

*Raffaella Bertazzoli**
Università di Verona

LO SGUARDO ALL'EUROPA DEL MANZONI TEORICO DEL TRAGICO

Abstract: Nel vasto contesto del dibattito sul teatro nell'Europa di inizio Ottocento, l'articolo si propone di indagare la posizione di Manzoni, in particolare per quanto concerne alcuni problemi teorici: la struttura drammaturgica, il rifiuto delle regole aristoteliche e l'idea moderna di tragico. La lettura delle opere di Shakespeare e di importanti interventi critici (in particolare di Lessing e Schlegel) si alterna con la stesura di tragedie e scritti teorici che precisano le idee dell'autore italiano sul teatro, tra cui quelle sul coro e sulla funzione morale e civile della tragedia.

Parole chiave: *inizio del XIX secolo, dibattito europeo sul teatro, Shakespeare, Manzoni, tragedia moderna, moralità del teatro.*

1. IL PASSAGGIO DEL SECOLO E IL DIBATTITO SUL TEATRO

Al *Tournant de Lumières*, un clima di profondo rinnovamento culturale aveva investito l'Europa (cfr. Sozzi 1998; Corbin et al. 2016). I presupposti ideologico-politici dell'Illuminismo e della visione del mondo come armonica convivenza e progresso erano entrati in collisione irreversibile con l'evento limite della Rivoluzione francese. Il passaggio dalla fase storico-politica dell'*Ancien régime* all'Ottocento romantico e moderno si configurava come un tempo di profondi conflitti ideologici e culturali. Attraverso un'età «di gestazione e di trapasso», che il pensiero hegeliano avrebbe definito in senso progressivo, si stava costruendo un mondo d'incisivi cambiamenti, dominato da forti istanze innovative:

Non è difficile a vedersi come la nostra età sia un'età di gestazione e di trapasso a una nuova era: lo spirito ha rotto i ponti col mondo del suo esserci e rappresentare, durato fino a oggi; esso sta per calare tutto ciò nel passato e versa in un travagliato

* raffaella.bertazzoli@univr.it

periodo di trasformazione. [...] lo sgretolamento che sta cominciando è avvertibile solo per sintomi sporadici: la fatuità e la noia che invadono ciò che ancor sussiste, l'indeterminato presentimento di un ignoto, sono segni forieri di un qualche cosa di diverso che è in marcia (Hegel 1963: 9)¹.

Impostando la riflessione sugli schemi interpretativi che presiedono il passaggio delle fasi storiche e sull'evoluzione del sapere, Michel Foucault riconosce nel *turning point* del XIX secolo una fase di forte discontinuità. Il filosofo marca la rottura epistemologica di un pensiero proiettato nel mondo nuovo: «Les dernières années du XVIII^e siècle sont rompues par une discontinuité symétrique de celle qui avait brisé, au début du XVII^e, la pensée de la Renaissance; [...] et ce tableau maintenant va se défaire à son tour, le savoir se logeant dans un espace nouveau» (Foucault 1966: 229).

Il mondo della cultura europea viene investito da un profondo impulso di rinnovamento. Scrittori di peso internazionale come Madame de Staël e Benjamin Constant innestano le loro riflessioni sulla profonda crisi generata dalla Rivoluzione francese, promuovendo lo sviluppo delle idee e la diffusione del patrimonio culturale europeo nel nome di un nuovo cosmopolitismo. Il Gruppo degli intellettuali riuniti a Coppet (Madame de Staël, Constant, Schlegel, Humboldt, Bonstetten, Sismondi) s'impegnano a favorire la transizione dall'universalismo di matrice illuministica, fondato sulla *sociabilité*, verso una identità nazionale e politica dei popoli che si preparano a diventare nazioni.

In questo scenario di fermenti culturali, l'Italia restava ai margini, inadeguata rispetto alle più dinamiche nazioni europee. Arroccata al primato di una tradizione illustre e diffidente nel riconoscere l'importanza delle altre culture, ostacolava la diffusione e la circolazione delle idee in un contesto tutto rivolto al passato. Simonde de Sismondi, nel trattato *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813), parlava di un momento di povertà esasperante, e il ministro francese Pierre-Louis Ginguené, nella sua monumentale *Histoire littéraire d'Italie* (1811–1813), ne dava un analogo giudizio². La miccia della polemica, che avrebbe scosso il mondo culturale italiano e messo a confronto

¹ «Es ist übrigens nicht schwer, zu sehen, daß unsre Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriffe, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner Umgestaltung. [...] ihr Wanken wird nur durch einzelne Symptome angedeutet; der Leichtsinne wie die Langeweile, die im Bestehenden einreißen, die unbestimmte Ahnung eines Unbekannten sind Vorboten, daß etwas anderes im Anzuge ist» (Hegel 1907: 9). Sul concetto di passaggio storico, tra coscienza e auto-coscienza cfr. Iber (2004).

² Per una lettura del fenomeno rivoluzionario da parte italiana, cfr. Guerci (2008) e Testi (2009).

i *laudatores temporis acti* con i sostenitori delle nuove idee romantiche, fu innescata da Madame de Staël sul primo numero della *Biblioteca Italiana* (gennaio del 1816), giornale milanese, sovvenzionato dal Governo austriaco. Il foglio era nato per favorire i rapporti tra i due popoli e tenere sotto controllo un gruppo intellettuale «irritabile e irritato», come ebbe a scrivere il suo direttore Giuseppe Acerbi. Nel saggio *De l'esprit des traductions*, tradotto da Pietro Giordani e pubblicato col titolo *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, la voce energica della Staël si alzava contro gli scrittori italiani arroccati su posizioni di retroguardia: «Havvi oggidi nella letteratura italiana una classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro» (Staël-Holstein 1816: 17). Invitando gli italiani ad aprirsi alle letterature del Nord, denunciava lo stato di arretratezza e d'isterilimento della cultura italiana, caratterizzata dalla pedissequa ripetizione dei modelli classici senza una proposta di nuove tematiche: «Dovrebbero a mio avviso gl'Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche onde mostrare qualche novità a' loro concittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche» (Staël-Holstein 1816: 16).

La «vecchia pitonessa» (epiteto degli oppositori) conduceva la sua battaglia sul terreno della cultura, alla quale chiedeva il coraggio di innovare, ma non solo. Nei suoi intenti, la letteratura doveva essere considerata uno strumento di educazione sociale, forte dello scambio con il diverso culturale. Con piglio suasorio, sollecitava la «nazione italiana» a risvegliarsi «da un sonno oscuro» facendo di un'unità spirituale un'unione politica. Per dirla nei termini della moderna imagologia, la Staël proponeva un'interazione tra *culture regardante* et *culture regardée*, in uno sforzo di comprensione e di arricchimento (cfr. Pageaux 1994 e Proietti 2008). I conservatori non tardarono a far sentire la loro voce, ricordando il passato glorioso delle lettere italiane: «Vorrebbe madama che gl'italiani traducessero delle poesie straniere: ma, santo cielo! Come può ella pretendere che gl'italiani i quali hanno le orecchie imbalsamate dal divino cantare d'un Tasso, d'un Petrarca, d'un Dante, d'un Metastasio e di mille altri cigni sublimi, abbiano a trovar piacere in quelli?» (Bellorini 1943: 194).

Il potenziale rivoluzionario della concezione romantica si sarebbe abbattuto sull'intera vita culturale, sociale e civile dell'Italia, trasformandola dalle fondamenta. Ne ha studiato le conseguenze Paul Van Tieghem, che parla di uno scontro generale e violento: «nulle part les attaques des novateurs n'ont été plus hardies, et les résistances plus opiniâtres de la part des défenseurs des traditions classiques [...] cette découverte fut une conquête à main armée, souvent accompagnée de luttes acharnées» (Van Tieghem 1947: V).

