

«Una impressione simile al concetto»: alle origini della riflessione manzoniana su poesia e storia

Monica Bisi

Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano

Interessare ad uno o più personaggi, tener sospeso l'animo dello spettatore sulla sorte di esso, mostrarla cangiata inaspettatamente in bene o in male, commovere con questa ansietà, far passare nell'animo dello spettatore le passioni di questo, ec. ec. sono i soli effetti sperabili dalla tragedia? [...] Chi rispondesse affermativamente [...] trascurerebbe un fatto importante e noto cioè che vi ha tragedie d'un altro genere [...]. V'è una tragedia la quale, trascurando in molti casi questo interesse di curiosità e d'incertezza, anzi escludendolo perchè non combinabile con un altro interesse potente, è fatta per commovere e per istruire. [...] 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 [...]. 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 istruttivo¹.

Il celebre brano collocato, fisicamente ma non cronologicamente, tra le prime carte dei *Materiali estetici* e rubricato sotto il titolo «Dei due sistemi tragici moderni

¹ Alessandro MANZONI, *Materiali estetici*, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, Alberto CHIARI e Fausto GHISALBERTI, a cura di, vol. V, t. III *Scritti letterari*, Carla RICCARDI e Biancamaria TRAVI, a cura di, Milano, Mondadori, 1991, p. 6 sq. D'ora in avanti le pagine saranno indicate a testo.

più conosciuti» pone a confronto, come è noto, la tragedia francese del XVIII secolo e il modello shakespeariano di tragedia storica cui guardano anche importanti autori dell'area tedesca tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento². In tale contesto, insieme alla centrale opposizione fra i due tipi di interesse, di curiosità e di intelligenza, suscitati rispettivamente dal teatro francese e dalla drammaturgia shakespeariana³, l'autore introduce la dialettica, forse meno appariscente e tuttavia tratteggiata con sintetica sicurezza, fra narrazione storica e rappresentazione poetica, che nella *Lettre à M.^r Chauvet* (1823) troverà ampio sviluppo con l'analisi della specificità del lavoro del poeta rispetto a quello storico, ma che negli appunti dei *Materiali* sembra addirittura guardare già oltre e presagire le più complesse distinzioni del saggio *Del romanzo storico* e del dialogo *Dell'Invenzione*. Per questo il frammento costituisce uno degli spunti più densi e significativi per cominciare ad addentrarsi nel dominio della teoresi manzoniana sulla rappresentazione della storia alle soglie della redazione della *Lettre*, oltre ad essere il primo luogo dei *Materiali* in cui il lettore si imbatte nel termine «storia», che occorre intenzionalmente nell'orbita dell'area semantica dell'interesse e della conoscenza.

Risalente senza dubbio al 1819⁴, il brano è a propria volta esito di meditazioni precedenti di cui si riascolta l'eco e che sarà opportuno guardare da vicino,

² Una prospettiva sui rapporti fra Manzoni e gli scritti di Goethe e di Schiller, benché limitata alla questione del genere idillio, è offerta dal mio *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, Pisa, ETS, 2017.

³ Teatro francese e teatro inglese rispondono ai due sistemi drammatici che Sismondi — non senza prudenza — chiama classico e romantico all'inizio del cap. XXX della sua *Littérature du Midi de l'Europe* (Paris, Treuttel et Würtz, 1813, vol. III, p. 461), un capitolo certamente letto da Manzoni, come attestano le sue note al frammento IV 2 dei *Materiali*. La distinzione fra i due tipi di interesse torna, in termini analoghi, nella lettera a Giudici del 7 febbraio 1820, nella quale l'«interesse di curiosità» si traduce in «ammirativo» e quello che invece nasce dalla «rappresentazione delle passioni degli uomini» vede esplicitata la propria dipendenza dalla rappresentazione del vero, e per conseguenza la propria utilità, ed è quello che «tiene ad una parte importante ed eterna dell'animo umano, il desiderio di conoscere quello che è realmente» (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, Cesare ARIETI, a cura di; con un'aggiunta di lettere inedite o disperse, Dante ISELLA, a cura di, Milano, Adelphi, 1986, t. I, p. 194).

