

MONICA BISI

Proposte per un commento ai Materiali estetici

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MONICA BISI

Proposte per un commento ai Materiali estetici

A partire da quella curata dal Bonghi fino quella compresa nel progetto mondadoriano finalmente rispettosa del manoscritto braidense, i Materiali estetici hanno conosciuto solamente edizioni critiche che nel tempo hanno gettato sempre maggior luce sulla cronologia dei frammenti e sulle fonti della riflessione dell'autore nel secondo decennio dell'Ottocento, ma che non sono mai state affiancate da commenti destinati a restituire un'identità specifica a quelli che finora sono stati considerati appunti preparatori ad opere maggiori. Non è forse ancora del tutto evidente, infatti, la profondità teoretica di queste pagine, intrise di letture filosofiche ed esse stesse di carattere dichiaratamente filosofico. Né, d'altra parte, privilegiando altre linee interpretative, si è indagato finora l'effettivo peso degli autori tedeschi – così vicini alla filosofia del nascente romanticismo – nella formulazione della poetica manzoniana che dai Materiali emerge in una elaborazione sintetica ma densissima. Il contributo approfondisce, come esempi, alcuni brani degli appunti, cercando di identificare i riferimenti culturali che li hanno alimentati: lo scopo è sia di riportare l'attenzione sul carattere estetico, e dunque filosofico, della riflessione letteraria di Manzoni, sia di porre in luce l'influenza che su di essa hanno esercitato i pensatori tedeschi.

Tradizionalmente considerati come appunti preparatori alla *Prefazione al Conte di Carmagnola* e alla *Lettere a Mr C****, i *Materiali estetici* hanno conosciuto, dopo la prima edizione del Bonghi, alcune edizioni critiche che ne hanno accettato e riprodotto il testo, non senza osservazioni sulle sue lacune.¹ L'ultima in ordine cronologico, compresa nel progetto mondadoriano delle opere di Manzoni e curata da Carla Riccardi e Biancamaria Travi,² ha invece ritrascritto l'autografo B.IX.10 conservato nella Sala Manzoniana della Biblioteca Nazionale Braidense. Aggiungendo preziosi dati a quelli già raccolti dalle precedenti indagini filologiche di Ireneo Sanesi, di Franco Gavazzeni e della stessa Riccardi in particolare,³ l'edizione mondadoriana ha permesso di stabilire quasi con certezza l'ordine cronologico dei frammenti – impresa che era parsa ardua agli occhi del Bonghi – e di individuare con precisione le fonti della riflessione del giovane autore. L'imprescindibile ricostruzione filologica che colloca i frammenti fra il 1816 e il 1819⁴ sullo sfondo della cultura cui Manzoni guarda con predilezione alimenta a propria volta

¹ La prima edizione, nella quale il curatore riproduce l'ordine in cui i manoscritti «si trovano nei fascicoli che li contengono» (151), si trova in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, a cura di R. Bonghi, Milano, Rechiedei, 1887, vol. III, 149-200. In *Le tragedie, gl'Inni sacri e le Odi di Alessandro Manzoni*, a cura di M. Scherillo, Milano, Ulrico Hoepli, 1907, vol. III, 385-428 i *Materiali estetici* sono considerati un'appendice della *Lettere a Mr C**** e il frammento IV (2) *Della unità di tempo* è collocato dopo il frammento VIII; anche A. MANZONI, *Scritti di estetica*, a cura di U. Colombo, Milano, Paoline, 1967, presenta gli appunti in appendice al volume, alle pp. 469-508; in A. MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, vol. II, 1641-1662, al titolo *Materiali estetici* viene aggiunto, quale significativo sottotitolo per ribadire il loro carattere preparatorio ed eteronomo: *Frammenti sulle materie trattate nella prefazione alla tragedia «Il Conte di Carmagnola» e nella Lettera a m. C... sur l'unité de temps etc.* (1641); infine, A. MANZONI, *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzioni a cura di A. Sozzi Casanova, introduzione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1981, alle pp. 320-326 riporta solo «alcuni tratti che [...] paiono di maggior interesse» (320) del testo dei *Materiali estetici* stabilito da Bonghi: si tratta dei frammenti II (1); II (4); II (10).

² A. MANZONI, *Materiali estetici*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi e B. Travi, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1991, V, 3, 5-51.