Nel fatidico 1816, anno della pubblicazione dei *Manifesti romantici*, le voci degli italiani, che avevano preso posizione in favore del rinnovamento letterario, divennero un coro. Nel saggio *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, steso in difesa dello scritto di Madame de Staël, Ludovico di Breme (1816: 12) invita gli intellettuali a risvegliarsi dal torpore, per uscire da uno stato di «inopia letteraria». Il *Conciliatore* diviene la sede della diffusione delle nuove idee (cfr. Bottoni 1983). Nel gennaio del 1819 appaiono due saggi di Ermes Visconti: *Idee elementari sulla poesia romantica* e *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, fondamentali per la discussione sul rinnovamento del teatro. Nella *Notizia sul Romanticismo in Italia* (1820) Visconti sollecita gli italiani a trovare il coraggio di non isolarsi dal contesto europeo e di rinnovarsi per non inaridire le loro forze vitali. Chiede agli scrittori che «alla Legge vincolante dell'imitazione si sostituis[ca] [...] il libero diritto dell'invenzione; ed alla [...] blandita immobilità il bisogno vitale dell'azione» (Visconti 1986: 96–97).

Nel pensiero dei 'novatori' italiani, impegnati a discutere sulle nuove regole del teatro e sul nuovo modo di intendere l'arte drammatica, Shakespeare assurgeva a nume tutelare. Nelle sue *pièces* si era portata a compimento una rivoluzione teatrale attraverso la varietà dei generi, la commistione degli stili (dal tragico al comico), la poliedricità dei caratteri e l'analisi dei sentimenti, nonché l'immissione dell'elemento fantastico. L'arte drammatica shakespeariana s'incardinava al concetto di modernità secondo una nuova modalità conoscitiva del mondo, dove l'esistenza era rappresentata come un'infinita avventura della volontà e del sentimento. Nel nome di Shakespeare l'arte diventava espressione della condizione umana, strettamente legata al suo processo storico³.

Il dibattito sul teatro aveva impegnato, già da decenni, le migliori intelligenze europee. In Germania, i *Frühromantiker* avevano elaborato nuove teorie sul teatro tragico, mettendo al centro la figura imponente di Shakespeare. Studiate e imitate dai grandi autori come Lessing, Herder, Goethe, Schiller e Schlegel le opere non normate di Shakespeare diventano i testi di un esercizio ermeneutico-critico. Nei suoi articolati giudizi, contenuti nell'*Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769), Gottold Ephraim Lessing affronta il problema della riforma del teatro entrando in diretta polemica con Johann Christoph Gottsched per le sue idee rigidamente legate a un neoclassicismo di maniera. In una riforma del teatro su modello shakespeariano, dovevano essere inseriti anche personaggi borghesi, più vicini ai valori e ai gusti del pubblico contemporaneo (vedi Wiese 1967: 51–72).

³ Sulla lunga e ricchissima linea critica che vede al centro l'opera shakespeariana, s'innestano i lavori di Beronesi (1979), Fazio (1993), Duranti (1998), Stendhal (2012).

Lessing istituisce un paragone tra le esperienze teatrali di Shakespeare e la posizione passatista del teatro francese; il giudizio pende decisamente a favore del drammaturgo inglese che viene definito: «ein weit grösserer tragischer Dichter als Corneille» (Lessing 1959: 54). Le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809–1811) di August Wilhelm von Schlegel assumono fondamentale importanza per le nuove idee romantiche e per lo sviluppo del dibattito sull'arte drammatica. A partire dalla XII lezione, Schlegel (1817a: 22)⁴ parla di Shakespeare e della sua opera in termini del tutto positivi, riconsidera totalmente il giudizio dato dai precedenti critici, definendolo «der grösster Charakteristiker». Afferma che lo spirito del dramma è un misto di tragedia e di commedia, dove Shakespeare mostra un'intelligenza creativa capace di interpretare il nuovo dei propri tempi dando spazio ai sentimenti dell'uomo nella loro variegata espressione: «la sua conoscenza dell'uomo è proverbiale: la sua superiorità qui è così grande che giustamente viene chiamato scrutatore di cuori»⁵.

Nel saggio *De l'influence des passions* Madame de Staël (1830: 193)⁶ sconfessa l'opinione che Shakespeare sia un genio senza regole, mentre esprime alcune pregiudiziali sul rapporto tra 'sublime' poetico e 'gusto' dei testi drammatici shakespeariani (cap. XIII *De la Littérature*): «Ne disons donc pas que Shakespeare a su se passer de goût, et se montrer supérieur à ses lois; reconnaissons, au contraire, qu'il a du goût quand il est sublime, et qu'il manque de goût quand son talent faiblit».

Nel 1813 escono altri due libri fondamentali per la circolazione delle nuove idee sul teatro: Madame de Staël pubblica *De l'Allemagne* (stampato nel 1810, ma subito ritirato dalla censura) e Simonde de Sismondi *De la Littérature du midi de l'Europe*. In *De L'Allemagne* (cap. «De l'art dramatique»), la Staël si pronuncia apertamente contro le regole di tempo e luogo: «De ces trois unités, il n'y en a qu'une d'importante, celle de l'action [...] si la vérité de l'action perd à la nécessité puérile de ne pas changer de lieu, et de se borner à vingt-quatre heures, imposer cette nécessité, c'est soumettre

⁴ «Wir wollen zuvörderst einige falsche Ansichten wegräumen, um die Stätte für unsre Huldigung zu reinigen und uns ihr alsdann um so freier hingeben zu können». Le 15 *Vorlesungen* escono a Heidelberg per Mohr und Zimmer (1809–1811). Vi è una seconda edizione del 1817, da cui sono tratte le citazioni. L'edizione postuma trasforma totalmente il numero delle lezioni che passano a 37 (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, zweiter Theil, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1846).

⁵ «Shakspeare's tiefe Menschenkenntniss ist zum Sprüchworte geworden; seine Ueberlegenheit hierin ist so gross, das man ihn mit Recht den Herzenskündiger genannt hat» (Schlegel 1817a: 54).

⁶ Per la traduzione italiana cfr. Staël-Holstein (1981).

le génie dramatique à une gêne [...] qui sacrifie le fond de l'art à sa forme» (de Staël 1820: 346).

Anche le riflessioni di Sismondi sul teatro toccano il problema delle unità coinvolgendo il tema della «vérité d'imitation». Per il critico è necessario stabilire una corrispondenza tra azione rappresentata e sentimenti del pubblico che, attraverso un patto finzionale («magie de l'imagination»), sia disposto a seguire avvenimenti lontani nello spazio e nel tempo. Sismondi chiedeva allo spettatore di lasciarsi 'ingannare' per entrare a fondo nel meccanismo degli eventi:

L'essence du système romantique a donc été de laisser au poète la faculté de présenter les événemens successifs sur la même scène et dans un même jour, par la magie du théâtre; de même que la magie de l'imagination nous les fait tous voir successivement dans leurs couleurs propres, lorsque leur récit est contenu dans un livre qu'on lit dans l'espace de peu d'heures (Sismondi 1837: 300).

Nella premessa alla riedizione delle opere di Shakespeare, tradotte dal Le Tourneur (1821), François Guizot (1821: 130)⁷ suggella con parole definitive il valore innovativo del teatro moderno contro le unità classiche: «Les partisans exclusifs du système classique ont cru qu'on ne pouvait arriver à l'unité d'impression qu'à la faveur de ce qu'on appelle les trois unités. Shakspeare y est parvenu par d'autres moyens».

2. MANZONI E IL DIBATTITO CULTURALE D'OLTRALPE

Nel dibattito tra classicisti e romantici del 1816, Alessandro Manzoni tiene una posizione di seconda fila, anche se viene precisando idee nuove a sostegno del rinnovamento culturale. Lo scrittore si dichiara contro la riproposizione delle poetiche classiche, dibattendo alcuni dei problemi teorici sul teatro: la struttura drammaturgica, basata sul rispetto delle regole e la formulazione dell'idea moderna di tragico (cfr. Petrocchi 1975; Rella 1997).

