

FIAMMETTA D'ANGELO

L'animo in scena: i «Materiali Estetici» di Alessandro Manzoni

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FIAMMETTA D'ANGELO

L'animo in scena: i «Materiali Estetici» di Alessandro Manzoni

Il saggio si propone di indagare l'identità della concezione manzoniana della tragedia moderna, alla luce del fervido contatto e dialogo con le coeve esperienze estetiche ed artistiche in ambito europeo. In particolare, dalla lettura dei Materiali Estetici emerge, oltre all'inevitabile confronto (soprattutto per opposizione), col classicismo francese, il tributo del Manzoni nei confronti dell'estetica di A. W. Schlegel, e del suo Corso di Letteratura drammatica, nonché, nello specifico, una originale interpretazione della tragedia schilleriana, della Maria Stuarda in particolare. La rilettura di tale tragedia, individuata, tra altre, da Manzoni quale felicissimo esempio di violazione dell'aristotelismo più asfittico, rivela la sua intelligente intuizione, come anche le sue assonanze di tragediografo con il sentire di Schiller. Filo conduttore resta, ancora nella tragedia moderna, quel prépon degno di essere rappresentato, in osmotico contatto con l'antichità e le teorie aristoteliche, pericolosamente attive, talvolta, nel classicismo francese. E, dunque, anche sulla riflessione manzoniana si può misurare l'oscillazione e la definizione evolutiva e diacronica dello stesso concetto di prépon. Gradiente della concezione del tragico manzoniano è, in effetti, l'idea cristiana della vita degli individui e dei popoli. È possibile parlare, quindi, di una tragedia cristiana, o risulta un'aporia in termini? Tale interrogativo innerva il senso di questa ricerca.

Abbozzi frammentari, risalenti con ogni probabilità al biennio 1816-1817, i *Materiali Estetici*¹ furono pubblicati postumi da Ruggero Bonghi.² Il criterio seguito dal Bonghi nella sua edizione è conservativo, e rende ragione di un certo 'andamento a spirale' del testo,³ per cui ogni argomento è di sovente sviluppato, tralasciato, e infine ripreso. Fervide radici della *Prefazione al Carmagnola* e della *Lettre à M^r. Chauvet*, i *Materiali Estetici* sembrano occupare, anche a livello cronologico, un posto importante nell'orizzonte europeo negli anni intorno al 1816.⁴ *Leitmotiv* dello scritto è senza dubbio la riflessione circa la legittimità di regole asfittiche per la tragedia moderna. Emerge con tutta evidenza il rilievo assoluto di una 'poetica dell'animo', intesa quale centralità ermeneutica, chiave in grado di aprire le angustie dell'aristotelismo. In una dinamica 'esterno-interno' si gioca la riflessione manzoniana relativa al tragico. Esterni, quanto alla sua sostanza, gli equivoci che dominano la concezione della tragedia; interni e fondanti i parametri valutativi individuati quale gradiente estetico ed etico del tragico: la definizione, la ragionevolezza, la realizzazione dell'intento dell'autore negli esiti dell'opera.⁵ La centralità intellettuale è orizzonte poetico ed ermeneutico efficace perché centripeto. La prima spia di tale *focus* interno è il definire alcune fondamentali tipologie della tragedia moderna. La prima commuove e istruisce;⁶ la seconda mette in scena l'animo umano - passioni errori virtù - ed il «mistero di se stesso»;⁷ infine quella

¹ A. MANZONI, *Materiali Estetici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. V, t. III, *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, Milano, Classici Mondadori, 1991, 5-51.

² A. MANZONI, *Opere inedite e rare di Alessandro Manzoni*, per cura di P. Brambilla da R. Bonghi, Milano, Richiedei, 1887, vol. III, 149-200.

³ Bonghi aveva dichiarato l'impossibilità di pervenire con certezza all'ordine originario di queste carte, non riguardate o emendate dall'Autore. (*Premessa*, in A. MANZONI, *Opere inedite e rare...*).

⁴ Fitta la costellazione di scritti in quegli anni: l'articolo di M.me de Staël del 1° gennaio 1816; l'opuscolo *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* del Di Breme; le *Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri; la *Lettera semiseria di Grisostomo* del Berchet; sul «Conciliatore», nel 1818, il saggio di Ermes Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*. (Cfr. le note di F. Portinari, in A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano, 2000, vol. XIV, XXIII).

⁵ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 6-7.

⁶ Ivi, 6.

⁷ Ivi, 7.

storica, di Shakespeare, di Schiller, di Goethe, fondata sui retroscena dei grandi avvenimenti, materia non inerente alla storia, «nel modo più verisimile, commovente, istruttivo».⁸ Ancora europea la costellazione dei teorici dell'arte indicata dal Nostro: Schlegel, M.me de Staël, Sismonde de Sismondi del *Discours des Préfaces* (premessa alla sua traduzione di Shakespeare), infine i contributi relativi alle opere drammatiche pubblicati nel «Conciliatore». Il disegno di tale panorama precede la disamina dei caratteri auspicabili nel tragico moderno.⁹ È l'occasione per sgomberare la strada da possibili ostacoli. Il primo riguarda l'incertezza relativa al destino del personaggio e allo scioglimento, ingrediente tipico del tragico classico e classicistico. Capovolgendo diametralmente l'assioma, Manzoni individua le possibilità di un criterio 'altro', iscritto nell'intento autoriale. La *Maria Stuarda* di Schiller è presentata come felice caso di violazione dell'aristotelismo. Protagonista è l'animo dimidiato di Maria, in doloroso equilibrio tra passato e presente, indelebile colpa e consolazione della fede. L'insanabile contrasto, «commoventissimo»,¹⁰ non soltanto non è ostacolato ma, anzi, è generato dalla certezza del destino della regina di Scozia, che procede verso una rovina ineluttabile. Altre circostanze, foriere di tensione, suggeriscono, inoltre, la frantumazione di un destino già tragicamente prevedibile, pur rovinando nei vani tentativi di clemenza - agiti o ipotizzati - da parte di Elisabetta, e di chi desidera la salvezza di Maria.¹¹ Passiva appare la vittima, Maria Stuarda, quanto la sua tormentata carnefice, Elisabetta. In realtà alla protagonista ben si attaglia la definizione schilleriana di 'tragedia della riconciliazione': Maria, perdonata Elisabetta, affronta la morte con sincero pentimento cristiano, dignità e coraggio. La conciliazione resta nel suo animo, ma presuppone un interno movimento: sul piano etico e del trascendente la vittima non è passiva. Felice violazione di un'altra osservazione aristotelica, che la definisce situazione non tragediabile, è anche l'uccisione di un personaggio per volontà di un suo nemico.¹² Nell'opera di Schiller tale peculiarità diventa addirittura origine di altre passioni e tormenti, proprio nell'animo di Elisabetta, incerta tra il torbido desiderio di vendetta, e il timore della taccia d'infamia derivante dalla sua attuazione.¹³ Già A. W. Schlegel, nella sua breve analisi della *Maria Stuarda*, aveva individuato, nella sapiente orchestrazione di questa opera, un effetto 'grande e

