

Politica e cultura nel Risorgimento italiano

Genova 1857 e la fondazione della
Società Ligure di Storia Patria

Atti del convegno, Genova, 4-6 febbraio 2008

a cura di

Luca Lo Basso



Modelli dell'innografia ottocentesca: Manzoni e Tommaseo

Valter Boggione

Due soprattutto sono i modelli cui i poeti della seconda (e anche della terza) generazione romantica fanno riferimento: Manzoni e Tommaseo. Foscolo (un Foscolo, com'è noto, storicamente tradito, staccato da quell'età napoleonica senza la quale risulta incomprensibile e arruolato nelle file risorgimentali dei combattenti per la libertà nazionale) esaurisce la propria influenza di poeta negli anni '20: dopo, semmai, l'interesse si appunterà sull'*Ortis*. Proprio il Tommaseo degli esordi è tra gli ultimi a sentirne la suggestione: non per nulla, però, le prove alfieriane e foscoliane saranno escluse sia dalle *Confessioni* sia dalla raccolta definitiva delle *Poesie*, e confinate in quell'antologia della propria giovinezza letteraria che sono le *Memorie poetiche e poesie*, pubblicate nel '38 a Venezia. Qui tenteremo un'esemplificazione dei caratteri dell'innografia di questi due supremi modelli attraverso la lettura comparata di quattro testi, due di carattere civile e politico (il coro del *Carmagnola* e *Gl'Italiani morti in Spagna*) e due di carattere religioso (*Ognissanti* e *I Santi*)¹. L'affinità tematica, assai evidente anche ad uno sguardo superficiale, consente di meglio riconoscere le sottili, ma decisive differenze che separano i due poeti, mostrando come anche nell'ambito della lirica, oltre che del romanzo, il più giovane Tommaseo, al di là di un sempre professato omaggio verso il maestro, percorra in realtà via nuove e originali.

¹ Il coro del *Conte di Carmagnola* e *Ognissanti* saranno citati dalla mia edizione delle *Poesie e tragedie*, Torino 2002, dove occupano rispettivamente le pp. 643-651 e 547-552 (per quanto concerne il coro, le differenze tra la stampa del Ferrario del 1820 e la versione definitiva delle *Opere varie* sono minime e poco significative, e si riducono in sostanza a varianti linguistiche). Le poesie di Tommaseo saranno citate dall'edizione delle *Opere* a cura di M. PUPPO, Firenze 1968 (*Gl'Italiani morti in Spagna* è alle pp. 15-17 del vol. I, *I Santi* alle pp. 302-306, sempre del vol. I).

Del coro del *Carmagnola* la critica ha sempre sottolineato soprattutto l'attitudine a parlare del presente attraverso la rievocazione della storia passata, come accadrà a vario titolo anche con l'*Adelchi*, il *Discorso*, il romanzo, la *Colonna infame*. Se tale carattere dell'esperienza letteraria manzoniana è – indiscutibilmente – vero, qualche precisazione meritano le conclusioni che se ne deducono, come apparentemente inevitabile corollario. La rappresentazione del conflitto tra il ducato di Milano e la repubblica di Venezia è intesa nel migliore dei casi come l'occasione per riflettere sulle radici storiche delle divisioni tra gli stati regionali e della debolezza dell'Italia moderna di fronte allo straniero; nel peggiore come il pretesto per un discorso di propaganda politica, nell'esercizio di una pratica militante dell'impegno letterario. Ora, non si vuole qui certo mettere in discussione il ruolo manzoniano nell'affermazione di un cosciente storicismo romantico (anche se ai tempi del *Carmagnola* la consapevolezza delle problematiche e della metodologia storica era piuttosto embrionale); e neppure l'altro caposaldo di un cambiamento della società e della politica perseguito attraverso la letteratura (per quanto non sempre nella forma della parenesi: il primo coro dell'*Adelchi* non è, a mio parere, l'invito rivolto agli italiani a prendere le armi contro lo straniero, memori dei trionfi della romanità, ma uno sconcolato bilancio del fallimento dei moti risorgimentali, come ho cercato altrove di dimostrare). Piuttosto, si vorrebbe sottolineare come tali aspetti siano pienamente comprensibili nel loro significato autentico soltanto alla luce di una particolare e totalizzante concezione religiosa della storia. La necessità di ricostruire con esattezza i fatti e il contesto storico non esclude l'idea dell'immutabilità della natura umana e della conseguente, sostanziale identità di vicende tra loro lontanissime. Tutto è già avvenuto ed è già stato raccontato, nella storia sacra e nella Bibbia: l'analisi storicamente fedele dei fatti successivi non può essere disgiunta, allora, dall'impegno a riconoscervi i segni che li riconducono a quell'archetipo, caricandoli di una valenza morale esemplare, e dunque educativa, al di là e al di sopra di ogni impegno militante di parte.

La poesia storico-politica manzoniana è anche, sempre e innanzi tutto, poesia religiosa. Vale già all'altezza del 1816 quello che Manzoni osserverà poi nel finale celebre della lettera *Sul Romanticismo* al marchese d'Azeglio: e cioè che le varie scienze, pur sembrando discostarsi nei loro principi dalla religione, vengono poi, quando rettamente praticate, "a riavvicinarsi" ad essa, «senza pur nominarla, direi quasi senza avvedersene». Se ciò vale per l'economia, che «quanto più [...] diviene ponderata e filosofica, tanto più

ella diventa cristiana»², a maggior ragione non può non valere per la storiografia. Il cantuccio del coro, che l'autore riserva a sé stesso, allora, non è lo spazio per un intervento di tipo soggettivo, la propria personale e individuale interpretazione delle vicende narrate; ma l'opportunità di chiarirne il significato morale e religioso nella tragedia soltanto implicito, per l'assenza di un personaggio capace di guardare dall'alto, in maniera obiettiva, ai fatti storici rappresentati. I cori sono poesia lirica non perché espressione della soggettività del poeta, come qualche volta pure si sente dire, mal interpretando la volontà manzoniana di riserbare «al poeta un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria»; sono poesia lirica perché commento – emotivo, morale – e non rappresentazione o narrazione dei fatti, commento espresso di necessità in metro lirico. Com'è detto chiaramente nel *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, che Manzoni estesamente cita, «il Coro è insomma lo spettatore ideale», «il difensore della causa dell'umanità»: il poeta, anche quando esprime i propri sentimenti, «parla in nome dell'intera umanità»³. Siamo, con questo, al secondo carattere fondamentale dell'innografia manzoniana: la sua natura corale (perfettamente omologa all'afflato universale, di preghiera comunitaria, che caratterizza gli *Inni Sacri*, come da tempo riconosciuto della critica), la volontà di oltrepassare le secche dell'individualismo e delle interpretazioni di parte per una visione condivisa e non più discutibile della storia. I due aspetti (la religiosità e la coralità) sono poi intimamente connessi: la lirica è religiosa perché la religione è la manifestazione più alta del “genio nazionale”; è corale perché esprime non il sentimento del poeta, ma il significato religioso della vicenda rappresentata.

Per tornare più da vicino al coro del *Carmagnola*, allora, occorre sottolinearne il carattere di vera e propria azione sacra, fin dalla scelta del metro. Anche da questo punto di vista si deve subito sgombrare il campo da un equivoco. Il decasillabo è scelto da Manzoni non in quanto metro di sonorità piene e guerresche, come potrebbe sembrare dall'*incipit* del coro: tale sarà, dopo di lui, nel Berchet di *Saluto a Milano*, nel Gazzoletti della *Patria dell'Italiano* o nel Carbone della *Carabina del bersagliere* (ma in questi ultimi due casi nella forma del doppio quinario), per una lettura malintesa e ideologica del testo manzoniano. Già l'Accame Bobbio richiamava, assai

² A. MANZONI, *Sul Romanticismo*, in *Tutte le lettere*, a cura di C. ARIETI, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. ISELLA, Milano 1986, I, p. 342.

³ A. MANZONI, *Prefazione al Conte di Carmagnola*, in *Poesie e tragedie cit.*, p. 580.

opportunamente, un'affermazione del Quadrio, secondo il quale «le cose spaventevoli e rovinose in questa maniera di verso mirabilmente risuonano»⁴: si tratta dunque del metro del furore, degli eventi più atroci e terribili della storia umana. In decasillabi è anche la *Passione*: ed è ben noto come la scelta di un metro comune a due o più testi non sia mai, in Manzoni, un fatto più o meno casuale, ma valga ad istituire una precisa relazione di senso (si pensi solo alla fitta trama di rimandi tra il coro di Ermengarda, il *Cinque maggio* e *La Pentecoste*). Lonardi, nella sua introduzione alle *Poesie*⁵, mette in relazione l'«Ahi sventura!» del v. 33 del coro con l'«oh spavento» del v. 43 della *Passione* (e in entrambe le esclamazioni si nota la natura spaventevole e rovinosa dei fatti commentati, giusta i precetti del Quadrio). L'ultima strofe del coro istituisce un raccordo ancora più immediato ed evidente, ripetutamente segnalato dai commentatori: «Tutti fatti a sembianza d'un Solo, / figli tutti d'un solo Riscatto, / in qual ora, in qual parte del suolo, / trascorriamo quest'aura vital, / siam fratelli; siam stretti ad un patto: / maledetto colui che l'infrange, / che s'innalza sul fiacco che piange, / che contrista uno spirito immortal!» (vv. 121-128).

L'immagine dell'oppressore che si innalza «sul fiacco che piange» richiama da vicino quella dei soldati che nella *Passione* tormentano il Cristo sofferente, il «fiacco pasciuto di scherno» (v. 21): ciascuno degli oppressi nella storia dall'iniquità del potere diventa allora figura del Cristo deriso e beffato. Il patto, che è certamente anche di natura politica, il legame di identità nazionale, è però anche, nel contempo, il patto della nuova alleanza che Cristo ha ristabilito sulla croce attraverso il proprio sangue. L'unità politica, che nella terza strofe del coro era stata espressa attraverso un analogo uso pregnante dell'indefinito *uno*, alla latina («D'una terra son tutti: un linguaggio / parlan tutti»), uso che tornerà identico in un passo notissimo di *Marzo 1821*, si fonda a monte su un legame di carattere religioso. La violazione del patto politico è, cristianamente, l'omicidio del fratello da parte del fratello: e dietro le guerre fratricide tra gli italiani e la battaglia di Maclodio, si staglia allora il racconto biblico dell'uccisione di Abele da parte di Caino.