⁴ Per la cronologia dei fascicoli si vedano C. RICCARDI, «Per un'edizione dei *Materiali estetici*», in Franco ALESSIO, Angelo STELLA, a cura di, *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 279-291; Franco GAVAZZENI, «Nota sui *Materiali estetici*»,

anch'esse conservate nei fascicoli dei *Materiali* e non sempre o non interamente confluite nella replica allo Chauvet: sarà proprio a partire da queste carte spesso considerate alla stregua di incompleti appunti preparatori che cercheremo di indagare le categorie tra le quali si orienta la prima messa a fuoco da parte di Manzoni di un problema, quello della rappresentazione della storia attraverso la poesia, che lo accompagnerà nella sua produzione creativa e saggistica per almeno quarant'anni. Se nel frammento del '19 le categorie da considerare sono quelle, classiche, del *movere* e del *docere* («commuovere e [...] istruire») e dei loro rispettivi strumenti privilegiati: l'interesse e la verisimiglianza, l'analisi dei frammenti che ne costituiscono le premesse consentirà di riportare alla luce importanti strumenti di cui il Manzoni teorico si avvale, come verrà dimostrato, già negli anni Dieci.

La densa formulazione del frammento del '19 è infatti il risultato di un lavoro di analisi che risale almeno ai due, forse tre, anni precedenti e cui, a partire, come è noto, dal 1817⁵, si affianca l'approfondimento di questioni di carattere morale. Due sono i brani che in particolare lo testimoniano e che sarà necessario esaminare per indagare i presupposti gnoseologici sui quali Manzoni fonda la specificità dell'operare del poeta, distinguendolo così da quello dello storico. Procedendo nella lettura dei *Materiali*, ma retrocedendo nel tempo, si incontra, infatti, prima, l'analisi delle operazioni del poeta e dello storico contenuta nel fascicolo III (risalente alla prima metà del 1816), poi oggetto di una riscrittura che confluirà nella *Lettre*; in seguito, nel cuore teoretico del fascicolo IV (con molta probabilità di poco precedente rispetto al III), nella cornice di un confronto, quasi d'obbligo, fra poesia e pittura⁶, si trova un'importante riflessione sul procedere delle arti imitative.

Rivista di Letteratura italiana, V, 1987, 2, p. 319-340 e le «Note ai testi», in A. MANZONI, *Scritti letterari*, op. cit., p. 414-426.

⁵ Oltre alle note di C. RICCARDI a A. MANZONI, *Scritti letterari*, op. cit., p. 420, si veda per questo l'introduzione a A. MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, ed. critica Giovanni BARDAZZI, Milano, Mondadori, 1985, p. XI-CIII: XII-XX.

⁶ Fra i precedenti prossimi a Manzoni del paragone fra arte drammatica e pittura/scultura Riccardi segnala i luoghi precisi delle opere dei consueti riferimenti dell'autore: Schlegel (*Lesson X e XIII*); Le Tourneur (*Discours*, p. CV), Mme de Staël (*De l'Allemagne*, XV: *De l'art dramatique*). Il tema, in stretto rapporto, naturalmente, con quello della sintesi concettuale operata dall'arte, è

Nel fascicolo III, adducendo alcune prove alla dimostrazione dell'inutilità, anzi della nocività delle regole pseudoaristoteliche, Manzoni comincia con l'espone il procedimento scelto dal poeta del sistema drammatico storico, poi offre un esempio di come lavorava Shakespeare, ponendo le premesse per i celebri paragrafi 166 e 167 della *Lettre*⁷. Quello che maggiormente ci interessa in questa sede sono, però, quelle osservazioni che, forse per la loro complessità teoretica, non troveranno posto nella replica allo Chauvet, ma non per questo verranno dimenticate dall'autore: si tratta dei passaggi dedicati all'analisi del percorso gnoseologico che va dalla percezione di un fenomeno (storico) all'elaborazione del concetto corrispondente, alla rappresentazione di tale concetto affinché lo spettatore a propria volta lo colga e questo gli serva per dare ordine alla propria esperienza:

Si osservi in che diverso modo procedano due scrittori di opposto sistema [quello storico e quello francese]. L'uno scoprendo in un racconto storico di varj avvenimenti un centro principale d'interesse, sente che questi avvenimenti possono formare soggetto di azione drammatica. L'effetto che essa può fare lo argomenta dall'effetto prodotto in lui dalla contemplazione di quei fatti. Esamina il concetto che gliene è rimasto, e procura di copiarlo per dir così, e per ciò fare egli sceglie appunto quelle parti principali che vede averlo formato in lui. Egli imita lo storico nella scelta dei fatti se lo storico ha colto egli stesso il punto di unità, e al pari di questo egli tralascia gli eventi estranei all'azione benchè uniti di luogo e di tempo, e raccoglie in un fascio i lontani quando sieno congiunti al nodo della azione. Perchè il poeta cederebbe il più bel

nuovamente affrontato nella *Lettre* (§ 180); si veda A. MANZONI, *Lettre à M.^r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, C. RICCARDI, a cura di, Roma, Salerno ed., 2008, nota 74, p. 146 sq.; nota 10, p. 18-21; *Introduzione*, p. sXXX-XXXIX.

⁷ Per un'analisi impeccabile della prospettiva con cui Manzoni leggeva Shakespeare negli anni Dieci e del rapporto tra i frammenti dei *Materiali estetici* e la *Lettre* che analizzano in particolare il *Riccardo II* si legga C. RICCARDI, «Mirabile Shakespear!»: Manzoni fra dramma e romanzo», *Autografo*, XII, 31, 1995, p. 5-27, a cui si rimanda anche per le osservazioni sul peso della mediazione francese che accentua gli aspetti moraleggianti dei testi sulle traduzioni inglesi di Plutarco cui accede Shakespeare.

pregio dell'arte sua, se consentisse di porre in un'azione meno cause e meno effetti di uno storico, quando queste non nuocano, ma conducano invece all'unità (p. 22)⁸.

Se nel procedimento creativo del drammaturgo che prende le mosse dalla storia e nel suo confronto con lo storico vero e proprio, con tutta la tensione all'unità che accompagna entrambi, si riconoscono i germi del dettato della *Lettre*, le poche righe dedicate all'effetto, sul piano concettuale, della contemplazione dei fatti («L'effetto [...] formato in lui») non vedranno la pubblicazione, almeno nella forma in cui si leggono nei *Materiali*, e resteranno a livello di appunto, ma un appunto straordinariamente denso, che rivela la forte propensione di Manzoni verso le scienze speculative. Per tentare di sciogliere tale densità e seguire più agevolmente l'*iter* qui accennato che va dalla contemplazione dei fatti all'imitazione del concetto («copiarlo») che ne deriva — in altri termini, dal racconto storico all'opera drammatica — è necessario risalire fino alla seconda parte del frammento IV, [2], dove Manzoni rassegna con precisione una serie di tappe di un ideale processo di elaborazione di conoscenze che conduce dall'osservazione (dallo studio) da parte del poeta, del fatto storico, all'impressione che essa desta, al concetto che il poeta ne deriva per astrazione, all'imitazione di tale concetto per procurare nel fruitore impressioni analoghe alle proprie attraverso l'opera d'arte. L'arte dunque imita ciò che l'intelletto, dopo averlo riconosciuto come interessante e utile a conferire unità all'azione secondo la categoria della causalità, ha scelto tra quanto i sensi avevano percepito e lo ha astratto in un concetto. Nel contesto di tali suggestioni certamente aristoteliche, ma che tradiscono, forse inevitabilmente, anche una certa familiarità