⁸ *Ibidem.*

⁹ Estetica manzoniana e panorama europeo: L. DERLA, *Manzoni o la riforma del classicismo*, «Otto/Novecento», XIX (maggio-agosto 1995), 3-4, 5-40; ID., *Manzoni: il contenuto e la forma della tragedia*, «Studium», marzo-aprile 1983, pp.257-271.

¹⁰ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 8.

¹¹ Il progetto di Mortimer e, parzialmente, di Leicester, di salvare Maria, sembrano aprire l'orizzonte, spezzando il tragico assioma iniziale.

¹² A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 8-9. Per il riferimento di Aristotele: *Poet.*, 53b XIV, 1-25 (trad. it., introd. e note di Diego Lanza, *Poetica*, Milano, Rizzoli, 2001, 53b XIV, 1-25, 160-167).

¹³ *Ibidem.* Il conflitto interiore della regina è sociologicamente agito dalle opposte schiere degli adulatori (favorevoli all'esecuzione della condanna) e degli 'uomini dabbene' (contrari al terribile epilogo). In dissidio il cuore di Elisabetta; il lettore ne è informato, prima del suo ingresso in scena, dalle parole di William Cecil, barone di Burleigh, gran tesoriere d'Inghilterra (I, sc.VIII). Commossa la reazione di Elisabetta dopo la lettura della lettera di Maria (II, sc.IV); angosciata la sua considerazione circa l'importanza assunta, nel governo delle cose del mondo, dalle apparenze (II, sc.V); evidente il suo turbamento per le conseguenze funeste del compiere la sentenza di morte, richiesta dal popolo inglese (IV, sc.VIII); angosciato il suo monologo relativo alla decisione sulla sorte di Maria (IV, sc.10). Il foglio, con la sentenza di morte firmata nel dubbio, è affidato al terrorizzato William Davison, segretario di Stato; voluta l'ambiguità sulla destinazione dello scritto fatale, allo sventurato ogni responsabilità (IV, sc.11). A sentenza eseguita Elisabetta scopre l'assoluta estraneità di Maria a congiure ordite contro di lei: troppo tardi; il suo strazio estremo la pietrifica (V, Sc. Ultima).

infallibile', dovuto, soprattutto, alla focalizzazione della tragedia sull'animo della protagonista.¹⁴ Mi siano consentite, a questo punto, alcune riflessioni sulla *Maria Stuarda*, che si rivela, ad un'attenta lettura, *exemplum* felice, in ogni aspetto, della centralità dell'animo nella concezione della tragedia moderna e romantica. La struttura dell'opera si presenta, in effetti, quasi priva di didascalie sceniche e di dettagliate descrizioni di luoghi; azioni e colpi di scena sono vinti dalla retorica, in ogni sfumatura.¹⁵ Il *verbum* si fa segno di uno svolgimento tutto 'interno' della tragedia, che solo da esso si dipana; sentimenti e fatti coincidono nella parola-azione: autodifesa;¹⁶ supplica;¹⁷ persuasione;¹⁸ inganno;¹⁹ compassione-consolazione, difesa dell'infelice prigioniera;²⁰ pietà;²¹ oratoria

¹⁴ A.W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr e Zimmer, 1809 (trad. it. di G. Gherardini, *Corso di Letteratura drammatica*, Napoli, Gabriele Sarracino, 1859, lez. XVII, p.310). I riferimenti sono relativi all'edizione italiana.

¹⁵ In forma di chiasmo, all'inizio e alla fine della vicenda, il castello di Fotheringhay, nel quale è rinchiusa la protagonista (Atti I, V). Il cuore del dramma nel palazzo di Westminster, sede della regina Elisabetta (Atti II, IV). All'aperto, invece, il nucleo più vitale della tragedia, il confronto tra le due regine essenziale per lo svolgimento degli eventi successivi. Steiner ha rilevato la centralità strategica, nella struttura dell'opera, dell'incontro tra le due regine nel giardino di Fotheringhay. Cfr. G. STEINER, *The Death of Tragedy*, Yale University Press, 1996 [1961 e 1980] (trad. it. di G. Scudder, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1999, 157-158). I riferimenti sono relativi all'edizione italiana.

¹⁶ Diverse le situazioni in cui i personaggi si difendono. Maria si difende con dignità e lucidità contro Burleigh (I, sc.VII), mettendo inoltre in questione l'intero sistema della giustizia inglese: dall'autodifesa alla pesante accusa. E ancora: l'autodifesa di Elisabetta circa la scelta della propria verginità come dedizione all'Inghilterra (II, sc.II); l'autodifesa reciproca, con accenti molto intensi, culminanti nell'ira delle protagoniste, nella scena dell'incontro tra Elisabetta e Maria (III, sc.IV); l'autodifesa di Leicester, accusato da Mortimer, che, abilmente, dissimulando ogni colpa, diventa recitazione (IV, sc.VI). L'autodifesa dell'infelice Maria, in punto di morte, è il diritto di essere accompagnata al patibolo dalla fedele Hanna (V, sc.IX).

¹⁷ Maria supplica Amias Paulet, suo carceriere, cavaliere e consigliere di Elisabetta, di consegnare alla regina una lettera, con la supplica, da parte della regina cattolica, di un colloquio con lei. Maria chiede anche a Paulet notizie circa degli esiti del processo cui è stata sottoposta (I, sc. II). La retorica della supplica è in altri luoghi, ad es. quando Maria si lamenta con Elisabetta circa la propria ennesima umiliazione nell'incontro nel parco (III, sc.IV).