In quegli anni, Manzoni legge (o forse rilegge) le opere di Shakespeare nella monumentale raccolta delle *Œuvres complètes de Shakespeare*. La traduzione francese di Pierre Le Tourneur viene data alle stampe nel lungo lasso temporale che va dal 1776 al 1782 e l'opera è accompagnata dal *Discours des Préfaces*, che Manzoni dimostra di conoscere bene. Contestualmente, legge l'*Egmont* di Goethe e il *Wallenstein* di Schiller. Viene in contatto con le idee di Lessing sul teatro attraverso la traduzione francese della *Dramaturgie*, curata da Georges-Adam Junker (Lessing 1785). Conosce le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm

⁷ Per una panoramica sul tema in ambito europeo, cfr. Golinelli (2003).

von Schlegel, l'opera più importante e innovativa sul teatro, che Manzoni legge, prima nella traduzione francese anonima, ma di pugno di Albertine Necker de Saussure (del 1813, ma con data 1814)⁸, successivamente nella traduzione italiana di Giovanni Gherardini (1817). Nello stesso 1809 è pubblicato il *Wallenstein*, un dramma storico di Benjamin Constant, riduzione e traduzione dal testo di Schiller. Il testo contiene un'importante prefazione (*Quelque Réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*), dove si riconosce il tentativo di mediazione tra la tragedia classica francese e il teatro romantico, con il rispetto delle tre unità.

In quel tempo d'intense letture teatrali, il 25 marzo 1816 Manzoni scrive al Fauriel di aver incominciato a stendere una tragedia: «avec beaucoup d'ardeur et d'espoir de faire au moins une chose neuve chez nous» (Manzoni 1912: 364). Si tratta del *Conte di Carmagnola*, con cui intendeva costruire un testo drammaturgico che potesse rispondere alle esigenze della società contemporanea. L'entusiasmo iniziale verrà smorzato dalle numerose difficoltà incontrate nella stesura: incertezze strutturali, il problema della funzione del Coro, la costruzione del personaggio tragico. La tragedia sarà terminata solo nel 1820. Tra il primo getto del *Carmagnola* (1816) e la sua stesura definitiva corrono gli anni dell'impegno teorico, necessario a Manzoni per strutturare idee precise sul teatro. Mette mano a testi che saranno pubblicati postumi, sotto il nome di *Materiali estetici*, dove troviamo abbozzati i nodi fondamentali della sua poetica drammatica⁹. Di particolare importanza per definire il ruolo morale e civile dell'intellettuale è la riflessione contenuta nei testi raggruppati sotto il titolo *Della moralità delle opere tragiche* (1817) (cfr. Manzoni 1991: 405–429). Sulla struttura del dramma, Manzoni stende la prefazione al *Carmagnola* e la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (pubblicata nel 1823), in cui ridefinisce e sistema le idee complessive sull'argomento. La *Lettre* è anche una testimonianza dell'ammirazione per Shakespeare. Manzoni stende infine la *Lettera sul Romanticismo al Marchese Cesare d'Azeglio* (1823).

Nei suoi interventi teorici, dalla *Lettre* allo Chauvet alla *Lettera sul Romanticismo*, Manzoni si oppone all'imitazione servile delle regole aristoteliche di unità di tempo e di luogo, rispettate dal teatro francese, in particolare da Racine. Partendo dalle premesse di Schlegel, che aveva dimostrato nelle *Vorlesungen* come perfino nella tragedia greca l'unità di tempo non

⁸ Le lezioni vennero tradotte in francese (Schlegel 1814); la traduzione italiana si fonda sulla francese (Schlegel 1817b). Sulle traduzioni si veda anche Camerino (2006: 134).

⁹ I *Materiali Estetici* furono pubblicati postumi da Ruggero Bonghi (Manzoni 1887). Si veda anche Manzoni (1991). Per un'analisi degli scritti manzoniani vedi Gavazzeni (1987), Riccardi (2000), D'Angelo (2014). Per un discorso a tutto campo sull'opera manzoniana con utile bibliografia cfr. Varotti (2006).

fosse stata sempre rispettata, Manzoni accusa i sostenitori di aderire acriticamente alla tradizione e riflette sulla legittimità delle regole che ingabbiano la struttura del testo tragico moderno. Pensa a una nuova definizione della forma-tragedia anticlassica secondo la concezione di tempo e spazio storico shakespeariani. Nella lettera al Fauriel, del 25 marzo 1816, scrive: «Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers temps sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations» (Manzoni 1986: 157).

Analizzando l'attitudine romanzesca di Shakespeare nell'intrecciare gli eventi, Manzoni approda alla teoria sul genere tragico come unione di vero e verisimile; considera legittima solo l'unità d'azione che ha come fine la coerenza dell'intreccio e la sua soluzione. Nella *Lettre à Monsieur Chauvet* scriverà chiaramente e definitivamente che «l'unità d'azione è «tout-à-fait indépendante des deux autres»; idea elaborata nei *Materiali estetici*, in cui si delinea una struttura drammatica con forte coerenza narrativa:

Quanto alla scelta e all'ordine nella successione dei fatti, non deve la Tragedia a parer mio differire da un racconto qualunque, fuor ch'è in ciò che in un racconto tutti sono narrati e nella Tragedia parte narrati e parte rappresentati. In questo si eleggono i fatti importanti e legati fra di loro in modo che si vada chiaramente alla cognizione del fine, si omettono le circostanze volgari, o estranee benché unite di tempo o di luogo, e si va insomma dietro al fatto dove egli si trova. Così in una Tragedia conviene seguire l'andamento del soggetto, e presentare di volta in volta allo spettatore quella parte che più si collega col passato e con ciò che deve venir poi, quella parte alla quale egli è più disposto in quel punto (Manzoni 1991: 12–13).

Queste riflessioni creano uno spartiacque tra la nuova tragedia e quella d'impianto classico, dove la presenza del destino e l'intreccio degli eventi seguono un filo lineare, senza aporie logiche o salti temporali. Nel dramma moderno le connessioni spazio-temporali si dissolvono, si assiste a una disseminazione del *plot* e a una evoluzione dei caratteri. Spostando il *focus* dalla struttura drammatica alla reazione psicologica dello spettatore che assiste alla narrazione tragica, Manzoni riflette sulla sua condizione:

Quando poi vennero coloro i quali, non badando all'autorità, domandarono la ragione di queste regole, i fautori di esse non seppero trovarne che una, ed è: che, assistendo lo spettatore realmente alla rappresentazione di un'azione, diventa per lui inverisimile che le diverse parti di questa azione avvengano in diversi luoghi, e che essa duri per un lungo tempo, mentre egli sa di non essersi mosso di luogo, e di avere impiegate solo poche ore ad osservarla (Manzoni 1973: 3).

Queste ragioni vengono ampiamente rifiutate da Manzoni, per il quale lo spettatore è in grado di porsi all'esterno degli eventi, assumendoli come paradigma e conservando una sua capacità di giudizio. Lo spettatore non è

parte diretta dei fatti rappresentati, ma «mente estrinseca» alla narrazione. Grazie al patto finzionale che accetta l'illusione scenica, lo spettatore è in grado di seguire i mutamenti di spazio e di tempo in cui agiscono i personaggi:

Questa ragione è evidentemente fondata su di un falso supposto, cioè che lo spettatore sia lì come parte dell'azione; quando egli è, per così dire, una mente estrinseca che la contempla. La verisimiglianza non deve nascere in lui dalle relazioni dell'azione col suo modo attuale di essere, ma dai rapporti che le varie parti dell'azione hanno fra di loro. Quando si considera che lo spettatore è fuori dell'azione, l'argomento in favore delle unità svanisce (Manzoni 1973: 3-4).