⁸ Esempio insigne di questo modo di procedere è, come sarà precisato poco sotto, ancora una volta Shakespeare, nelle sue *pièces* tratte dalla storia. Di lui Manzoni può leggere nel *Cours*, traendo da Schlegel strumenti lessicali e dunque concettuali: «*Shakespear sait découvrir le point de vue poétique pour chacun des phénomènes du passé. Sans rien changer à une action, il la sépare de la chaîne immense des événements écoulés et lui donne de l'unité et de la rondeur*» (August Wilhelm SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, vol. III, Paris, J. J. Paschoud, 1814, p. 82). Riccardi riconosce in tale frammento «il momento base della creazione drammatica» che troverebbe proprio nei *Materiali* una prima formulazione destinata a perfezionarsi nelle pagine della *Lettre* e del saggio *Del romanzo storico* (cf. C. RICCARDI, «Mirabile Shakespear!»: Manzoni fra dramma e romanzo», *op. cit.*, p. 8).

con la filosofia kantiana⁹ – per la più volte richiamata tensione all’unità e per il ruolo decisivo affidato al processo di astrazione – Manzoni si pone oltre la tradizione degli *idéologues* (e dunque dell’empirismo e del sensismo), avvicinandosi, in modo più o meno consapevole, alla prospettiva espressa da Schlegel nel *Cours*, per la quale il sentimento va distinto dalla sensazione e inteso come «organo morale»:

Les parties isolées d’un ouvrage de l’art [...] doivent donc être rassemblées par l’esprit et non par les sens. Elles concourent à un but commun, celui de produire une impression générale sur notre âme. L’unité se rapporte donc ici [...] à une sphère supérieure, c’est-à-dire, à celle du sentiment ou des idées [...] car le sentiment¹⁰, si du moins on ne le rapproche pas des sensations [...] est notre organe moral pour atteindre à l’infini, qui revêt ensuite dans notre esprit la forme d’idées. [...] Je demande une unité beaucoup plus profonde, plus intime, plus liée à l’essence des choses que celles dont se contentent la plupart des critiques¹¹.

La trattazione manzoniana prosegue mostrando la messa in opera del processo imitativo nel lavoro che Shakespeare compie sulla «novella nona della Giornata seconda nel Decamerone» e, di seguito, nel modo in cui costruisce il *Riccardo II*. Leggendo la novella, il poeta inglese

sente ciò che di vero di grande di commovente di terribile si può supporre che personaggi dotati di tale animo e posti in queste circostanze ponno aver detto, lo sente e col sovrumano suo ingegno lo descrive in una Tragedia. Ma egli si guarda bene dall’alterare le parti essenziali di questo fatto, perchè da queste appunto nasce la

⁹ Non si dimentichi la profonda conoscenza che di Kant aveva Ermes Visconti.

¹⁰ Si tratta di un’unità raggiunta per mezzo di un sentimento che è cosa ben diversa dalla sensazione per la sua capacità di accedere al piano delle idee.

¹¹A. W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, vol. II, *op. cit.*, p. 105 *sq.* Con Schlegel Manzoni non condivide dunque solamente i motivi del rifiuto delle unità aristoteliche, ma una sostanziale prospettiva gnoseologica che nell’Europa della fine del XVIII secolo distingue, in generale, il pensiero continentale rispetto a quello che si sviluppa in area anglosassone.

verisimiglianza e la forza della sua azione. Perchè questa si spieghi è necessario che si rappresenti la parte accaduta in un luogo e quella accaduta in un altro (p. 24)¹².

Insistendo sulla necessità di rispettare i tempi e i luoghi offerti dalla storia, del *Riccardo II* Manzoni dice:

Questa tragedia riunisce gli avvenimenti dei due ultimi anni della vita di quel re, e, al pari di quasi tutte le altre di quel sommo poeta segue assai fedelmente la Storia. Le bellezze maravigliose che vi splendono per ogni parte si devono certo al genio maraviglioso di Shakespear, ma io stimo si possa affermare che il suo sistema drammatico era una condizione essenziale perchè queste bellezze vi potessero stare. Perchè i discorsi fossero sì veri e sì profondi perchè i caratteri fossero sì scolpiti e sì interessanti e sì continuati era necessario che i personaggi fossero posti in quelle circostanze disegnate di tempo, e in quei luoghi diversi in cui la storia ce li ha rappresentati (p. 24)¹³.

