

OTTAVIO GHIDINI

«*La beauté dans le désespoir*». *Niobe e la madre di Cecilia*

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

OTTAVIO GHIDINI

«La beauté dans le désespoir». Niobe e la madre di Cecilia

In questo contributo si rilegge l'episodio manzoniano della madre di Cecilia per sottolinearne i legami intertestuali con le *Metamorfosi* ovidiane e con la *Corinne di Madame de Staël*. Nel brano dei *Promessi sposi* la donna, colpita dalla peste insieme ai suoi figli, nasconde in filigrana la fisionomia della figura mitologica di Niobe, di grande fortuna letteraria, a livello europeo, tra Sette e Ottocento.

Commentando l'episodio manzoniano della madre di Cecilia, lettori qualificati hanno fatto riferimento alla figura mitologica di Niobe.¹ Offro qualche osservazione aggiuntiva al fine di corroborare tale proposta esegetica.

La vicenda del mito viene narrata nel libro VI delle *Metamorfosi* ovidiane, libro che si apre con il racconto della vicenda di Aracne, seguito dalla descrizione dei casi di Niobe, la quale da giovane aveva conosciuto Aracne di persona, essendo come lei originaria dalla Lidia; ciò nonostante – commenta il narratore – la punizione della sua conterranea non bastò a persuaderla della necessità di «cedere caelitibus verbisque minoribus uti» (v. 151).² Molte cose rendevano Niobe superba, ma motivo principale d'orgoglio era la propria fecondità: una prole numerosa, composta da ben quattordici figli, secondo Ovidio, sette maschi e sette femmine. Un giorno l'indovina Manto, figlia di Tiresia, esortò le donne tebane a offrire sacrifici a Latona e ai suoi due figli, Diana e Apollo. Niobe tuttavia si oppose, cercando di indurre le concittadine a fare altrettanto. «Ecce venit comitum Niobe celeberrima turba» (v. 165): ecco che Niobe avanza, scrive Ovidio, come se la donna apparisse su una scena teatrale, non tanto diversamente da quanto avviene nel romanzo con quel «Sur una di quelle soglie stavasi ritta una donna» del *Fermo e Lucia* (IV VI 45), poi sensibilmente modificato, passando attraverso le diverse stesure, nel noto «Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna» (*PS* 1840 XXXIV 47). Allo stesso modo, come nelle *Metamorfosi* viene subito messa in risalto la bellezza di Niobe (detta appunto «formosa»), così il narratore dei *Promessi sposi* si sofferma a descrivere la straordinaria bellezza della madre di Cecilia: «una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo» (*PS* 1840 XXXIV 47).

Rivolgendosi alle donne tebane, Niobe si vanta dei propri figli, mostrandosi arrogante nei confronti di Latona:

Sum felix: quis enim neget hoc? felixque manebo:
hoc quoque quis dubitet? tutam me copia fecit.
Maior sum, quam cui possit Fortuna nocere,
multaque ut eripiat, multo mihi plura relinquet.
Excessere metum mea iam bona: fingite demi
huic aliquid populo natorum posse meorum,
non tamen ad numerum redigar spoliata quorum,
Latonae turbam: quae quantum distat ob orba? (vv. 193-200)

Anche se malauguratamente venisse privata di qualcuno dei suoi figli, essi sarebbero, nonostante tutto, più numerosi di quelli nati dalla dea: che differenza c'è – si chiede Niobe – tra quella che definisce con sarcasmo la *turba* dei figli di Latona e l'essere del tutto sterili? La dea irata invia allora Diana e Apollo per punire la donna, uccidendo tutti i suoi figli maschi. Il loro padre, Anfione, si caccia una lama nel petto, ponendo termine così ai suoi giorni e al suo dolore. «Heu quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa» (v. 273), commenta il narratore. Eppure la donna continua a mostrarsi «malo audax» (v. 288): il dolore l'ha resa ancora più audace e rinnova le parole oltraggiose scagliate contro Latona. La punizione si abbatte allora contro le figlie, che cadono una dopo l'altra. Alla fine resta solo l'ultima («ultima restabat», v. 298, come «l'unica che le rimaneva» di *SP*, *PS* 1827 e *PS* 1840 XXXIV 52). Niobe invoca pietà, ma, mentre prega, quella per cui prega cade a terra morta. Ora Niobe è «orba» (v. 301), senza figli, come

aveva sarcasticamente definito Latona (v. 200), e diventa 'rigida' a causa del male sofferto: «Deriguit [...] malis: nullos movet aura capillos, / in vultu color est sine sanguine, lumina maestis / stant immota genis; nihil est in imagine vivum» (vv. 303-305). «Intra quoque viscera saxum est» (v. 309), anche i visceri sono diventati pietra. «Flet tamen» (v. 310), tuttavia piange; dal vento viene trasportata nella sua terra natale e «ibi fixa cacumine montis / liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant» (vv. 311-312). Sono per l'appunto questi marmi, dai quali scendono le lacrime di Niobe, ad aver sollecitato i lettori ricordati all'inizio a parlare di tema niobesco, commentando la pagina manzoniana e in particolare il passo del *Fermo e Lucia* in cui la donna (non ancora 'madre di Cecilia', giacché il nome della fanciulla comparirà soltanto all'altezza degli *Sposi promessi*) viene paragonata a «una fonte di bianchissimi marmi che inaridita, mostra pure i vestigi degli antichi zampilli».³

Manzoni riprende il mito illustrato per forgiare l'episodio romanzesco, il cui germe iniziale deriva da un passo del *De pestilentia* di Federico Borromeo, recuperato pure in funzione del confronto che in queste pagine Manzoni sta intessendo con l'introduzione alla giornata prima del *Decameron*, dove il segno della più grave abiezione causata dalla «mortifera pestilenza» consisteva nella cancellazione non solo di generici legami sociali ma addirittura di quelli parentali. Manzoni recupera Boccaccio, integrandolo però nel suo orizzonte valoriale. Anche a Milano si danno episodi analoghi a quelli che sconvolsero un tempo l'«egregia città di Fiorenza»;⁴ tuttavia, secondo il cattolico Manzoni, la luce indefettibile della coscienza continua, nonostante tutto, a illuminare le azioni di alcuni⁵ ed è in forza di tale esemplare testimonianza che sembra possibile indicare la strada della fiducia in Dio (quella fiducia posta a conclusione della parte narrativa del romanzo) a ogni uomo, anche a colui che è messo alla prova in modo più drammatico dal dolore.