³ Nell'introduzione a A. MANZONI, *Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, a cura di I. Sanesi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, il curatore affronta il problema della datazione dei frammenti in relazione alle vicende – ad essi contemporanee – delle varie stesure degli atti del *Carmagnola*; C. RICCARDI, *Per un'edizione dei «Materiali estetici»*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di F. Alessio e A. Stella, Milano, Il Saggiatore, 1979, 279-291, sulla base dell'epistolario pone le premesse di quelle che diventeranno la cronologia e le note proposte nell'edizione mondadoriana; F. GAVAZZENI, *Nota sui «Materiali estetici»*, «Rivista di Letteratura italiana», V (1987), 2, 319-340 aggiunge ai dati offerti da Riccardi elementi importanti sulla cronologia dei frammenti grazie ad un serrato confronto con la *Prefazione al Carmagnola*.

⁴ Come afferma Riccardi sulla base dell'epistolario e della natura delle filigrane, in MANZONI, *Scritti letterari*, 415-416, ricordando anche quanto messo in luce da Gavazzeni nella sua *Nota sui «Materiali estetici»*.

l'esigenza di un'edizione commentata, finora mai realizzata: la critica, infatti, ha spesso giustamente posto particolare attenzione all'elaborazione della nuova poetica tragica che supera le cosiddette restrizioni aristoteliche per ragioni di carattere morale, e ha riportato alla luce l'eredità che i citatissimi Shakespeare, Schlegel, Schiller e moralisti francesi lasciano alla meditazione manzoniana. I *Materiali estetici*, tuttavia, caratterizzati da una forte intensità teoretica e dallo stile proprio di chi appunta intuizioni destinate a successivi approfondimenti, impongono di guardare anche in altre direzioni.

Le riflessioni in essi abbozzate gettano infatti una particolare luce sul rapporto di Manzoni con la filosofia in generale, e nello specifico quella di area tedesca, legata alla cultura di Weimar. Si accampano sullo sfondo dunque Schiller, ma non solamente il drammaturgo, quanto, meno immediatamente, il teorico; Goethe, benché citato una sola volta e in filigrana in alcuni squarci riflessivi; Humboldt, che da Weimar si allontana nel 1799 per approdare a Parigi, alla cerchia della Stael e di Fauriel. Nella densità di una scrittura preparatoria, in cui ogni appunto lascia nell'implicito una serie di rimandi che ai lettori risultano forse tutt'altro che immediati, le riflessioni sulle unità aristoteliche sono il punto d'arrivo di un accumulo di letture che, sebbene quasi completamente ricostruito e indicato in preziose note critiche, deve ancora essere *interpretato*, vale a dire letto sullo sfondo del contesto storico cui appartiene e in rapporto alla posizione in esso occupata da Manzoni. Se infatti sono noti i referenti dei rinvii ai grandi autori citati, non è forse ancora del tutto evidente la profondità teoretica di tali rimandi e, in modo particolare, l'effettiva influenza degli intellettuali tedeschi nella formulazione di una poetica che sembra già ben definita prima degli anni Venti. In questo ha probabilmente avuto molto peso la convinzione che Manzoni non conoscesse il tedesco, convinzione elaborata dalla critica del primo Novecento forse anche sulla base di una serie di fraintendimenti e che per molti anni ha condizionato gli studi in direzione dell'area germanica, benché sull'argomento abbia fatto decisive ipotesi Giovanni Getto nel suo imprescindibile *Manzoni europeo*.⁵ Sembra dunque opportuno prendere nuovamente in considerazione il rapporto di Manzoni con gli autori che cita nei *Materiali estetici*, in modo che il lettore possa, forse più agevolmente, accompagnare l'autore oltre la questione delle unità aristoteliche per toccare la natura, la funzione, l'essenza, insomma, della letteratura, nell'intreccio costante fra problema teorico e problema morale. La speranza è che tale sforzo interpretativo sia utile a produrre qualche strumento ulteriore per accedere alla grande stagione compositiva degli anni Venti.

È bene innanzitutto rimarcare il fatto che questi «Materiali» sono «estetici»: il titolo, che Bonghi, nell'*Avvertenza*, attribuisce senz'altro a Manzoni,⁶ identifica un campo d'indagine e un metodo che bisogna continuamente tener presenti durante la lettura. Il termine «estetici» sancisce la natura di questi appunti, i cui problematici contenuti sono non a caso posti a fianco della questione della *Moralità delle opere tragiche* e consequenziali rispetto alla stesura della *Morale cattolica*,⁷ proprio in anni prossimi alla nascita e all'affermarsi dell'estetica come disciplina filosofica, dunque come scienza.⁸ Le implicazioni teoretiche che il termine «estetica» assume nel

⁵ Sulla questione mi permetto di rimandare al mio *Sul tedesco di Manzoni*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 165 (2014), 250, 369-393 e a ID., «*Du bist mir nicht fremd*». *L'Egmont di Goethe nel Conte di Carmagnola*, «Quaderno di Italianistica», Università di Losanna, 2014, 135-164.