⁴ A. ACCAME BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma 1963, p. 124. Il passo citato del Quadrio è in *Storia e ragione di ogni poesia*, Bologna, Pisarri, 1739-1752, III, II, p. 445.

⁵ A. MANZONI, *Tutte le poesie (1812-1872)*, a cura di G. LONARDI, commento e note di P. AZZOLINI, Venezia 1987, p. 37.

Del resto, il legame era già stato suggerito con nettezza da Manzoni in due momenti precedenti del testo: « – Ahi! Qual d’essi il sacrilego brando / trasse il primo il fratello a ferire? » (vv. 25-26); « I fratelli hanno ucciso i fratelli: / questa orrenda novella vi do » (vv. 87-88). Nel secondo passo, l’« orrenda novella » che il poeta annuncia agli italiani, in opposizione alla « gioconda novella » che questi attendono dal corriero, è allora anche il racconto biblico della *Genesi* in opposizione alla buona novella del Vangelo; e per il tramite costituito dalla *Passione*, suggerisce per i moderni successori di Abele, per gli oppressi di ogni tempo che cadono uccisi dai fratelli oppressori, il destino della salvezza. Abele ucciso da Caino è anche Cristo trafitto dai vili e l’italiano ucciso dal fratello sui campi di Maclodio. Cristo si pone come medium di salvezza e di riscatto tra l’omicidio delle origini e tutti gli omicidi che – come conseguenza di quello – si ripetono a intervalli drammaticamente regolari nella storia (tutti, per varia ragione, non in ultimo politica, di carattere fratricida).

È quanto conferma anche, per diversa via, il confronto con un testo cui il coro del *Carmagnola* molto deve, l’azione sacra *La morte d’Abel*: nel cui avvertimento *Al lettore* Metastasio spiega come la vicenda di Abele prefiguri, secondo i Santi Padri, quella del Salvatore⁶. Clara Leri, nel suo commento degli *Inni Sacri*⁷, ha segnalato come la particolare struttura strofica della *Passione*, con l’organizzazione degli endecasillabi in due periodi tetrastici abbinati dalla rima tronca del verso finale, conosca due soli precedenti settecenteschi: *La morte d’Abel* appunto e *Sant’Elena al Calvario*. La disposizione delle rime nel primo tetrastico, in particolare, è identica a quella della *Morte d’Abel*: ma, rispetto a Metastasio, Manzoni rinuncia alla simmetria tra i due periodi. Anche in questo caso, l’affinità metrica sottende un’affinità di tipo concettuale (confermata da alcune riprese quasi testuali). Il lamento di Eva, per cui l’odio che divide i fratelli è gioia per il “comun nemico”, che pensa di approfittarne a proprio vantaggio⁸, trova un corrispettivo nell’am-

⁶ P. METASTASIO, *La morte d’Abel*, in *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, Milano 1947, II, p. 581: « Nella morte d’Abel, soggetto del presente sacro componimento, riconoscono i SS. Padri delineata, più chiaramente che altrove, quella del Salvatore ».

⁷ A. MANZONI, “*Inni Sacri*” e *altri inni cristiani*, a cura di C. LERI, Firenze 1991, p. 124.

⁸ P. METASTASIO, *La morte d’Abel* cit., p. 585: « Ah del comun nemico / proprio diletto è questo / contumace dolor, che il dolce nodo / dell’anime divide, / nasconde il ver, la caritate uccide ».

monimento manzoniano a prendere le armi contro lo straniero, che trovando gli italiani «deboli e pochi» scende a sfidarli su quello stesso campo dove i superstiti hanno ucciso il fratello. L'assenza agli occhi stessi di Caino di una motivazione capace di giustificare il fratricidio («Alimento il mio proprio tormento / ripensando che Abelle è felice: / smanio, fremo, trafigger mi sento; / l'abborrisco, né intendo perché. / Vo cercando d'odiarlo cagione, / e cagione d'odiarlo non trovo; / ma lo sdegno, ma l'odio rinnovo, / perché degno dell'odio non è») ⁹ è anche l'assenza agli occhi del poeta di una causa in grado di spiegare la guerra tra fratelli: «Del conflitto esecrando / la cagione esecranda qual è? / – Non la sanno: a dar morte, a morire / qui senz'ira ognun d'essi è venuto» (vv. 27-30; e in Metastasio l'innocente Abele auspica che la sua punizione sia frutto d'amore e non d'ira: «Puniscimi, o germano, / se reo mi credi; ed il castigo sia / figlio d'amor, non d'ira») ¹⁰. Comune è anche l'immagine della terra intrisa del sangue fraterno (Metastasio: «Va: maledetto / su la terra sarai, su quella terra / che imbevuta è d'un sangue / che versò la tua mano» ¹¹; Manzoni: «Questa terra fu a tutti nudrice, / questa terra di sangue ora intrisa», vv. 21-22); e alla vicenda di Caino riporta pure l'idea dell'«eterna vendetta» che non punisce subito, ma segna il peccatore (vv. 117-120). Quanto alle madri che non vanno a strappare «dall'ignobile campo» i loro cari, ai vegliardi che «non tentan la turba furente / con prudenti parole placar» (vv. 33-40), essi richiamano per opposizione Adamo ed Eva, che nella *Morte d'Abel* cercano invano di persuadere Caino a vivere in armonia con il fratello: quasi a suggerire l'idea che la tragedia storica moderna è una tragedia ancora più terribile e assurda di quella biblica, in quanto coinvolge un mondo tutto reso folle dagli egoismi e dalle invidie particolaristiche.

L'evento preso in considerazione nel coro, dunque, è la riproposizione nel mondo moderno della stessa vicenda, tante volte ripetuta nella storia e già espressa una volta per tutte nelle sacre Scritture, dell'omicidio del fratello sul fratello. Per questo non solo l'innografia sacra, ma anche il discorso storico e politico manzoniano – come dimostra in maniera ancora più esemplare il *Cinque maggio* – si fonda sui riferimenti scritturali. Alcuni espliciti, come quelli di Caino e Abele, degli uomini fatti tutti a somiglianza di “un Solo”, del Riscatto e del nuovo patto; altri meno trasparenti, ma già

⁹ *Ibidem*, p. 586.

¹⁰ *Ibidem*, p. 589.

¹¹ *Ibidem*, p. 599.

ripetutamente segnalati, come – tanto per fare qualche esempio – la memoria di *Isaia*, I, 13-15 (*Ne offeratis ultra sacrificium frustra; incensum abominatio est mihi [...] Solemnitates vestras odivit anima mea [...] Cum multiplicaveritis orationem, non exaudiam: manus enim vestrae sanguine plenae sunt*) dietro la rappresentazione delle cerimonie religiose di ringraziamento da parte dei vincitori (vv. 89-92), o quella di *Giobbe*, XX, 5 (*quod laus impiorum brevis sit*) dietro il « torna in pianto dell'empio il gioir » del v. 116. Qui vorrei soltanto aggiungerne uno, che benché appariscente è sfuggito per quanto ne so a tutti i commentatori, compreso chi scrive, ed è invece importante per una piena comprensione del testo manzoniano. Nel momento cruciale della descrizione della battaglia di Maclodio, dopo il richiamo alla terra « coperta d'uccisi » e alla « vasta pianura » tutta insanguinata, quando « nel volgo che vincer dispera », nei soldati ducali ormai certi della sconfitta, si vede rinascere l'amore della vita, Manzoni introduce una similitudine tra i « vinti guerrier », i soldati dispersi, e il grano lanciato in aria dal ventilabro, la pala usata durante la trebbiatura per separare il grano dalla pula (vv. 57-68). È evidente che, pur in mondo in un cui la conoscenza delle tecniche agricole era senz'altro superiore rispetto alla nostra, come quello dell'Italia di primo Ottocento, la similitudine non ha valore esplicativo; ed è altresì evidente che l'immagine del ventilabro è stata la prima a presentarsi alla mente del poeta, se si tiene conto della straordinaria pregnanza del termine, quadrisillabo, per di più sottolineato dall'*enjambement*, e della sua non facile collocazione all'interno del verso.

La scelta diventa però maggiormente comprensibile, e svela il valore per così dire ideologico della similitudine, se si tiene conto dell'origine scritturale. Tralasciando l'occorrenza in *Isaia*, XXX, 24, dove diverso è il valore allegorico dell'oggetto (ma soprattutto il termine è assente nella versione della vulgata, usata ai tempi di Manzoni), il ventilabro compare tre volte nelle sacre Scritture: prima in *Geremia*, XV, 7 (*Et dispergam eos ventilabro in portis terrae; interfeci et disperdidi populum meum, et tamen a viis suis non sunt reversi*); poi – in dipendenza da *Geremia* – in due dei sinottici, *Matteo*, III, 12 (*Cuius ventilabrum in manu sua: et permundabit aream suam: et congregabit triticum suum in horreum, paleas autem comburet igni inextinguibili*) e *Luca*, III, 17 (*cuius ventilabrum in manu eius, et purgabit aream suam, et congregabit triticum in horreum suum, paleas autem comburet igni inextinguibili*). Nel profeta si tratta della minaccia di punizione da parte di Dio a Gerusalemme ribelle; nei Vangeli della predicazione del Battista circa l'autorità di Cristo. In entrambi i casi, insomma, si sta parlando della punizione dei

peccatori a seguito del giudizio di Dio; e poco più avanti l'invasione dell'Italia (detta «fatal terra»: terra nella cui storia si manifesta esemplarmente il potere di Dio, proprio come Napoleone è detto nel *Cinque maggio*, v. 8, «uom fatale») da parte degli stranieri è presentata nei termini di un anticipo della punizione divina nell'ultimo giorno: «fatal terra, gli estrani ricevi: / tal giudizio comincia per te» (vv. 107-108). La similitudine del ventilabro, insomma, in maniera non dissimile dal richiamo al fatto di Caino e Abele e in reciproco illuminarsi con quello, serve a Manzoni per sottolineare la valenza morale della situazione rappresentata, la colpevolezza delle guerre fratricide, che avranno un decisivo seguito nella punizione da parte di Dio sulla terra, con la conquista dell'Italia da parte degli stranieri, ma soprattutto nel giudizio finale.