L'apparizione della donna nel *Fermo e Lucia* appare sensibilmente diversa rispetto a quella degli *Sposi promessi* e delle due edizioni a stampa. Come si è detto poc'anzi, nella Prima minuta leggiamo, infatti, «Sur una di quelle soglie stavasi ritta una donna» (FL IV VI 45). Nelle *Metamorfosi* anche la figura di Niobe è ritta: prima perché superba, poi perché irrigidita dal dolore per la perdita di tutti i figli («deriguitque malis», v. 303) e infine 'ritta' poiché trasformata in una statua di pietra («non flecti cervix / [...] potest», vv. 308-309), in una pena che si costruisce in analogia con il suo *scelus* contro gli dei. Il *mythos* di Niobe è un racconto di superbia punita e infatti la donna verrà ricordata da Dante, insieme all'altra protagonista del libro VI delle *Metamorfosi*, Aracne, nel dodicesimo canto del *Purgatorio*, tra le scene scolpite a bassorilievo, desunte dalla tradizione biblica e mitologica, nel cerchio dei superbi.

L'episodio della madre di Cecilia è un episodio miserevole (d'altronde *De miserandis casibus* titolava l'ottavo capitolo del borromaico *De pestilentia*). La scena, secondo quanto leggiamo nel *Fermo e Lucia*, avrebbe infatti potuto «rivolgere a se gli sguardi anche fra tanta miseria», come la Niobe ovidiana, «miseranda vel hostis» (v. 276). Inoltre, se la figura materna, nel romanzo, tiene in braccio la figlia, «col petto appoggiato al petto» (PS 1840 XXXIV 49), così, in modo analogo, nelle *Metamorfosi*, i fratelli uccisi, caduti a terra, si ritrovano petto contro petto, «pectora pectoribus» (v. 243).

Un altro particolare narrativo, quello della donna che dà «un ultimo bacio alla figlia» (FL IV XXXIV 53) sembra essere un controcanto dei versi ovidiani: Niobe, infatti, «oscula dispensat natos suprema per omnes» (v. 278). Così pure la celebre metafora della pianta che cade insieme col fiorellino ancora in boccia, se riascolta Catullo e Virgilio, potrebbe forse riprendere, per l'anafora di 'insieme', presente solo qui nel *Fermo e Lucia* e poi nella Quarantana («[...] per morire insieme? Come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme»), anche l'ovidiano «ingemuere simul, simul incurvata dolore / membra solo posuere» (vv. 245-246).⁶

Come Niobe, la madre di Cecilia era stata una madre feconda. A partire dagli *Sposi promessi* compare nella pagina del romanzo il celebre addio della donna alla propria figlioletta, sul quale torneremo tra poco. Un particolare ulteriore poi viene inserito nella Ventisettana: Negli *Sposi promessi* si legge, infatti, «Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te», mentre nell'edizione del '27 (e poi nell'edizione definitiva) abbiamo l'aggiunta di «e per gli altri»: «Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri». Con ogni probabilità, questa donna, come Niobe, aveva

generato più volte e la cosa pare tanto più interessante se confrontata all'ipotesto borromaico, in cui viene nominata soltanto la «novennis puella».

Ad alcuni particolari descrittivi viene affidato il compito di mediare una diversa concezione del dolore: se Cecilia è «tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo» (PS 1840 XXXIV 48), al contrario le figlie di Niobe «stabant cum vestibus atris / ante toros fratrum demisso crine» (vv. 288-289).

Niobe, trasformata in statua, emana lacrime, mentre gli occhi della madre di Cecilia «non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse molte» (PS 1840 XXXIV 47). Piuttosto, nella Prima minuta leggiamo che il dono delle lacrime viene concesso a Fermo, detto appunto «molle di lagrime» (FL IV VI 55), impiegando lo stesso termine «molle», usato poco sopra per descrivere la bellezza della donna (FL IV VI 45). Nella redazione definitiva il particolare del pianto partecipe di Renzo viene espunto, quasi che il protagonista abbia fatto propria la dignità nel dolore della madre di Cecilia.

La Niobe di Manzoni non mostra superbia, il suo dolore si compone dignitosamente ed essa viene raffrontata ad una fontana inaridita. Anche quando si rivolge al monatto che le si avvicina, risponde con un gesto privo di «sdegno [e] disprezzo», al contrario di Niobe, come abbiamo detto, «malo [...] audax» (v. 288). Una simile compostezza nel dolore si riflette, a livello stilistico, nella pagina grande di Manzoni, dove possiamo osservare, raffrontando le diverse stesure del brano, un *sermo* che diviene sempre più *humilis*: notiamo «sguardo vagabondo» (FL) > «sguardo vagante» (PS 1827) > «sguardo» (PS 1840); la «veste bianca, mondissima» di FL e PS 1827 e il «vestito bianchissimo» di PS 1840; «l'andar suo era faticoso» (PS 1827) > «la sua andatura era affaticata» (PS 1840); le «chiome divise e rassettate in su la fronte» (FL) diventano le «chiome divise in su la fronte» (PS 1827) e infine i «capelli divisi sulla fronte» (PS 1840); «ripassando di qua stasera» (FL) > «ripassando di qui in sul vespro» (PS 1827) > «passando di qui verso sera» (PS 1840); «col fiore appena sbucciato» (FL) > «col fiorellino avvolto ancora nel calice» (PS 1827) > «col fiorellino ancora in boccia» (PS 1840). Si tratta di un lavoro correttorio volto a raggiungere quel sublime dal basso di cui ha parlato Nencioni e più complessivamente dell'esito di una ricerca stilistica grazie alla quale Manzoni, in coerenza con la sua Niobe, predilige la compostezza di una retorica discreta.⁷ La compostezza nel dolore di Niobe trova dunque un corrispettivo stilistico nell'attenuazione ottenuta da Manzoni grazie a un lessico della ferialità e soprattutto grazie a una serie di congiunzioni avversative. La *klassische Dämpfung* si unisce al *sermo humilis* al quale Manzoni perviene probabilmente, come Dante, attraverso il confronto con il testo biblico. Gibellini, a proposito della pagina in esame, afferma che «il sublime cristiano cui mirava il Manzoni era, in fin dei conti, coincidenza di *stilus tragicus* e di *sermo humilis*».⁸