⁶ «Il titolo che do agli scritti raccolti in questa parte del volume è di Manzoni stesso»: *Opere inedite o rare...*, vol. III, 151. Fra le carte conservate presso il Fondo Manzoniano della Biblioteca Nazionale Braidense, nel foglio che raccoglie gli otto fascicoli e sul quale si legge, scritto da mano non identificata, «lavori sbozzati, e trovati sotto la denominazione *Materiali estetici* di mano dell'autore», si trova infatti un ulteriore foglio, anch'esso con funzione di raccolta, in cui in alto, al centro, si trova la scritta, di mano di Manzoni, *Materiali estetici*. A riguardo Bonghi precisa di non poter accertare «se nel foglio che lo [il titolo] porta, egli stesso [M.] abbia introdotto e collocato tutti quelli che ora vi si trovano, così come vi stanno» (*Ibidem*). Si vedano, naturalmente, le note a MANZONI, *Materiali estetici*, in ID., *Scritti letterari*, 427.

⁷ Come segnala Gavazzeni nella *Nota sui "Materiali estetici"*, 331.

⁸ Si ricordino le capitali riflessioni di A.G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Frankfurt, Oder, 1750; I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin-Libau, Lagarde und Friedrich, 1790; F.W.J. SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus*, Tübingen, Cotta, 1800.

XIX secolo imporrebbero già di per sé di guardare alle teorie kantiane sull'autonomia – ma anche sul rapporto – del bello rispetto al bene e alla moralità e alla relazione dell'estetica con l'empirismo, da cui essa prende in parte le mosse e molte distanze. Ma è soprattutto Manzoni stesso a imporre di volgersi ad una tale prospettiva, quando in questi appunti sancisce l'appartenenza delle «belle lettere» alle scienze morali, coniugando bellezza e moralità, con movimenti del pensiero così sintetici e così chiari che lasciano intravedere, alle spalle, una riflessione ben strutturata che merita di essere esplorata. Come quando, ad esempio, condensa in poche righe il modo di procedere del poeta, tenendo insieme teoria della conoscenza e analisi dell'impressione suscitata dall'arte per chiarire che l'artista non imita un fatto, ma un concetto derivante da un'impressione e destinato a suscitare a propria volta un'altra. All'origine di tali affermazioni ci sono letture e meditazioni di ampio respiro, da Aristotele, alle forse mediate teorie estetiche del Barocco, agli empiristi e, naturalmente, a Schlegel, a Goethe e a Schiller, meditazioni che mirano a definire un modello universale per il rapporto che deve intercorrere fra l'arte (drammatica in particolare) e l'animo umano e all'arte attribuiscono la capacità di dire, appunto, l'universale, come affermava Aristotele e come qui Manzoni sembra implicitamente sostenere passando attraverso la mediazione dei tedeschi. Una mediazione che, come quella rappresentata dai testi dello Schiller teorico, conduce fino all'estetica di Kant e inserisce a pieno titolo Manzoni nel contesto più alto della cultura europea.

In questa sede vengono considerati, come esempi, tre passaggi che vorrebbero fornire qualche nuovo elemento a proposito sia dei rapporti di Manzoni con i suoi modelli, sia della funzione che l'autore attribuisce alla letteratura. Lo scopo non è solo di abbozzare alcune proposte per un commento ai *Materiali*, ma anche – e soprattutto – di riportare l'attenzione sul carattere estetico, e dunque filosofico, di tutta la riflessione letteraria dell'autore: se è vero che questi appunti sono redatti in vista della prefazione al *Conte di Carmagnola* e della ben più complessa *Lettre à M^r C****, non ci sono dubbi sul fatto che quella estetica è una sorta di *forma mentis* che caratterizza Manzoni già dagli anni Dieci dell'Ottocento e lo accompagna ben oltre, sempre, come dimostra anche il dialogo *Dell'invenzione* redatto molti anni più tardi.

Seguendo l'ordine con cui i fascicoli si presentano – che non corrisponde, come è noto, a quello della loro stesura – si evidenzia subito con chiarezza la formulazione dell'ideale drammatico condiviso da Manzoni e da lui individuato nella pratica di alcuni autori che non manca di citare con precisione: si tratta dell'«ideale» per cui

V'è una tragedia che si propone di interessare vivamente colla rappresentazione delle passioni degli uomini, e dei loro intimi sensi sviluppati da una serie progressiva di circostanze e di avvenimenti, di dipingere la natura umana, e di creare quell'interesse che nasce nell'uomo al vedere rappresentati gli errori, le passioni, le virtù, l'entusiasmo, e l'abbattimento a cui gli uomini sono trasportati nei casi più gravi della vita, e a considerare nella rappresentazione degli altri il mistero di se stesso. Una tragedia la quale partendo dall'interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi, e dal desiderio che ci lasciano di conoscere o di immaginare i sentimenti reconditi [...] che questi fatti hanno fatto nascere [...], desiderio che la storia non può né vuole accontentare, inventa appunto questi sentimenti nel modo il più verisimile commovente e istruttivo.

