

MONICA BISI

Imitare, 'invenire', rendere presente: la riflessione estetica a fondamento del fare artistico manzoniano

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MONICA BISI

Imitare, 'inventare', rendere presente: la riflessione estetica a fondamento del fare artistico manzoniano

Tutta la produzione letteraria di Manzoni trova fondamento nelle solide riflessioni di carattere teoretico che l'autore le affianca a partire dagli abbozzi degli anni Dieci raccolti nei 'Materiali estetici' fino alle più complesse dissertazioni del dialogo 'Dell'invenzione'. Si tratta di riflessioni sul fine, i mezzi, il senso, l'essenza, insomma, del fare arte e dell'essere artista, che Manzoni elabora, fin dagli esordi, in dialogo con insigni modelli: il contributo si sofferma in particolare sui debiti che il giovane autore contrae con Schlegel e con Humboldt, mediati da Fauriel, la cui lezione, arricchita ma non tradita nel corso del tempo, testimonia della familiarità di Manzoni con la cultura tedesca già durante gli anni del suo soggiorno parigino.

Nell'ambito di un'indagine sul rapporto che in vari modi Manzoni ha stretto con le arti non si può prescindere dal tentativo – o dalla tentazione – di guardare al fondamento e accostarci, ancora una volta, a quella che credo non si debba temere di chiamare estetica manzoniana. L'obiettivo è di aggiungere alcuni, minimi, elementi volti a porre in luce i debiti contratti dall'autore in modo particolare con la speculazione tedesca e dunque richiamare l'attenzione sul respiro europeo che contraddistingue non solo la sua produzione letteraria, come la critica ha già evidenziato da più parti, ma anche l'apparato teorico che la sostanzia, e già dal suo prendere forma negli anni Dieci dell'Ottocento con i *Materiali estetici*. Questo, pur prudente, addentrarsi nel terreno dell'estetica dei *Materiali* conduce implicitamente ad ammettere che Manzoni non solo sia poeta, letterato e linguista, o, come suggerisce lui stesso nella lettera a Cousin, un «élève de rhétorique qui écouté, quelque fois et en passant, à la porte de la salle de philosophie»,¹ ma anche che, prima dell'elaborazione dei suoi grandi affreschi teorici, abbia con la filosofia, in particolare estetica, una certa familiarità, che andrebbe fatta risalire ad alcuni anni prima rispetto alle riflessioni della *Lettre* e addirittura considerata di poco posteriore all'incontro con la filosofia della storia di Vico. Già nel periodo della sua formazione francese e, poco dopo, assediato dalle necessità teoriche dovute alla stesura delle tragedie, sollecitato dal più generale quadro delle questioni estetiche e letterarie che lo vedevano coinvolto, Manzoni è infatti andato ben oltre il semplice origliare alla porta dell'aula di filosofia, esercitandosi in una forma del pensare rigorosamente e originalmente dialettica che ne segnerà sempre il modo di interpretare il rapporto tra contingenza e necessità, fra storia e morale.

Dalle lettere e soprattutto dalle postille ad alcuni volumi presenti nelle sue biblioteche² sappiamo che Manzoni, dopo il giovanile interesse per Vico, si è in effetti occupato di filosofia già dalla seconda metà degli anni Dieci, in preparazione a quelle che diventeranno le *Osservazioni sulla morale cattolica*. Una più intensa applicazione alla disciplina si riscontra a partire dalla fine del decennio successivo, come dimostrano i contenuti della lettera a Cousin (1828-30); degli scritti linguistici;³

¹A. MANZONI, *Lettre à Cousin*, in ID., *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, premessa di C. Carena, introduzione di U. Muratore, testi a cura di M. Castoldi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004, 5.

²Le postille ai volumi filosofici sono ora raccolte e commentate in A. MANZONI, *Postille. Filosofia*, a cura di D. Martinelli, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2002, la raccolta più organica e completa dai tempi delle *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, pubblicate a cura di P. Brambilla da R. Bonghi, Milano, Rechiedei, 1883-1898, 5 voll. (il vol. II contiene le *Postille*). Il volume si colloca nel progetto di una pubblicazione analitica del *corpus* complessivo delle postille manzoniane e di un Catalogo. L'introduzione di Martinelli accenna proprio alla «necessità della filosofia» da parte di Manzoni già dagli anni parigini (p. XCI).

³Un vasto panorama del rapporto fra Manzoni e gli intellettuali europei che più da vicino si sono occupati di quella che oggi identifichiamo con la filosofia del linguaggio e numerose prove della profondità filosofica

dell'appendice al libro III delle *Osservazioni sulla morale cattolica. Del sistema che fonda la morale sull'utilità*; fino agli scritti degli anni Cinquanta dedicati alla natura del romanzo storico e ai fondamenti dell'arte che rivelano la sua confidenza con il pensiero di Rosmini.

Tutte testimonianze, queste, di una riflessione ininterrotta, i cui frutti inequivocabili si dipanano nel tempo e ampliano il loro raggio di interesse da questioni più strettamente estetiche – legate a doppio filo con quelle linguistiche e morali – a questioni di carattere politico; domande e risposte cui non solo sono dedicate opere di scavo teoretico, ma di cui sono sostanziate le pagine del romanzo e della *Storia della colonna infame*, che le affrontano, le problematizzano, le interpretano: insomma le pongono in opera e le mettono in scena confermandone la validità e la verità *in actu exercito*.