Nel *Fermo e Lucia* il giovane protagonista, muovendosi tra le scene di dolore della città sconvolta dalla peste, «cercava di non guardar quegli orrori se non quando era necessario per cansarli» (FL IV VI 44). Tuttavia, lo «sguardo vagabondo» di Renzo si imbatte «in un oggetto dal quale usciva una pietà che invogliava l'animo a contemplarlo». All'inizio il giovane tenta di evitare le figure di dolore incontrate lungo il cammino, con un atteggiamento non affatto dissimile da quello caratteristico di don Abbondio, fin dal primo capitolo del romanzo, come mostra l'identità del predicato verbale ('iscansare' a partire dagli *Sposi promessi*) nelle due pagine. Ma poi l'orrore in Renzo lascia spazio alla pietà. Tali sentimenti, l'orrore e la pietà, sono forse – suggerisce Güntert – una reincarnazione delle due dimensioni antiche della tragedia, secondo la *Poetica* di Aristotele: il *phóbos* e l'*éleos*,⁹ passioni che segnano l'ingresso del drammaturgo nello spazio del romanzo, indicano la reazione di Renzo dinanzi allo spettacolo – così esplicitamente nella Prima minuta – cui sta assistendo. D'altronde, come afferma Scarpati, le pagine della *Poetica* aristotelica che più rendono pensoso Manzoni sono quelle «in cui si discute di innocenza, colpa e sventura», sollevando dunque la questione del dolore provato dall'innocente.¹⁰ E per parlare di passaggi continui dalle pagine teatrali a quelle del romanzo, solo per fare alcuni esempi, guardando alla Prima minuta, non solamente ricorderemo sulla scorta di Gibellini che l'*inaridita* della fonte di marmo presente nel *Fermo e Lucia* ritornerà nell'*inaridita* del Coro di Ermengarda, nell'*Adelchi*;¹¹ ma leggendo una variante degli *Sposi promessi*,¹² quando il narratore esamina le sensazioni di Renzo di fronte alla città appestata, scrivendo che tra tanti oggetti di

dolore «gliene occorse uno dal quale usciva una pietà più profonda», non potremo dimenticare né la battuta di Ermengarda nell'atto IV dell'*Adelchi* («E s'ei non l'ode, alto consiglio è certo / Di pietà più profonda», sc. I, vv. 59-60) né il testo del *Cinque maggio*, dove forse la «pietà profonda» (v. 58), sulla scorta dell'occorrenza nella tragedia, potrebbe correttamente riferirsi non tanto alle contrastanti reazioni umane (invidia, pietà, odio, amore), quanto a Dio stesso, cui solo può plausibilmente appartenere un «indomato amor» (v. 60) e dal cui essere pietoso dipende, secondo la conclusione dell'ode napoleonica, la salvezza dell'imperatore naufrago (vv. 89-90).

Il termine *pietà* ricorre con insistenza nel brano; eppure un passo, tra gli altri, va considerato con attenzione: «Ma non era il solo suo aspetto che, tra tante miserie, la indicasse così particolarmente alla pietà, e ravvivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammortito nei cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta [...]» (PS 1840 XXXIV 48). La figura etimologica «ammortito» / «morta» suggerisce un legame di analogia tra la perdita della pietà e la morte fisica, quasi avvertendo che la prima rappresenta il corrispettivo interiore della seconda. La mancanza di pietà inoltre, leggiamo nelle pagine precedenti di questo capitolo, inselvatichisce gli animi e li porta a quel grado di abiezione descritto nella *Storia della colonna infame*: Giangiacomo Mora a lungo «conservò una celebrità municipale di infamia», mentre, afferma il narratore, «ne meriterebbe una ben più diffusa e perenne di pietà» (PS 1840 XXXIV 39). In ottemperanza a tale considerazione complessiva Alessandro Manzoni scrive la *Storia della colonna infame*, quale personale atto di pietà verso innocenti colpiti dalla sventura.

Il binomio tragico di sventura e innocenza attraversa tutta la vicenda di Ermengarda, nonché le pagine, per noi ora più interessanti, della madre di Cecilia, a proposito delle quali, se di ripresa di Niobe si dovrà parlare, bisognerà tener conto che il personaggio manzoniano, a differenza di quello delle *Metamorfosi*, non viene punito a causa di specifiche responsabilità individuali: «i guai vengono», «o per colpa o senza colpa», ricorderà Lucia alla fine del romanzo (PS 1840 XXXVIII 68). Pare comunque opportuno comporre un sia pur breve *dossier* di testi cronologicamente prossimi a Manzoni, nei quali ritroviamo il drammatico mito niobesco. Georges Güntert ha proposto che nella pagina del romanzo l'autore riascolterebbe un passo del *Corso di letteratura drammatica* dello Schlegel (1809, ma tradotto in francese nel 1814) in cui si parla appunto della statua di Niobe tutt'oggi conservata agli Uffizi, senza escludere tuttavia la possibilità di legami con lo scritto teorico di Schiller *Über Anmut und Würde, Sulla grazia e la dignità*, citato con il titolo *De la grâce et de la dignité* da Mme de Staël in *De l'Allemagne*.¹³ Oltre a Schlegel e Schiller, per ricostruire un orizzonte europeo nel quale la ripresa manzoniana viene a inserirsi, andrebbero ricordati quantomeno anche Winckelmann e Schelling;¹⁴ ma sembra particolarmente proficuo soffermarsi sulle opere di Mme de Staël, trattandosi di autore senza dubbio noto a Manzoni. Ad esempio, di Niobe si parla nel *De l'Allemagne* (1810):