¹² Come si è anticipato, l'autore tratterà l'argomento con maggior profusione nei celebri § 166-167 della *Lettre*, nei quali non compare la novella del *Decameron* e il riferimento a Plutarco lascia il posto al più preciso esempio dei versi con cui Corneille rende i pensieri di Cesare di fronte al capo tranciato di Pompeo. Ma già in queste pagine dei *Materiali* si colgono le coordinate decisive, espresse con persuasiva chiarezza, del brano della *Lettre* dedicato al compito proprio al poeta rispetto a quello dello storico (Riccardi a riguardo afferma che qui Manzoni «imposta e anticipa i problemi dell'unità d'azione, di luogo e di tempo, e anche della moralità del teatro», «“Mirabile Shakespear!”: Manzoni fra dramma e romanzo», *op. cit.*, p. 12). Questi appunti preliminari sui differenti campi d'azione del poeta e dello storico molto consuevano dapprima forse inaspettatamente con la meditazione di Humboldt che affronta il medesimo problema a partire dalla prospettiva dello storico e giunge a conclusioni non del tutto coincidenti ma non così lontane. Nelle prime battute della *Dissertazione sui compiti dello storico* scrive infatti Humboldt: «la verità di ogni evento si fonda sull'integrazione prodotta da quella parte invisibile di ogni fatto [...] che [...] è dovere dello storico aggiungere. Da questo punto di vista egli è [...] creativo [...], in quanto con la propria energia dà forma a ciò che con la mera recettività non era in grado di percepire nella sua realtà. Come il poeta, anche se in modo diverso, egli deve elaborare in sé quanto ha riunito in maniera confusa al fine di trasformarlo in un tutto organico» (Wilhelm Von HUMBOLDT, *Über die Aufgabe des Geschichtschreibers*, trad. it. *Il compito dello storico*, in *Id., Scritti filosofici*, Giovanni MORETTO e Fulvio TESSITORE, a cura di, Torino, UTET, 2004, p. 521-540: 522 sq. Un'analisi dei rapporti fra la *Lettre* e lo scritto di Humboldt è proposta da Gianluca CINELLI, *La questione del male in Storia della colonna infame di Alessandro Manzoni. Fondamenti di una teoria della letteratura etica*, Leicester, Troubador, 2015, p. 7-10).

¹³ Cf. A. MANZONI, *Lettre à M.^r C****, *op. cit.*, § 140-150.

Dalla lettura di questi brani la storia appare, dunque, come garanzia di interesse perché garanzia di verità, e la fedeltà alla storia è posta nei termini di adesione agli spazi e ai tempi che la storia stessa consegna al poeta. Alle categorie della verisimiglianza e dell'interesse, strumenti, come si è detto, del *movere* e del *docere*, la cui presenza nel brano è segno dell'organicità di una riflessione distribuita su un disteso arco di tempo ma solo apparentemente frammentaria, devono allora essere aggiunte quella del sentire (Shakespeare «sente»), non certo estranea al «sentiment» del *Cours*, e, ancor prima, quanto definisce il campo d'azione di tale sentire: le categorie di concetto e di unità, che non va disgiunta da quella di causalità, come dimostra la prima parte del frammento III.