¹⁸ Tale tipo di retorica è propria soprattutto dei nobili della corte inglese: Robert Dudley, noto come il conte di Leicester, segretamente innamorato di Maria ma vicinissimo alla sovrana inglese, piuttosto ambiguo e volubile; il già menzionato Burleigh e George Talbot, conte di Shreswsbury, uomo dall'animo elevato, onesto, obiettivo. Talbot, autore - invano - di saggi e meditati consigli di clemenza rivolti alla regina, di inviti, anche, ad un'autonoma decisione riguardo alla sorte di Maria Stuarda. Esempio il serrato dialogo tra i tre dignitari e la regina (II, sc.III). Il conte di Shreswsbury tenderà ancora le vie del cuore di Elisabetta, legando la decisione all'esclusività della coscienza (IV, sc.IX). Morta Maria, ancora Shreswsbury comunica la feroce notizia dell'assoluta innocenza di Maria, condannata a morte per congiure ordite contro Elisabetta (V, sc. XIII). Talbot deve infine abbandonare la regina, ormai impotente di fronte alla funesta azione di Elisabetta, dopo averla salvata dall'attentato ordito contro di lei (III, sc.VII).

¹⁹ Sofferta la dissimulazione dell'ira del giovane Mortimer nei confronti di Elisabetta e del suo amore per Maria (II, sc.VI); turbata la finzione di Mortimer di fronte allo zio, giunto all'improvviso (II, sc.VII); reciproco il successivo disvelamento della passione che accomuna Mortimer e Leicester (I, sc.VIII); adulatrice la dissimulazione di Leicester nei confronti di Elisabetta, con parole di persuasione interessata a vantaggio dell'infelice Maria (II, sc.IX).

²⁰ Abile difesa pronuncia la nutrice di Maria, Hanna Kennedy, fedele custode della regina di Scozia, contro Paulet, intento ad aprire uno scrigno di gioielli della sovrana, nel timore che ella abbia corrotto con ori il giardiniere e che possa, analogamente, corrompere altri. Hanna enumera tutte le privazioni cui la prigioniera è sottoposta. Spietata, di rimando, la retorica di Paulet, sempre favorevole alla condanna a morte della Stuart (I, sc.I, VIII). Nel seguente colloquio tra Maria e Hanna l'abilità di ragionamento diventa consolazione offerta alla protagonista a lenimento del dolore causato dai sensi di colpa (I, sc.IV).

²¹ Esempio, a proposito, lo strazio di Kennedy (V, sc.I). Melvil, maggiordomo di Maria, divenuto in seguito sacerdote, per assistere spiritualmente Maria (V, sc. VII), pronuncia espressioni di conforto, richiamando al

religiosa e preghiera;²² animosità, dei confronti e dei duelli verbali,²³ delle arringhe, delle perorazioni, del biasimo, ma anche delle dichiarazioni d'amore e fedeltà, appassionate,²⁴ talvolta ingannevoli. Il *verbum*, spia della centralità dell'animo delle protagoniste, coincide e comunica con l'orizzonte ermeneutico dell'animo dello spettatore. La *Maria Stuarda*, quindi, mostra, nella tessitura sapiente, l'imprescindibile rapporto tra i sentimenti suscitati dalla rappresentazione drammatica e la sua moralità, guida verso una moderna catarsi. Al di là del provvisorio 'piano' di un testo in abbozzo, alcune considerazioni sui *Materiali Estetici* non appaiono peregrine. In primis il discorso manzoniano sulla tragedia di Schiller conclude così: «diletto e commozione sono subordinati allo scopo morale e non devono contraddirgli».²⁵ In secondo luogo è sviluppata la quaestio della definizione del ruolo del Coro nel dramma moderno, centro dell'etica 'messa in scena'. Infine, in una sorta di *ringkosition*, Manzoni torna, per sintetica citazione, alla *Maria Stuarda*, come ad argomento da sviluppare, collegandola, da una parte, al problema della tragediabilità del nemico che intende uccidere un nemico e, dall'altra, alle «impressioni che questa [la *Maria Stuarda*] fa nell'anima dei moderni» e agli «effetti del Cristianesimo».²⁶ Tale struttura espositiva chiarisce bene l'approdo del Manzoni: al centro di questo cerchio, che unisce con insistenza tragedia ed *ethos*, vi è la riflessione sul Coro. Mutuando dallo Schlegel l'identità del Coro a partire dalla sua genesi ellenica, fino alla meditazione di Orazio²⁷ («personificazione dei pensieri morali che ispira l'azione»; «organo dei sentimenti del poeta [...] in nome della intera umanità»; «rappresentante del genio nazionale»; «difensore della causa dell'umanità»; «spettatore ideale»²⁸), Manzoni pone il Coro al centro di una profonda convergenza tra la moralità del poeta, portavoce dell'*humanitas*, linfa dell'azione drammatica, e quella dello spettatore, che vi si rispecchia. La conseguente catarsi appare frutto di un preciso orientamento ermeneutico: il Coro tempera impressioni violente perché verosimili e le restituisce «addolcite dal diletto d'una espressione lirica e armoniosa», conducendo lo spettatore alla contemplazione.²⁹ Più nel dettaglio: il ruolo del Coro, nel

contempo la sovrana ad una confessione davvero completa delle colpe terrene. Ispirate a pietà e commoventi le parole di perdono di Maria nei confronti di Elisabetta (V, sc. VIII); la dichiarazione di affetto rivolte alle fedeli dame, a Melvil, ai nobili parenti appartenenti alla casa reale di Francia, ai parenti ecclesiastici, al papa e alla monarchia di Spagna, nonché la sua richiesta testamentaria che i suoi fedeli possano, alla sua morte, abbandonare il suolo della nemica Inghilterra (V, sc. VI). Pietà dolente e disperata, quella di Leicester, al pensiero di aver perso Maria (V, sc. X).

²² La preghiera di Maria in punto di morte (V, sc. IX); il suo dialogo col confessore Melvil (V, sc. VII) ne sono esempio. Lo Schlegel lodò in particolar modo la rappresentazione degli ultimi momenti della vita di Maria Stuart. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 310).

²³ Violenti lo scontro verbale tra Mortimer e Leicester, iniziato con le accuse del giovane contro il nobile favorito della regina, concluso con l'arresto e il suicidio di Mortimer (IV, sc. V), nonché lo scontro tra Burleigh e Shreswsbury, per la cogenza improrogabile della decisione (IV, sc. IX).