Se si limita l'indagine a quelle che tradizionalmente la critica annovera fra le opere di carattere filosofico che Manzoni dedica all'arte poetica, si riparte ancora dagli anni Venti, per contare la *Lettre à Mr C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, la *Lettera al Marchese d'Azeglio* sul Romanticismo, il saggio *Del romanzo storico*, il discorso *Dell'invenzione*. Le riflessioni in esse comprese, rese pubbliche a partire dal 1823, anno della stampa della *Lettre* a Parigi, prendono l'avvio, come è noto, dalle esigenze della produzione tragica che dagli anni Dieci accompagnano l'autore, con alterne vicende, faticose gestazioni e ampliamenti di prospettiva dall'oggetto all'atto poetico, fino al 1850 e oltre (la versione definitiva della lettera *Sul Romanticismo* risale al 1871).

A prescindere dalle occasioni particolari cui si lega la genesi di ognuno, al centro di questi scritti è posta in discussione, per lo più,⁴ la relazione fra l'oggetto del fare poetico e il fruitore, che deve essere relazione dialettica e formativa: scopo del *poiein* è infatti sempre l'elevazione dell'animo e della conoscenza del fruitore attraverso la rappresentazione del vero. Un vero che vede progressivamente delineati i propri contorni a misura del raffinarsi della meditazione di Manzoni. Mantenendo sempre l'obiettivo sulla relazione fra opera e fruitore, infatti, egli identifica, fin dalla *Lettre*, oggetto dell'arte e vero, ma se in essa la forma del vero è il verisimile e nella lettera *Sul Romanticismo* il vero poetico comincia a determinarsi quale precipuo oggetto dell'arte, più tardi, nel saggio *Del romanzo storico* – concepito inizialmente come una lettera di risposta alle obiezioni di Goethe sulla divisione dei personaggi fra 'storici' e 'ideali' nel *Conte di Carmagnola* – si distinguono più esplicitamente 'vero positivo' e 'puro verosimile' (e l'assentimento che ad essi si deve) e si identifica quest'ultimo con il bello morale, che appartiene all'ordine ideale contemplato dalla mente e diverso dall'ordine della storia. Nel *Dell'invenzione*, infine, riconosciuta l'intrinseca oggettività dell'essere ideale, l'attenzione si sposta sull'atto poetico, che è da considerarsi un trovare e un contemplare, non una creazione spontanea.⁵ Sulle tappe di questo percorso la critica si è a lungo esercitata, concentrandosi spesso sulle singole opere e riconoscendo al Manzoni maturo – a più voci e a buon diritto – la profondità speculativa di un vero e proprio filosofo.⁶

dell'indagine manzoniana sulla lingua sono offerti da R. ZAMA, *Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2013.

⁴ Con l'eccezione del *Dell'invenzione* al cui centro è posta la natura dell'atto poetico in rapporto alla specificità del proprio oggetto.

⁵ Per una lucidissima ricostruzione del progressivo maturare dell'estetica manzoniana dalla *Lettre* al *Dell'invenzione* si legga G. BARLUSCONI, «Il dialogo dell'invenzione» e *l'estetica del Manzoni*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, 1973, vol. I, 141-163.

⁶ Dal capitale R. AMERIO, *Alessandro Manzoni filosofo e teologo*, Torino, Edizioni di Filosofia, 1958, a E. GARIN, *Manzoni e la filosofia*, in *Atti del Convegno di studi manzoniani* (Roma - Firenze, 12-14 marzo 1973), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, 89-104; G. DE SANTI, *Manzoni tra Platone e Rosmini*, «Italianistica», III (1974), 2, 357-370; Pietro Prini nella sua *Introduzione* ad A. MANZONI, *Dell'invenzione. Dialogo*, a cura di P. Prini, Brescia, Morcelliana, 1986, 9-90; D. DE ROBERTIS, *La mente di Manzoni*, in *Filosofia e cultura. Per Eugenio Garin*, a

Il primo incontro di Manzoni con tematiche di questo calibro deve essere fatto risalire, tuttavia, ad alcuni anni prima rispetto alle meditazioni espresse nella *Lettere*: almeno, come è ovvio, ai tempi del suo incontro con Fauriel, e all'ambito, forse meno ovvio, della filosofia tedesca prima ancora che francese. Con molta probabilità, infatti, è in un sotterraneo ma decisivo dialogo con parte dell'estetica tedesca, inauguratosi durante il primo soggiorno parigino, che Manzoni mette a fuoco alcune acquisizioni fondamentali che farà proprie: quelle in parte discusse nella corrispondenza con Fauriel, poi condensate nei *Materiali estetici* e in generale orientate, di lì fino al *Dell'invenzione*, verso l'urgenza della ricerca e, in seguito, del riferimento ad una permanenza (l'idealità in senso gnoseologico e ontologico) che renda ragione del divenire e alla quale i fenomeni del divenire possano essere ricondotti, quelli storici, come quelli artistici, utili a loro volta, in alcuni casi, ad illuminare di senso la storia. Oltre allo Schlegel e allo Schiller drammaturgo generosamente citati nei *Materiali estetici*, il dialogo degli anni Dieci con la cultura tedesca vede accamparsi sullo sfondo l'immane Goethe e, più nascostamente, forse per il percorso tortuoso di alcune mediazioni, lo Schiller teorico che con Goethe è abituato a confrontarsi e che con lui si fa promotore delle novità che, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, da Weimar si irradiano sull'*élite* intellettuale dell'Europa continentale.

