Sismondi, il *De l'Allemagne* della Staël e infine, naturalmente, il *Cours de littérature dramatique* di A. W. Schlegel. Nella *Prefazione al Carmagnola*, però, rimane il solo Schlegel, così come nella *Lettre à M. Chauvet*, dove trova spazio una sola ulteriore citazione, quella del *Dialogo sulle unità drammatiche* dell'amico Ermes Visconti, peraltro anche questo redatto sul grande modello schlegeliano. I modelli pratici di “nuovo teatro”, che nei *Materiali estetici* erano costituiti dalla triade Shakespeare – Goethe – Schiller, nella *Prefazione al Carmagnola* si riducono a una generica citazione di “alcune tragedie inglesi e tedesche”, mentre nella *Lettre à M. Chauvet* si riducono a un solo nome: Shakespeare; Goethe vi appare non citato, ma in una semplice allusione e in un passo tormentato per il solo *Faust*, il suo dramma più controverso e senza dubbio meno “teatrabile”, mentre Schiller, come abbiamo detto, scompare.

soluzione proposta dal Forti a quest'ultimo problema (in un contesto anti-aristotelico Manzoni avrebbe preferito non nominare l'aristotelico Lessing) sembra in contrasto col sostanziale rispetto di Manzoni per il filosofo greco, ritenuto da lui come da Schlegel non responsabile della formulazione della regola delle unità: appare più probabile che l'esclusione di Lessing da parte di Manzoni sia stata motivata unicamente dall'impossibilità di annoverarlo fra i teorici della tragedia romantica, e in questo, pur fra molti punti in comune, Manzoni aveva perfettamente ragione. La storia del teatro assegna infatti ben altro posto a Lessing, come a Diderot, i due più grandi teorici del dramma borghese, in opposizione al quale, appunto, sorse il teatro romantico.

Le singolari convergenze fra Lessing e Manzoni, due autori così apparentemente distanti per poetica e "ideologia", sono state puntualmente elencate dal saggio del Forti: dalla polemica contro la critica "negativa", per usare la terminologia di Schlegel, alla sostanziale indifferenza per le unità di tempo e di luogo, al richiamo alla natura come modello del gusto (una "natura" certo risemantizzata e ricollocata nel *terminus* della nuova realtà del pubblico borghese), alla superiorità della tragedia "letteraria" su quella "teatrale" (un punto sul quale torneremo), al forte richiamo alla categoria del *verosimile* come ambito esclusivo dell'invenzione poetica, alla stessa forte componente di idealizzazione che l'uso della categoria del verosimile comportava, al comune rifiuto dell'equazione interesse drammatico=incertezza dello scioglimento, alla conformità dell'azione ai caratteri che si risolve nella

prevalenza di questi ultimi sull'intreccio (tema collegato al comune parallelo fra l'*Otello* e la *Zaira* di Voltaire), al fine morale del dramma, al tema della storia come *modello ideale* della tragedia (punto davvero cruciale su cui torneremo), alla comune interpretazione del *philantropon* aristotelico. Abbiamo elencato, seguendo lo studio del Forti, i principali punti in comune fra quelle che l'Annoni chiama "la posizione Lessing" e "la posizione Manzoni", entrambe convergenti su un unico modello, Shakespeare, ma divergenti nelle risultanze teoriche. Il nostro intento è, precisamente, spiegare il motivo di questa eterogenesi, della differenza finale, incolmabile, fra Lessing e Manzoni, nonostante molte comuni premesse, e di rispondere alla domanda: basi teoriche diverse con punti in comune o basi comuni con diversi esiti storici? Per affrontare questo problema dobbiamo spiegare la nostra tesi circa il senso reale della mediazione di Lessing sulla teoria drammatica manzoniana, con un'analisi approfondita delle sue forme e dei suoi caratteri specifici. Dobbiamo cioè indagare per quale ragione Manzoni, cattolico e massimo esponente del romanticismo in Italia, seguì così da vicino la teoria di Lessing, illuminista immanentista e teorico del dramma borghese. Rispondiamo anticipando che quella mediazione, sia pure non esclusiva e passibile di molte censure, gli era *necessaria*.