Les hommes sans enthousiasme croient goûter des jouissances par les arts; ils aiment l'élégance du luxe, ils veulent se connaître en musique et en peinture, afin d'en parler avec grâce, avec goût, et même avec ce ton de supériorité qui convient à l'homme du monde, lorsqu'il s'agit de l'imagination ou de la nature; mais tous ses arides plaisirs, que sont-ils à côté du véritable enthousiasme? En contemplant le regard de la Niobé, de cette douleur calme et terrible qui semble accuser les dieux d'avoir été jaloux du bonheur d'une mère, quel mouvement s'élève dans notre sein! Quelle consolation l'aspect de la beauté ne fait-il pas éprouver? Car la beauté est aussi de l'âme, et l'admiration qu'elle inspire est noble et pure.¹⁵

La nobiltà e la bellezza dell'animo di Niobe sono il fulcro attorno al quale si costruisce la ripresa manzoniana, una bellezza d'animo e una dignità liberate tuttavia da ogni tentazione prometeica: le divinità gelose della fortuna di Niobe sono infatti quelle false e bugiarde del gentilesimo e Manzoni persegue una riscrittura di luoghi testuali celebri, antichi e moderni, operando in funzione anti-mitologica.

Data la diffusione del mito di Niobe nella storia della cultura occidentale, da Ovidio a Schlegel, dalle arti figurative a quelle della parola, si dovrà parlare di un *Niobe-Motiv*, le cui caratteristiche, diffuse in tutti i testi, sono la dignità muliebre e la compostezza nel dolore.

Ritroviamo tali elementi in un passo della *Corinne* di Madame de Staël, fortunatissimo romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1807, nel quale si narra anche di un viaggio, compiuto dalla protagonista, a Firenze, dove Corinna ha la possibilità di ammirare la statua degli Uffizi raffigurante la mitologica Niobe:

C'est une immense collection que la galerie de Florence, et l'on pourrait y passer bien des jours sans parvenir encore à la connaître. Corinne parcourait tous ces objets, et se sentait avec douleur distraite et indifférente. La statue de Niobé réveilla son intérêt: elle fut frappée de ce calme, de cette dignité, à travers la plus profonde douleur. Sans doute, dans une semblable situation, la figure d'une véritable mère serait entièrement bouleversée; mais l'idéal des arts conserve la beauté dans le désespoir; et ce qui touche profondément dans les ouvrages du génie, ce n'est pas le malheur même, c'est la puissance que l'âme conserve sur ce malheur. Non loin de la statue de Niobé est la tête d'Alexandre mourant: ces deux genres de physionomie donnent beaucoup à penser. Il y a dans Alexandre l'étonnement et l'indignation de n'avoir pu vaincre la nature. Les angoisses de l'amour maternel se peignent dans tous les traits de Niobé: elle serre sa fille contre son sein avec une anxiété déchirante; la douleur exprimée par cette admirable figure porte le caractère de cette fatalité qui ne laissait, chez les anciens, aucun recours à l'âme religieuse. Niobé lève les yeux au ciel, mais sans espoir, car les dieux mêmes y sont ses ennemis.¹⁶

Tra gli elementi di vicinanza con la pagina di Manzoni notiamo innanzitutto l'atteggiamento di Corinna all'interno della Pinacoteca fiorentina: «Corinne parcourait tous ces objets, et se sentait avec douleur distraite et indifférente. La statue de Niobé réveilla son intérêt». L'attenzione della donna, distratta e indifferente, viene risvegliata da un oggetto artistico. In modo analogo, Renzo, pur non volendo soffermare lo sguardo sugli «ingombri» che incontra lungo il cammino, a un certo punto viene invitato alla compassione da un «oggetto di singolare pietà, d'una pietà che invogliava l'animo a contemplarlo» (*PS* 1840 XXXIV 46). Tale spettacolo di pietà è singolare, poiché «in quel dolore» traspariva – afferma il narratore dei *Promessi sposi* – «un non so che di pacato e di profondo»: in queste parole ritroviamo la *calme* e la «dignité, à travers la plus profonde douleur» della *Corinne*, mentre «la puissance que l'âme conserve sur le malheur» riecheggia nell'«anima tutta consapevole e presente» a sentire la sofferenza del personaggio manzoniano.¹⁷

La bellezza della madre di Cecilia rimanda alla *beauté* della statua di Niobe e così i marmi del *Fermo e Lucia* possono rimandare sia ai marmi in cui, come abbiamo visto, Niobe viene trasformata, sia al marmo della statua fiorentina. Inoltre, il sentimento materno che traspare nei tratti della figura («Les angoisses de l'amour maternel se *peignent* dans tous les traits de Niobé») è legato al romanzo di Manzoni, come appare più chiaramente nel *Fermo e Lucia*: «Il capo posava su le spalle della madre con un abbandono più forte del sonno: della madre, perchè se la somiglianza di quei due volti non ne avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente l'affetto che *si dipingeva* su quello che era ancora animato» (*FL* IV VI 49).