²⁴ Il giovane Mortimer, nipote di Paulet, dichiarata di nascosto alla regina di Scozia la propria devozione nei suoi riguardi (I, sc. VI), vivrà momenti di appassionato desiderio, provocando prima il timore della sovrana (III, sc. VI) e, infine, il proprio suicidio, atto di fedeltà suprema, amore e disperazione (IV, sc. IV). Schlegel mosse una critica agli 'indecenti trasporti di Mortimer'; stemperando poi la riserva con lodi alla totalità del dramma schilleriano. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 310).

²⁵ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 9.

²⁶ Ivi, 14.

²⁷ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 38).

²⁸ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 10.

²⁹ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 37-38).

dramma moderno,³⁰ proprio in virtù della sua apparente indipendenza dall'azione, può anzitutto configurarsi come «squarcio lirico» posto tra un atto e l'altro; in secondo luogo può prestarsi «ad interpretare l'intenzione morale dello scrittore»; in terzo luogo «a correggere le false interpretazioni dello spettatore».³¹ Il Coro può dar insomma al vero morale «quella forza diretta, che non riceve che da chi lo sente per la meditazione spassionata e non per l'urto delle passioni e degli interessi»; è il «cantuccio» del poeta, che non graverà, pertanto, delle proprie riflessioni gli interventi dei personaggi.³² Ancora di più: il Coro è l'*epochè*, il momento sospensivo nel quale si è invitati a meditare su un'idea. Nucleo del tragico, il Coro rappresenta l'estetica del dramma, considerata sia nel momento puramente percettivo, sia nell'orizzonte della riflessione, basato sull'osservazione «di una serie di fatti e discorsi importanti»; la «meditazione spassionata», inoltre, non inficia «l'azione più poetica» ma, anzi, la innerva.³³ Il poeta è centro discreto dell'equazione; definisce il vero senso della storia, ne smaschera i meccanismi, manifesta l'osmosi tra universale e individuale con la propria commossa e turbata riflessione. Dalla centralità dell'attività poetica ed ermeneutica, garanzia dell'unità della tragedia e della sua verosimiglianza, deriva una nuova analisi, relativa all'unità ideale degli eventi. Dunque selezione deve esserci, dei fatti di rilievo e correlati, contro gli 'accidenti'³⁴ (pur vicini nel tempo e nel luogo); «*conviene*» che la tragedia segua «l'andamento del soggetto», attraverso un legame logico, oltre che cronologico, degli eventi. Alcune inserzioni sono tuttavia utili all'estetica e alla struttura complessiva del dramma, come dimostra l'*Otello* shakespeariano.³⁵ Brevi annotazioni, preludio ad un probabile approfondimento, non interrompono il filo del discorso su Shakespeare, poeta superiore agli altri, perché «più morale».³⁶ «La perfezione morale è la perfezione dell'arte»: la cifra di questa 'perfezione' è nella capacità di raggiungere la profondità del cuore, dove sono «i principi eterni della virtù», dimenticati quando si è avviluppati da comuni circostanze, o da passioni.³⁷ L'uomo nel dolore o nel terrore ci conduce al mondo del morale, perché ci consegna «impressioni che ci avvicinano alla virtù»; il desiderio, invece, o uno «scopo manifesto», non hanno la forza di guidare all'intimità del cuore;³⁸ senza contare che l'universalità dell'arte si fonda proprio sulla condivisibilità di una condizione.³⁹ La tragedia è tale se mette in scena l'ontologia

³⁰ Nel dramma moderno il Coro è invece spesso impiegato per non lasciare vuota la scena, per mantenere l'unità di luogo cambiando gli allestimenti senza dover allontanare i personaggi. (A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 11).

³¹ Ivi, 12.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Circa gli 'accidenti' nella tragedia moderna lo Schlegel aveva notato come l'indiscriminato proliferare di essi ritardi lo scioglimento; necessaria, invece, l'«unità ragionata» per unire in un nodo pur artificioso i vari fili dell'intreccio. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 165).

³⁵ Di pregio l'*Otello* di Shakespeare rispetto alla *Zaira* di Voltaire, tragedie col medesimo soggetto: l'uccisione di una donna da parte dell'uomo che la ama. I discorsi familiari, o il particolare del fazzoletto nell'*Otello* shakespeariano sono essenziali. Voltaire, ha, nella medesima tragedia, ommesso il personaggio di Jago nella sua funzione di genio maligno fomentatore di gelosia, catalizzatore dell'unità profonda dell'azione di Otello. (A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 13-14). Analoghe considerazioni nella *Lettre à Chauvet* (A. MANZONI, *Lettera a M.C. Sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in ID., *Scritti di teoria letteraria*, a cura di A. Sozzi Casanova, introd. di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1997, 83-86).

³⁶ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 14.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, 14-15.

³⁹ Ivi, 15.

dell'uomo, esposto ad ogni possibile male e dolore.⁴⁰ Il connubio tra la profondità morale del tragico e l'unità ideale degli eventi, evidente nel genio di Shakespeare, è nelle considerazioni dello Schlegel.⁴¹ Al Tedesco si deve anche l'idea di un'unità 'metafisica' della tragedia: si tratti del Destino classico o della Provvidenza cristiana, 'questo ordine di cose misterioso o più elevato' non può essere la mera 'concatenazione delle cause terrestri'.⁴² Manzoni conclude il pensiero dello Schlegel: l'idea classica di un «dogma della fatalità»⁴³ (e dei suoi conseguenti sentimenti), fulcro della morale antica, deve essere sostituita da un nuovo orizzonte, cristiano: «ogni avvenimento di questa vita mortale è mezzo e non fine».⁴⁴ Il nesso tra moralità e trascendenza è chiarissimo nella *Moralità delle opere tragiche*.⁴⁵ I *Materiali Estetici* proseguono invece, a questo punto, con la questione della moralità nella tragedia, fondata sulla natura umana, non sull'idealismo⁴⁶; con la riflessione circa l'amara l'esperienza di isolamento e denigrazione di quanti, sulla scena del mondo, hanno difeso in modo integrale il cammino delle scienze morali senza falsità o