V'è però anche, tuttavia, un altro motivo, meno immediato, ma essenziale sempre del discorso manzoniano. Il ventilabro divide il grano dal loglio: fuor di metafora, i dannati dai salvati. I vinti guerrieri che si sparpagliano inseguiti dai fratelli vincitori sono assimilati al grano. La loro condizione di vittime, la sofferenza che provano, è apportatrice di salvezza: e – del resto – se le guerre fratricide ripetono l'omicidio di Abele da parte di Caino, e Abele che muore è figura di Cristo innocente ucciso come vittima sacrificale nella passione, anche per altra via è confermata la condizione di salvezza riservata agli sconfitti. I soldati milanesi vinti a Maclodio nel coro del *Carmagnola* sono, esattamente, nella stessa condizione di Ermengarda nel secondo coro dell'*Adelchi*, colpita dalla «provida / sventura». Del resto, l'esperienza che si trovano a vivere nell'imminenza del trapasso è simile a quella di Ermengarda (anche se il discorso è qui molto scorciato, rispetto all'*Adelchi*): «già nel volgo che vincer dispera, / della vita rinasce l'amor» (vv. 63-64). È l'ovvia considerazione che nei soldati minacciati dalla morte più forte si risveglia, per contrasto, l'amore per la vita; ma è anche, anfibiologicamente, l'idea che al momento della consapevolezza della più radicale sconfitta e della morte si risveglia nell'animo il bisogno della vita autentica, l'amore per Dio. Come per Ermengarda l'amore per Carlo, che continua a tormentarla nel convento, diventa figura «d'un altro amor» (v. 72), dell'amore divino, così anche per i soldati ducali l'amore per la vita è figura del risvegliarsi nel loro animo della speranza in Dio e nella vita eterna.

Se, memori di quanto sin qui detto, proviamo ad accostarci all'inno *Gl'Italiani morti in Spagna* di Tommaseo, incontriamo evidenti affinità, che maggiormente rilevano tuttavia alcune decisive differenze. L'*incipit* è sco-

pertamente manzoniano: «Veggio spade al sol lucenti» richiama «le spade / che or levate scintillano al sol» di *Marzo 1821* (vv. 11-12). I campi insanguinati di Maclodio sono ora quelli di Algeri (vv. 7-9: «Stuol d'italici guerrieri / cospargea di sangue ieri / l'inflammato suol d'Algeri»). Più avanti incontriamo la deprecazione delle divisioni interne all'Italia, con un'esclamazione ancora di sapore manzoniano (vv. 34-35: «Ahi dolor! D'Italia i figli / son divisi nei consigli, / nella speme e nei perigli»); e, nel finale, dopo il dubbio circa il fatto che gli afflitti abbiano rivolto il loro sguardo di morenti a Dio, c'è l'invocazione al Signore perché si faccia strumento dell'indipendenza nazionale, con una mossa che ancora chiaramente rimanda a *Marzo 1821* e alla famosa definizione manzoniana di nazione (vv. 31-32: «una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor»): «Combattendo amar c'insegna: / vieni e inalbera un'insegna, / pura, o Cristo, e di te degna. // Al tuo popolo, Signore, / dona un duce ed un pastore, / un linguaggio, un braccio, un cuore» (vv. 55-60).

Le somiglianze, però, finiscono qui: e, soprattutto, sono più apparenti che sostanziali. Cominciamo dal punto centrale del discorso, le divisioni tra gli italiani. Per Manzoni la frantumazione politica e la lotta fratricida sono un incomprensibile assurdo, che non ha ragion d'essere: nella propria insensatezza, esso ripete l'altrettanto immotivato odio tra Abele e Caino nella *Genesi*. Per Tommaseo, invece, la mancata unità politica dipende a monte da una divergenza ideologica e da una disparità sociale, esiste insomma una ben precisa causa: gli italiani sono divisi perché diversi sono i «consigli», e diversi di conseguenza anche le scelte e gli obiettivi dell'agire politico (la «speme» e i «perigli»); il punto di vista dei «ricchi e grandi» adagiati «in piume delicate» (vv. 4-6) è inevitabilmente diverso da quello dei poveri e dei deboli, che sono poi coloro che materialmente debbono partire per una guerra che non li riguarda e addirittura è esterna al territorio nazionale, una guerra alla quale i governanti hanno scelto di partecipare nella prospettiva di un più ampio progetto politico, quello di rafforzare l'intesa tra il Piemonte e la Francia.

Ne deriva un'importante conseguenza. Tanto nel coro manzoniano quanto nell'ode di Tommaseo, siamo di fronte ad un intervento diretto del poeta, che si pone come garante autoptico dei fatti rappresentati, li commenta in chiave politico-morale e attraverso le forme iussive sottopone la storia al proprio ordine ideale: «Odo intorno festevoli gridi [...] // Affrettatevi, empite le schiere, / sospendete i trionfi ed i giochi, / ritornate alle vostre bandiere [...] // siam fratelli; siam stretti ad un patto: maledetto colui che l'infrange»

(vv. 89, 97-99 e 125-126); «Veggio spade al sol lucenti, / sento il suon de' combattenti, sento l'urlo de' morenti. // Voi, che in piume delicate / vostri vizi addormentate, / ricchi e grandi, m'ascoltate. // [...] // Lor bestemmie non udire, / o Dator del buon pentire. // Nuove strade a noi disserra; / vieni, e porta in sulla terra / miglior pace, o miglior guerra» (vv. 1-6 e 50-54). Ma il Manzoni che come voce critica mette in guardia i vincitori di oggi dai pericoli che correranno domani e ricorda le conseguenze del loro comportamento nella prospettiva metafisica del giudizio di Dio, esprime una posizione superiore rispetto ai fatti rappresentati, considerata universalmente valida per tutti. Se gli italiani sono divisi, il poeta non sta da nessuna delle parti in lotta: è al di sopra, e proclama la necessità di un'armonia e di un ordine, di un patto sociale, fondati in Dio stesso, nel patto della nuova alleanza ristabilito nel sangue di Cristo (così come, nella *Pentecoste*, proclama la necessità dell'accordo tra ricchi e poveri). Non si tratta di intervenire nel dibattito politico in atto, per quanto ciò che è detto abbia delle inevitabili conseguenze anche al livello delle scelte concrete da fare; ma di ricordare profeticamente (nel senso originario del termine profeta, come colui che parla a nome d'altri, di Dio e dell'intera umanità) i principi indiscutibili posti da Dio stesso a fondamento dell'agire virtuoso dell'uomo nella storia. Del resto, come già osservato, il singolo fatto storico acquista pienezza di verità solo quando viene osservato *sub specie aeternitatis*, e posto in relazione con gli archetipi biblici di cui costituisce il corrispettivo in un tempo e in un luogo diverso. Ma questa valenza ideale ed esemplare della storia può realizzarsi soltanto laddove l'impegno di fedeltà al vero conferisca carattere di indiscussa obiettività ai fatti rappresentati, laddove il poeta ritragga gli uomini quali effettivamente sono: la partecipazione emotiva al dramma degli italiani non esclude l'obiettività del giudizio, in un perfetto contemporarsi delle ragioni del cuore e di quelle della mente, del sentire e del meditare.

Il significato dell'intervento diretto del poeta in Tommaseo è, invece, assai diverso. Innanzi tutto, esso è posto sempre in apertura di componimento, e si presenta per lo più nella forma dell'allocuzione a un interlocutore determinato¹², come obiezione polemica o suggerimento: è il segno della

¹² Qualche altro esempio soltanto. Da *Napoleone* (*Opere* cit., I, p. 13) «Sul mesto scoglio, infra 'l mughiar de' venti, / di', non sentivi il gemito incessante / dei mille ignoti, in nome tuo morenti?»; da *Libertà. A un fuoruscito, inferno a morte* (*ibidem*): «Vivi, infelice, vivi. Ancor non hai / né conosciuto né sofferto assai».

mediazione decisiva dell'autore rispetto ai fatti, che nella poesia manzoniana sono sempre all'inizio, e la lezione morale naturalmente ne scaturisce. Tommaseo è consapevole della pluralità delle prospettive, del fatto che « d'Italia i figli / son divisi nei consigli »; ma è convinto che il proprio punto di vista debba prevalere, e si sforza di conseguire tale risultato attraverso la poesia. Di fronte al conflitto anche di classe che è in atto nella storia contemporanea, è schierato da una parte ben precisa, quella dei poveri soldati mandati a morire in terra straniera senza neppure poter invocare il « nume ignoto » della Libertà (v. 41), contro i ricchi che nulla sanno e sono totalmente indifferenti all'« orrore / di chi langue e di chi muore » (vv. 32-33); avanza un progetto politico, seppure sommariamente definito, che si basa sulla coesistenza di « un duce ed un pastore » (v. 59), sull'autorizzazione da parte del potere religioso alla guerra giusta e la consacrazione di una guida militare capace di amare combattendo (che è l'ossimoro prediletto, la grande utopia del Tommaseo di questi anni: « combattere amando, soffrendo sperar » è nelle *Memorie de' popoli*, v. 8¹³; « sia l'amor la sua vendetta » nell'*Italia*, v. 31)¹⁴. Del resto, Tommaseo è ben consapevole che non esiste un unico modo di intendere il cristianesimo, com'è invece per Manzoni (e se più d'uno ne esiste, per lui, è a causa di un errore umano di prospettiva): e attraverso la presentazione di un fatto storico determinato si sforza di far prevalere il proprio cristianesimo sociale, libertario e ugualitario, che nel trattato *Dell'Italia*, non troppo distante cronologicamente, si spinge fino a ricordare la concorde condanna, nei padri della Chiesa, della proprietà privata e dell'usura. La sua poesia storico-politica è sempre poesia militante: legata ad un evento determinato, assunto nella sua specificità, con dovizia di riferimenti storici puntuali, ma nella prospettiva dell'affermazione di un progetto politico-sociale ideale. Per lui il compito della poesia è quello di dipingere « gli uomini, non quali furono o sono, ma quali esser denno »¹⁵; e per ottenere tale scopo punta sul coinvolgimento emotivo del lettore piuttosto che sull'argomentazione di tipo storico, con una evidente prevalenza dell'elemento patetico e un'attitudine predicatoria del tutto assenti in Manzoni. Di contro al contemperarsi manzoniano di ragione e cuore, di sentire e meditare,

¹³ *Ibidem*, I, p. 60.