Manzoni riprende il passo staëliano che abbiamo letto e tuttavia lo riveste di luce nuova, imprimendo su di esso il segno della speranza cristiana: «“addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme. Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri”» (XXXIV 51).

Il rapporto intertestuale ora descritto può essere considerato un esempio dell'atteggiamento che l'autore dei *Promessi sposi* assume nei confronti di alcuni testimoni esemplari del romanzo europeo tra Sette e Ottocento: l'autore riassume e riscrive questo genere e lo rende latore di nuovi significati, in questo caso riprendendo la pagina della *Corinne*, ma sviluppando una possibilità soltanto allusa da Madame de Staël, la quale, infatti, vede nella statua di Niobe un esempio di quel sentimento di fatalità che «ne laissait, chez les anciens, aucun recours à l'âme religieuse. Niobé lève les yeux au ciel, mais sans espoir, car les dieux mêmes y sont ses ennemis». È invece proprio la tipologia dell'«âme religieuse» quella che il narratore nuovo, Alessandro Manzoni, vuole esprimere nella sua pagina romanzesca, innestando la fiducia cristiana nella prospettiva tragica, fatalistica, del mondo classico-pagano, posto da Madame de Staël sotto il

segno del «désespoir», riflesso nello sguardo di Niobe, la quale, infatti, alza gli occhi al cielo «sans espoir», senza speranza.

La dialettica tra il dolore interiore e la manifestazione di un contegno profondo, avvertibile nel testo di Madame de Staël (dialettica tra un animo straziato e le sue manifestazioni esteriori), viene riassorbita nella pagina dei *Promessi sposi*, dove si attinge quanto supera e integra, secondo Manzoni, la realtà pienamente orizzontale, immanente, delle vicende storiche. L'immagine del «vestito bianchissimo», che orna Cecilia come «per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio», è abituale nei testi della mistica cristiana.

Nella pagina della *Corinna* inoltre possiamo percepire un'altra dialettica, quella tra la verità del reale e la finzione dell'arte: «une véritable mère serait entièrement bouleversée; mais l'idéal des arts conserve la beauté dans le désespoir». Tale dialettica stabilita tra una madre autentica e l'ideale che invece deve trasparire nell'arte non appare nella pagina di Manzoni, segno di un tentativo non di negazione dell'estetico, quanto piuttosto di integrazione di esso con la verità, suggerendo la possibilità di un legame tra il piano del reale e il piano dell'ideale artistico. D'altronde, negli appunti raccolti sotto il titolo *Dello scopo morale e della perfezione estetica della Tragedia*, Manzoni affida una dichiarazione esplicita al riguardo: «Distinzione di bello poetico e di vero morale, assurda»,¹⁸ secondo una supposta coincidenza tra bellezza e verità che viene più volte ribadita, in modo particolare, anche nella *Lettera sul Romanticismo*.

Nel brano dei *Promessi sposi* non è assente inoltre, come non può essere assente in ogni discorso teologico sul dolore, il problema della teodicea, ossia l'interrogazione sulla non-manifestazione di Dio nella sofferenza. Niobe, nella pagina di Madame de Staël, guarda il cielo consapevole che gli dèi le sono nemici, secondo un atteggiamento di contrapposizione dell'uomo al divino che tante volte abbiamo occasione di incontrare nella letteratura contemporanea (pensiamo, ad esempio, al Sartre di *Bariona o il figlio del tuono*) e che tuttavia talvolta pare affiorare tra le pieghe del romanzo, in particolar modo nella descrizione della peste, quando i pellegrini che lasciano Milano o che vi si recano sono mossi tutti dalla volontà di «non tornare sotto un cielo divenuto odioso» (PS 1840 XXVIII 40). Il conflitto tra dimensione umana e dimensione divina nella pagina di Manzoni sembra però essere avviato verso uno scioglimento, in speranza: «Signore, esauditela!» chiede Renzo, spettatore della scena. Così, alla bellezza nella disperazione di Mme de Staël, Manzoni sostituisce una bellezza nella speranza, una bellezza che, senza detrarre nulla al vero, si mostra forte nel soffrire, in attesa di un compimento per ora avvertibile soltanto grazie alla fiducia in Dio, grazie a quella fiducia nella quale la parte narrativa del romanzo si conclude e che costituisce il sugo della cantafavola dei *Promessi sposi*.

¹ Oltre che nell'edizione dei *Promessi sposi* curata da Nigro, per cui si veda *infra*, il tema niobesco viene esaminato in F. Chiappelli, *Poe legge Manzoni*, Milano, Coliseum Editore, 1987, *passim*.

² Seguo il testo e, parzialmente, la traduzione offerti in OVIDIO, *Metamorfosi*, P. Bernardini Marzolla (a cura di), con uno scritto di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1979. Per le citazioni dal romanzo manzoniano: A. MANZONI, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella (*Prima minuta, 1821-1823, Fermo e Lucia*, B. Colli-P. Italia-G. Raboni (a cura di), Milano, Casa del Manzoni, 2006 [da qui in poi *FL*]; *Seconda minuta, 1823-1827, Gli sposi promessi*, B. Colli-G. Raboni (a cura di), Milano, Casa del Manzoni, 2012 [d'ora in avanti *SP*]; *Promessi sposi, testo del 1840-1842*, T. Poggi Salani (a cura di), presentazione di A. Stella, Milano, Casa del Manzoni, 2013 [da qui in poi *PS 1840*]). Per la Ventisettana: A. MANZONI, *I promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la «Storia della Colonna infame», Tomo I, *I promessi sposi (1827)*, Milano, Mondadori, 2002 (d'ora in avanti *PS 1827*).