Muoveremo dunque un passo indietro nel percorso volto a portare alla luce il fondamento e il senso del *poiein*, del fare artistico secondo Manzoni: un passo verso gli inizi, verso gli incontri nella Parigi dei primi anni dell'Ottocento, i cui effetti si riconoscono innanzitutto in alcune fulminee intuizioni dei *Materiali estetici* e della *Traccia sulla moralità delle opere tragiche*, che, benché in gran parte confluite nella *Lettere*, riservano ancora qualche informazione meno scoperta. Procedendo emergerà come negli appunti stesi fra il 1816 e il 1819 sia già condensato, *in nuce*, il pensiero estetico di Manzoni, pur nella brevità, nella frammentarietà, nelle forme sintetiche di rimandi allusivi o di periodi non conclusi, addirittura nelle soluzioni schematiche di alcune pagine della *Traccia*. Gli appunti si sostanziano, come è noto, delle questioni legate alla formazione del lettore, all'atteggiamento cui lo si deve invitare, all'elevazione dell'animo umano quale scopo della fruizione artistica, che introducono necessariamente alle successive, più ampie riflessioni sulla tragedia e, in generale, sul prodotto che l'autore propone al pubblico. Questioni che tutte si intrecciano al tema della verisimiglianza: indispensabile argomento non solo per la discussione sulle unità nella *Lettere*, ma anche per la distinzione, che si chiarirà nelle opere più tarde, fra essere possibile ed essere reale (in termini rosminiani), cioè fra il concetto e i suoi fenomeni (in termini preromantici).

Se negli anni Cinquanta, all'altezza della ripresa del saggio *Sul romanzo storico* e della stesura del dialogo *Dell'invenzione*, l'arte si può identificare con la rappresentazione dell'idealità, la sola che, proprio per la sua definitività, è in grado di condurre l'uomo alla contemplazione disinteressata, negli appunti degli anni Dieci si trova, esplicito, un riferimento all'imitazione del concetto che, se osservato in retrospettiva, sembra già solida premessa dei successivi sviluppi della riflessione estetica di Manzoni.

Cose «eguali al concetto»

cura di M. Ciliberto e C. Vasoli, Roma, Editori Riuniti, 1991, 574-575, fino alle considerazioni di Gibellini in A. MANZONI, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, premessa di P. Gibellini, a cura di M. Castoldi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2008, XV e XVI in particolare, e alle approfondite indagini di L. BADINI CONFALONIERI, *Manzoni filosofo*, Tricase, Youcanprint, 2016.

Tra le più remote testimonianze del carattere filosofico della riflessione di Manzoni e del suo rapporto non solo con il teatro straniero, ma anche con la produzione teoretica dedicata al teatro e all'arte in generale si impone, specchio di letture di carattere più specificamente estetico, il IV dei fascicoli contenuti nel foglio che reca il titolo *Materiali estetici* conservato nella sala manzoniana della biblioteca di Brera,⁷ probabilmente il primo in ordine di stesura e risalente alla seconda metà del 1816.⁸ È in esso che Manzoni riconosce alle origini delle arti imitative l'intuizione secondo la quale è possibile «produrre una impressione simile al concetto nato in noi dalle cose reali senza riprodurle» e riconduce a tale intuizione l'impegno delle arti imitative a «crear cose [...] di modo simiglianti al fatto che sieno il più che si può eguali al concetto». Dopo essersi lungamente soffermato sul modo di rappresentare proprio alle varie arti e sull'idea di unità che ne deriva, il frammento discute della regola secondo la quale nel dramma «devono i fatti esser rappresentati come se accadessero realmente», a fondamento della quale si pongono due massime che Manzoni ritiene erranee. È discutendo la seconda di esse («che l'arte per formare in noi una impressione colla rappresentazione debba valersi degli stessi mezzi con cui le cose reali fanno impressione sull'animo nostro») che l'autore arriva a concludere:

Ma il fatto sta che le arti non si valgono per farci impressione degli stessi mezzi che servono alle cose reali. Le arti imitative non sono venute da altro che dall'aver gli uomini riflettuto e sentito che si poteva produrre una impressione simile al concetto nato in noi dalle cose reali senza riprodurle. La imitazione non consiste adunque nel crear cose eguali al fatto, ma di modo simiglianti al fatto che sieno il più che si può eguali al concetto.

Dal successivo paragone tra il modo di operare dell'arte drammatica e quello della pittura, dal momento che il concetto umano è comune a tutte le arti, l'autore stringe l'obiettivo sul peculiare modo di imitare proprio della prima:

Nello stesso stessissimo modo mi sembra che proceda l'arte Drammatica [...] Essa rinchiude adunque in quel dato spazio l'imitazione di quelle cose che possano *imitare il concetto nato in noi dalla rimembranza di questi fatti*. Non potendo servirsi dei mezzi con cui apprendiamo nella successione di spazio e di luogo gli accidenti veri, si serve dei mezzi propri ad essa ed appropriati alla mente umana. Da una serie di questi *astrae* quelli che tendono a formare una *unità intellettuale*. Vegga il lettore sulla unità l'eccellente Lezione duodecima del libro sopra citato del Sig. Schlegel.⁹

Ampia la scelta di letture che si scorge dietro il frammento: prima fra tutte quella – dichiarata – di Schlegel, che rinvia a propria volta alla *Poetica* di Aristotele conosciuta da Manzoni senz'altro attraverso il volgarizzamento di Ludovico Castelvetro, di cui è riportata una citazione nel medesimo

⁷ «Il titolo che do agli scritti raccolti in questa parte del volume è di Manzoni stesso» asserisce Bonghi in *Opere inedite o rare...*, vol. III (1887), 151. Fra le carte conservate presso il Fondo Manzoniano della Biblioteca Nazionale Braidense, nel foglio che raccoglie gli otto fascicoli e sul quale si legge, scritto da mano non identificata, «lavori sbozzati, e trovati sotto la denominazione *Materiali estetici* di mano dell'autore», si trova infatti un ulteriore foglio, anch'esso con funzione di raccogliitore, in cui in alto, al centro, si trova la scritta *Materiali estetici*. A riguardo Bonghi precisa di non poter accertare «se nel foglio che lo [il titolo] porta, egli stesso [M.] abbia introdotto e collocato tutti quelli che ora vi si trovano, così come vi stanno» (*Ibidem*). Si vedano, naturalmente, le note a A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, v: *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Mondadori, 1991, 427.