Sempre in relazione al passaggio dal racconto storico all'azione drammatica merita ora un approfondimento la seconda parte del frammento IV [2]¹⁴ in quanto offre materiale che esula dal pur amplissimo orizzonte della *Lettre*, costituendone tuttavia il fondamento. Gli appunti spiegano chiaramente che, quando trasforma la storia in poesia, il poeta contempla una serie di avvenimenti, individua fra essi quelli che «tendono a formare una unità intellettuale» e, per così dire, li annoda, sulla base di rapporti di causalità, ad un evento centrale fonte di interesse: fin qui, dal punto di vista concettuale, la *Lettre* mostra continuità rispetto agli appunti. Elaborato così il concetto corrispondente a tale unità, il poeta lo copia (cioè lo imita) con i mezzi che gli sono propri, senza tralasciare nulla di quanto lo storico ha tenuto insieme intorno all'azione centrale: azioni, queste, che la *Lettre* non descrive esplicitamente ma che con molta probabilità traduce con i celebri «*apercevoir, saisir et rendre*», vale a dire «*créer, dans le sens le plus sérieux [...] de ce mot*» (§ 167), eliminando aspetto non trascurabile il ricorrere insistente del termine «concetto»¹⁵ che caratterizza il frammento IV [2], occorrendo per ben diciotto volte sulle diciannove complessive nell'intero *corpus* dei *Materiali*. I fatti storici, dunque, non accedono al dominio della poesia con il loro portato di contingenza: al vaglio

¹⁴ In particolare le p. 38-44.

¹⁵ Esso si riconosce nel § 175 della *Lettre* espresso nella forma della «*véritable idée de l'homme*» che il poeta si propone di rappresentare. Si noti che nel verbo «*apercevoir*» si riascolta il retaggio del sentire attribuito, nel frammento III, al poeta del sistema drammatico storico in generale e a Shakespeare in particolare.

del poeta le particolarità accidentali (oggetto dei sensi) vengono elevate a livello di concetti (oggetto dell'intelletto), unica possibile materia di rappresentazione artistica¹⁶. Arte drammatica e pittura, infatti, dimostrano che «le arti non si valgono per farci impressione degli stessi mezzi che servono alle cose reali» perché «l'arte promette assai di più» (l'unità intellettuale), ed è per questo che non è necessario rispettare la regola dell'unità di tempo e di luogo:

Ma il fatto sta che le arti non si valgono per farci impressione degli stessi mezzi che servono alle cose reali¹⁷. Le arti imitative non sono venute da altro che dall'aver gli uomini riflettuto e sentito che si poteva produrre una impressione simile al concetto nato in noi dalle cose reali senza riprodurle. La imitazione non consiste adunque nel crear cose eguali al fatto, ma di modo simiglianti al fatto che sieno il più che si può eguali al concetto¹⁸; perché il fine è questo e i modi di creare questa imitazione sono mezzi subordinati a questo fine (p. 39).

¹⁶ «[l'arte drammatica] Non imita dunque né la totale e intera azione con tutte le sensazioni che l'accompagnerebbero se fosse reale [...] né si restringe a quella parte di essa che trova una corrispondenza reale, in chi la rimira, perché [...] l'arte promette assai di più, essendo la mente capace di considerare in tre ore i fatti le cause, gli effetti le passioni [...] che possono accadere in un assai più lungo spazio di tempo» (p. 41).

¹⁷ Tale considerazione segna una forte presa di distanza rispetto a Lessing, per altri aspetti riferimento importante, e testimonia di una evidente condivisione del pensiero romantico. È Schlegel a fornirci gli elementi per constatarlo, dicendo di Lessing: «*il méconnut les droits d'imitation poétique, lorsqu'il soutint que le dialogue, ainsi que les autres parties de la composition dramatique, devait être rigoureusement calqué sur la nature, comme si une imitation exacte de la réalité était désirable, ou seulement possible, dans les beaux-arts*» (*Cours de littérature dramatique*, vol. III, op. cit., p. 286).