³ *FL IV VI 46*. Salvatore Silvano Nigro annota: «Una bellezza lombarda, che le tracce degli anni e delle sofferenze governa con compostezza: con il contenimento (da parte di Manzoni, nel testo) di misurati “ma”; e con la discrezione solenne di un'aggettivazione costantemente tenuta sotto controllo. Una Niobe di tragica classicità, sfuggita all'algida levigatezza dei marmi neoclassici. Una Niobe provata dal dolore, per la perdita dei figli uccisi dalle frecce degli dei; e che gli dei impietositi hanno tramutato in roccia, e le sue lacrime hanno trasformato in sorgente. Una “fonte” di marmo, che ha però prosciugato il patetico e il “molle” delle lacrime nei solchi delicati e nella retorica discreta di un asciutto dolore» (A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S.S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la «Appendice storica su la Colonna infame», Milano, Mondadori, 2000, 1162).

⁴ «E lasciamo stare che l'uno cittadino l'altro schifasse e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano: era un sì fatto spavento questa tribolazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e, che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano» (G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (a cura di), Milano, Mondadori, 1985, *Giornata I, Introduzione*, XXVII, 16); «Tanto l'insistere e l'imperversar del disastro aveva insalvatichiti gli animi, e fatto dimenticare ogni cura di pietà, ogni riguardo sociale!» (PS 1840 XXXIV 36). Ma si vedano anche altri passi boccacciani, forse presenti al Manzoni romanziere, dai tentativi messi in atto nella città per combattere il contagio («E in quella [sc. contro la pestilenza] non valendo alcuno senno né umano provvedimento, per lo quale fu da molte immondizie purgata la città da ufficiali sopra ciò ordinati e vietato d'entrarvi dentro a ciascun infermo e molti consigli dati a conservazion della sanità, né ancora umili supplicazioni non una volta ma molte e in processioni ordinate, in altre guise a Dio fatte dalle persone devote, quasi nel principio dela primavera dell'anno predetto orribilmente cominciò i suoi dolorosi effetti, e in miracolosa maniera, a dimostrare», BOCCACCIO, *Decameron...*, *Giornata I, Introduzione*, IX, 12) fino all'«avarizia de' serventi, li quali da grossi salari e sconvenevoli tratti servieno, quantunque per tutto ciò molti non fossero divenuti: e quegli cotanti erano uomini o femine di grosso ingegno, e i più di tali servigi non usati, li quali quasi di niuna altra cosa servieno che di porgere alcune cose dagl'infermi adomandate o di riguardare quando morieno; e servento in tal servigio sé molte volte col guadagno perdeano» (ivi, XXVIII, 16): un attaccamento al danaro che conduce alla morte, come nel caso del Griso manzoniano.

⁵ «Pure, in tanta confusione, si vedeva ancora qualche esempio di fermezza e di pietà: padri, madri, fratelli, figli, consorti, che sostenevano i cari loro, e gli accompagnavano con parole di conforto: nè adulti soltanto, ma ragazzetti, ma fanciulline che guidavano i fratellini più teneri, e, con giudizio e con compassione da grandi, raccomandavano loro d'essere ubbidienti, gli assicuravano che s'andava in un luogo dove c'era chi avrebbe cura di loro per farli guarire» (PS 1840 XXXIV 56).

⁶ Per le reminiscenze classiche del brano, soprattutto virgiliane, si veda P. GIBELLINI, *La madre di Cecilia: varianti e «conversioni»*, in Id., *La parabola di Renzo e Lucia. Un'idea dei 'Promessi sposi'*, Brescia, Morcelliana, 1994, 141-42. Su *Manzoni e gli scrittori classici* si sofferma diffusamente E. PARATORE in «Italianistica», II (1973), 76-132. A proposito di Manzoni e Virgilio mi permetto di rimandare inoltre al mio *Le parole avviluppate. Virgilio, Manzoni e un'immagine di 'Ognissanti'*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 2015, in corso di pubblicazione.

⁷ Si veda, al riguardo, lo splendido commento di Nigro ricordato alla nota n. 3, cui si aggiunga quello, parimenti curatissimo, offerto *ad locum* da Teresa Poggi Salani in PS 1840, 1050-51. Per il sublime dal basso il riferimento è a G. NENCIONI, *Il sublime dal basso*, in Id., *La lingua dei 'Promessi sposi'*, Bologna, il Mulino, 2012, 189-97 (prima in Id., *La lingua di Manzoni*, Bologna, il Mulino, 1993, 362-69), mentre per le correzioni si veda M. VITALE, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei 'Promessi sposi' e le tendenze della prassi correttoriana manzoniana*, Milano, Cisalpino, 1992².

⁸ GIBELLINI, *La madre di Cecilia...*, 143. Di attenuazione classica (*klassische Dämpfung*) si parla in L. SPITZER, *Il «écrit de Thérèse»*, in Id., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1954, *passim*.

⁹ G. GÜNTERT, *Manzoni, Schiller e A.W. Schlegel: dalla teoria degli stili all'episodio della madre di Cecilia*, «Esperienze letterarie», XXVIII (2003), 1, 28-29.

¹⁰ C. SCARPATI, *Pietà e terrore nell'«Adelchi»* [1986], in Id., *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, 265-87 (citazione a p. 266). Si veda inoltre C. ANNONI, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, 3-71.

¹¹ GIBELLINI, *La madre di Cecilia...*, 140.

¹² È la stesura dell'episodio conservata ai fogli 130b-134d dell'autografo, la prima redazione della Seconda minuta dell'episodio di Renzo a Milano, dall'incontro con la madre di Cecilia fino alla fuga verso il lazzeretto, eliminata la quale Manzoni ha recuperato, correggendoli, i fogli di *FL* (cfr. *SP*, pp. 594 e 604).

¹³ Cfr. GÜNTERT, *Manzoni, Schiller e A.W. Schlegel...*, 29-34. Güntert ricorda che la traduzione francese del *Corso* venne curata da una cugina di Mme de Staël, Albertine-Adrienne de Saussure Necker, tra l'altro corrispondente di Manzoni. Il passo citato dallo studioso è il seguente: «La beauté est le but de la Sculpture, et le repos étant la situation la plus avantageuse à la beauté, convinent aux figure isolées; l'action, au contraire, forme le lien du groupe et sert à l'expliquer. Le group donc, qui présente à nos yeux la beauté et le mouvement, doit réunir l'un et l'autre au plus haut degré. C'est ce qui a lieu lorsque l'artiste trouve le moyen de tempérer l'expression des violentes douleurs du corps et de l'âme, par celle du courage, de la dignité, ou de la grâce, de manière que la vérité la plus touchante dans le sentiment

n'altère point la noble régularité des traits» (A.G. SCHLEGEL, *Cours de Littérature dramatique*, Paris-Genève, Paschoud, 1814, vol. I, V, 141). Ma ci sia permesso citare anche più avanti: «L'effroi et la pitié [*phobos e éleos*] se réunissent de même dans l'impression que nous fait éprouver le groupe de la Niobé. La terreur, ainsi que les flèches invisibles, descend de ce Ciel irrité, que les regards plaintifs et la bouche entrouverte d'une mère infortunée paroissent vouloir accuser. La plus jeune des filles de Niobé, dans cet âge innocent où l'on ne craint encore que pour soi-même, saisie d'une mortelle terreur, se réfugie dans le sein de sa mère; jamais l'instinct conservateur de la vie n'a été exprimé avec autant de délicatesse, et jamais on a vu un plus bel emblème du dévouement sublime que la figure de Niobé. Comme elle s'incline pour recevoir sur elle seule les flèches meurtrières! quelle fierté courroucée, et pourtant quel amour maternel dans ses traits admirables! On croit voir commencer sa terrible métamorphose, et, d'après le sens profond de la Fable, les coups redoublés du Ciel semblent déjà la changer en pierre. Quel artiste que celui qui non-seulement a fait passer dans le marbre la vie et le sentiment le plus exalté, mais qui a su y faire admirer les approches de l'endurcissement et de la mort! Quel chef-d'œuvre que celui qui nous offre dans un prodige de difficulté vaincue, un prodige de beauté, de céleste noblesse et de touchante sensibilité» (ivi, 143-44). A proposito invece dell'altro pensatore tedesco nominato a testo, Güntert spiega: Schiller «avrebbe identificato la grazia, *Anmut*, con una *bellezza*, specialmente muliebre, *colta in movimento* ("Anmut ist eine bewegliche Schönheit"), riconoscendo dietro tale qualità la presenza di un'anima bella ("Ausdruck einer schönen Seele") mentre la dignità, *Würde*, denotando nobiltà d'animo e dominio interiore sugli affetti, si manifesta come *Ruhe im Leiden*, ossia come tranquillità nel dolore. Rilevando, in chi la possiede, una superiorità dell'animo sulla realtà fisica della sofferenza, la dignità diviene l'espressione stessa della libertà morale dell'uomo. Nel medesimo saggio Schiller arriva ad affermare che la sintesi di grazia e dignità, presente in una stessa persona, corrisponde al più alto grado di perfezione che all'uomo sia dato raggiungere: "Sind Anmut und Würde [...] in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet"» (GÜNTERT, *Manzoni, Schiller e A.W. Schlegel...*, 32-33; citazioni dal tedesco da F. SCHILLER, *Über Anmut und Würde*, in Id. *Werke in drei Bänden*, München, Hauser, 1981, II, 415-18).

¹⁴ Per Schelling si veda la nota 17. Winckelmann invece aveva sottolineato che «anche nel dolore più intenso Niobe appare una eroina che non vuol cedere a Latona» (*La grazia nei monumenti dell'arte*, in Id., *Opere*, C. Fea (a cura di), Prato, 1830-1834, t. VI, 512).

¹⁵ GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, in Ead., *Oeuvres complètes*, Paris, chez Treuttel et Würtz, libraires, 1820, t. XI, quatrième partie, *La religion et l'enthousiasme*, chapitre XII et dernier, *Influence de l'enthousiasme sur le bonheur*, 540.

¹⁶ GERMAINE DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, texte établi, présenté et annoté par S. Balayé, in Ead., *Oeuvres complètes*, Paris, Champion, 2000, I, XVIII, cap. IV, 134-35. Per quanto riguarda il rapporto tra la *Corinne* e l'opera di Manzoni mi pare interessante l'accento offerto (parlando della *Vaccina* e di *A Parteneide*) in A.A. BOBBIO, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1963, 45. Secondo Bognetti, sulla scorta di quanto sostiene J.B. Galley in *Claude Fauriel, membre de l'Institut, 1772-1843* (Saint-Étienne, La Loire Républicaine, 1909, 112 e 159), Madame de Staël nel 1806 si era stabilita insieme al Constant in una località vicina alla Maisonette della Condorcet: «La Staël era reduce dall'Italia e, dopo una sosta a Coppet, rifiniva [...] quel suo romanzo "*Corinne ou l'Italie*" [...]. Il romanzo, già conosciuto dagli amici, uscì nella primavera del 1807. Il Fauriel (e probabilmente anche il Manzoni) fu spesso con loro. La donna era nell'euforia di quella creazione impetuosa [...]. *Corinna* uscì [...] nel 1807 e fu un successo immenso» (G.P. BOGNETTI, *Manzoni giovane*, M. Cataudella (a cura di), Napoli, Guida Editori, 1972, 107). Si ricordino poi i vv. 49 e seguenti di *Urania*, dove si descrive il canto di Corinna. Più generale sui legami tra Manzoni e Mme de Staël si veda L. BADINI CONFALONIERI, *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern, Peter Lang, 2005, *passim*. L'importanza di *Corinne* per la storia del romanzo italiano ottocentesco è oggetto di raffinata indagine nella monografia di M. DILLON WANKE intitolata *Le ragione di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana dell'Ottocento*, Modena, Mucchi, 2000. Il passo staëliano citato viene ricordato anche nello *Zibaldone* di Leopardi (87): a tal proposito mi permetto di rinviare al mio *Manzoni e Leopardi. Dialettiche dello stile, forme del pensiero*, Pisa, ETS, 2015, 81.