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ 'L'intervallo che separa il progetto dall'esecuzione, non sviluppato a' nostri occhi dal poeta romantico, ma egli ne lo fa scorgere in iscorcio, come in uno specchio [...]. Il più grande maestro di quest'arte si poco conosciuta della prospettiva teatrale è, per mio sentimento, Shakespeare. Egli svela con una sola parola tutta la lunga catena degli affetti che si sono succeduti nel cuore'. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 165).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 15.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ A. MANZONI, *Della moralità delle opere tragiche*, in ID., *Tutte le opere...*, vol. V, t. III, *Scritti letterari*, 53-72. Tali pagine, di impossibile datazione, già nelle carte manzoniane sotto il titolo col quale sono menzionate, sono state pubblicate da Ruggero Bonghi nel vol. III delle *Opere inedite o rare* (Milano, 1887). Manzoni ne diede notizia nella *Prefazione* al *Carmagnola*, per poi dichiarare, nell'edizione del 1845 della stessa tragedia, di aver rinunciato al progetto, affrontando poi l'argomento nella *Lettre à Mr. Chauvet*. L'*Epistolario* accenna all'intenzione di scrivere su questi argomenti. Evidente, nella riflessione del Manzoni, la scissione tra teologia e vita. Quanto al giudizio dei critici francesi circa la moralità delle opere tragiche, la palma è per Bossuet, e la sua estetica cristiana. Scipione Maffei, nel saggio *De' teatri antichi e moderni* (1753), riprende tale giudizio, indirizzando la propria analisi al padre domenicano Daniele Concina, in difesa del teatro, accusato di recare offesa alla religione e alla morale; le superficiali considerazioni del veronese non soddisfano il Manzoni. La natura dell'uomo, il suo *ethos*, è in un orizzonte teologico: prescindere da questa prospettiva, come ha fatto Rousseau, priva la morale del suo Principio ed espone la tragedia al rischio di immoralità: domina una logica 'interna' alla riflessione sul tragico. Non il fine di interessare lo spettatore fa immorale la tragedia, ma la volontà di accentuarne le passioni. La subordinazione del giudizio divino alle leggi umane, o la messa in scena di scelte pericolose per la coscienza, o l'individuare in uno scopo la meta ultima dell'agire umano costituiscono rappresentazioni foriere di felicità illusoria, di «speranze fallaci»; dunque conducono all'immoralità. La riflessione morale, pur dolente, produce, invece, «speranze veraci». La preghiera del fanciullo durante la tempesta, nel *Guglielmo Tell* di Schiller, ad esempio, non avrebbe i caratteri di un sincero perdono cristiano. Durante il trasporto in barca di Tell, prigioniero, insieme a Gessler, verso la fortezza-prigione che lo ospiterà, sopraggiunge una tempesta. Il fanciullo, figlio del pescatore, spettatore, col padre, della vicenda di Tell, dichiara di non pregare per il Governatore, tiranno colpevole, ma per Tell, che è con lui sul lago agitato. La moralità avrebbe raccomandato che il fanciullo, in virtù di quella religione che insegna il perdono, pregasse per il nemico di Tell, il malvagio Gessler o che, addirittura, il padre lo invitasse a questo atto di misericordia, alla preghiera, cioè, per l'oppresso e per l'oppressore; la vittoria del perdono sull'odio genera un piacere più «vivo, soave, ed alto», perfino poetico, sebbene non istintivo e immediato. Unico e vero è il senso di ogni azione umana e Dio ne è la fonte. Bandito ogni personalismo, la moralità del tragico coinvolge Dio stesso e la coscienza dell'uomo. (A. MANZONI, *Della moralità...*, 57-59).

⁴⁶ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 17-18.

accomodamenti.⁴⁷ La mistificazione, voluta o no, è pericolo: si ottiene gloria conciliando verità ed opinioni false ma plausibili; il campanilismo è ostacolo alla ricerca sincera del bello dell'arte. È necessario, invece, ritenere «guadagno comune» ogni opera che sia «progresso nelle arti letterarie», proprio perché il suo messaggio è universale.⁴⁸ Lento, quindi, il cammino delle scienze morali: individuata una verità, è poi difficile vincere su passioni e abitudini, *habitus* dell'uomo.⁴⁹ La riflessione sul valore 'civile' dell'arte non risparmia nemmeno i poeti, colpevoli di aver spesso unito l'alterigia di una casta (pur talvolta frustrata) alla cortigianeria più sfacciata.⁵⁰ Nulla da stupirsi se la poesia è considerata «una baja da fanciulli».⁵¹ La centralità dell'animo (del poeta, dello spettatore, del personaggio), la moralità della tragedia (intesa, quindi, anche nel suo orizzonte di proposta 'civile' ed etica), la sua costitutiva 'trascendenza' si fanno cardini per la conseguente riflessione sull'opportunità delle tre unità. La premessa all'esame delle due unità di tempo e di luogo pone da subito il divieto di sacrificare il bello e il sensato in nome di principi di poetica astratti perché arbitrari, falsi e innaturali, pretestuosa difesa, reale pericolo per il mantenimento dell'unità intellettuale di un'opera d'arte, l'unica da preservare.⁵² Già lo Schlegel aveva rilevato, in tal direzione, la priorità assoluta di un'estetica che raggiunga l'idea del bello.⁵³ Il poeta deve compiere un'astrazione, 'contemplando', per così dire, i fatti, ricavandone un «concetto» in grado di conferire unità al rappresentato. Egli saprà, dunque, individuare gli eventi che hanno disegnato quel concetto nel suo animo, selezionandoli, tuttavia, non in base ad una mera diacronia o coesistenza nello spazio fisico in cui si sono svolti, bensì cogliendoli nel loro legame con il «nodo dell'azione».⁵⁴ Tale procedimento riguarda anche un particolare tipo di storiografia, la biografia degli uomini illustri, il cui modello citato è Plutarco.⁵⁵ Ancora Shakespeare è il riferimento privilegiato; Manzoni commenta l'*Otello* e il *Riccardo II* per spiegare l'infondatezza dell'unità di luogo e di tempo; il mutare stesso del cronotopo è anzi autonomo significante delle evoluzioni dei personaggi, come degli eventi.⁵⁶ Un'attenzione particolare è dedicata all'unità di tempo,⁵⁷ difesa strenuamente,

⁴⁷ Ivi, 18-19.

⁴⁸ Ivi, 19-20.

⁴⁹ Ivi, 21.

⁵⁰ Ivi, 20-21.

⁵¹ Ivi, 21.

⁵² Ivi, 22.