La pratica di questo ideale Drammatico si vede portata al più alto grado in molte tragedie di Shakespear, ed esempi notabilissimi ne sono pure le tragedie di Schiller del Signor Goethe, per non parlare che di quelle ch'io conosco. La teoria è (non già completa nè senza eccezione, nè senza alcuna picciola contraddizione, nè senza mancamento di alcuna sua parte, come pare che la domandino alcuni che dimenticano che a nessuna teoria umana si è mai domandato tanto) la teoria è negli scritti del Sig. Schlegel, di M.^{me} di Stael del Sig. Sismondi, nel Discours des Préfaces premesso alla traduzione di Shakespear, e dei tratti nuovi e luminosi se ne trovano pure in varj recentissimi scritti di nostri italiani, principalmente negli estratti ragionati di opere drammatiche che stanno nel Conciliatore.⁹

⁹ MANZONI, *Materiali estetici*, 7.

Molto sarebbe necessario dire sulla triade di aggettivi legati all'invenzione propria alla poesia tragica per la loro relazione con i contenuti della lettera *sul Romanticismo*. Si legge infatti che il modo con cui un certo tipo di tragedia inventa i sentimenti è «il più verisimile commovente e istruttivo», caratteri che ricordano da vicino la più compiuta, ampia e analitica formula del 1823, che auspica che poesia e letteratura abbiano «d'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo», distinguendo ciò che negli appunti veniva rubricato tutto insieme e implicitamente sotto la categoria dei mezzi («nel modo»). Immediate le associazioni fra «istruttivo» e «utile» e fra «verisimile» e «vero», in quanto il primo è la resa del secondo: dunque a «commovente» non resta che far corrispondere «interessante» e osservare i due concetti alla luce della categoria dei mezzi. Se si accetta questo parallelismo che riguarda il modo con cui la poesia inventa i sentimenti e li rappresenta, si deve allora notare che dai *Materiali* alla lettera si assiste ad una significativa virata dal livello del *pathos*, della sensazione – compresi nel termine «commovente» – verso quello dell'appetito inteso in senso aristotelico, legato alla volontà illuminata dall'intelletto – il cui significato è più vicino al termine «interesse», una virata, dunque, nella direzione di quella capacità di giudizio cui, già in altri luoghi dei *Materiali estetici*, l'autore chiama il lettore. L'interesse, infatti, va oltre l'urto dei sensi che provoca la commozione per stimolare l'ipotesi di un assenso che vede entrare in gioco intelletto e volontà, per condurre l'uomo a riflettere su di sé. Lo dimostra anche quanto Manzoni afferma nella *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche*, in un passaggio in cui sembra che interesse e riflessione sentita appartengano entrambi all'ordine degli effetti della poesia autentica:

Opinione ricantata e falsa: che il poeta per interessare deve muovere le passioni. Se fosse così sarebbe da proscrivere la poesia. – Ma non è così. La rappresentazione delle passioni che non eccitano simpatia, ma *riflessione sentita* è più poetica d'ogni altra.¹⁰

Nel frammento I dei *Materiali estetici* vediamo dunque profilarsi non solo quella che sarà la lettera al marchese d'Azeglio, ma anche quello che è stato uno studio critico di Aristotele, e non unicamente della sua *Poetica*, ma forse anche delle sue opere morali, unito, naturalmente, allo studio di Schlegel. D'altra parte, nell'esposizione degli intenti dell'ideale drammatico che Manzoni sta eleggendo a modello, tre sono le occorrenze di «interesse» (anche nella forma verbale «interessare») che tanta importanza ha anche nella lettera *Sul Romanticismo*: un interesse che – è doveroso osservarlo – si pone all'origine e al termine del prodotto poetico. Nel breve giro del frammento, infatti, dall'interesse si parte e ad esso si arriva, in un circolo che, lungi dal tornare su se stesso, evolve a guisa di spirale. Se Manzoni esordisce chiarendo che lo scopo della 'perfetta' tragedia è di interessare lo spettatore attraverso la rappresentazione delle passioni degli uomini – e qui l'interesse ha a che fare con gli scopi, e non con i mezzi, come sarà invece nell'ulteriore disamina della questione nella lettera del 1823 – poco più sotto specifica, con visuale retrospettiva, che il punto di partenza per suscitare tale interesse è a propria volta l'«interesse che i fatti della storia eccitano in noi». Un interesse, quello di partenza, che denuncia una mancanza e provoca dunque il desiderio di conoscere dei contenuti, che in questo caso corrispondono ai sentimenti legati ai fatti. Il *plus*, per così dire, offerto dalla rappresentazione tragica è la forma che essa contribuisce a dare a tali contenuti; una forma che non solo aggiunge conoscenze sull'animo dell'uomo, ma le problematizza, spingendo così l'uomo-spettatore alla considerazione del mistero di se stesso.