¹⁸ Anche in questo Shakespeare offre una grande lezione, come spiega ancora Schlegel: «*Une manière de caractériser qui ne consisteroit que dans l'art de personnifier une idée générale, ne sauroit être ni très-profonde ni très-variée. [...] Les personnages dont Shakespear a dessiné les traits avec détail sont, sous beaucoup de rapports, des individus d'une nature très-particulière, mais ont cependant une signification plus étendue et l'on peut tirer des théories universelles de leurs qualités prépondérantes*» (*Cours de littérature dramatique*, vol. II, op. cit., p. 376 sq.). E infatti, secondo Letourneur «*L'illusion ne vient pas de ce que nous croyons malheureux les Acteurs qui sont devant nos yeux; mais de ce qu'en ce moment nous nous imaginons malheureux nous-mêmes: nous gémissons sur la possibilité et non sur la présence de l'infortune*» (Pierre LETOURNEUR, *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au Roi*, Paris, Duschesne, 1776, t. 1, p. CIV) e la possibilità di qualcosa comprende naturalmente l'idea, il concetto della cosa medesima che, infatti, si crea nella mente del fruitore grazie all'azione dei personaggi. All'idea si può ricondurre quella «*signification plus étendue*» rispetto alla contingenza, dalla quale si possono ricavare le «*théories universelles*» in ambito morale di cui parla Schlegel. Per il contributo di Sismondi su queste riflessioni di Manzoni si legga C. RICCARDI, *Introduzione a A. MANZONI, Lettre à M.^r C*****, op. cit., p. XXXI.

Il fine delle arti è dunque, lo ribadiamo, «crear cose eguali al fatto, ma di modo simiglianti al fatto che siano il più che si può eguali al concetto». L'affermazione è di grande importanza, sia per il suo contenuto, sia per la sua veste retorica, determinante per illuminarlo: la figura retorica che genera la subordinata è infatti ricorrente nella scrittura di Manzoni e indicata da alcuni critici come sua caratteristica peculiare¹⁹: si tratta della *correctio* introdotta dal *ma* avversativo, che Manzoni predilige quando si tratta di avvicinarsi progressivamente alla definizione di un concetto complesso, o di descrivere il divenire di un'esperienza radicale come la conversione (basti rileggere le pagine della conversione dell'Innominato, o tornare con la memoria al «disperò» del *Cinque Maggio*). In questo caso è in gioco la cruciale definizione della pratica della *mimesis* e dunque del *poiein*: Manzoni impiega il verbo «creare», poi ripreso nella *Lettre* carico, probabilmente, di queste riflessioni, ed esclude da subito che oggetto della creazione siano le cose «eguali al fatto» per sottolineare la sottile ma essenziale distanza fra «uguale» e «somigliante» e quella, più evidente, tra «fatto» e «concetto». L'espressione «eguali al fatto» viene corretta una prima volta, lavorando sul predicativo dell'oggetto, in «simiglianti al fatto» (nella forma della *correctio* «non x sed y»), e, ulteriormente, sostituendo il termine di paragone («fatto» con «concetto»). La resa poetica offre rappresentazioni verisimili in quanto non riproduce i fatti in modo fedele, ma dopo averli passati al vaglio della scelta e dell'astrazione in vista del conseguimento dell'unità, in modo che quello che resta al fruitore non sia il mero succedersi di avvenimenti, ma quel «di più» che l'arte promette, vale a dire un insegnamento, un monito, un esempio di carattere universale: a questo rimanda l'insistenza sulla categoria di uguaglianza, il cui metro di paragone è, in ultimo, il concetto²⁰. La storia dunque non entra nel dominio

¹⁹ Per l'impiego e il significato dell'avversativa nella scrittura manzoniana si legga Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Teoria e prove dello stile di Manzoni*, Milano, Silva, 1965, cap. I e VIII; per la proposta della *correctio* quale forma dell'espressione tipica della poetica della conversione rimando al mio *Poetica della metamorfosi e poetica della conversione: scelte formali e modelli del divenire nella letteratura*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 223-258; per approfondite analisi testuali che illuminano l'impiego della *correctio* soprattutto nella poesia di Manzoni si vedano i commenti di Frare in A. MANZONI, *Inni sacri e odi civili*, Pierantonio FRARE, a cura di , Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2018.

²⁰ Fra i possibili oggetti di imitazione che Aristotele riserva al poeta come a qualunque altro facitore di immagini sembra che Manzoni abbia scelto «le cose come dovrebbero essere», forse convinto dalla

della poesia se non nella forma del concetto, che è reale in quanto pensato e vero perché tratto dall'accaduto, ma vero di una verità tutta sua, propria dell'arte: quella che Manzoni, nel saggio *Del romanzo storico*, definirà «vero poetico» e che, giusta questi appunti, sembra farsi strada nella sua speculazione già dagli anni Dieci.