Se nella tragedia classica, lo spettatore è un complice, sentimentalmente coinvolto nel dramma di un eroe ontologicamente e tragicamente destinato (le sue passioni sono pietà e terrore), nel dramma moderno, il cui montaggio si svolge per processi successivi, è un giudice. Lo spettatore è chiamato a riflettere sui grandi avvenimenti della storia senza: «simpatizzare [...] colle passioni dei personaggi» come avviene nel teatro francese, che «lo fa complice». Nei *Materiali estetici*, Manzoni riconosce la necessità dell'azione narrativa come spazio del verisimile in cui emerge il taciuto della storia. Cita i grandi modelli, tra cui Shakespeare:

Una tragedia la quale partendo dall'interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi, e dal desiderio che ci lasciano di conoscere o di immaginare i sentimenti reconditi, i discorsi, ec., che questi fatti hanno fatto nascere, e coi quali si sono sviluppati, desiderio che la storia non può nè vuole accontentare, inventa appunto questi sentimenti nel modo il più verisimile commovente e istruttivo. La pratica di questo ideale Drammatico si vede portata al più alto grado in molte tragedie di Shakespear, ed esempi notabilissimi ne sono pure le tragedie di Schiller del Signor Goethe, per non parlare che di quelle ch'io conosco (Manzoni 1991: 7).

Nella *Lettre*, Manzoni precisa che il poeta e lo storico hanno fini diversi e usano mezzi diversi:

Mais il y a, entre le but du poëte et celui de l'historien, une différence qui s'étend nécessairement au choix de leurs moyens respectifs. Et, pour ne parler de cette différence qu' en ce qui regarde proprement l'unité d'action, l'historien se propose de faire connaître une suite indéfinie d'événemens: le poëte dramatique veut bien aussi représenter des événemens, mais avec un degré de développement exclusivement propre à son art (Manzoni 2008: 12).

Manzoni richiama il passo della *Poetica* (1451 b 9), dove Aristotele chiarisce la diversa funzione dello storico e del poeta in quello spazio tra reale e possibile che ne sigla la differenza: «L'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì i fatti che possono avvenire e fatti che sono

possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. [...] Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire» (Aristotele 1974: 31).

Nel campo d'azione del poeta, tempo e spazio sono funzionali a un realismo che è concepito come sintesi tra vero storico e vero psicologico. Attraverso il verosimile della rappresentazione, il tragico ci consegna impressioni che contengono verità e giustizia e ci induce alla riflessione etica, essenza del tragico moderno.

Nel *Discorso sulla moralità delle opere drammatiche*, Manzoni scrive che «più si va addentro a scoprire il vero nel cuore dell'uomo, più si trova poesia vera». Per Manzoni, il drammaturgo inglese è sapiente nel mettere in scena l'animo umano, tanto diversamente dal teatro di Voltaire, in cui le passioni sono artefatte e peccano di rigido schematismo. Nel rappresentare passioni, errori e virtù, Shakespeare cattura l'animo dello spettatore e ne esplora il mistero:

V'è una tragedia che si propone di interessare vivamente colla rappresentazione delle passioni degli uomini, e dei loro intimi sensi sviluppati da una serie progressiva di circostanze e di avvenimenti, di dipingere la natura umana, e di creare quell'interesse che nasce nell'uomo al vedere rappresentati gli errori, le passioni, le virtù, l'entusiasmo, e l'abbattimento a cui gli uomini sono trasportati nei casi più gravi della vita, e a considerare nella rappresentazione degli altri il mistero di se stesso (Manzoni 1991: 6-7).

In questo modo, Shakespeare ha raggiunto la «perfezione dell'arte», alla quale si unisce la perfezione morale: «Toccare questo punto che la perfezione morale è la perfezione dell'arte, e che perciò Shakespeare sovrasta agli altri perché è più morale. Più si va in fondo del cuore, più si trovano i principj eterni della virtù» (Manzoni 1991: 14)¹⁰. Di Shakespeare esalta la forza rappresentativa che lega le vicende individuali alle inquietudini politiche di un popolo, mentre concorda con Schlegel nel rifiutare definitivamente giudizi sull'autore senza fondamenti critici:

S'ode verbigrazia dire ad ogni giorno che Shakespeare è un genio rude ed indisciplinato, che senza regole, senza intenzione premeditata, scorre qui e là ed incontra talvolta in qualche bellezza straordinaria. Questa opinione tanto ripetuta è espressamente e lungamente confutata dal Sig. Schlegel. [...] Questa confutazione pare a me tale da distruggere affatto questa opinione (Manzoni 1991: 28).

Con intelligenza Manzoni riconosce l'importanza dell'uso di registri diversi nella tragedia, su modello shakespeariano:

¹⁰ Sul rapporto tra i due drammaturghi si veda Colognesi (1964).

Mais, pour rester plus strictement dans la question, le mélange du plaisant et du sérieux [...] c'est un point particulier à discuter, si l'on croit avoir assez des données pour le faire; mais bien certainement un point dont il n'y a pas de conséquences à tirer contre le système historique que Shakespeare a suivi: car ce n'est pas la violation de la règle qui l'a entraîné à ce mélange du grave et du burlesque, du touchant et du bas; c'est qu'il avait observé ce mélange dans la réalité, et qu'il voulait rendre la forte impression qu'il en avait reçue (Manzoni 2008: 86, 88).

A stretto giro, nella sua *Vie de Shakespeare* François Guizot esalta la capacità del drammaturgo inglese di rappresentare la natura umana nelle sue più segrete passioni e di raggiungere gli abissi del cuore umano:

Ainsi, dans la comédie de Shakespeare, passera devant les yeux du spectateur toute la vie humaine, réduite en une sorte de fantasmagorie, reflet brillant et incertain des réalités dont sa tragédie offre le tableau. [...] Shakespeare nous offre un système plus fécond et plus vaste. Ce serait s'abuser étrangement que de supposer qu'il en a découvert et mis au jour toutes les richesses. Quand on embrasse la destinée humaine sous tous ses aspects et la nature humaine dans toutes les conditions de l'homme sur la terre, on entre en possession d'un trésor inépuisable (Guizot 1821: 76 e 148).

La rappresentazione manzoniana vuole essere varia come la vita: i personaggi devono apparire in scena quando lo richieda l'azione teatrale, secondo la libertà di movimento spazio-temporale, funzionale al plot. L'analisi storica degli eventi unita all'analisi psicologica dei personaggi tendono a rappresentare l'uomo nella sua complessità (cfr. Annoni 1977). Nella tragedia, scrive Manzoni:

si eleggono i fatti importanti e legati fra di loro in modo che si vada chiaramente alla cognizione del fine, si omettono le circostanze volgari, o estranee benché unite di tempo o di luogo, e si va insomma dietro al fatto dove egli si trova. Così in una Tragedia convien eseguire l'andamento del soggetto, e presentare di volta in volta allo spettatore quella parte che più si collega col passato e con ciò che deve venir poi (Manzoni 1991: 13).

Affermazioni ribadite nella *Lettera a Gaetano Giudici* del 7 febbraio 1820, in cui Manzoni scrive che l'umanità nasce: «dalla rappresentazione la più vicina al vero di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo che si vede negli avvenimenti grandi e piccioli di questo mondo» (Manzoni 1986: 194).