Possiamo partire proprio dal punto che, come correttamente l'Annoni rileva, è il termine di massima divaricazione fra le due posizioni. Come si sa, l'unico luogo dei *Materiali estetici* in cui Manzoni ricorda la *Dramaturgie* di Lessing è ai cc. 152-158, in cui si discute della

tragediabilità del personaggio *miauròn*, del tutto innocente: Aristotele la esclude, e Lessing concorda adducendo l'argomento che l'immotivata sventura di un personaggio simile, già considerata "*affreuse*" dai pagani, tanto più era da proscriversi nell'epoca del Cristianesimo, in cui essa sarebbe apparsa addirittura "*fausse*" e "*blasphématoire*".<sup>5</sup> Manzoni dissente sulla base della concezione metafisica e oltremondana del bene cristiano, secondo la quale non soltanto un personaggio innocente può essere tragediabile, ma addirittura, in un'ottica cristiana, viene ipostatizzato nel Cristo, l'Innocente per eccellenza, il quale, accettando l'*ignominia crucis*, e salvando il mondo, era divenuto il modello del tragico cristiano. Le basi teoriche, lo si vede, sono del tutto diverse: Lessing si muoveva nell'ambito di una morale immanente, per Manzoni l'essenza del bene è del tutto metafisica. Questo spiega anche la convinzione lessinghiana dell'impossibilità di una tragedia cristiana, per i caratteri stessi del credente e per la mancanza di "disinteresse" nella sua azione, tesi alla quale Manzoni non ritiene neppure di dover replicare esplicitamente. Il problema della mediazione di Lessing, che a questo punto parrebbe insolubile, diventa più comprensibile se si collega la divergenza fra i due scrittori sul tema della sventura dell'innocente alla loro interpretazione del ruolo della storia a teatro, e in generale, della *mimesis* poetica. Anche questo snodo teorico pare dar

---

5 A. Manzoni, *Scritti di estetica*, a cura di U. Colombo, Edizioni Paoline, Milano, 1967, pp. 502-503.

luogo a grosse differenze fra un Lessing funzionalmente preoccupato più del *verosimile* che del *vero* storico e un Manzoni strenuo indagatore della storia sulla base della sacralità del vero, manifestazione di un oscuro disegno della Provvidenza. Tuttavia, un'analisi più attenta dei passi in questione permette di rilevare delle convergenze anche lessicali che potrebbero apparire sorprendenti, e che vanno spiegate. Nel più importante passo di Lessing sul tema della storia, infatti, ribadendo la differenza di statuto (ancora su base aristotelica) fra poeta e storico, l'illuminista tedesco (tradotto da Junker) scrive: «*Nous ne devons pas aller au théâtre pour apprendre ce que tel ou tel homme a fait, mais ce que chaque homme d'un tel caractère eût fait dans des circonstances données.*<sup>6</sup>» E prosegue con la nota tesi aristotelica della superiorità filosofica della tragedia rispetto alla storia. A parte l'evidenza di una certa affinità di quest'ultima tesi con il celebre “*Enfin que nous donne l'histoire?*” della *Lettre à M. Chauvet*, la conferma che «la parte perduta della storia», che per Manzoni era campo d'indagine della poesia, si iscriva nel senso della citata frase di Lessing, la ricaviamo da un altro luogo della *Lettre*, in cui Manzoni, sempre a proposito del dosaggio storia-invenzione, cita a esempio di «bella invenzione poetica» le parole che Corneille attribuisce a Cesare alla vista della testa mozzata di Pompeo nel *Pompée*, sostenendo che, anche se la storia non ha conservato le parole precise, «*Corneille n'invente pas*

---

6 G.E. Lessing, *Dramaturgie*, Junker, Paris, 1785, I, pp. 69-70.

*un fait, il n'invente pas même un sentiment*»,<sup>7</sup> che tuttavia esse sono una creazione, e una bella creazione poetica. Poi Manzoni continua così: «*Ce que Corneille a trouvé, c'est une expression par laquelle un homme tel que César a pu convenablement manifester son caractère, dans la circonstance donnée.*»<sup>8</sup> La coincidenza di termini col passo del Lessing tradotto in francese (ribadiamo, l'unico conosciuto da Manzoni) ci pare troppo evidente per essere casuale, tanto più che poco oltre, sempre a proposito del carattere del Cesare idealizzato di Corneille, Manzoni precisa: «*tous ces sentiments, dont l'histoire ne donne que le résultat abstrait, Corneille les a mis en paroles, et dans des paroles que César aurait pu prononce*»<sup>9</sup>, con significativo slittamento del modo verbale dell'azione del Cesare storico rispetto a quello ideale e scenico. In un altro passo della *Dramaturgie* lo scrittore tedesco inoltre, nell'ambito di una critica all'artificiosità degli intrecci in Corneille e alla sua preferenza per questi ultimi rispetto ai caratteri, scrive esplicitamente di non sapere «se costi molta fatica inventare simili situazioni»,<sup>10</sup> ma di sapere bene che costa fatica “digerirle”, in termini dunque molto vicini al ridimensionamento del ruolo dell'invenzione nella *Lettre à M. Chauvet* e alla sua relativa “facilità” («...*l'essence de la poésie ne consiste*

---

7 A. Manzoni, *Lettre à M. C\*\*\* sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di U. Colombo, Otto/Novecento, Varese, 1981, p. 116.