La seconda parte del frammento illustra, da un lato, esempi di celebri autori che hanno realizzato nelle loro opere l'ideale drammatico esposto e condiviso da Manzoni, dall'altro esempi di importanti riflessioni teoriche sull'argomento. Nel contesto di tali riferimenti, si nota un particolare che può costituire un significativo elemento destinato ad arricchire il panorama sia della già fruttuosa indagine condotta dalla critica sull'intertestualità del *Carmagnola*, sia della questione dei rapporti fra Manzoni e Goethe, anch'essa oggetto di molti studi che, tuttavia, raramente si soffermano sull'affermazione con cui Manzoni, nel frammento in esame, dichiara

¹⁰ A. MANZONI, *Della moralità delle opere tragiche*, in ID., *Scritti letterari*, 57.

apertamente di conoscere le tragedie del «Signor» Goethe. Il frammento viene fatto risalire alla primavera-estate del 1819,¹¹ quando l'autore riprende il *Carmagnola* per poi portarlo a compimento e quando è disponibile una traduzione francese del già celebre *Goetz von Berlichingen*, prima tragedia storica di Goethe, ma non ancora dell'*Egmont*,¹² anch'essa tragedia storica di cui, come è noto, Manzoni sceglie alcuni versi come dedica da apporre ad una preziosa copia dell'*Adelchi* indirizzata proprio a Goethe nel 1822. Potrebbe dunque darsi che in queste righe dei *Materiali estetici* Manzoni si riferisca solo alla prima tragedia di Goethe.¹³ Ma il significato attribuito all'*Egmont* in virtù della dedica autorizza forse a pensare che Manzoni, per apprezzarlo, non abbia atteso la sua traduzione francese, che risale allo stesso anno della dedica, al 1822, e lo abbia letto – e magari preso in parte a modello – già qualche anno prima, proprio in corrispondenza della stesura del *Carmagnola* e dei *Materiali estetici*: egli infatti poteva averne avuta notizia – e qualche saggio – dagli scritti sul teatro da lui esaminati almeno nel 1816, cui fa riferimento nella lettera a Fauriel del 25 marzo del medesimo anno. «Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers tems sur le Theatre», infatti, Manzoni dice di aver «bien changé» le sue idee «sur certaines reputations», quelle di coloro «qui passent pour des maitres de l'art».¹⁴ I *Materiali estetici* testimoniano che le letture moventi la revisione della prospettiva sul teatro sono il *Cours de littérature dramatique* dello Schlegel, il *De l'Allemagne* della Staël, la *Littérature du Midi de l'Europe* del Sismondi e il *Discours des préfaces* del Letourneur. Ed è noto che l'autrice del *De l'Allemagne* riporta intere scene dell'*Egmont* e parla di Goethe come il più grande poeta tedesco contemporaneo,¹⁵ così come Schlegel, nel *Cours*, indica le sue opere, insieme a quelle di Schiller, come esempi di attuazione dei veri principi dell'arte:¹⁶ certamente allora Manzoni si è imbattuto nelle (esigue) traduzioni e negli elogiati giudizi di Mme de Staël e di Schlegel e non è improbabile, data la scelta mirata dei versi per la dedica a Goethe dell'*Adelchi*, che la sua lettura di *Egmont* sia andata molto oltre, proprio negli anni fra il 1816 e il 1819, dunque prima del compimento del *Carmagnola*, se non addirittura durante la sua stesura. Può darsi allora che nel frammento del 1819 Manzoni si riferisca ad entrambe le tragedie storiche del grande tedesco, conosciute già in anni precedenti. Con questo apparentemente minimo dato, dunque, i *Materiali estetici* contribuiscono – insieme naturalmente agli epistolari, e alla *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche* – a dimostrare sia l'ipotesi per cui Manzoni poteva leggere il tedesco già prima della composizione del *Carmagnola*, sia il suo corollario, vale a dire che *Egmont* può essere verosimilmente annoverata tra le principali fonti di ispirazione per la prima tragedia di Manzoni.