⁸ Secondo la cronologia proposta da F. GAVAZZENI, *Nota sui «Materiali estetici»*, «Rivista di letteratura italiana», v (1987), 2, 318-340: 338. Si veda anche A. MANZONI, *Materiali estetici...*, Nota al testo, 405-429.

⁹ A. MANZONI, *Materiali estetici...*, 39-41, corsivi miei (e così sempre, salvo diversa indicazione).

frammento, ma anche nella versione di Charles Batteaux.¹⁰ In *Poetica*, 1460b, come è noto, Aristotele elenca infatti, tre gradi di imitazione, il terzo dei quali è l'imitazione di come le cose dovrebbero essere, quindi, mi par di poter affermare, di quello che Manzoni chiama qui «concetto»:

Percioché essendo il poeta rassomigliatore come anchora è o il dipintore, o un altro formatore d'imagini, egli è di necessità che rassomigli sempre una secondo numero delle tre cose. Percioché o rappresenta le cose quali *erano o sono*, o quali dicono essere o *paiono*, o quali *dovrebbero essere*. Et raccontansi queste cose con favella, ovvero con lingue et con traslationi.¹¹

Ma torniamo alla lettera del frammento: a partire dalle espressioni «produrre una impressione simile al concetto nato in noi dalle cose reali» e «l'imitazione di quelle cose che possano imitare il concetto nato in noi dalla rimembranza di questi fatti» si intuisce che l'esperienza dell'artista, per il Manzoni dei *Materiali estetici*, dovrebbe contemplare in prima istanza la percezione di uno o più fatti o enti particolari seguita dalla ricezione di una impressione a partire da essi (una sorta di 'impronta' in quello che aristotelicamente corrisponderebbe al «senso comune»); il prolungamento di tale sensazione attraverso l'immaginazione in grado anche di ri-presentare alla memoria il dato percepito affinché lo conservi; l'elaborazione dei molteplici dati attraverso una facoltà unificante (che identificherei nell'intelletto produttivo aristotelico alla luce dell'auspicata formazione di una «unità intellettuale» di cui si dice nelle righe successive del frammento) capace di trasformare l'impressione in concetto universale attraverso l'astrazione; infine l'imitazione del medesimo concetto attraverso i mezzi propri ad ogni arte, con il preciso scopo di riattivare lo stesso processo nella fantasia e poi nell'intelletto del fruitore, offrendogli però la possibilità di partire, per così dire, da un livello più alto rispetto a quello della percezione del particolare: perché la rappresentazione artistica, benché sfoci in un prodotto particolare, veicola qualcosa che nella mente dell'artista è già in forma di concetto e dunque ha già la statura dell'universale che Aristotele indica quale oggetto della poesia.¹² Mi pare che nelle condensatissime righe di Manzoni si possa riconoscere lo svolgersi di tutte queste fasi, esaminate molto probabilmente nel corso dello studio – mediato – non solo della citata *Poetica*,

¹⁰ La citazione è trascritta da *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro*, Basilea, P. Sedabonis, 1576 (Vienna, 1570), «Parte principale seconda, Particella settima», come annota Manzoni. Il brano è relativo all'unità di tempo di cui parla anche Schlegel: si legga A. MANZONI, *Materiali estetici...*, 32. Di CH. BATTEUX, *Les quatre poetiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, Paris, 1771, è conservato un esemplare tra i postillati del Fondo manzoniano della Biblioteca Nazionale di Brera.

¹¹ *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro...*, 579 («E infatti, poiché il poeta è imitatore alla stessa maniera del pittore o di qualunque altro facitore di immagini, è necessario che, essendo tre di numero le possibilità, sempre ne imiti una, e cioè o le cose quali *furono o sono*, o quali *si dice o sembra che siano*, o quali *dovrebbero essere*. Queste cose poi il poeta le comunica con l'elocuzione in cui trovano posto le parole peregrine, le metafore e molte altre alterazioni del linguaggio, cose tutte che concediamo ai poeti», ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Milano, Bompiani, 2004, 1460b, corsivi miei). Nella trascrizione da Castelvetro ho ricondotto gli accenti all'uso moderno.

¹² Il passo, in cui si distinguono poesia e storia e il cui studio da parte di Manzoni trapela anche dalle righe della *Lettera*, è celebre: «compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. Ed infatti lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi [...], ma differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare. L'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità (ARISTOTELE, *Poetica...*, 1451b).

ma anche del *De anima*,¹³ fortunatissimo trattato di riferimento per le teorie gnoseologiche della tradizione filosofica e letteraria occidentale almeno fino al XVII secolo.

Nell'insistenza sull'imitazione non dei fatti, ma del concetto che da essi deriva mi pare si possa riconoscere l'origine della riflessione che nella *Lettre à Mr C**** invita il poeta a «saisir et rendre» il verisimile universale che consiste in quanto la volontà umana ha di forte o di misterioso e quanto l'infelicità ha di religioso e profondo (§167), riflessione che conoscerà un decisivo sviluppo e in parte un rovesciamento prospettico in quel «rendere presente alla mente un'idea che era» che il dialogo *Dell'invenzione* indica come lo scopo dell'arte.¹⁴ A prescindere dalle eventuali trasformazioni, o semplicemente dai progressi, delle meditazioni estetiche di Manzoni, è importante sottolineare che fin dagli anni Dieci l'autore non teme di esercitare la propria speculazione sul terreno dei concetti (dunque delle idee), dei fatti e delle cose reali, delle impressioni che ne derivano, dell'unità (e si potrebbe aggiungere, per conseguenza, dell'universalità).