¹⁷ Sebbene si sappia ben poco di una possibile conoscenza delle opere di Schelling da parte di Manzoni (si dovrà parlare quantomeno di una conoscenza indiretta, filtrata dalle pagine del *De l'Allemagne* di Mme de Staël oppure legata ai rapporti di Manzoni con Victor Cousin; d'altronde a Schelling, quale esponente insigne dell'idealismo tedesco, si allude in alcune pagine del tardo dialogo *Dell'invenzione*: A. MANZONI, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, M. Castoldi (a cura di), Milano, Casa del Manzoni, 2004, 219-20), si noti che la figura di Niobe è presente anche in uno scritto del filosofo tedesco risalente al 1807, *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, in cui si dà grande rilevanza alla forza dell'anima quale motivo di dignità e di bellezza: «Der Naturgeist mag für dessen Erhaltung seine Kräfte aufbieten, die Seele geht

nicht ein in diesen Kampf; aber ihre Gegenwart besänftigt selbst die Stürme des Schmerzhaft ringenden Lebens. Jede äussere Gewalt kann auch nur äussere Güter rauben, die Seele nicht erreichen; ein zeitliches Band zerreißen, das ewige einer wahrhaft göttlichen Liebe nicht auflösen. Nicht hart und empfindungslos, oder die Liebe selbst aufgebend, zeigt sie vielmehr diese allein im Schmerz, als die das sinnliche Daseyn überdauernde Empfindung, und erhebt sich so über den Trümmern des äussern Lebens oder Glücks in göttlicher Glorie. Dieses ist der Ausdruck der Seele, den uns der Schöpfer der Niobe im Bilde gezeigt hat. Alle Mittel der Kunst, wodurch auch das Schreckliche gemäßigt wird, sind hier in Wirkung gesetzt. Mächtigkeit der Formen, sinnliche Anmuth, ja die Natur des Gegenstandes selbst lindert den Ausdruck dadurch, daß der Schmerz, allen Ausdruck übertreffend, ihn selbst wieder aufhebt, und die Schönheit, welche lebendig zu retten unmöglich schien, durch die eintretende Erstarrung vor Verletzung bewahrt wird. Was wäre dennoch alles ohne die Seele, und wie offenbaret sich diese? Wir sehen auf dem Anlitz der Mutter, nicht den Schmerz allein über die schon hingestreckte Blüthe der Kinder, nicht die Todesangst allein um die Rettung der noch übrigen und der jüngsten in ihren Schooß sich flüchtenden Tochter, nicht Unwillen gegen die grausamen Gottheiten, am wenigsten, wie vorgegeben wird, kalten Trotz; wir sehen jenes alles, aber nicht für sich, sondern durch Schmerz, Angst und Unwillen strahlt wie ein göttliches Licht die ewige Liebe als das allein Bleibende, und in dieser bewähret sich die Mutter, als eine solche, die es nicht war, die es ist, die durch ein ewiges Band mit den Geliebten verknüpft bleibt» («Ogni forza esterna non può torci che beni anche solamente esterni, ma non mai raggiungere l'anima; può rompere un legame temporale, ma non mai sciogliere l'eterno legame d'un amore veramente divino. L'anima non incurante del dolore, né rifuggendo mai dall'amore, e l'uno e l'altro insieme congiunge, facendo anzi negli affanni che l'amore solo apparisca qual sentimento che dura oltre all'esistenza sensibile, e si alza così in gloria divina sopra le ruine della vita e della fortuna esterna. Questa si è l'espressione dell'anima, che l'autore della Niobe ci ha mostrato in imagine. Ogni mezzo dell'arte, onde anche il terribile viene moderato, vi è messo in azione. Grandezza delle forme, grazia sensuale; fin anche la natura del soggetto medesimo mitiga l'espressione con ciò che il dolore, sorpassando ogni espressione, la distrugge, e che la bellezza, la quale, se fosse posta sotto la viva azione del dolore, sarebbe impossibile di serbare, rimane inviolata per lo stupore che vi entra. Ma tutto ciò che cosa sarebbe senza l'anima, e questa come si manifesta? Nel viso della madre non isorgiamo solo il dolore che produce la vista dell'abbattuto fiore dei figliuoli, non solo una mortale ansietà, perché si salvino gli altri, e le figliuole le più giovani che si ricoverano nel suo grembo; non isdegno contro agli Dei crudeli, ed ancor meno, come pretendesi, ostinazione fredda; noi vediamo tutto ciò; però non da sé, ma dal dolore, dall'angoscia e dallo sdegno splende qual luce divina l'eterno amore, come la sola cosa durevole, e in questo si manifesta la madre non come una che era, ma come una che è unita coi suoi cari per un legame eterno. Tutti confessano che grandezza, purezza e bontà dell'anima abbiano anche la loro espressione sensibile», F. SCHELLING, *Relazione tra l'arte e la natura*, in F. Ficker, *Estetica ossia teoria del bello e dell'arte con due discorsi di Vittorio Cousin e F. Schelling*, versione di Vincenzo de Castro, Napoli, Francesco Rossi Romano Editore, 1856, 244-45).

¹⁸ A. MANZONI, *Scritti letterari*, C. Riccardi-B. Travi (a cura di), in Id., *Tutte le opere*, A. Chiari-F. Ghisalberti (a cura di), V, III, 61. Si legga inoltre quanto sostiene P. FRARE nel suo *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, 6: «La forma artistica dei *Promessi sposi* [...] consiste proprio nel loro essere costituiti, a tutti i livelli testuali, su binarismi oppositivi che vengono continuamente trascesi in una unità superiore».