Di natura più marcatamente teoretica e specchio di letture di carattere estetico (tra le altre il *Cours de littérature dramatique* di Schlegel tradotto in francese nel 1814), il fascicolo IV,

¹¹ Si vedano le *Note ai testi* in MANZONI, *Scritti letterari*, 415.

¹² Il *Goetz von Berlichingen* era stato tradotto in francese in *Nouveau théâtre allemand*, Paris, par Friedel et de Bonneville, 1782-1785, vol. IX; mentre la prima traduzione francese di *Egmont* è compresa in CH. DE REMUSAT, *Chefs-d'œuvre du théâtre allemand*, tome II: *Goethe*, in *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvoat, 1822.

¹³ Escluderei tutte le altre tragedie goethiane dal momento che non sono di argomento storico e per esse non potrebbe valere il riferimento all'«interesse che i fatti grandi della storia eccitano in noi» di cui parla Manzoni.

¹⁴ A. MANZONI, *Carteggio Manzoni-Fauriel*, premessa di E. RAIMONDI, a cura di I. BOTTA, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000 (Edizione nazionale ed europea delle opere di A. Manzoni, 27), 199.

¹⁵ Secondo M.me de Staël, Goethe «pourrait représenter la littérature allemande toute entière» in quanto «seul il réunit tout ce qui distingue l'esprit allemand, et nul est si remarquable par un genre d'imagination dont les Italiens, les Anglais ni les Français ne peuvent réclamer aucune part». (A.L.G. DE STAËL-HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, London, John Murray, 1813² (Paris, 1810), I, 249-250). E ancora: «des traits principaux du génie allemand, on les trouve tous en lui à un degré éminent: une grande profondeur d'idées, la grâce qui naît de l'imagination [...]; enfin une sensibilité quelquefois fantastique» (254).

¹⁶ Le opere dei dioscuro di Weimar, infatti, avrebbero «posé pour nous la base d'une école nationale, fondée sur les vrais principes de l'art» (A. W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure, Paris-Genève, J.J. Paschoud, 1814, III, 293).

probabilmente il primo in ordine di stesura e risalente alla seconda metà del 1816,¹⁷ si sofferma lungamente sul modo di rappresentare proprio alle varie arti e sul concetto di unità che ne deriva. Con grande movimento d'astrazione Manzoni osserva:

Le arti imitative non sono venute da altro che dall'aver gli uomini riflettuto e sentito che si poteva produrre una impressione simile al concetto nato in noi dalle cose reali senza riprodurle. La imitazione non consiste adunque nel crear cose eguali al fatto, ma di modo simiglianti al fatto che sieno il più che si può eguali al concetto; [...] Io credo di poter dilucidare questo principio coll'esempio d'un'altra arte, e benchè sappia quanto i paragoni fra esse riescano spesso fallaci, mi sembra che in questo caso possano condurre al vero, poichè si tratta di una cosa comune alle arti tutte che è il concetto umano. Pigliamo esempio dunque dalla pittura, e per non uscire di teatro, pigliamolo da una scena e sia questa un paese. La pittura è l'arte di rappresentare agli occhi nostri la somiglianza d'una cosa per mezzo di opera artefatta che non è la cosa stessa. [...] Nello stesso stessissimo modo mi sembra che proceda l'arte Drammatica [...] Essa rinchiude adunque in quel dato spazio l'imitazione di quelle cose che possano imitare il concetto nato in noi dalla rimembranza di questi fatti. Non potendo servirsi dei mezzi con cui apprendiamo nella successione di spazio e di luogo gli accidenti veri, si serve dei mezzi propri ad essa ed appropriati alla mente umana. Da una serie di questi astrae quelli che tendono a formare una unità intellettuale. Vegga il lettore sulla unità l'eccellente Lezione duodecima del libro sopra citato del Sig. Schlegel.¹⁸

Anche in questo caso dietro il frammento si scorge un'ampia scelta di letture, prima fra tutte quella di Schlegel, cui Manzoni rimanda dichiaratamente, che rinvia a propria volta alla *Poetica* di Aristotele conosciuta da Manzoni senz'altro attraverso il vulgarizzamento di Ludovico Castelvetro, di cui riporta una citazione nel medesimo frammento, ma anche nella versione di Charles Batteaux.¹⁹ In *Poetica*, 1460b, come è noto, Aristotele elenca tre gradi di imitazione, il terzo dei quali è l'imitazione di come le cose dovrebbero essere, quindi, mi par di poter affermare, di quello che Manzoni chiama qui «concetto».