¹⁴ *Ibidem*, I, p. 10.

¹⁵ N. TOMMASEO, *Sulla mitologia di V. Monti*, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di E. BELLORINI, Bari 1943, II, p. 402.

Tommaseo afferma con decisione la priorità del cuore: «La poësia così dal pieno cuore, / così dal pieno cuor sgorga l'amore»¹⁶; e in una lettera al Filippi del maggio 1827: «unica norma seguire l'impulso del cuore»¹⁷.

Manzoni ha un visione sintetica dell'esperienza umana, totalmente pervasa dello spirito religioso, seppure a momenti in maniera inconsapevole o in aperta ribellione dell'uomo di fronte a Dio. Il cristianesimo permea di sé ogni cosa, ogni aspetto della vita, ogni scienza morale, persino quelle più lontane e apparentemente antitetiche come l'economia: senza di esso non si possono dunque interpretare correttamente neppure la storia, la società e la politica. La poesia politica è anche, prima di tutto, poesia religiosa (e, viceversa, la poesia religiosa ha anche un'immediata applicabilità in chiave politico-sociale). La prospettiva tommaseana è assai più angusta: l'esperienza religiosa è soprattutto un'esperienza individuale, di carattere mistico; è la percezione della presenza fisica di Cristo nel mondo attraverso l'eucaristia, *La creazione e la redenzione diffusa*, come recita il titolo del componimento posto a suggello dell'edizione definitiva delle poesie¹⁸. Il compito del poeta, di conseguenza, è quello di persuadere il singolo lettore al cammino di rigenerazione morale vissuto in prima persona dal poeta stesso, e questo obiettivo educativo si vale, più che dei riferimenti scritturali, del richiamo ai valori elementari dell'amore, della bontà, della pace. Il discorso politico si sostanzia di riferimenti religiosi, ma in chiave appunto morale, non per un'interpretazione globalmente cristiana del mondo e della storia, sia pure nella prospettiva di amaro pessimismo del Manzoni del tempo delle tragedie. I versi religiosi, allora, si trovano ad un livello superiore rispetto ai versi politici. La costruzione della raccolta definitiva delle *Poesie*, del '72, divisa in cinque sezioni, è chiaramente una costruzione gerarchica: si va dai testi di carattere politico della prima parte per giungere nella quinta alla lode a Dio da parte delle creature, passando attraverso l'esperienza di caduta, pentimento ed espiazione e la rappresentazione della vita dell'anima rinnovata dal perdono divino.

Queste differenze si ripercuotono anche a livello di scelte metriche e stilistiche. Sia la metrica di Manzoni sia quella di Tommaseo sono arditamente sperimentali. Manca, nella poesia italiana più recente, una tradizione

¹⁶ N. TOMMASEO, *Opere cit.*, II, p. 341; i versi citati sono tratti dal libro quarto delle *Memorie poetiche*.

¹⁷ *Ibidem*, I, p. XXVII.

¹⁸ *Ibidem*, I, p. 360.

importante di innografia, religiosa o politica che sia: dissoltasi gradualmente nel Seicento la forma della canzone petrarchesca, peraltro inadatta ad un discorso corale e comunitario come quello svolto da Manzoni e popolare ed educativo come quello di Tommaseo, si tratta di individuare schemi preesistenti in cui travasare la nuova sensibilità. Anche in questo caso, la soluzione scelta è in apparenza simile, e alcune delle poesie di Tommaseo presentano metri quasi manzoniani (comune ad entrambi, del resto, è la predilezione per versi brevi, in particolare il settenario, o parisillabi di non frequente uso nella tradizione italiana, come l'ottonario e il decasillabo, nonché la frequente mescolanza di piani, tronchi e sdrucchioli). *Il morire*¹⁹, ad esempio, è in strofe in prevalenza di settenari, con alternanza di piani e sdrucchioli: ma gli ultimi due versi sono entrambi piani e a rima baciata, e l'ultimo è un endecasillabo. Ancora più vicino il caso di *Solitudine*²⁰, in strofe di otto settenari, con alternanza di piani e sdrucchioli e tronchi in chiusa di periodo: ma l'asimmetria già manzoniana tra i due periodi che compongono la strofe non riguarda soltanto la disposizione delle rime, bensì coinvolge addirittura il numero dei versi (5+3).

Le scelte metriche di Manzoni hanno origine, com'è noto, da un'assidua frequentazione della letteratura settecentesca, e in particolare da un'ardita contaminazione di schemi che occasionalmente si ritrovano nella poesia arcadica (soprattutto quella per musica metastasiana, ma anche gli *Amori* di Savio) con scelte ed artifici riconducibili invece alle odi pariniane. Contaminazione ardita, si diceva, non soltanto per la distanza dei modelli, ma soprattutto perché fa coesistere, di fatto, una metrica che privilegia il ritmo asservendovi il discorso concettuale, estremamente semplificato e perfino banalizzato a livello lessicale e sintattico, con una che lo frange, attraverso il ricorso sistematico all'*enjambement* e a dure inversioni, a un linguaggio arduo, per concentrare tutta l'attenzione del lettore sul piano semantico e concettuale. Non mette conto qui di soffermarsi sulle ragioni di tale scelta, anch'esse tante volte indagate, e riconducibili in ultimo alla volontà di realizzare un modello innografico di facile memorizzazione e adatto alla recitazione corale, senza nel contempo svilire la sublime altezza del discorso religioso, assicurata anche dal ricorso costante al linguaggio scritturale e liturgico. Piuttosto è il caso di sottolineare la duttilità del risultato, che alterna momenti di perfetta coinci-

¹⁹ *Ibidem*, I, p. 77.

²⁰ *Ibidem*, I, pp. 62-65.

denza tra metro e ritmo ad altri in cui il rispetto scrupoloso del metro si accompagna ad una frantumazione del ritmo così estrema che il discorso sfocia in cadenze nettamente antimelodiche. Si pensi, nel caso del nostro coro, al contrasto tra l'*incipit* guerresco, di una sonorità piena, assicurata dal ritmo anapestico (« S'ode a destra uno squillo di tromba; / a sinistra risponde uno squillo: / d'ambo i lati calpesto rimbomba / da cavalli e da fanti il terren »), e le parti di riflessione morale e religiosa, dove il discorso si dilata oltre la misura del periodo tetrastico, con forti inarcature soprattutto tra il quarto e il quinto verso, cui seguono altrettanto forti pause in corpo di verso (« in qual ora, in qual parte del suolo, / trascorriamo quest'aura vital, / siam fratelli; siam stretti ad un patto »), per arrivare ad un risultato limite quasi dissonante, ma austeramente solenne, come quello della similitudine del ventilabro, di cui già si è rilevata l'importanza sul piano ideologico: « Come il grano lanciato dal pieno / ventilabro nell'aria si spande; / tale intorno per l'ampio terreno [...] ». Come il grano, anche il verso trabocca per effetto dell'*enjambement* in quello successivo; e l'introduzione dell'accento secondario, ma nettamente rimarcato, di prima sillaba determina la dissoluzione del movimento anapestico. E sempre i momenti di più forte divaricazione tra metro e ritmo sono funzionali a sottolineare gli snodi concettuali più significativi: basti ricordare il caso, fondamentale da tutti i punti di vista, della « provida / sventura » nel coro dell'atto quarto dell'*Adelchi*, con l'*enjambement*, l'improvviso rallentamento del ritmo del verso, il proseguimento del periodo e lo sviluppo concettuale del discorso oltre la misura della strofe. Del resto, la tendenza del discorso logico-sintattico a travalicare non la misura del verso soltanto, ma quella del periodo metrico, è la caratteristica forse più evidente della poesia manzoniana: donde la frequenza della geminazione strofica o degli *enjambements* tra strofe diverse.

Per Tommaseo, le soluzioni settecentesche così care a Manzoni sono soltanto una, e non la più importante, tra le infinite possibilità che si offrono all'innografia. La sua voracità metrica si spinge alla rivisitazione di tutta la tradizione poetica italiana, dal prediletto momento delle origini (in quanto caratterizzato da aurorale spontaneità espressiva) ai suoi tempi, senza neppure dimenticare gli esperimenti di poesia barbara dei secoli XV e XVI: persino la sperimentazione carducciana sull'esametro riuscirebbe incomprensibile senza il precedente di *Voluttà e rimorso*²¹ (che il debito sia stato rimosso da

²¹ *Ibidem*, I, pp. 233-236.

Carducci è ben naturale; meno che continui per lo più ad essere misconosciuto dalla critica). Non c'è verso, dal ternario in poi; non c'è combinazione strofica, dal distico alla stanza di canzone, che Tommaseo non abbia usato. Nelle ultime sezioni si assiste anzi alla combinazione di più versi nella stessa strofe (spesso, ma non solo, settenari e endecasillabi) e di più strofe nello stesso testo, fino al caso clamoroso del polimetro *Sofia*²². Si può dire, anzi, che tra i duecentododici testi che compongono la raccolta definitiva delle *Poesie* quasi non ce n'è uno che ripeta esattamente l'altro dal punto di vista metrico. Eppure, in tanta varietà, c'è una costante: ed è la coincidenza tra metro e ritmo, anzi, meglio, la priorità data al ritmo rispetto al metro (non si dimentichi che una delle parti che compongono il *San Michele*, dopo un *Cantico* in ottave di endecasillabi, un *Inno* in quartine di settenari e prima di una *Meditazione* in strofe di cinque versi anarimi, è una *Pregbiera* in prosa ritmica)²³. È una, non l'ultima, delle lezioni dei *Canti popolari*.