Altro punto importante per definire la struttura della tragedia moderna riguarda la natura del Coro. Manzoni legge con attenzione le pagine del *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, dove si passa in rassegna l'identità

del Coro a partire della sua genesi classica¹¹. Le osservazioni riecheggiano il saggio introduttivo alla *Sposa di Messina* (1803) di Schiller che analizza la tragedia classica e la funzione del Coro (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, 1803). Nel dramma moderno, Schiller riconosce al Coro dialogante e riflessivo un ruolo attivo, importante per l'azione drammatica, come nella tragedia classica. Il Coro assume anche un'importanza simbolica, in quanto interpreta una netta separazione tra il mondo ideale e poetico della tragedia e il mondo reale (cfr. Pinna 2003). Anche Schlegel parte dall'assunto che «la tragedia greca nacque dal coro», e ne considera l'evoluzione come spazio di riflessione e di presa di distanza dall'evento scenico. Nel Coro è prevista la presenza dell'autore o in veste di attore aggiunto, partecipe della vicenda drammatica, o come «spettatore ideale», che vive empiricamente il fatto tragico (Schiller 1969). Mettendo mano alla tragedia, anche Manzoni riflette sulla funzione del Coro. Commentando le idee di Schlegel, che assume come sue, Manzoni pone il Coro al centro di una profonda convergenza tra la moralità del poeta e quella dello spettatore. Nell'ultimo paragrafo dell'ampia premessa al *Conte di Carmagnola* si sofferma sulla natura del Coro greco come voce di «approfondimenti concettuali»:

La vera essenza dei Cori Greci non è stata conosciuta che da qualche critico dei nostri tempi che mostrando false e superficiali le ragioni che i critici anteriori ne avevano date, ne dimostrarono le reali ed importanti. Io tradurrò qui alcuni squarci su questo soggetto dal *Corso di letteratura Drammatica* del Sig. Schlegel, e scelgo questo scrittore perchè (dei letti da me) è il primo che abbia data del Coro questa idea, e perchè mi sembra ch'essa vi sia assai bene espressa. *Il Coro è da riguardarsi, dic'egli, come la personificazione dei pensieri morali che l'azione ispira, come l'organo dei sentimenti del poeta che parla in nome della intera comunità* (Manzoni 1991: 10).

Facendo parlare l'autore in un luogo di passionato giudizio, e in virtù della sua apparente indipendenza dall'azione, il Coro, assestato ai margini, diviene «squarcio lirico» da inserire nella struttura della tragedia moderna. Riscrive quindi da Schlegel:

il Coro era insomma lo spettatore ideale: esso temperava le impressioni violente e dolorose d'una azione talvolta troppo vicina al vero, e riverberando allo spettatore reale le sue proprie emozioni, glielne rimandava addolcite dalla vaghezza d'una espressione lirica e armoniosa, e lo conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione (Manzoni 1973: 10).

¹¹ Per una costruttiva e ragionata storia del coro come forma poetica cfr. Natale (2013).

Manzoni si appresta, dunque, a strutturare un coro 'cantuccio', dove l'autore possa parlare «in persona propria»: *auctor in fabula*. I Cori, precisa Manzoni, sono il luogo della riflessione e della «meditazione spassionata», in quanto:

Possono essere occasione ad un buon poeta di comporre bellissimi lirici, possono servire ad interpretare l'intenzione morale dello scrittore, a regolare e a correggere le false interpretazioni dello spettatore, a dare 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. [...] riserverebbe al Poeta un cantuccio donde mostrarsi e parlare in persona propria: vantaggio da osservarsi. Il Poeta vuole quasi sempre comparire, e spesso fa dire ai personaggi quello ch'egli vorrebbe dire, e che starebbe bene in bocca sua, e sta male in bocca loro: difetto dei più notabili e dei più notati nei moderni tragici. Ora avendo egli questo agio di manifestare i suoi propri sentimenti, sarà ben frettoloso e bene inesperto se non saprà starsi in disparte fino alla fine dell'atto, facendo intanto che i personaggi parlino come ad essi si conviene: cosa però non delle più facili (Manzoni 1991: 12).

Lo «squarcio lirico» del Coro permette al 'Poeta' di farsi narratore in proprio e parlare in prima persona, non per 'bocca' dei suoi personaggi. Una necessità che deve essere ben temperata e manifestarsi a tempo debito, ma pur sempre urgenza etica e civile, cui Manzoni non rinuncia.

3. IL GRANDE DISEGNO TRAGICO ED ETICO

Dai *Materiali estetici* e dagli appunti contenuti nelle carte, cui viene dato il titolo *Della moralità delle opere tragiche*, in parte confluiti nella *Lettre*, Manzoni muove per affermare la funzione morale e civile del teatro, necessaria in un paese dove gli intellettuali si fanno interpreti, oltre che del progresso delle lettere, anche della formazione del nuovo spirito nazionale.

Sul problema della moralità del teatro, Manzoni rinvia alle *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694) di Jacques Bénéigne Bossuet, secondo il quale l'atto performativo teatrale è da bandire in quanto espressione di «passions vicieuses» che favoriscono la nascita di una forma d'inquietudine morale e d'inclinazione al male. Nel *Discours sur l'histoire universelle* (1681) il moralista francese si discosta dall'idea (di matrice gesuitica) dello spettacolo teatrale come processo di formazione delle coscienze e non condivide l'opinione che lo spettatore sia in grado di porsi all'esterno degli eventi, assumendoli come paradigma e conservando una sua capacità di giudizio (Bossuet 1966).

Nel *Traité de la concupiscence* (Cap. XXXI), Bossuet dichiara che lo spettatore è parte attiva della mimesi teatrale, un vero «acteur secret»;

il suo grado di partecipazione emotiva lo colloca sul pericoloso discrimine tra realtà e finzione:

N'assistez point aux théâtres [...] on y rend les passions délectables, et tout le plaisir y consiste à les réveiller. Ne croyez pas qu'on soit innocent en jouant ou en faisant un jeu des vicieuses passions des autres; par là on nourrit les siennes: un spectateur au dehors est au dedans un acteur secret. Ces maladies sont contagieuses, et de la feinte on en veut venir à la vérité (Bossuet 1945: 690)¹².

Nelle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1818–1819) e nei *Materiali estetici*, Manzoni riflette sul concetto di Provvidenza risalendo ai sermoni *Sur la Providence*, alle *Oraisons funèbres* e al *Discours sur l'histoire universelle* (Bossuet 1988, 1867–1875; vedi Parisi 1999; Ulivi 1974: 163–232). Partendo dal problema del disordine del mondo e dell'ingiustizia che vi regna, Bossuet individua nella Provvidenza la giustificazione etica superiore di ogni evento in relazione alla salute dell'anima. In questi scritti Bossuet tiene come modello il *De Civitate Dei* di Sant'Agostino, in cui la Provvidenza Divina diviene motore della storia, oltrepassando le intenzioni degli uomini. Nel «temps de mélange» si possono cogliere i segni di un'intenzione divina nel mondo, che dà ordine agli eventi. Il bene e il male terreni saranno da valutare nel più grande disegno divino (Bossuet 1966: 427; 1841).

Superando la posizione di Bossuet, Manzoni scrive che l'estetica drammaturgica va sottoposta all'etica con opere che non inducano lo spettatore a divenire preda delle passioni, ma lo portino alla formulazione di un giudizio. Se nella tragedia classica, lo spettatore è sentimentalmente coinvolto nel dramma di un eroe imbrigliato nella rete di *anàanke* (le sue reazioni sono di pietà e terrore), il dramma moderno fa dello spettatore un giudice, forte di quel sentimento di autocoscienza che lo qualifica come «mente estrinseca» ai fatti. La tragedia morale deve suscitare «passioni che non eccitano simpatia, ma riflessione sentita». Se l'exasperazione delle passioni rende immorale la tragedia, la riflessione morale produce «speranze veraci» (Manzoni 1991: 57). In una lettera al Fauriel, Manzoni scrive: «C'est encore sur la moralité de la Tragédie. Eh bien! je me suis donné à croire qu'il y a des difficultés de Bossuet, de Nicole et de Rousseau qu'on peut résoudre, qu'on n'a jamais résolues, et que je résous» (Manzoni 1986: 177)¹³.

Le riflessioni sulla tragedia e sul modo di rappresentarla venivano necessariamente a congiungersi con il concetto di tragico in età moderna,

¹² Cfr. anche Bossuet (1881).