Più che un'indagine tra le maglie dell'intratestualità manzoniana, è opportuno, allora, in queste sede, uno sguardo all'indietro, verso i riferimenti del giovane Manzoni che ancora non ha steso i *Materiali estetici* per cercare di risalire, se è possibile, alle origini del suo pensiero estetico, ai suoi primi modelli che hanno avviato quella che è stata da subito una solida riflessione sul fare poetico. In primo luogo si farà riferimento alle *Réflexions* dell'amico Fauriel; poi allo Schlegel del *Cours de littérature dramatique*.¹⁵ Le due opere sono pressoché coeve: le *Réflexions* vengono pubblicate nel 1810, dopo una lunga gestazione che Fauriel non manca di condividere con Manzoni; la prima edizione del *Cours*, naturalmente in lingua tedesca, risale al 1809, ma quasi certamente Manzoni vi si accosta per la prima volta solo cinque anni più tardi, nella traduzione francese della Necker.¹⁶

¹³ Il riferimento è in particolare al libro III (Γ), 427a e seguenti, dove l'autore traccia i passaggi del processo per cui dall'esperienza si giunge alla conoscenza. Nelle biblioteche di Manzoni non si trova traccia del trattato, ma di due volumi aristotelici da lui posseduti già nel 1803, come si evince dalla firma di appartenenza (si veda C. PESTONI, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane*, «Annali manzoniani», VI (1981), 59-233: 162): *Aristotelis Stagiritae principis operum omnium pars prima, quam Logica [...] appellant* e *Aristotelis Stagiritae libri omnes [...] pars quarta* (che raccoglie gli studi sugli «animali»), entrambi editi «Venetiis apud Joachimum Bruniolum» nel 1584 e appartenenti ad una raccolta di sette volumi. Non pare dunque inverosimile pensare che già dai primi anni dell'Ottocento Manzoni si sia avvicinato anche alla lettura del *De anima*, magari stimolato proprio dal volume sulla generazione degli animali.

¹⁴ Il fatto che nell'opera del 1850 l'universalità dell'idea (concetto) trovi ulteriore e definitiva legittimazione nel suo trovarsi nella mente divina non contraddice necessariamente le intuizioni dei *Materiali estetici*: le porta a compimento. Se negli anni Dieci il percorso della rappresentazione sembra prediligere la direzione ascendente che conduce dalla percezione al concetto; il dialogo *Dell'invenzione* sottolinea con maggior forza la tesi dell'esistenza *a priori*, nella mente di Dio, dell'idea da rappresentare. In entrambi i casi per l'artista si tratta di trovare, *invenire*, appunto, un concetto, che in quanto tale è universale, che se dapprima è astraiabile, dunque 'scopribile', a partire dalla percezione, nell'opera della maturità trova anche la propria garanzia ontologica – e dunque garanzia della propria verità – nel fatto di annoverarsi fra i pensieri della mente divina (si veda MANZONI, *Dell'invenzione* in ID., *Dell'invenzione e altri scritti filosofici...*, 191-192).

¹⁵ C.C. FAURIEL, *Refléxions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique en général*, I-CXI, premesse a J. Baggesen, *La Parthénéide, poème de M. J. Baggesen traduit de l'allemand*, Paris-Amsterdam, Treuttel et Würz-Bureau des arts et d'industrie, 1810; A.W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par A.A. Necker de Saussure, Paris-Genève, J.J. Paschoud, 1814.

¹⁶ Per la condivisione delle *Réflexions* tra Fauriel e Manzoni e la bibliografia a riguardo mi permetto di rimandare a M. BISI, *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, Pisa, ETS, 2017, 92-103. Per quanto riguarda la lettura del *Cours* da parte di Manzoni, si conceda un margine di dubbio alla priorità della lettura in francese: non è inverosimile, infatti, che Fauriel conoscesse l'opera in tedesco e che ne avesse almeno discusso i temi di maggior interesse con l'amico italiano, a sua volta non del tutto digiuno di tedesco, già prima del 1814. Per la conoscenza del tedesco da parte di Manzoni si veda il già citato *Manzoni e la cultura tedesca...*, cap. I.

Nelle importanti pagine che Fauriel premette all'epos idillico di Baggesen si trova la definizione di «*idéalité poétique*» quale «*espece d'unité*» (p. XXVII), mentre se ci lasciamo guidare dai *Materiali estetici* verso i luoghi del *Cours* cui Manzoni guarda con predilezione vi troviamo il riferimento alla lezione dodicesima con il rimando preciso al tema dell'unità intellettuale e ai mezzi con cui il poeta opera sui fatti e sui concetti. Rileggiamo allora la p. XXVII delle *Réflexions*, dove Fauriel si sofferma sulla natura specifica della poesia:

La poésie, au contraire, qui aspire costamment à la vraisemblance absolue, et pour laquelle la vérité historique n'est bien souvent que la succession accidentelle et bizarre d'événements contradictoires, la poésie, dis-je, considère isolément dans l'existence de l'homme, dans sa condition et sa destinée, les principaux aspects sous lesquels elles sont susceptibles d'être envisagées: elle en trace des tableaux particuliers, où tous les traits, tous les détails conspirent avec harmonie à la progression d'un seul et même genre d'effet, d'une même impression dominante. C'est dans cette espece d'unité que consiste un des caracteres essentiels de la poésie, et si l'on veut me permettre cette expression, l'*idéalité poétique*. (corsivo dell'autore)

Al di là del riconoscimento di numerosi temi da cui hanno preso le mosse alcune riflessioni della *Lettre*, in *primis* quelle sopra citate del § 167, importa qui sottolineare l'identificazione fra «*cette espece d'unité*», quella conferita dalla poesia ai tratti colti da ciò che riguarda l'uomo e che costituisce un carattere essenziale della poesia stessa, e l'«*idéalité poétique*». Benché le righe di Fauriel tradiscano una certa prossimità, almeno terminologica, al sensismo, a causa di quella «*impression dominante*» che deve lasciare la propria impronta sull'immaginazione, anche per l'intellettuale francese unità e idealità sono due caratteristiche inscindibili fra loro ed essenziali al vero. Di qui alla necessità, per l'arte drammatica dei *Materiali estetici*, di imitare concetti (che hanno, per definizione, natura ideale) con mezzi «che tendono a formare una unità intellettuale» il passo è davvero breve.