I frammenti dei *Materiali estetici* fin qui brevemente ripercorsi, grazie alla loro articolazione intorno alle categorie-chiave di interesse e verisimiglianza; commovente e istruttivo; fatto e concetto; causalità e unità; proporzionalità analogica e corrispondenza letterale²¹ consentono di fare luce sulla concezione del fare poetico nel suo rapporto con la storia che caratterizza una delle prime fasi specificamente teoretiche della produzione manzoniana: verso la fine degli anni Dieci, dopo aver «*bien lu*» Shakespeare, Schlegel, Mme de Staël e certamente anche Goethe e Schiller dopo essersi a lungo confrontato con Fauriel e con gli scritti dei moralisti francesi, mentre prende forma in lui l'idea della tragedia storica del Carmagnola, Manzoni ritrova Aristotele al di là delle interpretazioni cinquecentesche della *Poetica* e chiama la poesia a rappresentare l'idea della storia, quello che la storia spinge a desiderare, ma che con i propri mezzi non può rivelare e che in vista dei propri scopi non deve ricercare. I mezzi atti a mettere in scena le «cose eguali al concetto» che l'artista trae dall'osservazione dei fatti appartengono unicamente all'arte che, già fra il 1817 e il 1819, è chiamata a «inventare²² [...] nel modo più verisimile, commovente e istruttivo»²³ i sentimenti di cui la storia non dà

giovanile lettura di Vico o già affascinato dalle nuove idee che circolano in Europa dopo la nascita dell'estetica come scienza. Per l'importanza dell'idea, la sua priorità sul fatto e la sua capacità di agire in ambito morale si veda ancora la lettera a Giudici: «tengo poi fermamente che sia metodo vizioso quello di trasportare negli avvenimenti la perfezione che non è che nella idea, e che quando sia rappresentata in idea è veramente poetica e morale» (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, *op. cit.*, p. 194).

²¹ Molto più spazio richiederebbero le considerazioni dovute alla facoltà dell'immaginazione. Per un breve ragguaglio rimando ancora al mio *Manzoni e la cultura tedesca*, *op. cit.*, p. 94-135 in particolare.

²² Questo verbo, che nei *Materiali estetici* ricorre unicamente qui, attraversa tutta la futura riflessione dell'autore sulla natura della *poiesi*. La memoria del lettore non può non correre innanzitutto ai § 160, 166, 167, 179 della *Lettere*.

²³ Nella triade di aggettivi «verisimile commovente e istruttivo», legati all'invenzione propria alla poesia tragica, si mostra evidentemente una prima elaborazione di quella che diventerà la più compiuta, ampia e analitica formula della lettera *sul Romanticismo*, che auspica che poesia e letteratura abbiano «l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo», distinguendo nelle funzioni ciò che negli appunti veniva rubricato tutto insieme e implicitamente sotto la categoria dei mezzi («nel modo»).

notizia: trent'anni dopo, nel dialogo *Dell'invenzione*, questo «inventare» troverà la sua attribuzione di significato più piena, al culmine di una riflessione durata tutta una vita: i pensieri, i sentimenti, i discorsi cui il poeta dà forma con i mezzi specifici dell'arte conosceranno un decisivo incremento nell'ordine dell'essere e dell'universalità e diventeranno modello esistente nell'ordine ideale; quella «idea che era» (e che era vera) che l'artista deve «rendere presente alla mente» del fruitore se vuole raggiungere lo scopo dell'arte. Troveranno allora finalmente pieno compimento le intuizioni dei *Materiali estetici*, nelle quali più forte si sente il debito nei confronti di Schlegel, più scoperta è l'influenza del lessico sensista e che, proprio nella loro forma acerba, consentono di riconoscere più facilmente l'identità dei primi interlocutori di Manzoni teorico dell'estetica e a ricostruire il percorso che, a partire da essi, si dipana fino alle opere degli anni Cinquanta.