A fronte di un lavoro così complesso, di una sperimentazione svolta tutta a tavolino, si ha alla fine l'impressione di trovarsi di fronte ad una metrica naturale, spontanea, dove le rime sono facili e ben rimarcate (fino alla programmatica ripresa, in rima baciata, di *cuore/amore*). Il metro del testo che ho prescelto per il mio discorso, *Gl'Italiani morti in Spagna*, è in questo senso esemplare: siamo infatti di fronte a terzine di ottonari monorimi, che determinano un ritmo scandito e monotono, cantilenante, mai rotto dall'*enjambement* (se non in due casi su 63 versi). Persino i momenti più tragicamente drammatici sono espressi in versi di andamento saltellante: « Chi squarciato il capo e il seno, / altri un piede o un braccio meno, / chi freddato in sul terreno » (vv. 25-27). È, quasi programmaticamente rispetto a Manzoni, la scelta di una poesia davvero popolare, di contro alla presunta popolarità dei sentimenti e dello spirito cristiano, espressa tuttavia in periodi sintattici e in forme metriche di ardua ampiezza e complessità. Anche il linguaggio, allora, è chiamato a collaborare a questo progetto. Di contro al lessico scritturale degli *Inni Sacri* e dei testi politici manzoniani si staglia il toscano popolare delle *Poesie*. L'innografia di Manzoni si fonda nel recupero del linguaggio biblico (arricchito di latinismi e forme alte della tradizione letteraria), trasferito naturalmente e senza mediazione, per le ragioni di cui si è detto, alla storia e alla politica. I riferimenti cristiani nella poesia stori-

²² *Ibidem*, I, pp. 109-117.

²³ *Ibidem*, I, pp. 283-297.

co-politica di Tommaseo sono semplici, addirittura ingenui; riguardano aspetti etici, non dottrinari o liturgici. Perfino quando si assiste all'applicazione alla storia contemporanea di una vicenda biblica, come nel caso di *Mane, thecel, phares*²⁴, Tommaseo rifugge dall'allusione per la spiegazione ampia, distesa, comprensibile a tutti: non è l'inserzione delle Scritture nella poesia, ma il volgarizzamento delle Scritture stesse a scopo didascalico ed esemplare, attraverso un linguaggio e un modo di esporre «schietto e evidente»²⁵: il corrispettivo, in versi, dell'intento perseguito in prosa con gli *Esempi di generosità*.

Il linguaggio si innalza notevolmente nelle poesie della quarta e della quinta sezione, in corrispondenza con il passaggio dall'innografia civile e politica e dalla confessione autobiografica all'innografia religiosa. Nei *Santi* ciò si manifesta soprattutto nell'introduzione di latinismi (*Salvete, talamo, parvoli...*): si tratta, tuttavia, di voci di lunga tradizione letteraria e per lo più rese famigliari al lettore dalle celebrazioni liturgiche, che certamente non intendono cogliere di sorpresa o disorientare (con l'unica eccezione di una singolare e ardua ripresa dai *Sepolcri* foscoliani ai vv. 152-153: «educerete [...] / l'arbore sacra de' gentili affetti») ²⁶. La chiarezza dell'espressione non è pregiudicata neppure dal periodare decisamente più ampio e complesso, in cui affiorano qua e là iperbatì e anastrofi, ma sempre lineare e di distesa solennità (andamento certo suggerito anche dalla scelta del metro, l'endecasillabo sciolto: ma comune comunque alla maggior parte dei testi di queste due ultime sezioni). La fedeltà ad un genere di poesia popolare, del resto, è riconoscibile fin dal titolo, soprattutto quando si metta a confronto il nome della festività religiosa adottato da Tommaseo, *I Santi* appunto, con l'*Ognissanti* manzoniano, liturgicamente più appropriato, ma certo assai meno comune.

²⁴ *Ibidem*, I, pp. 53-56.

²⁵ Tale è, a detta dello stesso Tommaseo nel *Diario intimo* (29 novembre 1846), il carattere originario della Bibbia, supremo esempio di poesia popolare, reso inatingibile senza mediazione ai lettori moderni per la distanza culturale: «Scrivo gli *Esempi di generosità* con la Bibbia alla mano: e quella guida mi aiuta a ritrovare modo di narrare schietto e evidente» (*Ibidem*, II, p. 901).

²⁶ Educare nell'accezione di "far crescere (un albero)" è al v. 55 dei *Sepolcri*: «nel suo povero tetto educò un lauro».

Il frammento di *Ognissanti* risale all'ottobre del 1847, quattro anni dopo *I Santi* di Tommaseo: e lascia chiaramente intuire come il rapporto di imitazione (o per lo meno di influenza) tra i due poeti non sia stato a senso unico. Mi sembra anzi probabile, dal confronto tra i testi, che l'idea manzoniana di affrontare un tema legato all'ormai remotissimo progetto degli *Inni Sacri* (per quanto già vagheggiata per breve tempo nel 1830) sia stata suggerita proprio dalla lettura degli sciolti dell'amico. Ci sono, infatti, numerosi e significativi elementi in comune: dall'idea di presentare i santi del paradiso raggruppandoli in categorie omogenee (com'è possibile intuire con sicurezza nonostante la natura frammentaria dell'esperimento manzoniano), al fatto che entrambe le categorie presentate da Manzoni, quella dei "pieux solitaires" e quella dei peccatori pentiti, sono già nell'inno di Tommaseo; dal motivo del disprezzo del mondo (inteso nell'accezione del termine propria del linguaggio ascetico) al richiamo alla purezza immacolata di Maria; dalla lunga serie di metafore acquee e floreali all'insistito ricorso alle formule costrittive, che scandiscono il ritmo del dettato. Ma anche questa volta le analogie non fanno che rendere più netta la peculiarità del discorso poetico dei due autori.

L'inizio dei *Santi* è, apparentemente, su una linea di preghiera collettiva alla maniera del Manzoni degli *Inni Sacri*: «L'inno leviamo a Dio» è l'invito che il poeta rivolge, quasi guida della comunità orante, ai lettori; e anche dopo non mancano esortazioni di questo tipo, seppure nella forma, ora, di invocazione ai santi (ad es. ai vv. 125-126: «Giorni men tetri alla gemente sposa / orate»). Ma queste si accompagnano a scelte espressive diverse, e l'invocazione diretta a Cristo si trasforma ben presto in un dialogo personale con Lui, in quella confessione quasi sacramentale, che è un po' il sigillo di tutta l'esperienza religiosa, prima ancora che letteraria, di Tommaseo: «Forti gioie, Signor, gioie pensose / spira ne' figli tuoi» (vv. 52-53); «Ma non tutte, o Signor (consiglio arcano), fur l'elette del cielo abitatrici / inesperte di colpa» (vv. 71-73); fino a: «Credo al consorzio de' tuoi Santi, o Dio» (v. 147). Del resto, la misura ampia e distesa dell'endecasillabo sciolto ben difficilmente si adatta alle esigenze della preghiera comunitaria, mentre è il ritmo naturale del colloquio intimo con il divino. La religiosità di Tommaseo, insomma, è una religiosità fortemente soggettiva, individualmente disposta: il che non significa che manchi la volontà di proselitismo e guida nei confronti dei confratelli, anzi; ma che questa assume la forma della proposta agli altri della propria esperienza personale, e che l'incontro con Dio avviene nell'intimo del cuore, piuttosto che, manzonianamente, all'interno della comunità dei fedeli in preghiera.

L'individualismo, che per Manzoni costituisce il presupposto naturale del peccato di superbia, quello di Adamo nel giardino dell'eden, e che è l'elemento che maggiormente distanzia la cultura classica pagana, protesa alla ricerca della gloria, dall'umiltà cristiana incarnata da Maria, è una componente ben presente nell'esperienza religiosa di Tommaseo. Il peccato originale di Manzoni è un peccato di autosufficienza, è colpa di natura innanzi tutto intellettuale, il rifiuto della mano tesa da Dio in Cristo all'uomo (e il paradigma è allora quello di Saulo, l'orgoglioso persecutore dei cristiani); il peccato di Tommaseo è, forse più ingenuamente, seppure con altrettanta sincerità morale, la scoperta della nudità intesa non come condizione di dipendenza creaturale di fronte al Creatore, ma tentazione dei sensi, acceso desiderio fisico (e il paradigma è piuttosto quello di Maria Maddalena, peccatrice e convertita). Manzoni evita di proposito di indicare, all'interno delle diverse forme di esperienza della santità, degli esempi concreti, che in Tommaseo sono invece numerosi. Come chiaramente suggeriscono le epigrafi prescelte nel 1830, quando Manzoni si cimenta per la prima volta nel tentativo di comporre un inno sulla festività di Ognissanti, ma poi lo straccia, la santità non può essere l'occasione della celebrazione del valore dell'individuo, in una sorta di cristianizzazione del culto pagano per il nome, la fama, ma il segno dell'appartenenza al corpo mistico della chiesa: *in omnibus Christus* (*Colossesi*, III, 11); *multa quidem membra, unum autem corpus* (*I Corinzi*, XII, 20); *Omnes enim vos estis Unum in Christo Jesu* (*Galati*, III, 28). Ciò che importa non è il carattere peculiare della vicenda individuale, ma la possibilità dell'indefinito suo riproporsi nella storia umana, dopo il modello ideale, sancito una volta per tutte, della caduta di Adamo ed Eva e del riscatto in Cristo. Tommaseo insiste invece sui caratteri peculiari delle diverse forme di esperienza della santità, e considera i santi campioni sublimi, meritevoli di celebrazione e di culto anche individuale.