¹³ Nella lettera al Fauriel dell'11 giugno 1817 Manzoni si esprime polemicamente nei confronti di Bossuet. Nel saggio *Racine et Shakespeare* (1823), Stendhal parla del *Carmagnola* e dell'*Adelchi* del Manzoni che considera «un grand poète, si ce n'est un grand tragique» (Mori 2012: 36).

cui si attribuiva un nuovo statuto: «fin da Aristotele – scrive Peter Szondi (1996: 3) – vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico»¹⁴. Le riflessioni di Schelling contenute nella *Sposa di Messina* (1803), ponevano le premesse indicando la via da seguire. Nei *Materiali Estetici* si parte dalla questione sulla natura del personaggio. Commentando Aristotele, il cui intento è soprattutto quello di definire «come debbano comporsi i racconti perché la poesia riesca ben fatta» (*Poet.* 1447 a 9), Manzoni scrive che l'eroe arriva all'*acmé* tragica nel punto irrimediabile di fortuna e sventura, là, dove l'errore trasforma la salvezza in annientamento. Per Aristotele il solo personaggio rappresentabile è quello che sta «nel mezzo», né del tutto innocente, né del tutto colpevole. Il passo è esemplare:

Poiché la composizione della tragedia più bella [...] deve essere imitazione di casi che destano terrore e pietà (giacché questo è proprio di una tale imitazione), in primo luogo è chiaro che non si debbono mostrare né uomini dabbene [esemplari, degni di stima] che passino dalla fortuna [buona sorte] alla sfortuna [sventura], perché questa è cosa che non desta né terrore né pietà ma ripugnanza [disgusto]; né uomini malvagi che passino dalla sfortuna alla fortuna, perché questo è il caso meno tragico di tutti in quanto non ha niente di quel che dovrebbe avere, non destando né simpatia umana né pietà né terrore. [...] Non resta dunque che colui che si trova nel mezzo rispetto a questi estremi, e tale è chi né si distingue per virtù e per giustizia né cade nella disgrazia per causa del vizio e della malvagità, ma per un qualche errore [morale o intellettuale], sul tipo di coloro che si trovano in grande reputazione e fortuna (Aristotele 1974: 42).

Manzoni giunge a commentare Aristotele attraverso Lessing, che nell'*Hamburgische Dramaturgie* riflette sul passo della *Poetica*¹⁵. Lessing concorda con Aristotele che la sventura di un uomo totalmente virtuoso o totalmente malvagio non è un soggetto adatto alla tragedia; la *metabolè* deve riferirsi al personaggio eticamente 'mezzano', colui che senza eccellere in virtù e giustizia, affonda nella sventura per una qualche colpa, e non per sua malvagità o perfidia. Lessing ridisegna il concetto di «homme malheureux» del teatro classico, calandolo nella realtà cristiana: «Le malheur tout-à-fait exempt de faute d'un homme vertueux n'est point un sujet pour la Tragédie;

¹⁴ Sul concetto di tragico e di catarsi vedi Garelli (2001); in specifico sul tragico manzoniano cfr. Lonardi (1965) e Bàrberi Squarotti (1988).

¹⁵ Manzoni legge il testo di Lessing nella versione francese citata in un foglio dei *Materiali estetici: Dramaturgie ou observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes* (Paris, 1785). Per la traduzione italiana cfr. Lessing 1956. Vedi Bàrberi Squarotti 1965 e Forti 1974.

car cela est odieux»¹⁶. Manzoni riflette proprio su questo passo: «Lessing [...] vuole provare che in ogni caso è vera la massima di Aristotele», e ne fa seguire le parole:

La pensée qu'il puisse y avoir des hommes malheureux sans la moindre faute de leur part est en elle-même affreuse. Les Payens avoient cherché à éloigner d'eux cette noire idée autant que possible: et nous voudrions la nourrir, et nous amuser à des spectacles qui la confirment? Nous, à qui la Religion et la raison doivent avoir persuadé qu'elle est aussi fausse que blasphématoire? (Manzoni 1991: 45).

E chiude il pensiero: «Questo motivo della Religione Cristiana che il Lessing cita per confermare il suo sistema mi pare anzi che gli faccia contro» (ibidem).

Nel suo disegno tragico non-aristotelico, in cui emergono le tracce del teatro shakespeariano a intreccio di più movimenti, Manzoni rivendica la possibilità di raffigurare un personaggio incolpevole esposto al male. Afferma la possibilità di rappresentare una vittima innocente, tutta dentro una metafisica tragica, retta dalla Provvidenza: la meta ultima dell'agire umano, infatti, non è terrena; in questa l'uomo può solo conoscere illusioni e «speranze fallaci», che conducono all'immoralità. Manzoni concorda con Schlegel nel riconoscere l'esistenza di un'unità 'metafisica' della tragedia: si tratti di *ἀνάγκη* o di Provvidenza, la successione degli eventi non è definita solo da cause umane e l'azione dei protagonisti è in equilibrio tra libertà e Destino. Il nuovo assetto tragico è spostato dal «dogma della fatalità», che è alla base della morale tragica antica, verso il nesso di moralità e trascendenza, su cui si costruisce l'intero impianto teleologico del Cristianesimo: «ogni avvenimento di questa vita mortale è mezzo e non fine». E ridefinendo il senso dell'esistenza come proiezione di un futuro migliore («Noi viviamo nell'avvenire, cioè nella speranza»), Manzoni riconosce che la moralità della tragedia sta nel rappresentare gli eventi, portando l'intreccio verso un piano metafisico:

Il Cristianesimo «Venendo in terra a illuminar le carte» ha talmente cambiate le idee e i sentimenti intorno al bene e al male, all'utile e al dannoso che mi pare che convenga andar sempre cauti assai nell'applicazione dei principj morali degli Scrittori Gentili. Questa vita mortale che il Gentilesimo rappresentava come avente il principio e il fine in sè stessa, il Cristianesimo ce la fa considerare come vita di preparazione. Quindi gli avvenimenti si riguardano non solo pel diletto o pel dolore che arrecano con sè, ma ancora, anzi principalmente, pei rapporti loro colla vita futura nella quale sola noi possiamo concepire il compimento d'ogni nostro destino (ibidem).

¹⁶ Passo commentato da Annoni (1977: 25); il rapporto tra Lessing e Manzoni viene esaminato da Scarpati (2005).

L'episteme che analizza il personaggio 'mezzano', soggetto alla *metabolè*, solo dal punto di vista mondano, viene rivista alla luce della rivelazione. Gli eventi lieti o tristi non andranno valutati nel loro singolo significato, ma sull'orizzonte teologico del tragico che si avvale delle virtù della speranza e della rassegnazione:

Quindi quegli accidenti pei quali agli Ateniesi un uomo pareva *un homme malheureux* non bastano perchè appaja a noi tale nel più esteso senso: perchè noi sappiamo considerare i dolori presenti come espiazione dei falli da cui nemmeno i più puri vanno esenti, stromento di perfezionamento in chi soffre, come preparazione a beni futuri, e quindi come veri beneficj della Provvidenza. Questi mali poi oltre che non sono assoluti perchè non compiscono il destino di chi gli sopporta, sono anche temperati assai da due virtù che sono de' più bei doni che Dio abbia fatti agli uomini, la speranza e la rassegnazione che da essa viene (Manzoni 1991: 45-46).

Il vero personaggio tragico, secondo Manzoni, è proprio quello che considera il dolore espiazione dei propri errori. Chi soffre si apre la via verso «i beni futuri», in quella condizione che verrà definita con l'ossimorico sintagma di 'provida sventura' nel quale si fondono speranza e rassegnazione. In tal modo, i personaggi tragici di Adelchi ed Ermengarda, nella loro innocenza, diventano modelli cristologici.

Confluiscono in questa rappresentazione alcune riflessioni fondamentali sulla libertà dell'eroe moderno e sulla provvidenzialità del Cristianesimo, in cui Wilhelm von Schlegel vede calato l'eroe tragico. Nel dramma moderno, il conflitto inconciliabile si realizza nello scontro tra necessità e libertà, volontà e responsabilità, mettendo l'accento sull'idea di libertà come espressione del volere individuale al posto della 'mostruosità' del dovere. L'eroe si realizza nel conflitto dando al destino stesso la sua forma. Senza la libertà della volontà non si può parlare in senso proprio di un agire morale dell'individuo che deve essere libero e responsabile delle proprie azioni nel tentativo di affrancarsi dal destino. Schelling estremizza il concetto di conflittualità umana tra libertà e necessità nella *Darstellung* tragica: l'eroe celebra sulla scena l'agone (il *polemos*) tra la forza (*Übermacht*) del destino e la libertà umana; una lotta destinata alla sconfitta, ma nobile in quanto espressione della più alta libertà. La responsabilità personale è associata al postulato della libertà come *ratio essendi* che Kant pone come fondamento dell'agire morale.