8 A. Manzoni, *Lettre à M. C\*\*\**.

9 A. Manzoni, *Lettre à M. C\*\*\**, p. 118.

10 G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, I, 31; nell'edizione francese del 1785 il passo era rubricato sotto il capitolo relativo alla recensione della *Rodogune* di Corneille.

*pas à inventer des faits: cette invention est ce qu'il y a de plus facile et de plus vulgaire dans le travail de l'esprit...»*).<sup>11</sup> Lessing si trova quindi all'esatto discrimine fra poesia (nella fattispecie, poesia tragica) e storia: oltre questo *limen* c'è soltanto la storia, avverte l'illuminista tedesco, non più la poesia. Manzoni si rende perfettamente conto del vero e proprio *non plus ultra* lessinghiano, ma non lo rispetta, per la sua stessa concezione religiosa della storia, che da Cristo in poi (ma anche con significativa anticipazione storica nella figura del progettato *Spartaco*, anche lui segnato dall'*opprobrium crucis*) si fa essa stessa repertorio di soggetti tragediabili, tutti più o meno riconducibili alla metafora originale del *signum contradditionis*.<sup>12</sup> Manzoni, però, come si accorge ben presto, deve reintegrare la soglia lessinghiana nella sua *praxis* drammaturgica, e anche nella teoria, ogni volta che il *verosimile*, l'invenzione, la poesia, torna a reclamare i suoi diritti sulla storia: a queste oscillazioni sono riconducibili tanto lo scontento per il carattere di Adelchi, "inventato di pianta", quanto il successivo ripensamento e la divaricazione definitiva fra storia e poesia. In altre parole Manzoni "vede" la soglia che Lessing ammonisce di non oltrepassare, *deve* oltrepassarla per un'interrogazione metafisica della storia, ma *dovrà* anche coerentemente abbandonare la poesia. Il superamento manzoniano del *limen*, anche lessicalmente è ricavabile dalla

---

11 Confronta in particolare A. Manzoni, *Lettre à M. C\*\*\**, pp. 110-113, c. 160.

12 Confronta a tal proposito il citato studio del Lonardi, che ha molto indagato e scoperto sugli aspetti martirologici e cristologici degli eroi tragici manzoniani.

terminologia dei cc. 48-49 della *Lettre à M. Chauvet*, dove Manzoni, denunciando l'inesistenza di un limite fra vero e interessante, di fatto varca quello fra verosimile e vero («...Esiste un limite preciso al di là del quale l'inconveniente (*scil.* di non interessare più lo spettatore, n.d.r.) comincia? Si può dapprima affermare che la regola delle due unità non è questo limite, perché è impossibile provare che soltanto in un'azione limitata ad un giorno e ad un piccolo spazio i personaggi possano mostrarsi e delinearsi in modo da essere capiti dallo spettatore e da interessarlo. Dove quindi cercare questo limite assoluto? Non bisogna cercarlo in nessun luogo perché non esiste», trad. di Umberto Colombo).<sup>13</sup> Se dunque per Lessing la storia è già il modello del verosimile, ma non deve confondersi con questo, Manzoni sosterrà che, essendone il modello, dovrà platonicamente e progressivamente sostituirlo: ma nei *Materiali estetici* scrive ancora che «la imitazione non consiste adunque nel crear cose eguali al fatto, ma di modo *simiglianti* al fatto che siano il più che si può eguali al concetto»,<sup>14</sup> con un recupero evidente del verosimile, di Aristotele e Lessing. Quest'ultimo in particolare, con il fine etico da lui attribuito alla tragedia come alla forma più alta di poesia e con la sua ammirazione per Shakespeare, forniva a Manzoni la più alta sintesi fra ragione, arte, storia e morale: una sintesi i cui elementi Manzoni non aveva trovato

---

13 A. Manzoni, *Lettre à M. C\*\*\**, pp. 60-63.

14 A. Manzoni, *Scritti di estetica*, p. 497. Il recupero si ritrova in molti passi della *Lettre à M. Chauvet*.

dosati con lo stesso equilibrio né in Schlegel né negli altri autori da lui citati nei *Materiali estetici*, con la loro mistica del “sentimento” che Manzoni non condivideva affatto.