⁵³ Paragonando l'opera letteraria ad un edificio, Schlegel aveva sottolineato alcuni limiti della speculazione aristotelica, volta verso l'esteriorità strutturale, piuttosto che verso la bellezza. L'unico fine della poesia consisterebbe, invece, nel 'colpire l'idea del bello e di farlo risaltare per mezzo della parola'. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 156).

⁵⁴ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 22-23.

⁵⁵ Ivi, 23.

⁵⁶ Una novella del *Decameron* (II, 9), matrice dell'*Otello* shakespeariano, ruota sul tema della presunta (vera, falsa?) castità della moglie di Barnabò Lomellino; la verità trionfa poi senza mietere vittime. In Shakespeare è tragedia. Barnabò Lomellino, a Parigi con altri mercanti, esalta la castità della sua sposa. Di qui, alla volta di Genova, parte Ambrogiuolo Lomellino, per ridersi della sicurezza ostentata da Barnabò. I due luoghi sono entrambi indispensabili all'azione. L'unità di luogo è violata in virtù del soggetto dell'opera. Analogamente il *Riccardo II* è esaltato dal Manzoni per l'etopea del protagonista: l'evoluzione di essa richiede un tempo ben più lungo di ventiquattro ore. La stessa storia comporta una violazione di tempo, poiché ripercorre eventi dei due ultimi anni di vita del sovrano. (Ivi, 23-38).

⁵⁷ Ivi, 29.

prima «colla autorità e poscia coi principi»,⁵⁸ nume tutelare Aristotele.⁵⁹ I criteri utili alla creazione del verosimile sono infiniti, e variano di epoca in epoca: i presunti dettami aristotelici esibiscono un limite cronologico inequivocabile rispetto all'estetica moderna.⁶⁰ La menzione dello Schlegel serve al Manzoni per dirimere, a proposito della tragedia, l'equivoco esistente tra il «precetto», rigida legge, e l'idea di un 'carattere distintivo', inteso come «pratica più usuale dei Greci».⁶¹ Con Marmontel un passo in avanti: regole dell'arte sono le lezioni dell'esperienza, e il risultato della nostra osservazione circa gli effetti che essa sa produrre.⁶² Un criterio interno guida l'unicità non solo ermeneutica, ma anche 'genetica' di ogni soggetto artistico: le regole sono «il modo con cui piace agli uomini di concepirlo».⁶³ Il relativismo di dettami prescrittivi scalza l'idea di difformità ed errore.⁶⁴ L'esperienza orienta allora il *prépon*, il 'conveniente', suggerendo, insieme, l'idea di *unicum* del rappresentato, con un proprio criterio 'interno', autonomo, di analisi. Il problema vero, per lo Schlegel, è invece garantire la verosimiglianza,⁶⁵ ed evitare che la tragedia, realisticamente riprodotta nei tempi, diventi un «tormento insopportabile»;⁶⁶ già Corneille aveva tentato invano di salvare l'unità di tempo.⁶⁷ 'Verosimile' non è 'reale': è di più, in un certo senso. Manzoni riprende il 'caso – Corneille', riferisce in modo cursorio (nell'intento dichiarato di ritornare sulla questione), la positiva peculiarità del *Cid*, lontano dall'artificiosità delle due unità, detrimento per l'arte.⁶⁸ La «sposizione»⁶⁹ di Castelvetro della *Poetica*, è, per Manzoni, origine di equivoci anche ingenui riguardanti l'opera aristotelica. Il corso reale del tempo (il tempo dello spettatore) e quello fittizio (il tempo rappresentato) non sono rapportabili;⁷⁰ le necessità fisiche e... fisiologiche degli spettatori costituirebbero un oggettivo e reale limite ad una mimesi perfetta - dal punto di vista cronologico - del dramma.⁷¹ L'arte non è im-mediata: coglie un concetto mentale, supplisce alla durata cronologica reale con una selezione di eventi utili per configurare tale unità intellettuale:⁷² si rappresenta il tempo realmente occupato dai fatti, supponendo, invece, il tempo che li separa.⁷³ Il tempo dello spettatore modula il tempo del rappresentato: la

⁵⁸ Ivi, 30.

⁵⁹ Ivi, 29-30.

⁶⁰ Ivi, 32.

⁶¹ Ivi, 32-33. La definizione posta in apice traduce la citazione del Manzoni in francese dal testo dello Schlegel. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 161).

⁶² A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 32-33.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, 33-34.

⁶⁵ Manzoni ha liberato la tragedia moderna dai dettami di quella classica, causa di inverosimiglianza: G. LUKÁCS, *Der historische Roman*, 1938-1947 (trad. it. di Eraldo Arnaud e introd. di C. Cases, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, 1977). I riferimenti sono relativi all'edizione italiana.

⁶⁶ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 161).

⁶⁷ Ivi, 161.

⁶⁸ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 34.

⁶⁹ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 35.

⁷⁰ Data l'impossibilità, secondo lo Schlegel, di rendere il tempo del rappresentato uguale a quello reale (due o tre ore), già la misura proposta dal Corneille (trenta ore) è eccedente, dunque inverosimile, secondo rigidi canoni. Illuminante la distinzione tra 'idea dell'illusione', utile all'estetica, ed 'errore involontario che fa prendere l'imitazione per la realtà'. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 161).

⁷¹ Divertita la conclusiva citazione dal commento di Castelvetro alla *Poetica*. Cfr. A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 35-36. Per i concetti di 'tempo reale' e 'fittizio' cfr. 42-43.

⁷² Ivi, 41.