Il secondo elemento del brano su cui vale la pena di soffermarsi è quello che parrebbe più che un accenno all'(auspicabile) appropriatezza dei mezzi dell'imitazione rispetto alla mente umana. Sull'argomento, da collocare tra i fondamenti di tutta la riflessione manzoniana sul procedere dell'arte drammatica e delle arti in generale, insiste Goethe ne *Il collezionista e i suoi familiari* (*Der Sammler und die Seinigen*, 1798-99), quando fa convergere gli effetti di ogni arte all'animo dell'uomo, dal quale deriva le regole dell'arte stessa:

IO:- e tuttavia c'è un punto universale in cui convergono gli effetti di ogni arte, sia poetica che figurativa, e dal quale derivano tutte le sue leggi. OSPITE:-E quale sarebbe? IO:- L'animo umano [...] Ma l'uomo non è soltanto un essere *pensante*, è anche un essere che *sente*. È un tutto, un'unità di forze molteplici, intimamente collegate e l'opera d'arte deve parlare a questo tutto, deve corrispondere a questa ricca unità, a questa concorde molteplicità che è in lui.²⁰

Oltre alla corrispondenza tra l'affermazione manzoniana sull'arte che «si serve dei mezzi propri ad essa ed appropriati alla mente umana» e la tesi di Goethe secondo cui il «punto universale in cui convergono gli effetti di ogni arte [...] e dal quale derivano tutte le sue leggi» è «l'animo umano», non si può non riconoscere una sorta di analogia – dovuta certamente al grande

¹⁷ Secondo la cronologia proposta da GAVAZZENI, *Nota ai "Materiali estetici"*, 338.

¹⁸ MANZONI, *Materiali estetici*, 39-41.

¹⁹ La citazione è trascritta da *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro*, Basilea, P. Sedabonis, 1576 (Vienna, 1570), «Parte principale seconda, Particella settima», come annota Manzoni. Il brano è relativo all'unità di tempo di cui parla anche Schlegel: si legga MANZONI, *Materiali estetici*, 32. Di CH. BATTEUX, *Les quatre poetiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, Paris, 1771, è conservato un esemplare tra i postillati del Fondo manzoniano della Biblioteca Nazionale di Brera.

²⁰ J.W. GOETHE, *Il collezionista e i suoi familiari*, in ID., *'Laocoonte' e altri scritti sull'arte (1789-1805)*, a cura di R. Venuti, Roma, Salerno editrice, 1994, 150-211, lettera sesta, 185.

influsso che le posizioni goethiane hanno nelle teorie estetiche tra Settecento e Ottocento – fra la precisazione di Goethe per cui l'uomo non solo pensa (come da tradizione cartesiana), ma anche sente (come da tradizione aristotelica, prima che empirista), e la dialettica tipicamente manzoniana fra il sentire e meditare, atteggiamenti che, dopo i versi all'Imbonati, trovano la loro unità già nella «riflessione sentita»²¹ degli appunti *Della moralità delle opere tragiche*, cronologicamente vicini ai *Materiali estetici*.

Attraversando Aristotele e Schlegel non senza sentire l'influenza di temi goethiani, il frammento dimostra da parte di Manzoni il tentativo di dare una propria formulazione al tema dell'imitazione, oggetto di grandi discussioni nell'ambito della filosofia europea dopo la metà del Settecento. A partire dalla pubblicazione del testo di Burke *Indagine filosofica sul bello e sul sublime* (1757), infatti, il concetto classico di imitazione entra in crisi: a traghettarlo attraverso l'età romantica troviamo ancora una volta Kant, Goethe in dialogo con Winkelmann, ma anche Schlegel, Schiller, Novalis, e naturalmente Hegel. Manzoni dimostra qui di essere tutt'altro che digiuno rispetto all'ampio dibattito che molto ha a che vedere anche con il problema delle unità.

Da ultimo, vorrei tornare sul celebre frammento VII (1), in cui Manzoni parla di Erminia fra i pastori e sembra smentire la possibilità dell'idillio come genere letterario. Al secondo capoverso si legge:

Poetica è quindi assai la rappresentazione delle rimembranze meste del *passato* che ci sembra essere stato più felice per noi, e delle speranze *dell'avvenire*; ma deve il poeta far sentire la vanità di questi sentimenti.