L'iniziale invito alla preghiera collettiva («L'inno leviamo a Dio») lascia subito il posto ad una visione che non nega l'individualità, l'eccezionalità anzi dell'esperienza individuale, ma la dispone in una superiore armonia fondata in Dio: «Di Santo in Santo / salga il pensier, come di cima in cima, / lieto volando, e si riposi in Lui» (vv. 1-3). La similitudine della cima è in questo senso chiarissima: e non per nulla l'immagine dell'ascesa al Parnaso, del «calle Ascreo», frequentissima nei versi giovanili di Manzoni come corrispettivo della superba volontà di affermazione, scompare del tutto dagli *Inni Sacri* in poi, se non nella forma del faticoso e umile pellegrinaggio, come quello del diacono Martino nell'*Adelchi* o dell'acqua che proprio in *Ognis-*

santi con difficoltà erompe alla luce attraverso «l'amiche / angustie» (vv. 33-34), l'esperienza buia e dolorosa del male e della sofferenza. Il dolore è, per Manzoni, lo strumento della purificazione e dell'ascesi: ma ciò non toglie che sia vissuto in tutta la sua drammaticità. Alla letizia del volo tommaseo verso Dio si contrappone la composta, dignitosa sopportazione della sofferenza da parte dei santi che sono stati prima peccatori, per i quali il raggiungimento della "vetta" non prescinde dal pianto e da un forte e virile dolore (e si noti, in questa prospettiva, l'efficacia del dettato franto, rotto in membri brevissimi): «la vetta, / sorgendo, toccaste, dolenti / e forti, a magnanimi intenti / nutrendo nel pianto l'ardir» (vv. 37-40). In Tommaseo, invece, c'è una sorta di voluttà del dolore, che si fonda nella fiducia incondizionata e spontanea nel perdono divino e trova espressione in una lunga serie di ossimori e antitesi: «umil gioia» e «speranza mesta» (v. 27), «È sublime il dolor nella speranza» (v. 48), «gioie pensose» (v. 52)... Il movimento ascendente dell'acqua, ostinato ma faticoso, che in *Ognissanti* descrive la volontà di riscatto dalla colpa («e, come l'umor, che nel limo / errava sotterra smarrito, / da subita vena rapito / che al giorno la strada gli fa, // si lancia e, seguendo l'amiche / angustie, con ratto gorgoglio, / si vede d'in cima allo scoglio / in lucido sgorgo apparir», vv. 29-36), ha in Tommaseo un carattere di naturalità immediata, che altrettanto naturalmente determina un benefico effetto di imitazione negli uomini comuni, anche loro oppressi dal peccato: «E come in alto / nuvola ascende e dall'opaco grembo / acque distilla che dan vita ai fiori / così da' falli e dal pentir de' Santi / alle languenti usciva anime umane / refrigerio e conforto» (vv. 73-78). Quello che è in Manzoni lotta, sforzo e conquista, è in Tommaseo spontaneo moto dello spirito. La sua attenzione si concentra, piuttosto che sul faticoso moto ascensionale, sul movimento discendente che dal primo si origina, grazia acquistata dai santi presso Dio a vantaggio degli uomini: all'acqua che scorrendo attraverso stretti passaggi sotterranei giunge conclusivamente a scaturire alla luce, si oppone l'acqua che scende in forma di pioggia sulla terra, dando nuova vita ai fiori. E di nuovo, nel finale, è rappresentato il movimento discendente dal cielo alla terra nell'attenzione che i santi devono rivolgere a questo «umil pianeta» (dove l'aggettivo conserva, accanto al significato dell'intrinseca debolezza dell'umanità sulla terra, l'idea etimologica di collocazione in basso) e nel ricordo della discesa sulla terra dell'arcangelo Gabriele, nonché della natura terrena di Maria: «Al vostro echeggi / l'inno terreno; e a questo umil pianeta / guardate pii; ché in questo umil pianeta / discese Gabriel, pianse Maria» (vv. 161-164).

Anche *Ognissanti* (ma lo stesso discorso si potrebbe fare per il *Natale*) è giocato sulla contrapposizione tra alto e basso: tra la «limpida piena» del sole e la «nebbia terrena», tra la fanghiglia che imprigiona sotterra l'acqua e il suo sgorgare «d'in cima allo scoglio» (e il basso, la terra, è il luogo del buio, del peccato, in una prospettiva di tipo ascetico). Ma queste antitesi acquistano significato soltanto allorché si rilevi l'impianto dinamico dell'inno, la forte tensione alla trascendenza, al movimento dal basso verso l'alto, dal buio alla luce, che interamente lo percorre. È pur vero che senza la mano che giunge valida dal cielo (*Il Cinque Maggio*, vv. 86-87), senza la mano porta da Cristo al peccatore, l'uomo non potrebbe mai sorgere, innalzarsi, «oltre l'antico onor» (*Il Natale*, vv. 34-35): ma la fatica del movimento, che richiede nei santi peccatori forza d'animo e ardimento non comuni, è la risposta più chiara alle persistenti accuse a Manzoni di giansenismo. Tra il movimento immediato e spontaneo di Maria, che torna al paradiso come alla propria sede naturale, e il movimento non lineare, «l'oblique rivolte» del serpente, infine schiacciato definitivamente sulla terra dal peso del puro piede della Vergine, sta il faticoso sforzo di ascesa di chi si innalza dal peccato alla beatitudine attraverso l'esperienza della sofferenza e della contrizione.

Il sogno tommaseano è, invece, quello del raggiungimento di una perfetta armonia tra la terra e il cielo: al movimento ascendente degli inni levati a Dio dagli uomini, dei peccatori che si sforzano con l'imitazione di Cristo di innalzarsi alla beatitudine del cielo, perfettamente corrisponde quello discendente delle preghiere pronunciate dai santi per i peccatori stessi, del loro sguardo rivolto all'umile terra, del loro spirito che discende ad avvolgere gli uomini proteggendoli. La terra non è il luogo della nebbia e del peccato, da cui occorre faticosamente staccarsi, come nella morale ascetica di Manzoni, ma quello che ha visto il pianto di Maria, su cui è disceso l'angelo Gabriele, che ha conosciuto l'incarnazione di Cristo (e in cui Cristo è ancora presente, anche materialmente, attraverso il sacrificio eucaristico): è il «libro [...] di mistiche note» (*Alla terra*, v. 17) in cui il perfetto accordo del mare, della luce, dei colori, delle forme, dei corpi, delle voci, dei contagi, degli imponderabili, e così via (per citare soltanto qualcuno dei titoli delle poesie che compongono la quinta sezione, fino alla conclusiva *Armonia delle cose*), l'accordo cioè di tutte le creature, rimanda alla suprema bellezza del creatore. Il cristianesimo è la voce della natura e della semplicità, e la natura tutta parla di Dio. Al pessimismo manzoniano – pessimismo attivo, ai tempi di *Ognissanti*, ma pur sempre pessimismo –, si contrappone l'ottimismo di Tommaseo, non ignaro del male e della colpa, ma ostinatamente fiducioso

nella grandezza del perdono divino e animato da spontanea, ingenua ammirazione per la perfezione del creato.

Del resto, nell'ottica manzoniana, il peccatore che si piega di fronte a Dio è un vinto che trova nella sconfitta un impreveduto premio, la salvezza: « e sia divina ai vinti / mercede il vincitor » (*La Pentecoste*, vv. 95-96). La rappresentazione dei santi peccatori e penitenti si vale in Tommaseo dello stesso lessico militare; ma la loro, questa volta, è una vittoria, seppure conseguita in una maniera del tutto particolare: « combatteste, e non servil paura, / ma vergogna gentil vi volse a Dio; / e pregando vinceste » (vv. 80-82).

Il livello di sublime altezza raggiunto dai santi è confermato dal tributo di onore che il mondo, pur nella sua indifferenza ai valori dello spirito, offre alle "Vergini Sante" che hanno affrontato il martirio: « Il freddo mondo ingrato, / che macchiate e dimentiche v'avria, / v'adora il mondo, e v'erge *altari e templi*, / e a città molte e a genti è il *nome* vostro / festa e *tutela* » (vv. 62-66). È una mossa scopertamente manzoniana: ma, una volta ancora, di un Manzoni tradito nello spirito. Il riferimento è, in questo caso, al *Nome di Maria*: « a noi solenne / è il *nome* tuo, Maria. // [...] // La terra antica / non porta sola i *tempi* tuoi / [...] // In che lande selvagge, oltre quai mari / di sì barbaro nome fior si coglie / che non conosca de' tuoi miti *altari* / le benedette soglie? // [...] Più d'un popolo superbo esser si vanta / in tua gentil *tutela* » (vv. 19-20, 29-30, 33-36 e 39-40)²⁷. La somiglianza, a livello concettuale come lessicale, è straordinaria. Ma Manzoni celebra in Maria il paradosso cristiano per cui l'umiltà misteriosamente si rovescia in grandezza, l'assenza di un nome glorioso, di un nome qualsiasi, anzi (all'inizio Maria è definita semplicemente la sposa di un fabbro nazareno che sale « un giorno » non definito « a non so qual pendice »), la rende degna « del secondo nome », dopo quello di Cristo. E alla gloria tributata a Maria si oppone, in *Ognisanti*, l'indifferenza che il mondo riserva ai santi solitari (« il secol vi sdegnà, e superbo / domanda qual merto agli altari / v'addusse », vv. 5-7). Quello stesso mondo superbo e ingrato adora, in Tommaseo, le vergini martiri: la santità è già riconosciuta sulla terra, ed ha un'utilità immediata, di tipo educativo (grazie al loro esempio, « più bei sembianti / e più puri vestì la pargoletta / ch'or le fiorisce il talamo pudico », vv. 68-70). La santità per Manzoni prescinde invece dal riconoscimento terreno, ed ha un'utilità diversa, conoscibile solo a Dio.

²⁷ Miei, in entrambe le citazioni, i corsivi.