⁷³ Ivi, 43.

proporzione vince l'impossibilità di equiparare vita e scena.⁷⁴ La memoria, facoltà intellettuale superiore, opera sintesi e connessioni tra i dati della realtà. La presenza dello spettatore però, o la sua assenza, non influiscono sull'arte;⁷⁵ nemmeno la «simpatia» che l'arte vera sa suscitare si basa sulle modalità con cui la realtà si manifesta agli uomini.⁷⁶ Ermeneutica e realtà 'esterna' non coincidono del tutto. Schlegel aveva distinto il 'tempo astronomico', cui è sottoposto il nostro corpo, 'misura esterna del tempo', dal 'tempo ideale dell'anima', criterio interno, che coglie e congiunge eventi lontani o apparentemente slegati⁷⁷. Quasi a sfidare il reale ad una re-interpretazione, la selezione e disposizione della materia poetica diventa superiore unificazione. La poesia è, aristotelicamente, più filosofica della storia. La realtà della «mente estrinseca»⁷⁸ dello spettatore spiega perché, ad esempio, molte tragedie possano essere lette, oltre che recitate, producendo un medesimo piacere estetico, e perché l'arte possa parlarci con mezzi altri rispetto alle «cose reali».⁷⁹ Si giunge, per questa via, a definire cosa si intenda col termine «imitazione»,⁸⁰ il cui modello non è il «fatto», ma il «concetto», interno alla mente dell'autore, come a quella dello spettatore.⁸¹ Si arriva, non a caso, nella riflessione dello Schlegel e del Manzoni, alla spiegazione del concetto mentale derivante dalla percezione ideale, il platonico «idolo», immagine simbolica e sintetica del reale.⁸² Decisa è la virata dalle pastoie del platonismo estetico. Non soltanto l'arte non è analitica⁸³ riproposizione della realtà e, invece, simbolica sintesi di essa: l'arte «promette assai di più»,⁸⁴ e ciò è possibile grazie alla mente, in grado di «considerare in tre ore i fatti, le cause, gli effetti, le passioni, i rivolgimenti, ecc ecc. che possono accadere in un assai più lungo spazio di tempo».⁸⁵ La reale durata del tempo è dunque sostituita da idee che la richiamino; esse costituiscono «la successione *ragionata* degli avvenimenti»,⁸⁶ dalla cui attenta selezione il poeta costituirà un'autonoma «unità intellettuale».⁸⁷ Nella *Lettere à Chauvet* si configura la proposta del cosiddetto 'sistema storico', opposta alle due unità. La nostra mente consente l'associazione analogica di eventi, pur separati nello spazio e nel tempo; ne svela il profondo legame; inoltre, supera tempi e luoghi vuoti di senso; giunge 'dalla causa agli effetti'.⁸⁸ Già nei *Materiali Estetici*, l'«unità d'azione» non è mai priva di direzione; anzi è proprio «la tendenza ad un fine» a dare senso e diletto ad una congerie di eventi che aspiri ad una vera sintesi

⁷⁴ Ivi, 43-44. Lo Schlegel, in una disamina piuttosto ampia, che annovera (nell'ordine) opere come l'*Agamennone* di Eschilo, le *Trachinie* e le *Supplici* di Euripide, le *Eumenidi* di Eschilo, aveva dimostrato come perfino nella tragedia greca l'unità di tempo non fosse stata sempre rispettata.

⁷⁵ Ivi, 36-37.

⁷⁶ Ivi, 37.

⁷⁷ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 161).

⁷⁸ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 37.

⁷⁹ Ivi, 37-39.

⁸⁰ Ivi, 39.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*. Schlegel aveva suggerito il rilievo dell'idea platonica del bello, non fondata, come quella aristotelica, 'sullo scarpello dell'analisi', quanto su 'quel puro e tranquillo entusiasmo che nasce dalla contemplazione', e tale da ispirare il pensiero degli artisti. Cfr. A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 157).

⁸³ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 40.

⁸⁴ Ivi, 40-41.

⁸⁵ Ivi, 41.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ A. MANZONI, *Lettera a M.C....*, 71-72.

intellettuale.⁸⁹ L'unità di azione è il fine degli eventi.⁹⁰ Lo Schlegel aveva definito l'unità di azione come 'l'uso delle forze fisiche dell'uomo per l'esecuzione della sua volontà'; verso un fine unico.⁹¹ Nella tragedia il 'fine', lungi dall'essere frutto di una deliberazione volontaria di scopi prefissati o progetti, consiste anche nella fermezza con cui si affrontano vicende terribili quanto involontarie; idea dell'azione e libertà morale sono congiunte, nel mondo del *serio*; due poli si toccano: l'iniziale libertà nell'azione di una tragedia, e, invece, alla fine, 'l'irresistibile possanza del Destino'.⁹² L'azione è posta, secondo lo Schlegel, tra libertà e Destino; considerarla solo una concatenazione di eventi e cause è criterio relativo e limitante. Anche la speculazione di Corneille circa 'l'unità di intrigo' (per la commedia), e di 'pericolo' (per la tragedia) non risolvono la questione, poiché non garantiscono, di per sé, l'interdipendenza tra gli eventi; il criterio, è, diremmo, 'esterno'.⁹³ La cosiddetta 'unità d'interesse' di La Motte, varrebbe, secondo il Tedesco, se l'espressione si riferisse non ad un personaggio, ma allo spettatore, all'orizzonte ermeneutico e catartico.⁹⁴ Emerge, dunque, l'indipendenza dei concetti di unità e totalità da categorie esperienziali e, invece, il loro legame con l'intelletto, 'discernimento' che raccoglie le impressioni, fino a comporre 'un'impressione generale nella nostr'anima'.⁹⁵ L'unità è riferibile alla sfera superiore del sentimento o delle idee, ben distinta dalle sensazioni pure e semplici. In realtà Schlegel postula una corrispondenza foriera di conseguenze: se il sentimento è il nostro 'organo morale per arrivare all'infinito', e assume nello spirito 'la forma delle idee', non possono essere le sensazioni a darci il senso dell'unità, ma l'intelletto⁹⁶. Grazie al concetto di «unità intellettuale», Manzoni conclude: «l'arte imita nello spettatore immaginario quello che la memoria farebbe in uno spettatore reale»,⁹⁷ assunto gravido di conseguenze, se «memoria» è richiamo alla realtà. Nella *Lettre à Chauvet* emerge ancora la necessità che fonte della poesia sia sempre la realtà,⁹⁸ pena la falsità del rappresentato, via all'immorale.⁹⁹ La regola delle unità è sovvertita, ri-fondata su criteri ben più saldi, perché 'interni', ancorati alla realtà nel suo senso più vero. Nella *Lettre à Chauvet*, inoltre, si radicalizza e si spiega il senso di un'operazione tutta intellettuale, mai astratta; il poeta drammatico vorrà 'mettere in scena una parte staccata della storia', seguendo quella ragione 'insita nei fatti stessi', luce nella mente dello spettatore.¹⁰⁰ L'unità d'azione non esiste nel mondo della storia; ma la scelta di alcuni 'avvenimenti interessanti e drammatici', tali da costituire 'uno spettacolo unitario', conduce a percepire tale unità.¹⁰¹ Lo storico individua e mette in luce i legami tra i fatti in numero

⁸⁹ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 41.

⁹⁰ Ivi, 41-42.

⁹¹ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen...*, (trad. it. 158).

⁹² Ivi, 159.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, 160.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 44.

⁹⁸ A. MANZONI, *Lettera a M.C...*, 115-116. 'Spiegare quel che gli uomini hanno sentito, voluto e sofferto attraverso quel che hanno fatto, in questo consiste la poesia drammatica'. (Ivi, 119).

⁹⁹ Sul falso nella tragedia, e sul rischio di un suo carattere romanzesco cfr. A. MANZONI, *Lettera a M.C...*, 82; 119; 122.

¹⁰⁰ Ivi, 62-63.

¹⁰¹ Ivi, 63.

illimitato. Il poeta, invece, ne sceglie alcuni, rispondenti ai requisiti di unitarietà;¹⁰² essi ruotano intorno alla ‘catastrofe’, ‘un avvenimento principale’ che li identifica quali ‘appoggi’ o ‘ostacoli’. ‘Azione’ è l’insieme dei fatti rappresentati, ‘catastrofe’ è, di volta in volta, ‘un compimento dei disegni umani’, o l’effetto di ‘un brusco intervento della Provvidenza che li annienta’; ‘un punto di arrivo individuato o da lontano intravisto, che si voleva evitare, e verso il quale ci si precipita invece per la stessa strada in cui ci si era buttati per correre alla meta opposta’.¹⁰³ I *Materiali Estetici* si chiudono, infine, su un’altra complessa questione aristotelica, ripresa dal Lessing nel commento al *Riccardo III* del Weiss. La sventura di un uomo virtuoso, aveva sostenuto Lessing, non è un soggetto tragediabile perché intollerabile. Il rovesciamento (l’aristotelica *metabolè*) investe piuttosto il personaggio eticamente mezzano, né del tutto colpevole, né del tutto innocente; la sventura del puro scuote la sensibilità cristiana, l’idea di una giustizia provvidenziale.¹⁰⁴ La prospettiva cristiana della rivelazione, in effetti, riguarda il senso stesso dell’esistenza, letto in modo del tutto nuovo: la vita degli uomini, secondo tale orizzonte, non è fine a sé stessa, ma prepara a quella vera del Cielo. Non si possono, quindi, valutare gli eventi nel loro singolo significato, se comportano gioia o dolore: tutto va riferito alla vita futura; cambia di segno anche il concetto stesso di «*homme malheureux*».¹⁰⁵ Chi soffre espia peccati, anche minimi, percorre la via verso «i beni futuri»¹⁰⁶ e sopporta ogni patimento grazie alle virtù della speranza e della rassegnazione.¹⁰⁷ La tragedia lontana dalla verità e dalla giustizia riduce le motivazioni del tragico ai soli rapporti personali: così nel *Tiberio* di Chénier.¹⁰⁸ I «principi soprannaturali» sono unico antidoto alla «connaturale» inquietudine dell’uomo, generata da eventi o desideri¹⁰⁹. La sola realtà immanente e, pertanto, la poesia, privata di riflessione etica, rende una tragedia immorale, perché superficiale e irrelata¹¹⁰. Né la riflessione raffredda la poesia: «più si va addentro a scoprire il vero nel cuore dell’uomo, più si trova la poesia vera».¹¹¹ Gravide di conseguenze queste proposizioni: Manzoni mette in campo questioni capitali. In *primis* la legittimità della tragedia cristiana e del suo eroe, non pseudomartire, ma integro nell’animo. Ancora: il significato cristiano dell’*energheia* del tragico, non rassegnazione volta verso un premio eterno, ma vita agonistica, percorso ascensionale, teologico, in cui ascesi è tragicità e salvezza. Infine: il volto misterioso del Dio cristiano, lontano dal *coup de la Providence*, e che non concede sconti al male e al dolore dell’uomo e della storia, *akoulouthìa ton kakòn*, progresso nel male.¹¹² Il cerchio si

¹⁰² Ivi, 111-112.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Bremem, J. H. Cramer, s.d. [ma 1769] (introd., trad. it. e note di P. Chiarini, *Drammaturgia d’Amburgo*, Bari, 1975-2005, 327-352; 356-363). L’*editio princeps* citata, in assenza del ms. originale, è stata accostata, dai moderni editori, in *primis* il Lachmann, alla prima ed. completa delle opere, curata dal fratello di Lessing (1794) e che non presenta sostanziali varianti.

¹⁰⁵ A. MANZONI, *Materiali Estetici...*, 45-46.

¹⁰⁶ Ivi, 46.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ivi, 46-47.

¹⁰⁹ Ivi, 48-49.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Ivi, 49.

¹¹² L. U. COLOMBO, *Alessandro Manzoni*, Roma, Edizioni Paoline, 1985; L. DERLA, *Il realismo storico di Alessandro Manzoni*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino; G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Manzoni: le delusioni della letteratura*, Cosenza, Marra, 1988; F. MATTESINI, *Dalla «Morale Cattolica» ai «Promessi Sposi»*, in ID., *Manzoni tra due secoli*, Milano, Vita e Pensiero, 1986, pp. 11-25 (ora anche in *Manzoni e Gadda*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, 9-31); S. GASTALDI, *Lo spoudaios aristotelico tra etica e poetica*, in «Elenchos», 1987, 63 e

chiude: i *Materiali Estetici*, rifondando la verità della poesia, la legano con l'eticità dell'arte; Bene e Vero sono misurati sui precetti evangelici. Il tragico si affaccia sull'Eternità: da essa riceve la sua re-sponsabilità. Il riferimento al *Furioso* (XXXV, 26) e alla «tuba di Virgilio», mistificatrice del vero della storia e delle sue colpe, mostra l'equazione arte-virtù, antidoto alla perversione del giudizio e dell'*ethos*.¹¹³ L'Eterno deve incarnarsi.

sgg.; C. ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore: Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1997; S. NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1999; F. FORTI, *Lessing e la poetica drammatica del Manzoni*, Atti del Convegno di studi manzoniani, Accademia dei Lincei, Roma, 1974 (anche in ID., *Lo stile della meditazione*, Bologna, Zanichelli, 1981).

¹¹³ A. MANZONI, *Materiali Estetici*..., 50-51.