Il contenuto dell'intero frammento, legato al tema della felicità e all'idillio, ci obbliga a tornare alle radici della formazione manzoniana, agli anni parigini in cui Manzoni è a stretto contatto con Fauriel che sta traducendo la *Parthenäis* di Baggesen e prepara la preziosa introduzione ad essa, le *Réflexions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique, en général*.²² Un'introduzione in gran parte debitrice alle idee estetiche esposte da Schiller nel saggio, a sua volta di ispirazione kantiana, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*.²³ Si è molto scritto sulla presenza di Schiller drammaturgo nelle tragedie e nel romanzo, ma meno dell'influenza che, attraverso Fauriel, Schiller teorico della letteratura e grande conoscitore di Kant può aver esercitato sulla riflessione manzoniana. Il frammento, che dovrebbe risalire al 1816-17, potrebbe rivelarsi, a questo riguardo, molto utile: in esso si riconosce infatti non solo l'eco delle *Réflexions*, ma anche del saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Si legge in quest'ultimo:

se al contrario l'impulso poetico sentimentale lo [il poeta moderno] spinge verso l'ideale [...] non ci riconduca alla nostra infanzia solo per procurarci, a prezzo delle più alte conquiste dell'intelletto, una quiete che non può durare più a lungo del sonno delle nostre forze spirituali, ma ci conduca in avanti, verso la nostra maggiore età, così da farci sentire la superiore armonia che premia il combattente, che rende felice chi vince.²⁴

²¹ MANZONI, *Della moralità delle opere tragiche*, 57.

²² La *Parthenäis oder Die Alpenreise. Ein idyllisches Epos in zwölf Gesängen von Iens Baggesen* conosce una prima edizione nel 1803 (Hamburg und Mainz, bei Gottfried Vollmer); una seconda nel 1807 (Amsterdam, im Kunst und Industrie Comptoir), di cui un esemplare è inviato a Manzoni e si trova tuttora nella biblioteca del Centro Nazionale di Studi Manzoniani; l'ultima nel 1836 (in J.I. BAGGESEN, *Poetische Werke in deutscher Sprache*, Leipzig, Brockhaus, I). Nel 1810 ne viene pubblicata la traduzione francese a cura di Fauriel: J. BAGGESEN, *La Parthénéide. Poème de M. J. Baggesen traduit de l'allemand*, Paris, Treuttel et Würtz-Amsterdam, Bureau des arts et d'industrie, 1810, preceduta da più di cento pagine di introduzione del traduttore (CH.-C. FAURIEL, *Réflexions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique, en général*, pp. I-CVIII).

²³ F. SCHILLER, *Über naïve und sentimentalische Dichtung*, «Die Hören», (1795), 11, 43-76, 12, 1-55; (1796), 1, 75-122.

²⁴ F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, trad. di E. Franzini e W. Scotti, Abscondita, Milano, 2014, 70-71.

Un'analogia dialettica fra passato e futuro viene stabilita nelle *Réflexions*:

Ainsi donc, quand la poésie place en perspective devant nous l'image d'une condition à laquelle nos vœux aspirent toujours plus ou moins vaguement, elle fait quelque chose de plus et de meilleur qu'en reléguant cette douce image aussi loin qu'elle peut, en arrière de nous, dans une période irrévocablement passée. Dans ce dernier cas, elle se borne à distraire et à bercer agréablement notre âme; dans le premier, elle l'élève, l'encourage et la console.²⁵

Pur assicurando cittadinanza poetica alla rappresentazione sia delle rimembranze del passato, sia alle speranze per l'avvenire, Manzoni riporta l'attenzione sulla vanità di tali sentimenti e in questo modo trasvaluta, senza rinnegarla, la prospettiva dei propri modelli. Il punto di vista di Schiller e di Fauriel, infatti, comprende, sì, la dimensione dell'ideale che va ben oltre quella dell'esperienza e che all'esperienza offre senso, ma tale ideale resta, giusta l'insegnamento kantiano, ciò che si dà a pensare alla ragione umana come l'"in sé" del fenomeno e nulla ha a che vedere con il dato rivelato di cui parla Manzoni nel seguito del frammento, l'unico dato capace davvero di dare senso al passato e al futuro. Considerando anche solo questo breve frammento è possibile intuire il genere di rilettura che Manzoni pone in atto rispetto agli autori tedeschi, una rilettura che, in quanto tale, implica uno studio e un'analisi accurati dei testi di riferimento e che lascerà traccia ben oltre i confini dei *Materiali estetici*.

Queste sintetiche osservazioni sul possibile rapporto che lega, pur indirettamente, Manzoni e Schiller, insieme alle considerazioni sulle relazioni fra gli scritti manzoniani e alcune opere di Goethe, mi pare siano utili a problematizzare ulteriormente il tessuto degli appunti degli anni Dieci, suggerendo percorsi di ricerca finora poco battuti dalla critica: le letture e le meditazioni di Manzoni nel decennio successivo agli anni parigini – e proprio a motivo delle esperienze parigine – sono evidentemente andate ben oltre Aristotele, Shakespeare, Schlegel, Schiller drammaturgo e i moralisti francesi.

²⁵ FAURIEL, *Réflexions préliminaires*, XXX.