Nell'*Estetica*, Hegel osserva che il conflitto nell'eroe tragico moderno deve presupporre: «il principio della libertà e dell'autonomia individuali o per lo meno l'autodeterminazione di essere liberamente responsabili dei propri atti e delle loro conseguenze». Hegel vede la possibilità di una conciliazione dell'antitesi, una ricomposizione dialettica in cui si ristabilisce una superiore armonia.

Nel riconoscere uno stretto rapporto tra la profondità morale del tragico e l'andamento degli eventi, Manzoni elabora le riflessioni di Friedrich Schlegel sul paradigma tragico come espressione di quella 'indissolubile disarmonia' (*Dissonanz*) che è cifra della tragedia 'filosofica', lacerata tra 'ragione pratica e teoretica' («praktischer und theoretischer Vernunft»). Nel saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), Schlegel prende a modello l'*Amleto* shakespeariano che soccombe sotto la pressione di lacerazioni irrisolvibili: «il suo animo si smembra, come un corpo lacerato in direzioni contrapposte sul banco della tortura, va in pezzi e soccombe nel traboccare di energie intellettuali eccessive e inutilizzabili che opprimono Amleto ancor più tormentosamente di quanti lo avvicinino» (Schlegel 1988: 86)¹⁷.

La stesura del *Carmagnola*, completata nel 1820, viene elaborando la scelta del genere drammatico, incentrato sul potere politico e sulla libertà. L'opera, che Manzoni aveva definito 'neuve' all'amico Fauriel, avrebbe rappresentato i sentimenti degli individui e dei popoli che hanno vissuto e sofferto i fatti della storia. Il testo doveva conformarsi alle proposte del teatro shakespeariano con la rinuncia alle unità, e con particolare attenzione al problema del realismo (Beronesi 1979: 19–64). Con l'*Adelchi*, opera terminata nel 1822, Manzoni porta a compimento le idee sul tragico moderno, teorizzate nei *Materiali estetici*. Entrambe le tragedie, tuttavia, recavano nel loro interno costituirsi le incertezze di Manzoni nei confronti della tenuta della funzione narrativa del personaggio, calato nella provvidenzialità del moderno e denunciavano un'inquietudine (lo ha visto bene Lonardi 1991) che prelude al cambiamento di rotta verso la scrittura romanzesca: siamo ormai in piena stesura del *Fermo e Lucia*.

Quasi un secolo dopo, il giovane Lukács della *Metafisica della tragedia* (1911), focalizzerà la crisi del dramma moderno nei termini di una *Auflösung der Tragodie*, dissolvimento del tragico nella direzione del dramma non-tragico cristiano, inquinato dalla sensibilità del *romance* (vedi Lukács 1911/2002, 1982). Problema già affrontato da Friedrich Schlegel nei *Kritische Fragmente* (1797: 133–169), in cui si delineava un'antitesi tra antico e moderno fondata proprio sulla non applicabilità del genere tragico, risolvendo il passaggio dalla tragedia greca al *romance*. Con il *Fermo*, e definitivamente con i *Promessi sposi*, Manzoni sperimentava quello che Lukács (1962: 73) avrebbe definito il genere che è «la forma [...] dell'interiorità [...] la storia dell'anima»¹⁸.

¹⁷ «Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen» (Schlegel 2014: 29).

¹⁸ Da considerare anche il rapporto Kierkegaard e Lukács, per cui cfr. Hannay (2003).

BIBLIOGRAFIA

- Annoni, C. (1977). *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*. Milano: Vita e Pensiero.
- Aristotele (1974). *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gallavotti. Milano: Mondadori.
- Bàrberi Squarotti, G. (1965). *Teoria e prove di stile del Manzoni*. Milano: Silva.
- Bàrberi Squarotti, G. (1988). *Manzoni: le delusioni della letteratura*. Rovito: Marra.
- Bellorini, E. (a cura di). (1943). *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)* (Vol. I). Bari: Laterza.
- Beronesi, P. (1979). Il prologo storico di Manzoni. In L. Caretti (a cura di), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800* (pp. 19–64). Roma: Bulzoni.
- Bossuet, J.-B. (1841). *Oraisons funèbres. Sermons*. In J.-B. Bossuet, *Œuvres* (Vol. II). Paris: Firmin Didot.
- Bossuet, J.-B. (1867–1875). *Sermons sur la Providence*. In J.-B. Bossuet, *Œuvres complètes de Bossuet*, publiées par l'abbé Migne. Paris: Migne.
- Bossuet, J.-B. (1881). *Maximes et réflexions sur la comédie; précédées de la lettre au P. Caffaro et de deux lettres de ce religieux, suivies d'une épître en vers adressée à Bossuet*. Paris: Librairie Belin.
- Bossuet, J.-B. (1945). *Traité de la concupiscence*. In J.-B. Bossuet, *Œuvres complètes* (Vol. II). Paris: Mequignon.
- Bossuet, J.-B. (1966). *Discours sur l'histoire universelle*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Bossuet, J.-B. (1988). *Oraisons funèbres*, a cura di J. Truchet. Paris: Garnier.
- Bottoni, L. (1983). Drammaturgia e sistemi letterari nel *Conciliatore*. *Lettere italiane*, 35, 61–79.
- Breme, L. A. G. dei marchesi di (1816). *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizj letterarj italiani*. Milano: Geigler.
- Camerino, G. A. (2006). *Dall'età dell'Arcadia al Conciliatore. Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*. Napoli: Liguori.
- Colognesi, S. (1964). Shakespeare e Manzoni. *Acme*, XVII, 239–276.
- Corbin, A. et al. (2016). *Histoire des émotions. I: De l'Antiquité aux Lumières. II: Des Lumières à la fin du XIX siècle*. Paris: Seuil.
- D'Angelo, F. (2014). L'animo in scena: i *Materiali Estetici* di Alessandro Manzoni. In G. Baldassarri et al. (a cura di), *La letteratura degli italiani, 4. I letterati e la scena* (pp. 1–13). Roma: Ad editore. Testo disponibile al sito http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397 [15/03/2018].

- Duranti, R. (1998). Italian Tradition. In M. Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 474–484). London and New York: Routledge.
- Fazio, M. (a cura di). (1993). *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*. Roma: Bulzoni.
- Forti, F. (1974). Lessing e la poetica drammatica del Manzoni. *Atti del Convegno di Studi manzoniani*. Roma: Accademia dei Lincei. Ora anche in F. Forti (1981). *Lo stile della meditazione. Dante, Muratori, Manzoni*. Bologna: Zanichelli.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Garelli, G. (2001). *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*. Milano: Mondadori.
- Gavazzeni, F. (1987). Nota sui *Materiali estetici*. *Rivista di Letteratura italiana*, V, 2, 319–340.
- Golinelli, G. (2003). *La formazione del canone shakespeariano tra identità nazionale ed estetica (Inghilterra e Germania 1700–1770)*. Bologna: Pàtron.
- Guerci, L. (2008). *Uno spettacolo non mai più veduto nel mondo. La Rivoluzione francese come unicità e rovesciamento negli scrittori contro-rivoluzionari italiani (1789–1799)*. Torino: Utet.
- Guizot, F. (1821). *Vie de Shakespeare*. Paris: chez l'Advocat.
- Hannay, R. A. (2003). *Kierkegaard and Philosophy: Selected Essays*. London and New York: Routledge.
- Hegel, G. W. H. von (1907). *Phänomenologie des Geistes*. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung.
- Hegel, G. W. H. von (1963). *Fenomenologia dello spirito* (Vol. I), a cura di E. De Negri. Firenze: La Nuova Italia.
- Iber, C. (2004). Selbstbewußtsein und Anerkennung in Hegels *Phänomenologie des Geistes*. In A. Arndt ed E. Müller (a cura di), *Hegels Phänomenologie des Geistes heute* (pp. 98–117). Berlin: Akademie Verlag. Ora anche in C. Iber (2007). Autocoscienza e riconoscimento nella *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. *Rivista di Pratica Filosofia e di Scienze Umane*, 3, 9–28.
- Lessing, G. E. (1785). *Dramaturgie, ou Observations critiques sur plusieurs pièces de théâtre, tant anciennes que modernes, [...] traduit de l'allemand [...] de M. Lessing, par un Français [François Cacault], revu, corrigé et publié par M. Junker*. Paris: Junker, Durand neveu et Couturier.
- Lessing, G. E. (1956). *La drammaturgia di Amburgo*, a cura di P. Chiarini. Bari: Laterza.

- Lessing, G. E. (1959). Briefe, die neueste Literatur betreffend. In G. E. Lessing, *Gesammelte Werke* (Vol. II). München: Carl Hanser Verlag.
- Lonardi, G. (1965). *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*. Firenze: Olschki.
- Lonardi, G. (1991). *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*. Bologna: Il Mulino.
- Lukács, G. (1962). *Teoria del romanzo*. Milano: Sugar Editore.
- Lukács, G. (1982). Il problema del dramma non-tragico – L'estetica del romance. Tentativo di fondazione della forma del dramma non-tragico. In G. Lukács, *Scritti sul romance* (pp. 61–66 e 89–111), a cura di M. Cometa. Bologna: Il Mulino.
- Lukács, G. (1911/2002). Metafisica della tragedia. In G. Lukács, *L'anima e le forme* (pp. 229–262). Milano: SE.
- Manzoni, A. (1887). *Materiali estetici*. In A. Manzoni, *Opere inedite e rare* (Vol. III, pp. 149–200), a cura di P. Brambilla e R. Bonghi. Milano, Richiedei.
- Manzoni, A. (1912). *Carteggio*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi. Milano: Hoepli.
- Manzoni, A. (1973). *Il Conte di Carmagnola*. In A. Manzoni, *Opere*, a cura di R. Bacchelli. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Manzoni, A. (1986). *Tutte le lettere* (Vol. I), a cura di C. Arieti, con un'appendice di D. Isella. Milano: Adelphi.
- Manzoni, A. (1991). *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi. In A. Manzoni, *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti (Vol. V, t. III). Milano: Mondadori.
- Manzoni, A. (2008). *Lettre à M. Chauvet*, introduzione e commento a cura di C. Riccardi. Roma: Salerno.
- Natale, M. (2013). *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*. Venezia: Marsilio.
- Pageaux, D.-H. (1994). Images. In D.-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée* (pp. 60–61). Colin: Paris.
- Parisi, L. (1999). Il tema della Provvidenza in Manzoni. *MLN*, 114, 1, 83–105.
- Petrocchi, G. (1975). Manzoni e le polemiche romantiche del 1816. In G. Petrocchi, *Lezioni di critica romantica*. Milano: Il Saggiatore.
- Pinna, G. (2003). La *Braut von Messina* di Schiller o della poetica in poesia. *Strumenti critici*, 2, 203–234.
- Proietti, P. (2008). *Specchi del letterario. L'imagologia*. Palermo: Sellerio.
- Rella, F. (1997). *L'estetica del Romanticismo*. Roma: Donzelli.
- Riccardi, C. (2000). Un grande intreccio teorico: la *Lettre à M. Chauvet*. Premessa a un saggio di commento. *Nuova rivista di Letteratura italiana*, III, 2, 461–494.

- Scarpati, C. (2005). Pietà e terrore nell' *Adelchi*. In C. Scarpati, *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana* (pp. 265–288). Milano: Vita e pensiero.
- Schiller, F. (1969). Sull'uso del coro nella tragedia. In F. Schiller, *Teatro* (trad. di B. Allason e M. D. Ponti). Torino: Einaudi.
- Schlegel, A. W. von (1814). *Cours de littérature dramatique*, 3 vol. Paris-Genève: J. J. Paschoud.
- Schlegel, A. W. von (1817a). *Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen* (Vol. III). Heidelberg: Mohr und Winter.
- Schlegel, A. W. von (1817b). *Corso di letteratura drammatica*, a cura di G. Gherardini. Milano: Giusti. Edizione moderna: Schlegel, A. W. von (1977). *Corso di letteratura drammatica [1808–1809]*, trad. di G. Gherardini, nuova ed. a cura di M. Puppo. Genova-San Salvatore Monferrato: Il melangolo.
- Schlegel, A. W. von (1846). *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (zweiter Teil). Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung.
- Schlegel, K. W. F. von (1797). Kritische Fragmente. *Lyceum der schönen Künste, I Band, 2 Teile*, 133–169.
- Schlegel, K. W. F. von (1988). *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto. Napoli: Guida.
- Schlegel, K. W. F. von (2014). *Über das Studium der griechischen Poesie*. In F. Schlegel, *Ästetische und politische Schriften*. Berlin: Hofenberg.
- Sismondi, J.-C.-L. S. de (1837). *De la littérature du Midi de l'Europe*. Bruxelles: Dumont.
- Sozzi, L. (1998). *D'un siècle à l'autre. Le tournant des lumières*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1816). Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni (tradotto da P. Giordani). *Biblioteca Italiana, I, I, gennaio*, 9–18.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1820). *De l'Allemagne*. In Mme de Staël, *Œuvres complètes* (Vol. X). Paris: Treuttel et Würtz.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1830). *De la littérature*. In Mme de Staël, *Œuvres complètes* (Vol. IV). Bruxelles: Louis Hauman.
- Staël-Holstein, A.-L.-G. Necker (1981). *L'influenza delle passioni sulla felicità* (presentazione di V. Magrelli). Roma: Il melograno.
- Stendhal (2012). *Racine e Shakespeare (1822) e altri scritti sull'illusione. Con il Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo di Ermes Visconti*, a cura di L. Mori. Pisa: Edizioni ETS.
- Szondi, P. (1996). *Saggio sul tragico*, tr. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, intr. di S. Givone. Torino: Einaudi.

- Testi, M. (2009). *Tra speranza e paura: i conti con il 1789: gli scrittori italiani e la rivoluzione francese*. Ravenna: Pozzi.
- Ulivi, F. (1974). *Manzoni. Storia e Provvidenza*. Roma: Bonacci.
- Van Tieghem, P. (1947). *Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne* (Vol. III). Paris: F. Rieder & Cie.
- Varotti, C. (a cura di). (2006). *Manzoni. Profilo e antologia critica*. Milano: Mondadori.
- Visconti, E. (1986). *Notizia sul Romanticismo in Italia*, a cura di D. Isella. *Strumenti critici*, 50, 1, 93–102.
- Wiese, B. von (1967). *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel (1948)*. Hamburg: Hoffman und Kampe.

MANZONI THEORIST OF THE TRAGEDY LOOKING AT EUROPE

Summary

Within the larger context of the debate on the theatre in the early 19th century Europe, the article aims at investigating the position of Manzoni, in particular with regards to theoretical problems such as dramatic structure, the refusal of Aristotelian rules, and the modern concept of tragedy. The reading of Shakespeare's *oeuvre* and of some critical essays (especially Lessing and Schlegel's ones) alternates with the writing of Manzoni's tragedies and theoretical texts. Finally, they point out the ideas of the Italian writer on theatre, in particular those regarding the chorus and the moral and public function of tragedy.

Keywords: *early 19th Century, European Debate on Theatre, Shakespeare, Manzoni, modern Tragedy, Theatre Morality.*