Anche il richiamo a Maria, allora, che apparenta in superficie i due testi, ha a ben vedere un significato profondamente diverso. Manzoni evoca Maria in opposizione a quella che è l'abituale condizione dell'uomo, inevitabilmente macchiato dalle conseguenze del peccato originale: « Tu sola a lui festi ritorno / ornata del primo suo dono » (vv. 45-46). Maria si colloca oltre il perdono, oltre i santi, come nella raffigurazione dantesca della rosa dei beati (e del resto anche nel *Nome di Maria* è chiara la diversa natura del culto che la teologia cristiana presta alla Madre di Dio rispetto ai santi: iperdulia, non dulia). Il fatto che soltanto l'Immacolata sia stata immune dalla colpa deve spingere i santi peccatori a non nascondere la loro condizione, anzi ad esibirla, a maggior gloria di Dio e a conforto degli altri uomini ancora prigionieri del male. Ma il ricordo ha anche un altro significato: serve per evocare quella che è stata la necessaria premessa della vicenda di salvezza dei santi che si sono redenti dal peccato, e più in generale di ogni uomo, e cioè l'incarnazione e morte in croce di Cristo. La rappresentazione di Maria che schiaccia la testa dell'« angue nemicò », da cui pure, sola, non è mai stata toccata (vv. 49-50), va letta come narrazione protoevangelica, secondo una consolidata interpretazione allegorica del testo della *Genesis*: la sua valenza salvifica non si esplica tanto in virtù del ruolo di mediatrice tra gli uomini e Dio, avvocata nostra, quanto piuttosto in quanto madre di Cristo, venuto nel mondo a riscattare gli uomini dal peccato. Nella più ottimistica interpretazione di Tommaseo, invece, il richiamo alla Madonna ha luogo per analogia: si giustifica in quanto in tutti i santi c'è qualcosa del suo candore, della sua purezza originaria, per quanto contaminato dall'inevitabile presenza del male: « Vieni, invocata, e le celesti altezze / rischiari il tuo candor, dolce Maria. / Ogni color di bene ha posto Iddio / nel tuo candor » (vv. 8-11). Certo Maria è superiore ai santi, ma non – per così dire – qualitativamente, piuttosto quantitativamente. C'è, nel suo candore verginale, tutta la varietà che sulla terra si squaderna nelle diverse forme ed esperienza di santità. Per questo è chiamata fin dall'inizio ad introdurre la teoria dei santi, perché in sé la condensa e la riassume.

Del resto, l'immagine che descrive il rapporto tra Maria e i santi (la luce candida che racchiude in sé tutti i colori) è la stessa immagine che nei *Colori* è usata ad esprimere l'unità mistica in Dio del creato, la « splendida lingua del sole » (v. 32): « così nel candido raggio s'annidano, / famiglia unanime, tutti i colori » (vv. 3-4)²⁸. Anche i santi sono famiglia unanime, benché

²⁸ N. TOMMASEO, *Opere cit.*, I, pp. 326-327.

composta di individui determinati, ben distinti per indole, storia personale, esperienza stessa della santità. È, diversamente coniugato, il tema che percorre tutte le due ultime sezioni delle *Poesie*: quell'*Armonia delle cose*, come recita il titolo delle quartine che costituiscono per me il vertice della poesia religiosa di Tommaseo, che è molteplicità nell'unità, «una materia in vari modi ordita», spirante «da un solo amor» (vv. 17 e 19)²⁹. I santi, allora, sono le membra del «corpo divo» di Cristo; le forme e i modi della loro parziale *imitatio Christi* compongono tutti insieme l'itinerario dell'umanità verso la salvezza. Non ciascuna singola vicenda esattamente ripete la storia di caduta e redenzione quale è narrata nei testi sacri, con l'esperienza della colpa originaria riscattata dalla passione (nel senso più propriamente religioso del termine) che ciascun uomo è chiamato a vivere nella sofferenza e nella morte, come in Manzoni; ma l'accordo di esse, la loro dimensione corale. L'intercessione dei santi è lo strumento che lega la terra al cielo in mistica unità: «In mezzo a noi scendete, e a' cari nostri / istillate nel cor sante parole; / e il ciel sia con la terra una famiglia» (vv. 38-40); e poi ancora, nel finale (vv. 147-149): «Credo al consorzio de' tuoi Santi, o Dio; / sento lo spirito lor corrcerci intorno / com'aria viva, e palpitarci in cuore» (e questa fisicità dell'esperienza mistica è altro tratto caratteristico di questa poesia, come nell'idea che per effetto della transustanziazione del pane e del vino Cristo fa parte materialmente del mondo, è nell'aria respirata e nella terra e nell'acqua). Anche in *Ognissanti* il motivo dell'intercessione aleggia sull'inno, soprattutto laddove Manzoni celebra la virtù dei santi solitari, simile ad un fiore nato «sull'inospite piagge» (v. 18), che «spande ai deserti del cielo / gli olezzi del calice» (vv. 23-24). L'immagine dei «deserti del cielo» è splendida anfibologia, che perfettamente esprime come solo in apparenza la bellezza e il profumo restino vani, perché se nessuno v'è a goderli, essi raggiungono comunque il cielo. Ma l'intercessione dei santi non è per Manzoni un intervento diretto, a vantaggio di un individuo o di uno stato (com'è in Tommaseo per l'Italia e gli italiani): è il mistero per cui la bontà e la bellezza rendono in Dio migliore il mondo (e il fatto che si applichi ai mistici fa ancora più evidente il paradosso di una rinuncia all'azione nel mondo che si traduce in un più alto vantaggio per il mondo stesso).

Tanto la visione manzoniana quanto quella tommaseana della santità sono di natura sintetica: ma la prima procede «nel senso di una sottrazione

²⁹ *Ibidem*, I, pp. 344-345.

della dimensione storica»³⁰ e del carattere individuale, la seconda di un'armonizzazione della specificità personale e storica entro un contesto più ampio, che trascende il mondo senza negarlo. In *Ognissanti*, si diceva, non è nominato alcun santo specifico, solo sono delineate alcune categorie; e l'uso dei tempi verbali oscilla continuamente tra passato, presente e futuro, con un procedere che a prima vista potrebbe apparire incoerente: « Il 'secol' sdegnà i beati avvolti, al *presente* o fuori del tempo, dalla luce divina [...]. I santi penitenti incontrarono, nel *passato storico*, la pietà divina e sorsero alla salvezza come, al *presente*, avviene alla vena d'acqua sotterranea e perenne. La colpa e la purificazione sono al *passato*; l'ossequio 'timido' che può velarle è del *presente*. I verbi che si riferiscono alla Vergine sono al *passato*; ma per una paradossale compenetrazione dei tempi [...], il Tentatore sente il peso del piede della Vergine 'appena su noi / l'indegna vittoria compì' ossia non appena *ebbe compiuta* la sua opera di corruttore. La narrazione biblica parla di una profezia sui rapporti fra la progenie della donna e il Serpente. Qui si dice che il piede della Vergine conculca *subito* il capo del Tentatore »³¹. Nei *Santi*, sono prescelti campioni esemplari delle diverse categorie, da quelli più noti e prevedibili, come Agostino per i peccatori pentiti o Filippo Neri per i santi che si sono dedicati alla cura dei fanciulli, fino a un assai meno noto Nepomuceno. Di ciascuno, seppure per battute brevissime, si riassume la particolare esperienza, ciascuno è collocato entro il suo specifico contesto storico-sociale. La dimensione temporale è ben definita e coerente, anche se tendenzialmente unitaria, al punto che Tommaseo, dopo la rappresentazione dei santi che sono vissuti nel passato, addirittura invoca e ringrazia quelli che verranno « ne' secoli venturi » (v. 151). Le differenze, in questa prospettiva, riescono non annullate ma esaltate; l'immagine del fiore e del suo profumo serve qui per esprimere l'idea della possibilità di distinguere perfettamente nell'unità di Dio la varietà di « quanti, dacché 'l mondo nacque, / sorser da cuore umano atti d'amore »: « Di ciascun fiore ogni aura, e di ciascun ruscel godremo ogni onda, / i rai distinti di ciascuna stella » (vv. 141-146).

Assai diverso, allora, è anche il modo in cui sono usati i riferimenti biblici. In *Ognissanti*, proprio come nelle liriche civili e politiche, il rimando ai testi sacri è sempre indiretto e allusivo, per quanto facilmente riconoscibile:

³⁰ F. FORTINI, *Due note per gli "Inni": "Il Contadino di S. Domingo"; L'"Ognissanti" e l'"Animo virginale"*, in « Paragone », 286 (1973), p. 15 (ora in *Nuovi saggi italiani*, Milano 1987).

³¹ *Ibidem*.

serve a rendere possibile quella singolare compenetrazione di tempi di cui si diceva, per effetto della quale ciò che è accaduto una volta per tutte secondo il paradigma ideale della Bibbia torna a ripetersi ogni volta nella storia, svelando tuttavia il proprio significato autentico, ultimo, soltanto in una prospettiva metastorica e metafisica. Il serpente che ha tentato Adamo ed Eva nell'eden è quello che continua a tentare ogni giorno l'umanità pellegrina sulla terra, che obbliga a faticose e oblique rivolte il cammino di chi cerca di ascendere dal peccato alla santità: è l'angue che «*su noi / l'indegna vittoria compìe*»³² (vv. 51-52; e si noti la forza di sottolineatura dell'*enjambement*). Ma similmente l'atto di Maria che ne ha schiacciato la testa una volta per tutte con il puro piede, atto che viene retrocesso all'indietro, subito dopo l'«*indegna vittoria*» conseguita dal serpente attraverso la colpa di Adamo ed Eva, come momento originario e archetipico della storia umana, continua ad esplicitare la sua valenza salvifica per tutti gli uomini e costituisce in chiave metafisica la definitiva vittoria e la compensazione del male. I riferimenti di Tommaseo alle sacre Scritture, invece, sono del tutto espliciti e a passi universalmente noti, in accordo con l'idea della semplicità e dell'evidenza della Bibbia quale modello supremo di letteratura popolare. Essi servono ad illustrare con didascalica chiarezza come i santi abbiano applicato nella loro vita specifici aspetti dell'insegnamento di Cristo. Così i santi educatori, Giuseppe Calasanzio e Filippo Neri, hanno messo in atto l'invito del Signore «*Lasciate i pargoletti a me venire*» (v. 17) e hanno fatto propria la lezione di Giuseppe che trepidante protesse il Bambino durante la fuga in Egitto. Così Benedetto e Francesco, che sono detti i «*Patriarchi / d'Italia*», proprio come i patriarchi in un primo momento hanno spiegato nel deserto «*ampie le loro tende*» (vv. 120-122), cioè hanno scelto vita solitaria e ritirata³³. Come la poesia civile, così la poesia religiosa di Tommaseo si fonda sull'esperienza individuale (che è ora quella dell'unità mistica del creato in Dio) ed è animata da uno spirito pedagogico, punta – pur all'interno di un innalzamento dello stile e della lingua – ad una comunicazione chiara e immediata, alla partecipazione agli altri della propria intima gioia e fiducia nel perdono di Dio e nella salvezza. I santi sono la garanzia e lo strumento del realizzarsi di questa fiducia.