Nel luogo dei *Materiali* appena citato, tuttavia, l'autore rimanda esplicitamente non a Fauriel, bensì alla dodicesima lezione del *Cours* di Schlegel, lezione che, per rivelare tutta l'«eccellenza» di cui la carica Manzoni, va letta a mio avviso insieme alle due precedenti, meno ricche di esempi e più dense di affondi teoretici. Se riapriamo la lezione decima, infatti, troviamo argomenti quali l'«*impression generale*» che l'opera deve lasciare sull'anima del fruitore (come non riandare subito all'«*impression dominante*» di Fauriel?¹⁷) e l'assimilazione di sentimento (non sensazioni) e idee, entrambi collocati nella «sfera superiore» alla quale si riferisce l'unità (d'azione). Schlegel precisa altresì che l'unità che lui richiede alla tragedia è quella connessa all'essenza (quindi al concetto, all'universale) delle cose, unità che riconosce, naturalmente, prima di tutto nelle tragedie di Shakespeare e di Calderón. Si rilegga il passo:

Les parties isolées d'un ouvrage de l'art [...] doivent donc être rassemblées par l'esprit et non par les sens. Elles concourent à un but commun, celui de produire une *impression générale* sur notre âme. L'*unité* se rapporte donc ici [...] à une *sphère supérieure*, c'est-à-dire, à celle du

¹⁷ Dante Isella è convinto che concetti quali l'idealità poetica, il sentimento dominante, la centralità dell'immaginazione, che rappresentano, all'inizio dell'Ottocento, «una novità assoluta» per la cultura francese, siano elaborati da Fauriel anche grazie alla sua «familiarità con Mme de Staël e i suoi amici di Germania» (D. ISELLA, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, 20). A conferma del rapporto che lega il teorico tedesco e il poliedrico intellettuale francese non sarà credo inutile ricordare che già alla fine del Settecento Schlegel comincia a tradurre Dante, che diventerà oggetto dell'interesse di Fauriel già dal 1811 (come attesta il *Carteggio Manzoni - Fauriel*, premessa di E. Raimondi, a cura di I. Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000) fino a costituire l'argomento del corso da lui tenuto nell'anno 1833-34 per la cattedra di Letterature straniere della Sorbona.

sentiment où des *idées* [...] car le sentiment, si du moins on ne le rapproche pas des sensations [...] est notre organe moral pour atteindre à l'infini, qui revêt ensuite dans notre esprit la forme d'idées. [...] Je demande une *unité* beaucoup plus profonde, plus intime, plus *liée à l'essence* des choses que celles dont se contentent la plupart des critiques.¹⁸

Ancora una volta unità («but commun»; «impression générale»; «unité») e idealità («idées»; «essence») non vanno una senza l'altra, nel contesto di un'analisi più ampia, e perciò più complessa, rispetto a quella di Fauriel.

La questione ci riporta alla *Lettre*, della quale mi sembra utile riprendere un brano che, mentre chiarisce lo scopo dell'attività del poeta rispetto ai fruitori in generale, rivela anche uno stretto rapporto, di cui finora non mi pare si siano state offerte prove testuali analitiche, fra il testo manzoniano (e dunque anche le riflessioni abbozzate nei *Materiali estetici*) e le *Réflexions* di Fauriel. Nel celebre passaggio della *Lettre* sui doveri del poeta si legge, come è noto:

En nous faisant assister à des événemens qui ne nous intéressent pas comme acteurs, où nous ne sommes que témoins, il [le poète] peut nous aider à prendre l'habitude de fixer notre pensée sur ces idées calmes et grandes qui s'effacent et s'évanouissent par le choc des réalités journalières de la vie, et qui, plus soigneusement cultivées et plus présentes, assureraient sans doute mieux notre sagesse et notre dignité. Qu'il prétende, il le doit, s'il le peut, à toucher fortement les âmes; mais que ce soit en vivifiant, en développant l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle, et non en les plongeant à l'étroit dans un idéal de passions factices; que ce soit en élevant notre raison, et non en l'offusquant, et non en exigeant d'elle d'humilians sacrifices, au profit de notre mollesse et de nos préjugés! (§§ 297-298)

Se rileggiamo le pagine delle *Réflexions* in cui Fauriel tratta dei limiti della poesia pastorale, capace, per così dire, di consolare l'animo, ma non di elevarlo, troviamo un'osservazione che sembra trovare eco nelle ultime righe del brano manzoniano:

un autre inconvenient de cette espece de poésie [la pastorale] c'est de ne flatter quelques instants l'imagination qu'à la faveur d'une supposition humiliante et gratuite: celle que l'homme ne peut être heureux, innocent et paisible, que dans une condition où ses plus nobles facultés soient comme engourdies et stériles.[...] Cet intérêt est, sans doute, très-naturel et très-propre à reposer doucement l'âme fatiguée d'autres impressions. Mais il ne saurait jamais l'élever, ni l'exalter. (*Réflexions*, pp. XXIV-XXV)

La necessità di elevare l'animo attraverso la poesia; il guadagno che può offrire la contemplazione delle sofferenze così come quella dei sentimenti vani; la contrapposizione tra forza morale e passioni; il rifiuto di ideali ristretti e umilianti per l'immaginazione e la ragione umana sono tutte tematiche care a Fauriel, che il giovane amico italiano approfondisce chiamando il poeta a condurre lo spettatore / lettore al di sopra della sfera agitata e ristretta delle passioni per guidarlo alla contemplazione disinteressata da cui possa scaturire il giudizio su di esse.¹⁹

Al centro della meditazione dei due autori è posta l'anima del fruitore, che non deve essere indotta al riposo, né troppo affaticata da numerose impressioni, ma elevata alla contemplazione delle idee «calmes et grandes» (§ 297),²⁰ attività che rinsalda la saggezza e la dignità dell'uomo,

¹⁸ SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique...*, vol. II, 105-106.

¹⁹ Sul tema dell'elevazione del fruitore nella *Lettre* si vedano almeno G. BARDAZZI, *Manzoni e la purificazione dello sguardo*, «Versants», XII (1987), 95-111: 104-105 e L. BADINI CONFALONIERI, *Les régions de l'aigle. Poétique et poésie*, in ID., *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern, Peter Lang, 2005, 1-114. Per l'analisi di ulteriori richiami fra i due testi mi permetto di rimandare ancora a BISI, *Manzoni e la cultura tedesca...*, 92-95.

²⁰ In queste «idées calmes et grandes» Grazia Melli riconosce il segno di un patrimonio morale condiviso con l'amico e l'intellettuale laico e con gli *idéologues* in generale: G. MELLI, *La moralità delle opere tragiche e lo spirito*

portandolo, aristotelicamente, verso la propria realizzazione: risultato che sembra legittimo avvicinare a quello che Fauriel chiama «l'accomplissement de sa destinée» (p. XXVI).

Passioni e forza morale, immaginazione e facoltà più austere, basso - alto si delineano quali poli di una dialettica che accomuna i due scritti e che nella riflessione manzoniana guadagna in ampiezza e precisione terminologica e filosofica, mostrando quanto il poeta italiano, negli anni che separano le *Réflexions* dalla *Lettre* – affidata all'autore delle *Réflexions* per la revisione e la pubblicazione – abbia approfondito la propria conoscenza del cuore umano e abbia spostato il fuoco della riflessione dalla facoltà dell'immaginazione alla ragione. Operazione certamente non neutra, che testimonia, da un lato, i retaggi illuministici della formazione manzoniana; dall'altro il tentativo di indicare la necessità di porsi ad una certa distanza dalla dimensione sensibile con la quale, in parte, l'immaginazione resta sempre implicata, per evitare forse qualunque legame con la filosofia dei sensi. Operazione che lascia intravedere un percorso originale che Manzoni deve aver compiuto a partire, sì, dalle indicazioni di Fauriel, ma per seguire anche direzioni altre, che hanno visto intrecciarsi ispirazione illuministica, prossimità al romanticismo, visione cristiana del mondo.

Tra le indicazioni forse fornite da Fauriel e accolte da Manzoni che ancora non ha scritto la *Lettre* si possono verosimilmente annoverare gli *Ästhetische Versuche über Göthes «Hermann und Dorothea»* di Wilhelm von Humboldt, ricerche dedicate all'idillio di Goethe – che aveva rotto con la tradizione idillica precedente suscitando un ampio dibattito – ²¹ e stese pochi anni prima delle *Réflexions*. Fauriel, alle prese con il genere idillio e riconoscendo attiva in Baggesen la nuova lezione di Goethe, deve essersi necessariamente confrontato con lo scritto di Humboldt, tanto più che quest'ultimo aveva prodotto, contemporaneamente a quella tedesca, una versione del saggio per così dire ridotta, redatta appositamente in francese per far conoscere a Mme de Staël e ai suoi amici le novità provenienti dalla Germania.²² Nell'opera di Humboldt si incontra non solo la dialettica squisitamente romantica fra ragione e sentimento che si riascolta nei pensieri e nei sentimenti sui quali Manzoni chiama ad agire il poeta nella *Lettre*, ma anche una spia più particolare, indice di una affinità tra Humboldt, Fauriel e Manzoni che non può essere solo genericamente di gusto. Considerando gli effetti dei capolavori dell'arte, Humboldt infatti afferma:

En analysant l'impression que les chefs-d'œuvre de l'art laissent dans notre âme, nous reconnaitrons facilement qu'elle se réduit en entier à nous détacher de l'existence bornée du moment, et à nous livrer à ces idées profondes et immenses, dans lesquelles seules la meilleure partie de notre être se retrouve toute entière.²³

Nel passaggio si intravede senza difficoltà quello che sarà, non senza la mediazione di Fauriel, l'auspicio manzoniano secondo cui il poeta dovrebbe «nous aider à prendre l'habitude de fixer notre pensée sur ces idées calmes et grandes», pur potendo, se gli riesce, «toucher fortement les âmes» (§§ 297-298). L'arte ha il compito di elevare l'anima, come addita più genericamente Fauriel, per allontanarla dalla contingenza e portarla sul piano della contemplazione, dove «idee profonde e

del secolo. *Appunti su Manzoni*, in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a cura di P. Guaragnella, M. Santagata, Bari, Laterza, 2006, vol. II, 89-114: 110.

²¹ Per il quale mi permetto di rimandare a BISI, *Manzoni e la cultura tedesca...*, 69.

²² W. VON HUMBOLDT, *Ästhetische Versuche. Erster Theil ueber Goete's Hermann und Dorothea*, Braunschweig, bei Friedrich Vieweg, 1799; in francese e in rivista: *Essais asthétiques de M. G. de Humboldt, première partie: sur l'Hermann et Dorothee de M. Goethe*, a Brunswick, chez Frédéric Vieweg, l'aîné 1799, «Magazin encyclopédique ou journal des sciences, des lettres et des arts», V (1799), 5, 44-65; 214-238.

²³ HUMBOLDT, *Essais asthétiques...*, 44-65: 51. Nella trascrizione dei brani francesi di Humboldt ho adeguato alle consuetudini moderne l'uso degli accenti e alcune forme verbali condizionali.

immense» come quelle di Humboldt o «calme e grandi» come quelle di cui parla Manzoni possano aiutarla a riconoscere la parte migliore di sé, la propria dignità.²⁴ E non bisogna trascurare il fatto che analogamente si esprime Schlegel nella Lezione II del *Cours*, forse in parte debitrice proprio di Humboldt:

Il faut encore qu'il [l'ouvrage poétique] réfléchisse, comme une glace fidèle, *les idées éternellement vraies*, c'est-à-dire, les pensées et les sentimens [sic] *qui s'élèvent au-dessus de l'existence terrestre*, et qu'il les revête d'images sensibles.²⁵

L'itinerario che da Fauriel ha condotto a Schlegel e a von Humboldt ci ha portati solo apparentemente lontano dal tema dell'imitazione del concetto da cui avevamo preso le mosse: le idee profonde e immense di von Humboldt, l'«idealité poétique» di Fauriel, la sfera superiore dell'unità d'azione e le idee eternamente vere di Schlegel appartengono certamente all'ambito del dover essere e costituiscono il modello che il poeta pone davanti agli occhi del suo fruitore per guidarlo nella sua formazione prima di tutto umana: l'elevazione del suo animo alla contemplazione disinteressata di idee vere – tali perché dicono qualcosa di universale sull'uomo – è possibile grazie alla capacità dell'artista di rendere presenti queste idee,²⁶ fossero esse già nella mente divina o in quello che Schlegel chiama «spirito».

Per riuscire in questo «rendere presente», la letteratura (e potremmo forse estendere l'osservazione all'arte in generale) deve presentare al fruitore un modello accattivante per la propria azione, vale a dire un modello a cui dare un assenso definitivo e riposante: per questo essa deve avere l'interessante per mezzo, giusta la lezione della *Lettera sul Romanticismo*, ma soprattutto il vero come oggetto, quel vero che per fare da modello deve avere carattere di unità, immutabilità e di universalità e deve dunque appartenere alla dimensione ideale. Per arrivare al grado di elaborazione teoretica che si constata nelle opere estetiche della maturità, però, è evidente che Manzoni non ha consultato solo Rosmini, né solamente ha discusso le tesi del sensismo e dell'utilitarismo: si è rivelato utile a porre le premesse del suo percorso lo studio, oltre che della citata *Poetica*, del *De*

²⁴ Ancor prima che nella *Lettre*, nei *Materiali estetici* si trova quella che parrebbe un'applicazione dei principi generali di Humboldt al campo più ristretto di una riflessione specifica sulla tragedia: «Quando l'uomo esce colla immaginazione dal campo battuto delle cose note, e degli accidenti coi quali è avvezzo a combattere, e si trova nella regione infinita dei possibili mali egli sente la sua debolezza, le idee ilari di vigore e di difesa lo abbandonano, e pensa che in quello stato la sola virtù e la retta coscienza e l'aiuto di Dio ponno dar qualche soccorso alla mente. Ognuno consulti sè stesso dopo la lettura di una Tragedia di Shakespeare se non sente un consimile effetto nel suo animo» (MANZONI, *Materiali estetici...*, II, (4), 15). Si considerino le analogie rispetto al brano di Schlegel riportato qui nella nota 25.

²⁵ SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique...*, vol I, 52-53, ma si veda anche p. 71 dove queste idee rivelano uno dei loro aspetti nella disposizione tragica, vale a dire quell'atteggiamento di fronte ai colpi della fortuna che, si intuisce, tutti gli uomini dovrebbero avere: «si nous considérons [...] l'ensemble effrayant des conditions nécessaires de notre existence, toute ame qui n'est pas insensible, doit être saisie d'une mélancolie inexprimable, et contre laquelle il n'y a autre refuge que la conviction profonde d'une vocation supérieure à celle de la destinée terrestre». Una approfondita lettura parallela meriterebbero la Lezione II di Schlegel, le pp. XXIV-XXVI delle *Réflexions* e i §§293-298 della *Lettre*: le analogie, almeno formali prima ancora che contenutistiche, risultano già evidenti ad una prima analisi.

²⁶ Una fra queste, ad esempio, è quella della dignità umana, che si ritrova quale effetto della poesia sia nelle riflessioni di Manzoni sia in quelle di Fauriel e che quest'ultimo molto probabilmente mutua dalle conquiste del saggio schilleriano *Über Anmut und Würde*, «Neue Thalia» (Leipzig), II (1793), 2. Per questo rimando al mio *Manzoni e la cultura tedesca...*, 98-99. Esempio ancor più evidente per lo spazio privilegiato che gli riserva Manzoni nelle sue opere è quello delle rappresentazioni dell'idea di giustizia dagli *Inni sacri* alle tragedie, al romanzo con la *Storia della colonna infame*, come siamo in grado di intuire leggendo la seconda parte del *Dell'invenzione* (A. MANZONI, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici...*, 230-243).

anima di Aristotele; oltre che dei passi citati e postillati del *Cours*, delle prime lezioni dell'opera di Schlegel; e oltre alla meditazione del Fauriel delle celebri epistole è stata decisiva quella delle *Réflexions*, non sempre ricordate e scandagliate dalla critica: un testo che, rivelando i propri debiti rispetto a Schiller e la prossimità rispetto a Humboldt, apre sentieri d'indagine verso l'estetica tedesca che spingono a risalire fino a Goethe e alla *Critica del giudizio* di Kant e che esigono di essere percorsi.