Un altro punto su cui vorremmo soffermarci, e non estraneo al precedente, è il problema della “teatrabilità”, della rappresentabilità del teatro stesso in Lessing e in Manzoni: come già rilevato dal Forti,<sup>15</sup> Lessing dovette rinunciare ben presto alle sue ambizioni di *Dramaturg*, cioè di coordinatore di testi teatrali messi in scena, per contrasti insanabili fra i professionisti dello spettacolo e i suoi intenti riformistici; peraltro, come ricorda l'Annoni,<sup>16</sup> la traduzione francese della *Drammaturgia d'Amburgo* consultata da Manzoni sopprimeva tutti i passi relativi alla concreta attività di Lessing nel teatro tedesco. Restavano comunque diversi *loci* in cui, in linea con la riforma goldoniana del teatro tedesco che Lessing si proponeva, era affermata la superiorità del testo scritto sull'aspetto scenico, come ad esempio il passo in cui il filosofo dell'*Aufklärung* critica Voltaire per aver dato troppa importanza alla messinscena e la conseguente menzione del passo della *Poetica* di Aristotele concernente la superiorità dei lavori drammatici che riuscivano “catartici” anche alla sola lettura.<sup>17</sup> Ma tanto Goldoni, uomo di teatro a tutto tondo, quanto il più intellettuale Lessing, miravano alla

---

15 F. Forti, *Lessing e la poetica drammatica del Manzoni*.

16 C. Annoni, *Lessing e Manzoni, due drammaturgie a confronto*.

17 G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, II, 80. Aristotele citava l'*Edipo re* di Sofocle come esempio di tragedia perfetta.

rappresentazione dei propri testi: anche in questo tema, come si vede, Lessing era sulla soglia fra teatro “teatrale” e teatro “letterario”.<sup>18</sup> Manzoni varcò in più punti del suo “libro sul tragico”<sup>19</sup> la soglia del rappresentabile, come dimostrerebbe in realtà anche la sola inserzione dei cori senza personaggi nelle tragedie, dallo stesso Autore spiegata nella *Prefazione* al *Carmagnola* con la teoria del “cantuccio lirico” interpretando originalmente un passo di Schlegel: anche qui non sarà inopportuno rammentare che Lessing aveva rimproverato al Maffei della *Merope* proprio di “mettere troppo la testa fuori dalle quinte”,<sup>20</sup> e che i cori manzoniani erano proprio inserti “epici” nella struttura drammatica, secondo le classiche categorie di Szondi.<sup>21</sup> Il superamento della soglia del rappresentabile si spinge in Manzoni fino alla destinazione esplicita del teatro alla sola lettura, attestato anche in diversi luoghi dei *Materiali estetici* e della stessa *Prefazione* al *Carmagnola*, fin troppo noti per essere qui ricapitolati,<sup>22</sup> ma soprattutto è l’esito teorico conseguente la sua concezione oltremondana e metafisica della storia, e dunque anche “metateatrale” e oltre-scenica, che presupponeva, anche a questo riguardo, uno spettatore tanto

---

18 J.M. Lotman – B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, 1975 e L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Bari, 2006.

19 C. Annoni, *Lessing e Manzoni, due drammaturgie a confronto*.

20 G.E. Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, I, 40.

21 P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino, 1962.

22 A. Manzoni, *Prefazione al Conte di Carmagnola*, cc. 24-28 e c. 42 e *Materiali estetici*, c. 26 e cc. 118- 126 in *Lettre à M. C\*\*\**, pp. 202, 204, 208 e 221-222.

estrinseco all'azione e tanto giudicante da identificarsi di fatto col lettore, più facilmente controllabile in termini psicagogici rispetto ad una "mente" fisicamente presente a teatro, sia pure collocata dietro la quarta parete, per utilizzare una categoria formulata molto più tardi, ma già operante in Diderot. Anche in questo caso, dunque, Lessing rappresentava per Manzoni una soglia da superare: *l'hic et nunc* della morale immanente, ma di ardua rappresentabilità, dell'illuminista, doveva lasciare spazio allo "spettacolo" dell'animo umano, calato in una storia costitutivamente tragica e salvato provvidenzialmente dalla sofferenza soltanto attraverso la fede in un riscatto ultraterreno, e da compiersi di necessità di là dalla scena e dietro il palco.

In conclusione del presente intervento, possiamo dunque affermare che lo *specimen* della mediazione di Lessing su Manzoni, "aperta" proprio nel senso di "soglia" rappresentato dal filosofo tedesco per il poeta italiano, è certo uno dei tanti percorsi intellettuali possibili interni alla parabola fra Illuminismo e Romanticismo, e non fra i meno storicamente significativi.