³² Mio il corsivo.

³³ Ed è ancora una volta Manzoni, diversamente piegato. Qui il richiamo è alle tende che la Chiesa spiega, nei vv. 7-8 della *Pentecoste*, «*dall'uno all'altro mar*».

Il discorso manzoniano è come di consueto assai più ampio e complesso: investe l'escatologia, ma anche la storia e il dibattito intellettuale, civile e politico (esattamente come la poesia politica aveva immediate implicazioni di carattere religioso). Ciò vale soprattutto per la rappresentazione dei "pieux solitaires", che costituisce il nucleo concettuale da cui si sviluppa l'inno. Manzoni parte dalla considerazione che il mondo disprezza la pratica della virtù solitaria, ritenendola inutile alla società: « Cercando col cupido sguardo, / tra il vel della nebbia terrena, / quel sol che in sua limpida piena / v'avvolge or beati lassù; // il secol vi sdegnà, e superbo / domanda qual merto agli altari / v'addusse; che giovin gli avari / tesor di solinghe virtù » (vv. 1-8). L'aggettivazione che il poeta usa per sottolineare la tensione verso Dio e la difesa gelosa della propria virtù (« cupido sguardo », « avari tesor ») è parsa giustamente singolare e bisognosa di giustificazione al Petrocchi³⁴: ma forse, per comprenderla, occorre far riferimento non tanto a accezioni particolari e secondarie delle due voci, che ne giustifichino un uso in chiave positiva, come pure io stesso ho fatto nel mio commento alle *Poesie e tragedie* di Manzoni³⁵, quanto piuttosto prestare maggiore attenzione al complesso del discorso. *Cupido* e *avarò* hanno sempre, nella tradizione letteraria italiana, un'accezione negativa: ed esprimono qui allora il punto di vista di quel mondo superbo che, avvolto nella nebbia terrena, non è in grado di comprendere il significato e il valore della santità solitaria. La tensione paziente alla contemplazione di Dio appare così come un desiderio ostinato e irragionevole; la pratica solitaria della virtù e l'appagamento che ne deriva come l'indulgere ad un impulso di carattere asociale, quand'anche non antisociale.

Ciò riesce più comprensibile se si riconosce che Manzoni sta qui discutendo uno dei motivi cardine della riflessione illuministica: e precisamente il nesso tra felicità e pubblica utilità. La presenza, in un testo di metà secolo, di una problematica così tipicamente settecentesca non può stupire chi conosce Manzoni: si pensi soltanto all'interesse inconcluso che per oltre un decennio lo terrà impegnato nello studio della rivoluzione francese (anche se in questo caso il nesso con l'attualità politica è più immediato). Il diritto alla felicità, "the pursuit of happiness", è sancito addirittura dalla *Dichiarazione di indipendenza americana*; eppure il secolo dei lumi lo intende

³⁴ G. PETROCCHI, *L'Ognissanti e l'aggettivazione manzoniana*, in *Manzoni. Letteratura e vita*, Milano 1971, pp. 97-98 e 100.

³⁵ A. MANZONI, *Poesie e tragedie* cit., pp. 547-548.

per lo più in maniera molto restrittiva: il rischio, infatti, è di interpretare la felicità come una corsa verso la sensazione piacevole, di approdare ad un edonismo puramente egoistico. Per articolare felicità e moralità, l'illuminismo risponde con la socialità e l'utilità pubblica: la ricerca della felicità individuale non può prescindere dall'impegno a favore dei propri simili, dalla ricerca del bene comune. La felicità consiste nell'azione; vive in una dimensione collettiva anche quando appare essere un'esperienza privata. Si pensi soltanto al sospetto con cui vengono guardate le *Rêveries du promeneur solitaire* di Rousseau, con la loro proposta di una felicità intesa come godimento delle "delizie interiori", in cui non soltanto l'utilitarismo illuministico, ma anche lo stesso Diderot vedono «una sorta di egotismo della privazione»³⁶. Ciò vale, a maggior ragione, per la scelta della vita ascetica: e non per nulla proprio contro le istituzioni monastiche maggiormente si appunta il furore iconoclastico dei rivoluzionari. È il problema che ha già tenuto impegnato l'Alfieri del dialogo *Della virtù sconosciuta*. La risposta del cristiano Manzoni si distacca tanto dall'utilitarismo settecentesco quanto dalla solitudine sdegnosa e dalla rinuncia all'azione di Alfieri. L'inazione della preghiera è in realtà una forma diversa, nascosta, di azione: altrettanto fondamentale e non dissimile da quella che sono capaci di esercitare piante apparentemente insignificanti e invisibili come le fibre tessili e le erbe medicinali. L'elenco delle proprietà degli alberi creati da Dio («A Lui [...] // che il pino inflessibile agli austri, / che docile il salcio alla mano, / che il larice ai verni, e l'ontano / durevole all'acque creò», vv. 13-16) è allora la traduzione del principio paolino secondo cui c'è diversità di carismi, ma uno solo è lo Spirito; c'è diversità di ministeri, ma uno solo è il Signore; c'è diversità di operazioni, ma uno solo è Dio, che opera tutto in tutti (*I Corinzi*, XII, 4-6). Ma ancora più importante, nell'ottica dell'inno manzoniano, è la considerazione che immediatamente segue: *Unicuique autem datur manifestatio Spiritus ad utilitatem* (7). Anche l'apparente inerzia e l'altrettanto apparente egoismo dei santi solitari producono un'utilità per gli altri uomini, che misteriosamente si realizza in Dio; gli « avari / tesori di solinghe virtù » giovano a tutti, in virtù del principio dell'intercessione dei santi.

Queste considerazioni inducono a collocare anche il seguito dell'inno, con la rappresentazione dei santi penitenti in opposizione alla purezza ver-

³⁶ P. ROGER, *Felicità*, in *L'Illuminismo. Dizionario storico*, a cura di V. FERRONE e D. ROCHE, Bari 1997, p. 43.

ginale di Maria, la «sola dall'angue nemico / non tocca né prima né poi» (vv. 49-50), in una prospettiva leggermente diversa, così integrando la lettura che fin qui se ne è offerta. Manzoni vi ristabilisce cioè quella relazione tra l'infelicità da una parte e il dogma del peccato originale dall'altra che il pensiero illuministico si è sforzato di recidere, precipitando nella constatazione della rivoltante assurdità del male: si pensi al Voltarie del *Poème sur le désastre de Lisbonne* o della voce *Job* sull'*Encyclopédie*. Nella prospettiva cristiana la felicità non coincide con il piacere, ma con la pace tra l'uomo e Dio, cioè con l'assenza del peccato, da cui deriva nella dimensione escatologica la beatitudine. La sofferenza che i santi penitenti hanno provato non solo non è un ostacolo insormontabile al raggiungimento della felicità, ma ne è anzi la condizione. Anche per questo essi non debbono nascondere «le piaghe che il fallo [...] impresse» in loro (v. 42): per dimostrare come il dolore (il termine *piaghe* è di straordinaria pregnanza, e richiama da vicino la vicenda di Giobbe) sia necessario e provvidenziale. Così letto, *Ognissanti* è il monito del fallimento dell'ottimismo illuministico, e di ogni sistema di pensiero che presuma di fondare nell'utilità immediata lo scopo dell'azione e nel piacere la fonte della felicità.

INDICE

Programma	pag.	5
<i>Dino Puncuh</i> , La fondazione della Società Ligure di Storia Patria	»	7
<i>Bianca Montale</i> , Genova 1857. Cronaca di un anno cruciale	»	31
<i>Giovanni Assereto</i> , Storiografia e identità ligure tra Settecento e primo Ottocento	»	57
<i>Ilaria Porciani</i> , Associarsi per scrivere la storia: uno sguardo di insieme sul contesto europeo	»	89
<i>Umberto Levra</i> , Gli storici “sabaudisti” nel Piemonte dell’Ottocento: personaggi, istituzioni, carriere, reti di relazioni	»	113
<i>Gian Savino Pene Vidari</i> , La nascita della Società Ligure di Storia Patria e la torinese Regia Deputazione di Storia Patria	»	127
<i>Silvano Montaldo</i> , Genova nel 1857 vista da Torino	»	169
<i>Ester De Fort</i> , Immigrazione politica e clima culturale a metà Ottocento nel Regno di Sardegna	»	193
<i>Marco Doria</i> , Economia e investimenti finanziari a Genova nell’età cavouriana	»	225
<i>Maria Stella Rollandi</i> , Il porto di Genova e il problema del trasferimento della base navale	»	253

<i>Quinto Marini</i> , Un'occasione mancata. La narrativa risorgimentale ligure tra racconto storico, autobiografia e romanzo (Mazzini, Canale, Ruffini, Barrili, Abba)	pag.	285
<i>Matteo Palumbo</i> , Dalla patria perduta alla patria trovata: le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» e «Le confessioni di un Italiano»	»	317
<i>Laura Nay</i> , “Dall’Alpe a Spartivento”: memorie di “vite tempestose”	»	333
<i>Gian Paolo Marchi</i> , Amore e patria in Aleardo Aleardi	»	353
<i>Valter Boggione</i> , Modelli dell’innografia ottocentesca: Manzoni e Tommaseo	»	369
<i>Giovanna Sparacello</i> , Le fonti francesi dei libretti verdiani: a proposito di <i>Stiffelio</i> e <i>Aroldo</i>	»	397
<i>Elisabetta Fava</i> , Salotto e patriottismo	»	409
<i>Antonio Rostagno</i> , La musica per orchestra nella storia dell’Italia ottocentesca	»	423
<i>Philip Gossett</i> , Cantando le Cinque Giornate	»	453



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncub*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo