CAPITOLO

15

Alessandro Manzoni

«Fu vera gloria? Ai posteri / l'ardua sentenza» (Manzoni, Il cinque maggio, vv. 31–32)

OBIETTIVI

1. Leggere nei testi teorici (la *Lettera sul Romanticismo*, la lettera a Chauvet) la poetica del vero, dell'utile e dell'interessante
2. Analizzare la lirica sacra e civile di Manzoni, con *Il cinque maggio* letto per intero e scandito
3. Riconoscere nelle tragedie il rifiuto delle unità, il conflitto morale dei personaggi e la funzione dei cori, confrontando il coro di Manzoni con quello della tragedia greca
4. Rileggere *I promessi sposi* attraverso il vero storico, la finzione dell'Anonimo, la Provvidenza e gli umili
5. Spiegare la proposta linguistica di Manzoni, dalla Quarantana alla *Relazione* del 1868, e la risposta di Ascoli

INDICE DEL CAPITOLO

15.1 Manzoni al triennio: che cosa sai, che cosa aggiungiamo 2
15.2 La poetica nei testi 4
15.3 La lirica: dagli Inni sacri alle odi civili 7
15.4 Le tragedie e i cori 17
15.5 I promessi sposi al triennio 25
15.6 Manzoni e la lingua 28

Italiano 4 · Parte IV · Dal Neoclassicismo al Romanticismo · versione 1.0
Capitolo 15: Alessandro Manzoni · pagine 485–520 del volume completo · estratto per lo studio

Il 22 maggio 1873 muore a Milano, a ottantotto anni, un uomo che aveva visto passare sulla sua città l'Austria di Giuseppe II, i Francesi di Napoleone, il ritorno degli Austriaci, le Cinque giornate e, infine, il Regno d'Italia, di cui era senatore. Un anno dopo, nel giorno anniversario della morte, Giuseppe Verdi dirige nella chiesa di San Marco una Messa da Requiem scritta per lui. Pochi scrittori, in Italia, sono stati onorati così: Alessandro Manzoni non era soltanto l'autore di un romanzo famoso, era diventato il simbolo di una nazione che si era fatta anche con i libri.

Il romanzo lo conosci già: nel secondo anno hai letto *I promessi sposi* e hai studiato la vita dell'autore, le sue opere principali e le tre redazioni. Questo capitolo non ripete quel percorso, lo porta più in alto. Leggeremo i **testi teorici** in cui Manzoni spiega che cosa debba fare la letteratura; le **liriche**, dagli *Inni sacri* alle odi civili, con *Il cinque maggio* per intero; le **tragedie**, soprattutto l'*Adelchi* e i suoi cori, che metteremo accanto al coro della tragedia greca; e torneremo sul romanzo con le domande del triennio: che cos'è il «vero» storico, chi parla nel libro, che cosa significa la Provvidenza.

L'ultima sezione riguarda la lingua. Manzoni fu, oltre che un grande scrittore, il protagonista dell'ultima fase della questione della lingua, quella che hai seguito nei capitoli 3, 8 e 14: in un paese appena unificato, dove quasi nessuno parlava italiano nella vita di ogni giorno, propose una soluzione precisa e suscitò un dibattito che arriva fino alla scuola di oggi.

15.1 Manzoni al triennio: che cosa sai, che cosa aggiungiamo

La Tabella 15.1 riassume in poche righe ciò che hai studiato nel secondo anno (vedi *Italiano 2*, capitoli 11–12). Usala come promemoria: nelle pagine che seguono daremo per acquisiti questi dati e ci concentreremo sui testi.

Tabella 15.1 Ripasso: Manzoni in sintesi (vedi *Italiano 2*, capp. 11–12).

Che cosa	In breve
La vita	Milano 1785 – Milano 1873. Nipote, per parte di madre, di Cesare Beccaria. A Parigi dal 1805 al 1810; matrimonio con Enrichetta Blondel (1808) e conversione (1810); poi una vita ritirata tra Milano e Brusuglio; senatore del Regno nel 1860.
Le opere, in ordine	*Inni sacri* (1812–1822); *Il conte di Carmagnola* (1820); *Marzo 1821* e *Il cinque maggio* (1821); *Adelchi* (1822); *Fermo e Lucia* (1821–1823); *I promessi sposi* (1825–1827 e 1840–1842); *Storia della colonna infame* (1840–1842).
Le tre redazioni	*Fermo e Lucia* (stesura inedita) → Ventisettana (prima edizione) → Quarantana (edizione definitiva, illustrata, con la lingua rivista sull'uso fiorentino).
La poetica «in tre parole»	L'utile come scopo, il vero come soggetto, l'interessante come mezzo (*Lettera sul Romanticismo*, 1823).

15.1.1 Quattro tasselli nuovi

Al ritratto del secondo anno aggiungiamo quattro elementi che servono a capire le opere.

Il nipote di Beccaria. La madre di Manzoni, Giulia, era figlia di Cesare Beccaria, l'autore di *Dei delitti e delle pene* (capitolo 8). Il legame non è solo familiare. Nel 1630, durante la peste, a Milano due uomini accusati di spargere il contagio con unguenti furono torturati e giustiziati; Pietro Verri, l'amico di Beccaria, aveva già usato quel processo per dimostrare che la tortura produce false confessioni. Manzoni riprende lo stesso caso nella *Storia della colonna infame*, ma sposta la domanda: non gli basta dire che la colpa fu dell'ignoranza del secolo, vuole mostrare che i giudici potevano e dovevano vedere la verità. È l'eredità dell'Illuminismo milanese trasformata in una domanda morale sulla responsabilità personale.

Gli idéologues. A Parigi il giovane Manzoni frequentò il salotto di Sophie de Condorcet, vedova del filosofo, dove si incontravano gli **idéologues**, eredi dell'Illuminismo francese che studiavano come nascono le idee e analizzavano con rigore la storia e la società. Lì strinse amicizia con lo storico Claude Fauriel. Da quell'ambiente Manzoni prese un metodo che non abbandonò dopo la conversione: diffidare delle formule, verificare i fatti sui documenti, ragionare in modo serrato. Anche le pagine religiose di Manzoni sono scritte da un uomo che argomenta.

I lutti. La vita privata fu segnata da molte perdite: la prima moglie Enrichetta morì nel 1833, la figlia Giulia l'anno seguente, la seconda moglie, Teresa Borri, nel 1861; dei dieci figli avuti da Enrichetta, soltanto due gli sopravvissero. Chi legge l'*Adelchi* o le pagine sulla peste dei *Promessi sposi* non deve cercarvi la biografia; ma è giusto sapere che il problema del dolore innocente, centrale in tutta l'opera, non fu per lui soltanto un tema letterario.

La morte e il *Requiem*. Nel gennaio del 1873 Manzoni cadde sui gradini della chiesa di San Fedele, a Milano; morì il 22 maggio. I funerali furono un evento nazionale. Verdi, che lo venerava, compose la *Messa da Requiem*, eseguita per la prima volta il 22 maggio 1874.

> COLLEGAMENTI
>
> **Musica · Il *Requiem* di Verdi**
>
> Verdi non conobbe Manzoni da giovane: lo incontrò a Milano soltanto nel 1868, e ne uscì commosso. Il *Requiem* è scritto sul testo latino della messa per i defunti, quindi non contiene parole di Manzoni; ma la dedica e la data della prima esecuzione ne fanno un monumento a lui. Ascoltane il *Dies irae*: la potenza del coro e dell'orchestra dà un'idea di che cosa significasse, per l'Italia dell'Ottocento, il giudizio davanti a Dio, a cui si affida anche la conclusione del *Cinque maggio*.

La Figura 15.1 colloca in scala le opere di questo capitolo intorno alla lunga storia del romanzo: nota come quasi tutte le poesie e le tragedie nascano in pochi anni, tra il 1820 e il 1823, mentre il romanzo occupa vent'anni di lavoro.

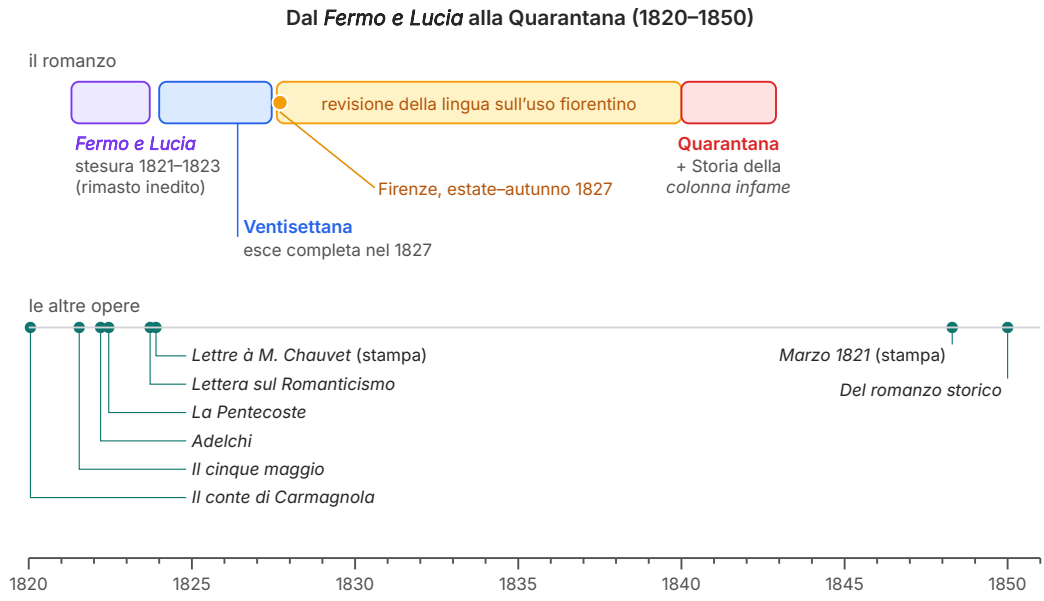


Figura 15.1 Le opere di Manzoni tra il 1820 e il 1850 (scala proporzionale). In alto le tre fasi del romanzo e il soggiorno a Firenze del 1827; in basso le altre opere, con la data di composizione o, dove indicato, di stampa: *Marzo 1821* fu scritta nel 1821 ma stampata solo nel 1848.

15.2 La poetica nei testi

Nel secondo anno hai imparato la formula della poetica manzoniana. Ora leggiamo i testi da cui viene, perché una formula staccata dal ragionamento che la produce rischia di diventare uno slogan. I documenti principali sono tre: la *Lettera sul Romanticismo* (1823), la lettera in francese a Victor Chauvet (scritta nel 1820) e il discorso *Del romanzo storico* (1850).

15.2.1 La *Lettera sul Romanticismo* (1823)

Il 22 settembre 1823, pochi giorni dopo aver finito la prima stesura del romanzo, Manzoni rispose al marchese torinese Cesare d'Azeglio, che in una lettera aveva espresso dubbi sul «sistema romantico». Non voleva pubblicarla: la lettera circolò in copie manoscritte e fu stampata nel 1846 senza il suo consenso; Manzoni la rivide poi profondamente per la raccolta delle *Opere varie* (1870). Noi leggiamo il testo del 1823.

La lettera distingue nel Romanticismo una parte **negativa**, cioè ciò che i romantici rifiutano, e una parte **positiva**, cioè ciò che propongono. La parte negativa comprende tre rifiuti: l'uso della **mitologia**, l'**imitazione servile dei classici** e le **regole** fondate sull'autorità invece che sul ragionamento, in particolare quella delle «due unità drammatiche», di tempo e di luogo (nella redazione rivista del 1870 Manzoni aggiungerà che sono «apposte ad Aristotele», cioè attribuite

a lui senza ragione). Sulla mitologia l'argomento è netto: è assurdo parlare del falso riconosciuto come si parla del vero; e una poesia piena di Giove e di Venere non suscita nel lettore moderno alcun ricordo, alcun sentimento della vita reale. Poi arriva la parte positiva, che Manzoni condensa in un principio:

> Il principio di necessità tanto più indeterminato, quanto più esteso, mi sembra poter esser questo: Che la poesia, e la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo: debba per conseguenza scegliere gli argomenti, pei quali la massa dei lettori ha, o avrà, a misura che diverrà più colta, una disposizione di curiosità e di affezione, nata da rapporti reali, a preferenza degli argomenti, pei quali una classe sola di lettori ha una affezione nata da abitudini scolastiche [...]
>
> (Manzoni, *Lettera sul Romanticismo*, 1823)

Leggi la frase intera, non solo i tre termini famosi. Il principio ha una **conseguenza** («debba per conseguenza...»): scegliere argomenti che interessino «la massa dei lettori», presente e futura, e non una sola classe educata a scuola sui miti antichi. Il **vero** è il soggetto perché soltanto il vero dà un piacere che dura; poco più avanti Manzoni spiega che il falso può divertire, ma il suo diletto svanisce appena si scopre la verità. L'**utile** non è una lezione di morale aggiunta alla fine, ma l'effetto di una conoscenza vera dell'uomo e della storia. L'**interessante**, infine, è il mezzo: un'opera che non coinvolge non raggiunge nessuno.

Nella redazione rivista per le *Opere varie* questa formula non compare più: il Manzoni anziano ripensò l'intera lettera. Ma il testo del 1823 resta il documento più chiaro della poetica che sta dietro il romanzo e le tragedie.

ERRORE FREQUENTE

Non «le unità di Aristotele»

Manzoni stesso, nella redazione rivista della *Lettera*, lo dice: le unità di tempo e di luogo sono «apposte», cioè attribuite, ad Aristotele. La *Poetica* prescrive soltanto l'unità d'azione; sul tempo osserva che la tragedia cerca di stare entro «un giro di sole» (ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου, 1449b 12–13), che è una constatazione, non una legge; del luogo non parla. La regola delle tre unità è una codificazione dei commentatori del Cinquecento, come Lodovico Castelvetro (1570), che hai incontrato nel capitolo 1. Scrivere «le tre unità aristoteliche» è quindi un errore storico, non solo una questione di parole.

15.2.2 La lettera a Chauvet: storia e poesia

Nel 1820 il critico francese Victor Chauvet recensì *Il conte di Carmagnola* e rimproverò a Manzoni di non aver rispettato le unità. Manzoni rispose con una lunga lettera in francese, la *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, stampata a Parigi nel 1823 insieme alla traduzione francese delle sue tragedie. Le unità, dice, costringono il poeta a deformare la storia: per far stare in ventiquattro ore e in un solo luogo fatti che ne hanno richiesto mesi, deve in-

ventare cause e coincidenze false. Ma allora, si chiede, che cosa resta al poeta, se non può inventare i fatti? Ecco la risposta, in una nostra traduzione:

> Ma, si dirà forse, se si toglie al poeta ciò che lo distingue dallo storico, il diritto di inventare i fatti, che cosa gli resta? Che cosa gli resta? La poesia; sì, la poesia. Che cosa ci dà, infatti, la storia? Avvenimenti che conosciamo, per così dire, soltanto dal di fuori: ciò che gli uomini hanno compiuto. Ma ciò che hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro deliberazioni e i loro progetti, i loro successi e le loro sventure, i discorsi con cui [...] hanno rivelato la loro individualità: tutto questo la storia lo passa quasi sotto silenzio; e tutto questo è il dominio della poesia.
>
> (Manzoni, *Lettre à M. Chauvet*, trad. della redazione)

Il passo distingue due verità complementari (Figura 15.2). Il **vero storico** sono i fatti accertati dai documenti; il **vero poetico** (Manzoni parla anche di vero «morale») è ciò che i documenti non registrano: che cosa provò un uomo mentre decideva, che cosa disse, come visse la sconfitta. Il poeta non deve cambiare i fatti, deve *capirli dall'interno*. È esattamente ciò che fanno le tragedie, che seguono la storia del Quattrocento veneziano e dell'VIII secolo longobardo, e il romanzo, che colloca personaggi inventati dentro una storia vera.



Fonte: Manzoni, *Lettre à M. Chauvet* (1820, stampata nel 1823) · schema della redazione

Figura 15.2 Vero storico e vero poetico secondo la lettera a Chauvet. Lo schema riassume il passo citato: il poeta lavora sullo spazio che la storia lascia vuoto, senza contraddire i fatti.

15.2.3 Il dubbio finale: *Del romanzo storico*

Questa soluzione, però, non rimase per sempre una certezza. Nel discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, pubblicato nel 1850, Manzoni si chiede se un genere che mescola fatti e invenzione possa reggere. Il lettore di un romanzo storico, osserva, vuole sapere che cosa è accaduto davvero e che cosa è inventato; ma se l'autore lo distin-

gue, rompe l'illusione del racconto; se non lo distingue, inganna. Il **componimento misto** è quindi, per sua natura, instabile. La conclusione è sorprendente: proprio l'autore del più grande romanzo storico italiano dichiara che il genere è destinato a dividersi tra la storia e l'invenzione pura. È una prova dell'onestà intellettuale di Manzoni, che preferisce mettere in crisi la propria opera piuttosto che rinunciare al rigore del ragionamento.

IN SINTESI

La poetica di Manzoni in quattro passaggi

- **1823, *Lettera sul Romanticismo***: no alla mitologia, all'imitazione servile e alle regole senza ragione; sì all'utile, al vero, all'interessante, per un pubblico ampio.
- **1820–1823, lettera a Chauvet**: no alle unità di tempo e di luogo; il poeta non inventa i fatti, ma dà voce a ciò che la storia tace (vero storico + vero poetico).
- **1820–1822, Prefazione al *Carmagnola* e cori**: il coro come spazio in cui l'autore parla in prima persona.
- **1850, *Del romanzo storico***: il dubbio sul genere misto di storia e invenzione.

15.3 La lirica: dagli *Inni sacri* alle odi civili

La poesia di Manzoni è poca, e quasi tutta concentrata nel decennio successivo alla conversione. Ha due grandi filoni: la poesia religiosa degli *Inni sacri* e la poesia civile delle odi. Hanno in comune un fatto importante: Manzoni abbandona i metri della tradizione aulica (la canzone, il sonetto, l'endecasillabo sciolto di Parini e di Foscolo) e sceglie **strofe brevi di versi più corti**, dal ritmo marcato, vicine al canto popolare e alla musica. È una scelta coerente con la *Lettera*: una poesia per la «massa dei lettori» deve essere memorizzabile e cantabile.

15.3.1 Gli *Inni sacri* e *La Pentecoste*

Nel progetto iniziale gli **inni sacri** dovevano essere dodici, uno per ogni grande festa dell'anno liturgico. Manzoni ne compose quattro tra il 1812 e il 1815 (*La Risurrezione*, *Il nome di Maria*, *Il Natale*, *La Passione*), pubblicati nel 1815, e un quinto, *La Pentecoste*, finito nel 1822 dopo molte riscritture. Il modello non è la lirica d'amore di Petrarca ma la preghiera collettiva della Chiesa: chi parla è un «noi».

La Pentecoste celebra la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli, cinquanta giorni dopo la Pasqua. L'inno comincia con una domanda rivolta alla Chiesa («Madre de' Santi»): dov'era, nascosta e impaurita, quando Cristo moriva e risorgeva? Poi racconta il momento in cui lo Spirito la rese capace di parlare a tutti i popoli, e infine diventa una grande invocazione per tutti gli uomini, di ogni condizione. Il metro è la strofa di otto **settenari**: il primo, il terzo e il quinto sdruccioli senza rima, il secondo e il quarto piani in rima tra loro, il sesto e il settimo in rima baciata,

l'ottavo tronco, in rima con l'ottavo della strofa vicina, così che le strofe vanno a coppie. Leggiamo la sesta strofa (il miracolo delle lingue) e la nona (la schiava e la donna libera).

> Come la luce rapida
> piove di cosa in cosa,
> e i color vari suscita
> dovunque si riposa;
> tal risonò moltiplice
> la voce dello Spiro:
> l'Arabo, il Parto, il Siro
> in suo sermon l'udì.

> Perché, baciando i pargoli,
> la schiava ancor sospira?
> E il sen che nutre i liberi
> invidïando mira?
> Non sa che al regno i miseri
> seco il Signor solleva?
> Che a tutti i figli d'Eva
> nel suo dolor pensò?
>
> (Manzoni, *La Pentecoste*, vv. 41–48 e 65–72)

Guida alla lettura

Comprensione. Prima strofa: come la luce, rapidissima, cade su ogni cosa e su ciascuna fa nascere un colore diverso, così la voce dello Spirito risuonò in molte lingue, e ognuno (l'Arabo, il Parto, il Siro) la udì nella propria. Seconda strofa: perché la schiava, mentre bacia i suoi bambini, sospira ancora, e guarda con invidia la donna libera che allatta figli liberi? Non sa che il Signore porta con sé nel suo regno i miseri, e che nel suo dolore pensò a tutti i figli di Eva?

Analisi. La prima strofa è una **similitudine** costruita sul rapporto «come… tal»: la luce è una e i colori sono molti, come lo Spirito è uno e le lingue sono molte. L'immagine viene dall'ottica (la luce bianca contiene tutti i colori) e funziona anche per chi non conosce la fisica, perché tutti hanno visto la stessa luce colorare in modo diverso le cose. Nella seconda strofa le tre domande retoriche hanno la forza di un'argomentazione: la differenza tra schiavi e liberi, che il mondo antico considerava naturale, per il cristianesimo non ha valore davanti a Dio.

Interpretazione. L'inno presenta la Chiesa come un **popolo** che comprende tutti, senza distinzioni di lingua, di nazione o di condizione sociale. È la stessa idea che regge il romanzo, dove i protagonisti sono due giovani operai della seta: l'uguaglianza dei credenti diventa in Manzoni un criterio anche letterario, la scelta di raccontare gli *umili*.

COLLEGAMENTI

Fisica · La luce «moltiplice»

«Come la luce rapida / piove di cosa in cosa, / e i color vari suscita / dovunque si riposa»: la similitudine è compatibile con l'ottica che si studiava ai tempi di Manzoni. Dopo gli esperimenti di Newton con il prisma (1672) si sapeva che la luce bianca è composta da radiazioni di colori diversi; il colore di un oggetto dipende da quali componenti esso riflette e quali assorbe. In Fisica lo studi quest'anno, con la rifrazione e la dispersione della luce nel prisma. Il poeta, naturalmente, non fa una lezione: usa un fenomeno noto a tutti come immagine di un'unità che si manifesta nella varietà.

15.3.2 *Marzo 1821*: la nazione in versi

Nel marzo del 1821 in Piemonte scoppiarono i moti costituzionali, e per qualche giorno i patrioti lombardi sperarono che l'esercito piemontese passasse il Ticino, il fiume di confine con la Lombardia austriaca, per liberarli. Manzoni scrisse allora un'ode che immagina quel passaggio già avvenuto. I moti fallirono in pochi giorni e l'ode rimase nel cassetto: fu stampata soltanto nel **1848**, dopo le Cinque giornate di Milano. È dedicata alla memoria di Theodor Körner, un poeta tedesco morto nel 1813 combattendo contro Napoleone per l'indipendenza della Germania: per Manzoni la lotta degli Italiani contro l'Austria è la stessa che i Tedeschi avevano combattuto contro i Francesi.

Il metro è il **decasillabo** con accenti fissi sulla 3ª, 6ª e 9ª sillaba, un ritmo di marcia; le strofe sono di otto versi: il primo e il quinto di norma non rimano, il secondo e il terzo, il sesto e il settimo rimano a coppie, il quarto e l'ottavo sono tronchi e rimano tra loro. Lo schema è dunque x a a b′ x c c b′ (le lettere minuscole indicano versi più brevi dell'endecasillabo; l'apice segna il verso tronco); nella prima strofa, per eccezione, rimano anche il primo e il quinto verso (*sponda/onda*). Leggiamo la prima strofa, la quarta e la sesta.

> Soffermati sull'arida sponda,
> volti i guardi al varcato Ticino,
> tutti assorti nel novo destino,
> certi in cor dell'antica virtù,
> han giurato: Non fia che quest'onda
> scorra più tra due rive straniere:
> non fia loco ove sorgan barriere
> tra l'Italia e l'Italia, mai più!

> quello ancora una gente risorta
> potrà scindere in volghi spregiati,
> e a ritroso degli anni e dei fati,
> risospingerla ai prischi dolor:
> una gente che libera tutta,
> o fia serva tra l'Alpe ed il mare;
> una d'arme, di lingua, d'altare,
> di memorie, di sangue e di cor.

> O stranieri, nel proprio retaggio
> torna Italia, e il suo suolo riprende;
> o stranieri, strappate le tende
> da una terra che madre non v'è.
> Non vedete che tutta si scote,
> dal Cenisio alla balza di Scilla?
> Non sentite che infida vacilla
> sotto il peso de' barbari piè?
>
> (Manzoni, *Marzo 1821*, vv. 1–8, 25–32, 41–48)

Guida alla lettura

Comprensione. Fermati sulla riva arida, con lo sguardo rivolto al Ticino appena attraversato, tutti presi dal nuovo destino, sicuri nel cuore dell'antico valore, [i soldati] hanno giurato che quel fiume non scorrerà più tra due rive straniere l'una all'altra: non ci saranno più barriere «tra l'Italia e l'Italia». La quarta strofa spiega perché: chi potrebbe dividere di nuovo un popolo risorto, che sarà o tutto libero o tutto servo, ed è «una» per armi, lingua, religione, memorie, sangue e sentimenti? La sesta si rivolge agli stranieri: l'Italia si riprende la sua terra, strappino le tende da un paese che per loro non è madre.

Analisi. I versi «una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor» sono una **definizione di nazione** in forma di enumerazione: sei elementi, dal più concreto (l'esercito) al più interiore (il cuore). È la stessa idea di nazione del Romanticismo europeo che hai studiato nel capitolo 14: un popolo è definito da una storia e da una cultura comuni, prima che da uno Stato. Il ritmo martellante del decasillabo, con le rime tronche (*virtù/più*, *dolor/cor*, *v'è/piè*), fa dell'ode quasi un inno da cantare.

Interpretazione. Nella terza strofa (che qui non riportiamo) Manzoni usa un'immagine geografica: come nessuno potrebbe separare le acque della Dora, della Bormida, del Tanaro, del Ticino, dell'Orba, del Mella, dell'Oglio e dell'Adda dopo che si sono confuse nel Po, così nessuno potrà dividere un popolo che si è riunito. La geografia diventa un argomento politico.

COLLEGAMENTI

Storia · Dal 1821 al 1848

I moti del 1821 in Piemonte chiedevano una costituzione e speravano in una guerra all'Austria; il reggente Carlo Alberto concesse la costituzione, ma il nuovo re Carlo Felice la ritirò e i moti furono repressi con l'aiuto austriaco. In Lombardia, intanto, la polizia austriaca arrestava i carbonari: Silvio Pellico, redattore del *Conciliatore* (capitolo 14), arrestato nel 1820, fu condannato nel 1822 al carcere duro. Un'ode come *Marzo 1821*, nel 1821, non poteva essere pubblicata; nel 1848, quando Milano insorse e il Piemonte dichiarò guerra all'Austria, poteva diventare un canto della rivoluzione.

15.3.3 *Il cinque maggio*

Napoleone morì il 5 maggio 1821 a Sant'Elena, un'isola dell'Atlantico meridionale dove gli Inglesi lo tenevano prigioniero. La notizia arrivò a Milano nel luglio; Manzoni la lesse sulla *Gazzetta di Milano* e, secondo la tradizione, scrisse l'ode in pochi giorni. La censura austriaca non ne permise la stampa, ma il testo circolò in copie manoscritte e fu pubblicato all'estero; nel 1822 Goethe lo tradusse in tedesco. Nel secondo anno ne hai letto l'inizio; ora lo leggiamo per intero (Tabella 15.2).

Il metro è uno dei più originali della poesia italiana. L'ode è formata da diciotto strofe di sei **settenari**: il primo, il terzo e il quinto sono **sdruccioli** e non rimano; il secondo e il quarto sono piani e rimano tra loro; il sesto è **tronco** e rima con il sesto della strofa successiva. Le strofe vanno quindi a coppie, legate dalla rima tronca: schema x a x a x b′ / x c x c x b′ (la x indica il verso sdrucciolo irrelato, l'apice il verso tronco). La Figura 15.3 scandisce le prime due strofe.

Prima di leggere, osserva la struttura. L'ode si divide in quattro movimenti. Le strofe 1–4 (vv. 1–24) sono il **proemio**: la notizia, lo sgomento del mondo, la posizione del poeta, che non ha mai lodato né insultato Napoleone e ora può cantarlo libero da ogni interesse. Le strofe 5–10 (vv. 25–60) sono la **vita pubblica**: le campagne militari, la gloria, le cadute, l'esilio. Le strofe 11–14 (vv. 61–84) sono la **vita interiore** dell'esule, schiacciato dai ricordi. Le strofe 15–18 (vv. 85–108) sono la **conversione**: la mano di Dio, la Fede, il perdono.

verso	sillabe metriche (accento di 6ª in neretto)	uscita	rima
Ei fu. Siccome immobile,	Ei | fu | Sic | co | me_im | **mò** | bi | le	sdrucciolo	x
dato il mortal sospiro,	Da | to_il | mor | tal | so | **spì** | ro	piano	a
stette la spoglia immemore	Stet | te | la | spo | glia_im | **mè** | mo | re	sdrucciolo	x
orba di tanto spiro,	Or | ba | di | tan | to | **spì** | ro	piano	a
così percossa, attonita	Co | sì | per | cos | sa_at | **tò** | ni | ta	sdrucciolo	x
la terra al nunzio sta,	La | ter | ra_al | nun | zio | **stà**	tronco	b′
muta pensando all'ultima	Mu | ta | pen | san | do_al | **l'ùl** | ti | ma	sdrucciolo	x
ora dell'uom fatale;	O | ra | del | l'uom | fa | **tà** | le	piano	c
né sa quando una simile	Né | sa | quan | do_u | na | **sì** | mi | le	sdrucciolo	x
orma di piè mortale	Or | ma | di | piè | mor | **tà** | le	piano	c
la sua cruenta polvere	La | sua | cru | en | ta | **pòl** | ve | re	sdrucciolo	x
a calpestar verrà.	A | cal | pe | star | ver | **rà**	tronco	b′

Ogni strofa: x a x a x b′ · le due strofe accoppiate: x a x a x b′ / x c x c x b′

x = sdrucciolo senza rima · lettere minuscole = settenari · ′ = verso tronco (rima tronca che lega due strofe)

Figura 15.3 La metrica del *Cinque maggio*, vv. 1–12. Ogni settenario ha l'accento principale sulla 6ª sillaba; lo sdrucciolo conta una sillaba in più, il tronco una in meno. Il trattino basso segna la sinalefe. La rima tronca (*sta / verrà*) unisce le due strofe.

Tabella 15.2 Manzoni, *Il cinque maggio* (1821): testo e parafrasi.

Testo	Parafrasi
Ei fu. Siccome immobile, dato il mortal sospiro, stette la spoglia immemore orba di tanto spiro, così percossa, attonita la terra al nunzio sta,	È morto. Come il suo corpo, dopo l'ultimo respiro, restò immobile, senza memoria, privo di uno spirito così grande, così la terra, colpita e sbalordita, resta immobile alla notizia,
muta pensando all'ultima ora dell'uom fatale; né sa quando una simile orma di piè mortale la sua cruenta polvere a calpestar verrà.	muta, pensando all'ultima ora dell'uomo mandato dal destino; e non sa quando un'orma di piede umano simile alla sua tornerà a calpestare la sua polvere insanguinata.
Lui folgorante in solio vide il mio genio e tacque; quando, con vece assidua, cadde, risorse e giacque, di mille voci al sonito mista la sua non ha:	Il mio ingegno poetico lo vide splendente sul trono e tacque; quando, con vicenda continua, cadde, si rialzò e cadde di nuovo, non mescolò la sua voce al suono di mille voci:
vergin di servo encomio e di codardo oltraggio, sorge or commosso al subito sparir di tanto raggio: e scioglie all'urna un cantico che forse non morrà.	puro da lodi servili e da offese vili, si leva ora commosso per l'improvvisa scomparsa di una luce così grande, e innalza davanti alla sua tomba un canto che forse non morirà.
Dall'Alpi alle Piramidi, dal Manzanarre al Reno, di quel securo il fulmine tenea dietro al baleno; scoppiò da Scilla al Tanai, dall'uno all'altro mar.	Dalle Alpi alle Piramidi, dal Manzanarre al Reno, il fulmine di quell'uomo sicuro di sé seguiva subito il lampo [l'azione seguiva subito la decisione]; si abbatté da Scilla al Tanai [il Don], da un mare all'altro.
Fu vera gloria? Ai posteri l'ardua sentenza: nui chiniam la fronte al Massimo Fattor, che volle in lui del creator suo spirito più vasta orma stampar.	Fu vera gloria? Ai posteri il difficile giudizio: noi chiniamo la fronte davanti al Creatore supremo, che volle imprimere in lui un segno più grande del suo spirito creatore.
La procellosa e trepida gioia d'un gran disegno, l'ansia d'un cor che indocile serve, pensando al regno; e il giunge, e tiene un premio ch'era follia sperar;	La gioia tempestosa e trepidante di un grande progetto, l'ansia di un cuore che obbedisce insofferente pensando al potere; e lo raggiunge, e ottiene un premio che sarebbe stato follia sperare;

tutto ei provò: la gloria maggior dopo il periglio, la fuga e la vittoria, la reggia e il tristo esiglio: due volte nella polvere, due volte sull'altar.	egli provò tutto: la gloria resa più grande dal pericolo, la fuga e la vittoria, la reggia e il triste esilio: due volte nella polvere, due volte sull'altare.
Ei si nomò: due secoli, l'un contro l'altro armato, sommessi a lui si volsero, come aspettando il fato; ei fe' silenzio, ed arbitro s'assise in mezzo a lor.	Egli pronunciò il suo nome: due secoli, armati l'uno contro l'altro, si volsero a lui sottomessi, come se aspettassero da lui il loro destino; egli impose il silenzio, e sedette come arbitro fra loro.
E sparve, e i dì nell'ozio chiuse in sì breve sponda, segno d'immensa invidia e di pietà profonda, d'inestinguibil odio e d'indomato amor.	E scomparve, e chiuse i suoi giorni nell'inattività su un'isola tanto piccola, oggetto di un'invidia immensa e di una pietà profonda, di un odio inestinguibile e di un amore mai domato.
Come sul capo al naufrago l'onda s'avvolve e pesa, l'onda su cui del misero, alta pur dianzi e tesa, scorrea la vista a scernere prode remote invan;	Come l'onda si avvolge e pesa sul capo del naufrago, quell'onda sulla cui cresta lo sguardo del poveretto, poco prima sollevato e teso, scorreva invano per scorgere rive lontane,
tal su quell'alma il cumulo delle memorie scese! Oh quante volte ai posteri narrar se stesso imprese, e sull'eterne pagine cadde la stanca man!	così su quell'anima si abbatté il peso dei ricordi! Oh, quante volte cominciò a narrare se stesso ai posteri, e sulle pagine destinate a durare in eterno la mano stanca ricadde!
Oh quante volte, al tacito morir d'un giorno inerte, chinati i rai fulminei, le braccia al sen conserte, stette, e dei dì che furono l'assalse il sovvenir!	Oh, quante volte, al morire silenzioso di un giorno passato senza far nulla, abbassati gli occhi un tempo fulminanti, con le braccia incrociate sul petto, rimase fermo, e lo assalì il ricordo dei giorni passati!
E ripensò le mobili tende, e i percossi valli, e il lampo de' manipoli, e l'onda dei cavalli, e il concitato imperio, e il celere ubbidir.	E ripensò alle tende mobili degli accampamenti, alle trincee colpite, al lampeggiare delle armi dei reparti, all'ondata della cavalleria, agli ordini concitati e all'obbedienza rapida.

Ahi! forse a tanto strazio cadde lo spirto anelo, e disperò: ma valida venne una man dal cielo, e in più spirabil aere pietosa il trasportò;	Ahimè! Forse davanti a un tormento così grande lo spirito affannato si abbatté e si disperò; ma una mano potente venne dal cielo e, pietosa, lo trasportò in un'aria più respirabile;
e l'avviò, pei floridi sentier della speranza, ai campi eterni, al premio che i desidèri avanza, dov'è silenzio e tenebre la gloria che passò.	e lo avviò, per i sentieri fioriti della speranza, ai campi eterni, al premio che supera ogni desiderio, dove la gloria passata è silenzio e tenebra.
Bella Immortal! benefica Fede ai trionfi avvezza! Scrivi ancor questo, allegrati; ché più superba altezza al disonor del Golgota giammai non si chinò.	Bella, immortale, benefica Fede, abituata ai trionfi! Scrivi anche questo e rallegrati: perché mai un uomo più superbo si inchinò davanti all'umiliazione del Calvario.
Tu dalle stanche ceneri sperdi ogni ria parola: il Dio che atterra e suscita, che affanna e che consola, sulla deserta coltrice accanto a lui posò.	Tu allontana dalle sue ceneri stanche ogni parola malvagia: il Dio che abbatte e solleva, che dà affanno e consolazione, si posò accanto a lui sul letto abbandonato.

Guida alla lettura

Lo stile della prima parte. Napoleone non è mai nominato: è «Ei», «Lui», «l'uom fatale». La sua vita è raccontata con una serie impressionante di **antitesi** e di **enumerazioni**: «cadde, risorse e giacque», «la fuga e la vittoria, / la reggia e il tristo esiglio», «due volte nella polvere, / due volte sull'altar», l'odio e l'amore, l'invidia e la pietà. I luoghi delle campagne militari (le Alpi, le Piramidi, il Manzanarre, il Reno, Scilla, il Tanai) disegnano una mappa che va dalla Spagna alla Russia e dall'Egitto alla Germania: lo spazio stesso dice la grandezza dell'uomo. La metafora del fulmine che segue subito il lampo (v. 28) traduce la rapidità delle sue decisioni.

«Fu vera gloria?» Al centro dell'ode (vv. 31–36) il poeta pone la domanda e rifiuta di rispondere: il giudizio storico spetta ai posteri. Non è una fuga. Manzoni sposta la questione dal piano della storia, dove i giudizi dipendono dai partiti, a quello della fede: qualunque cosa si pensi di Napoleone, in lui Dio «volle… più vasta orma stampar» del suo spirito creatore. Il genio è un dono, e chi lo riceve ne risponde davanti a chi lo ha dato.

La similitudine del naufrago. I vv. 61–66 sono la grande immagine dell'ode. Il naufrago vede l'onda alzarsi, guarda dalla sua cresta verso una riva lontana, poi l'onda gli si rovescia addosso; così i ricordi si abbattono su Napoleone. La similitudine è costruita su un rovesciamento: l'onda che prima sollevava lo sguardo è la stessa che poi sommerge. Allo stesso modo la gloria passa-

ta, che un tempo innalzava l'uomo, ora lo schiaccia. Nella strofa 14 la memoria diventa una sequenza di immagini militari (tende, valli, manipoli, cavalli, comandi) legate dal **polisindeto** «e… e… e…»: è il film dei ricordi che passa davanti agli occhi dell'esule.

Il finale. La disperazione è vinta da «una man dal cielo». Nell'ultima strofa la Fede è invitata a scacciare ogni «ria parola» dalle ceneri di Napoleone, e il Dio «che atterra e suscita, / che affanna e che consola» si posa accanto a lui. La morte, che all'inizio era l'immobilità di un corpo, alla fine è un incontro. Il giudizio della storia resta sospeso; quello di Dio è misericordia. Per Manzoni la grandezza umana, anche la più straordinaria, si misura soltanto davanti all'eterno: «silenzio e tenebre / la gloria che passò». Attenzione: Manzoni si basava sulle notizie arrivate da Sant'Elena, secondo cui l'esule aveva chiesto i sacramenti prima di morire; ma l'ode non è una cronaca, è un'interpretazione religiosa. In una verifica scrivi quindi «nell'ode Manzoni rappresenta la conversione di Napoleone», non «Napoleone si convertì».

ESEMPIO SVOLTO

Scandire una strofa sdrucciola

Problema. Scandisci i vv. 31–36 («Fu vera gloria? Ai posteri…») e scrivi lo schema.

Soluzione. v. 31 Fu | ve | ra | glo | ria?_Ai | pò | ste | ri: otto sillabe, accento sulla 6ª, sdrucciolo (in «ria?_Ai» la sinalefe si fa anche attraverso il punto interrogativo). v. 32 L'ar | dua | sen | ten | za: | nù | i: sette sillabe, piano (in «nui», forma poetica di «noi», le vocali si pronunciano separate). v. 33 Chi | niam | la | fron | te_al | Màs | si | mo: sdrucciolo. v. 34 Fat | tor, | che | vol | le_in | lù | i: piano. v. 35 Del | cre | a | tor | suo | spì | ri | to: sdrucciolo («creator» ha tre sillabe; «suo» si conta come una). v. 36 Più | va | sta_or | ma | stam | pàr: sei sillabe, tronco, che vale come un settenario.

Schema: x a x a x b′ con a = *nui / lui*, b′ = *-ar*, che rima con «mar» del v. 30, sesto verso della strofa precedente. La strofa chiude la coppia aperta dai vv. 25–30.

COLLEGAMENTI

Letteratura · Tre poeti davanti a Napoleone

Vincenzo Monti, che hai studiato nel capitolo 12, cantò Napoleone quando era al potere e passò poi a celebrare gli Austriaci: è il «poeta di ogni regime». Il v. 19 del *Cinque maggio*, «Vergin di servo encomio», va letto anche su questo sfondo: Manzoni rivendica di non aver mai scritto versi su commissione per il potente di turno. Foscolo, invece, aveva dedicato a Napoleone un'ode nel 1797 (*A Bonaparte liberatore*) e se ne era poi allontanato con amarezza dopo Campoformio (capitolo 13). Tre poeti, tre modi di stare davanti alla storia.

15.4 Le tragedie e i cori

Manzoni scrisse due tragedie, entrambe su argomenti di storia italiana documentata. *Il conte di Carmagnola* (1820) racconta la vicenda di Francesco Bussone, un condottiero al servizio della Repubblica di Venezia che, sospettato di tradimento, fu processato e decapitato nel 1432. L'*Adelchi* (1822) è ambientata tra il 772 e il 774, quando Carlo, re dei Franchi (il futuro Carlo Magno), scese in Italia e mise fine al regno dei Longobardi.

Le due tragedie rompono con la tradizione classicista che in Italia aveva ancora un modello forte, Vittorio Alfieri (capitolo 11). Alfieri rispettava le unità di tempo e di luogo, metteva in scena pochi personaggi e una sola grande passione. Manzoni, al contrario, rifiuta le unità, come spiega nella lettera a Chauvet: l'azione dell'*Adelchi* copre circa due anni e si sposta dal palazzo di Pavia al campo dei Franchi, dal monastero di Brescia a Verona (Figura 15.4). I personaggi sono numerosi, i fatti seguono i documenti, e Manzoni aggiunge alla tragedia saggi storici che ne spiegano le fonti.

L'Italia settentrionale nell'*Adelchi* (773–774)

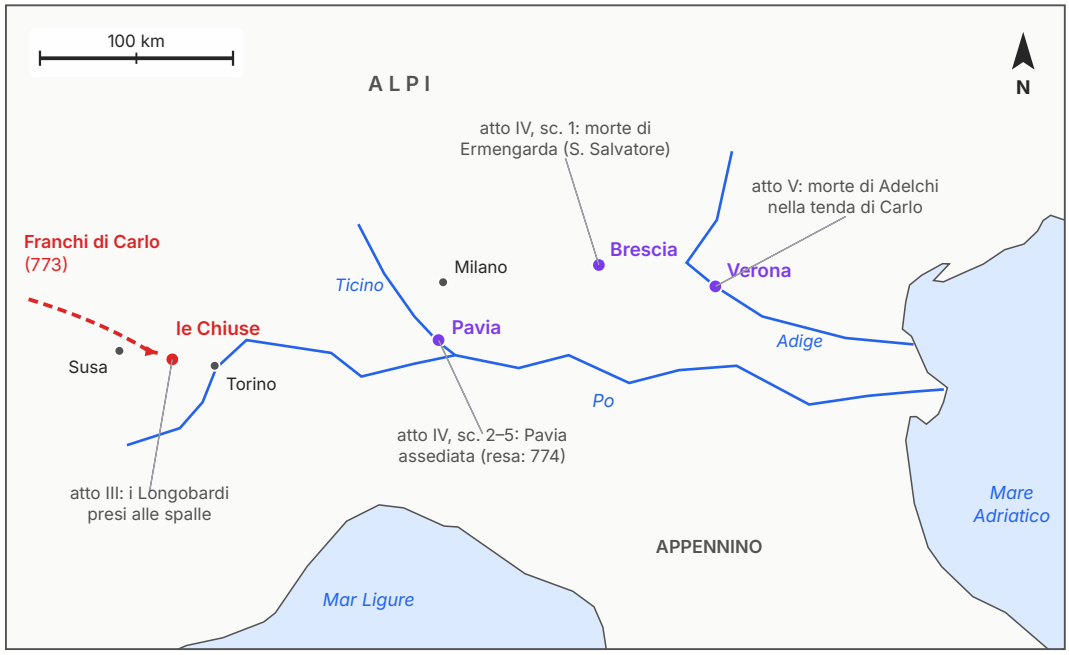


Figura 15.4 I luoghi dell'*Adelchi* nell'Italia settentrionale. Le Chiuse erano le fortificazioni longobarde allo sbocco della Val di Susa. Coste e posizioni delle città sono in scala; il corso dei fiumi è semplificato. Nella realtà storica Pavia si arrese nel 774 e Adelchi fuggì a Costantinopoli: la sua morte è un'invenzione della tragedia.

15.4.1 L'*Adelchi*: la trama e i personaggi

Desiderio, re dei Longobardi, ha dato in sposa a Carlo la figlia Ermengarda; Carlo l'ha ripudiata e rimandata al padre. Desiderio vuole la guerra e occupa le terre del papa; il papa chiama in aiuto i Franchi. Adelchi, figlio di Desiderio e re insieme a lui, è un giovane guerriero leale e coraggioso, ma la guerra gli appare ingiusta: obbedisce al padre contro la propria coscienza. Ermengarda si ritira nel monastero di San Salvatore a Brescia. I Franchi, fermati dalle Chiuse, trovano grazie al diacono Martino un sentiero tra i monti, prendono i Longobardi alle spalle e dilagano nella pianura; molti duchi longobardi tradiscono. Ermengarda, quando scopre che Carlo ha sposato un'altra donna, muore. Pavia cade; Adelchi, ferito a morte combattendo presso Verona, viene portato nella tenda di Carlo, dove è prigioniero il padre, e muore.

Adelchi è il personaggio più manzoniano della tragedia: un uomo che desidera compiere «grandi cose» giuste e si trova a combattere una guerra d'aggressione. Il suo conflitto non è tra amore e dovere, come nella tragedia classica, ma tra il **dovere politico** e la **coscienza morale**. In punto di morte, nella tenda di Carlo, parla al padre e trae la lezione della sua vita:

> Godi che re non sei; godi che chiusa
> all'oprar t'è ogni via: loco a gentile,
> ad innocente opra non v'è: non resta
> che far torto, o patirlo. Una feroce
> forza il mondo possiede, e fa nomarsi
> dritto: la man degli avi insanguinata
> seminò l'ingiustizia; i padri l'hanno
> coltivata col sangue; e omai la terra
> altra messe non dà. Reggere iniqui
> dolce non è; tu l'hai provato: e fosse;
> non dee finir così? Questo felice,
> cui la mia morte fa più fermo il soglio,
> cui tutto arride, tutto plaude e serve,
> questo è un uom che morrà.
>
> (Manzoni, *Adelchi*, atto V, scena 8)

«Godi di non essere più re; godi che ti sia chiusa ogni possibilità di agire: non c'è posto per un'azione nobile e innocente, non resta che fare il male o subirlo. Una forza feroce possiede il mondo e si fa chiamare diritto.» La politica appare come un campo dominato dalla violenza ereditata («la man degli avi insanguinata / seminò l'ingiustizia»), che produce soltanto altra violenza. Il vincitore stesso, Carlo, a cui tutto sorride, è «un uom che morrà». È una visione pessimistica della storia, compensata soltanto dalla fede.

15.4.2 Il coro dell'atto III: il popolo senza nome

Nella Prefazione al *Carmagnola* Manzoni spiega perché ha inserito nelle tragedie dei cori, che non sono personaggi in scena come nella tragedia greca: servono, dice, a riservare «al poeta un cantuccio dove egli possa parlare in persona propria», e così gli tolgono la tentazione di mettere le proprie idee in bocca ai personaggi. Il **coro** manzoniano è dunque una lirica dell'autore inserita nella tragedia, destinata alla lettura più che alla recita: il **cantuccio** (letteralmente, «un piccolo angolo») in cui commenta i fatti.

Il coro dell'atto III arriva dopo la vittoria dei Franchi alle Chiuse. Mentre i Longobardi fuggono, gli antichi abitanti latini dell'Italia, sottomessi da due secoli, alzano la testa e sperano nella liberazione. Il poeta li disillude: i Franchi non sono venuti per loro. Il metro è il **dodecasillabo** (doppio senario, con accenti di 2ª, 5ª, 8ª e 11ª), in strofe di sei versi con schema A A B′ C C B′. Leggiamo le prime due strofe e le ultime due.

> Dagli atrii muscosi, dai Fori cadenti,
> dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
> dai solchi bagnati di servo sudor,
> un volgo disperso repente si desta;
> intende l'orecchio, solleva la testa
> percosso da novo crescente romor.
>
> Dai guardi dubbiosi, dai pavidi volti,
> qual raggio di sole da nuvoli folti,
> traluce de' padri la fiera virtù:
> ne' guardi, ne' volti, confuso ed incerto
> si mesce e discorda lo spregio sofferto
> col misero orgoglio d'un tempo che fu.

> E il premio sperato, promesso a quei forti,
> sarebbe, o delusi, rivolger le sorti,
> d'un volgo straniero por fine al dolor?
> Tornate alle vostre superbe ruine,
> all'opere imbelli dell'arse officine,
> ai solchi bagnati di servo sudor.
>
> Il forte si mesce col vinto nemico,
> col novo signore rimane l'antico;
> l'un popolo e l'altro sul collo vi sta.
> Dividono i servi, dividon gli armenti;
> si posano insieme sui campi cruenti
> d'un volgo disperso che nome non ha.
>
> (Manzoni, *Adelchi*, atto III, coro, vv. 1–12 e 55–66)

Guida alla lettura

Comprensione. Dalle rovine dei portici coperte di muschio, dai fori in rovina, dai boschi, dalle fucine che stridono, dai campi bagnati dal sudore dei servi, un popolo disperso si risveglia all'improvviso: tende l'orecchio, alza la testa, colpito da un rumore nuovo che cresce. Negli sguardi incerti e nei volti spaventati riaffiora, come un raggio di sole tra le nuvole, il fiero valore degli antenati; e in quegli sguardi si mescolano, confusi, l'umiliazione subita e il misero orgoglio di un passato glorioso. Le ultime strofe: e il premio di quei forti sarebbe liberare voi, o illusi? Tornate alle vostre rovine, ai vostri lavori servili: il vincitore si mescola con il nemico vinto, il nuovo signore resta accanto al vecchio, ed entrambi i popoli vi stanno sul collo; si spartiscono i servi e le mandrie, e si riposano insieme sui campi insanguinati di un popolo disperso che non ha nome.

Analisi. Il coro si apre con un'**anafora** («Dagli… dai… dai… dai…») che elenca i luoghi del lavoro e della decadenza: il popolo latino è presentato attraverso le rovine della sua antica grandezza (gli atrii, i Fori di Roma) e la fatica servile del presente. Il ritmo del dodecasillabo, ampio e cadenzato, si spezza bruscamente con l'apostrofe «Udite!» del v. 31, che introduce i Franchi. La **chiusa è circolare**: il v. 60 ripete quasi alla lettera il v. 3 («ai solchi bagnati di servo sudor», dove il v. 3 aveva «dai») e il v. 66 riprende il v. 4 («un volgo disperso…»). Il popolo torna esattamente dove era, e l'ultimo verso aggiunge la parola più dura: un popolo che «nome non ha», cioè che non ha più nemmeno un'identità.

Interpretazione. I lettori del 1822 capivano bene l'allusione: anche gli Italiani del loro tempo speravano nei Francesi e poi negli Austriaci, e scoprivano che uno straniero sostituisce l'altro. La lezione del coro è che la libertà non arriva dall'esterno. La Figura 15.5 mostra il rapporto tra i tre popoli della tragedia.

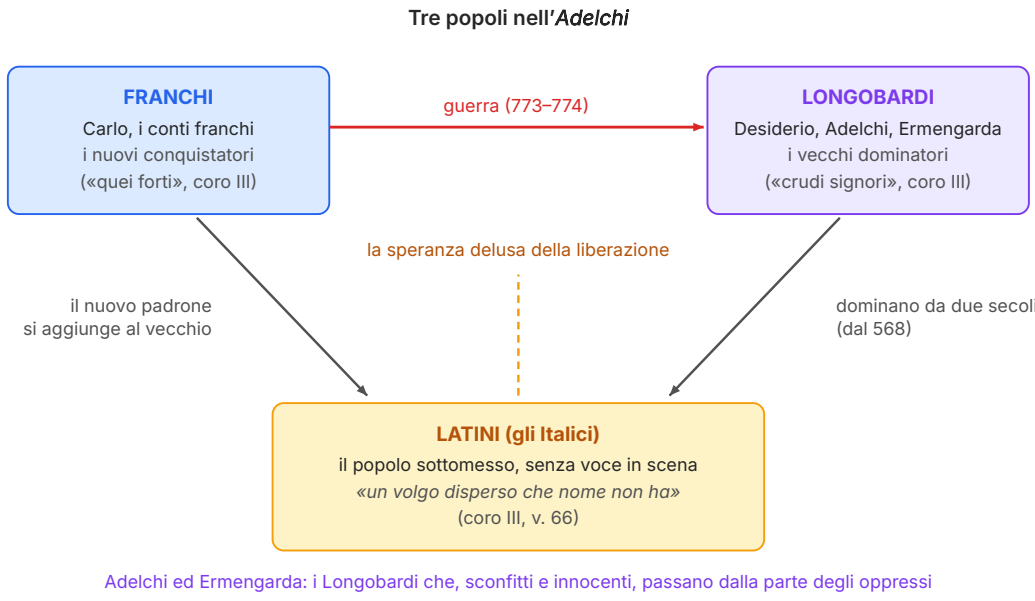


Figura 15.5 I tre popoli dell'*Adelchi*. I Longobardi dominano l'Italia dal 568; i Franchi li vincono, ma per i Latini cambia soltanto il padrone. Adelchi ed Ermengarda, vinti e senza colpa, finiscono per essere vicini agli oppressi.

15.4.3 Il coro dell'atto IV: la morte di Ermengarda

Ermengarda, ripudiata da Carlo, è malata nel monastero di San Salvatore. Quando apprende che il re ha sposato un'altra donna, cade in delirio e muore. Il coro accompagna la sua agonia. Il metro è lo stesso del *Cinque maggio*: strofe di sei settenari, x a x a x b′, con la rima tronca che lega le strofe a coppie. Il coro ricorda la giovinezza felice di Ermengarda alla corte dei Franchi, le cacce, il bagno del re ad Aquisgrana: ricordi che tornano a tormentarla anche nel chiostro. Leggiamo le prime due strofe e due strofe verso la fine.

> Sparsa le trecce morbide
> sull'affannoso petto,
> lenta le palme, e rorida
> di morte il bianco aspetto,
> giace la pia, col tremolo
> sguardo cercando il ciel.

> Cessa il compianto: unanime
> s'innalza una preghiera:
> calata in su la gelida
> fronte, una man leggiera
> sulla pupilla cerula
> stende l'estremo vel.
>
> Te, dalla rea progenie
> degli oppressor discesa,
> cui fu prodezza il numero,
> cui fu ragion l'offesa,
> e dritto il sangue, e gloria
> il non aver pietà,
>
> te collocò la provida
> sventura in fra gli oppressi:
> muori compianta e placida;
> scendi a dormir con essi:
> alle incolpate ceneri
> nessuno insulterà.
>
> (Manzoni, *Adelchi*, atto IV, coro, vv. 1–12 e 97–108)

Guida alla lettura

Comprensione. Con le morbide trecce sparse sul petto affannato, le mani abbandonate, il volto pallido bagnato dal sudore della morte, la pia donna giace e cerca il cielo con lo sguardo tremante. Il pianto cessa: si leva una preghiera concorde; una mano leggera, posata sulla fronte gelida, stende sull'occhio azzurro l'ultimo velo. Nelle strofe finali: te, discesa dalla stirpe colpevole degli oppressori, che consideravano valore il numero, diritto l'offesa, e il sangue giustizia, e gloria il non avere pietà, te la sventura provvidenziale ha collocato fra gli oppressi: muori compianta e serena, scendi a dormire con loro; nessuno insulterà le tue ceneri innocenti.

Analisi. La prima strofa è un ritratto composto come un quadro: participi e aggettivi («sparsa», «lenta», «rorida») descrivono il corpo con una delicatezza quasi pittorica. Nelle strofe 17–18 Manzoni riassume la morale del coro con una formula paradossale, la «provida / sventura» (vv. 103–104), dove l'aggettivo («provvidenziale») e il nome («disgrazia») sembrano contraddirsi. L'ossimoro qui non è un gioco barocco ma un concetto teologico: la **provida sventura** è la disgrazia che, togliendo a Ermengarda il potere e la felicità terrena, la toglie anche dalla parte dei colpevoli.

Interpretazione. Ermengarda appartiene al popolo degli oppressori, una stirpe che ha fondato il suo regno sulla forza; ma la sventura l'ha resa vittima, e quindi innocente. È la stessa logica delle parole di Adelchi morente: in un mondo dove non si può che «far torto, o patirlo», è

meglio patirlo. Nel coro dell'atto III gli oppressi erano i Latini; in quello dell'atto IV una longobarda si unisce a loro. La storia, per Manzoni, divide gli uomini tra chi fa il male e chi lo subisce, e la vera nobiltà è dalla parte di questi ultimi.

DA RICORDARE

Il coro manzoniano

- Non è un personaggio in scena (come nella tragedia greca): è una lirica dell'autore, da leggere più che da recitare.
- È il «cantuccio» in cui il poeta parla «in persona propria» (Prefazione al *Carmagnola*), così i personaggi non diventano portavoce delle sue idee.
- Usa metri brevi e ritmati, diversi dall'endecasillabo della tragedia: dodecasillabi nel coro dell'atto III, settenari in strofe di sei nel coro dell'atto IV.
- Commenta i fatti dal punto di vista morale: il popolo latino illuso (atto III), la «provida sventura» di Ermengarda (atto IV).

15.4.4 Il coro greco e il coro di Manzoni

Manzoni sapeva bene che la parola «coro» richiamava la tragedia greca, e sapeva che il suo coro le assomigliava poco. Nella Prefazione al *Carmagnola* ammette che un coro «per non essere nominati personaggi che lo compongano, può parere un capriccio, o un enimma», e per spiegarlo riporta la descrizione dei cori greci data dal critico tedesco August Wilhelm Schlegel (capitolo 14): il coro sarebbe stato la voce dei pensieri morali ispirati dall'azione, anzi «lo spettatore ideale», che riflette allo spettatore reale le sue emozioni e lo conduce alla contemplazione. Quella dello **spettatore ideale** è un'interpretazione dell'età romantica, non una descrizione storica del teatro antico; ma mostra da dove parte Manzoni: dall'idea che il coro sia il luogo della riflessione.

Ricordiamo che cosa era davvero il coro greco, che hai studiato nel secondo anno (*Italiano 2*, cap. 10) e che quest'anno incontri in Greco leggendo i tragici. Era un gruppo di dodici o quindici coreuti, guidato dal corifeo, con un'identità precisa dentro la storia: i vecchi di Tebe nell'*Antigone*, le donne di Corinto nella *Medea*. Entrava nell'orchestra con la parodo e vi restava fino all'esodo; negli stasimi cantava e danzava, accompagnato dall'aulo; il corifeo poteva dialogare con gli attori. Aristotele lo vuole legato al dramma: «anche il coro bisogna considerarlo come uno degli attori: deve essere parte dell'insieme e prendere parte all'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle» (*Poetica*, 1456a 25–27, trad. della redazione). E subito dopo rimprovera i poeti più recenti, che fanno cantare al coro degli intermezzi, gli *embólima*, che starebbero bene in qualunque tragedia.

Manzoni fa la scelta opposta, e la dichiara. Dopo aver detto di voler inserire «degli squarci lirici composti sull'idea di que' Cori», prosegue così:

> Se l'essere questi indipendenti dall'azione e non applicati a personaggi li priva d'una gran parte dell'effetto che producevano quelli, può però, a mio credere, renderli suscettibili d'uno slancio più lirico, più variato e più fantastico. Hanno inoltre sugli antichi il vantaggio d'essere senza inconvenienti: non essendo legati con l'orditura dell'azione, non saranno mai cagione che questa si alteri e si scomponga per farceli stare. [...] Senza indagare se questi Cori potessero mai essere in qualche modo adattati alla recita, io propongo soltanto che siano destinati alla lettura [...]
>
> (Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, Prefazione, 1820)

Il ragionamento è quello di un autore che ha rinunciato alle unità per rispetto della storia. Un coro che non lascia mai l'orchestra lega l'azione al luogo in cui si trova, e infatti le tragedie attiche cambiano luogo molto di rado; un coro staccato dall'azione non costringe la tragedia a nulla. Manzoni accetta di perdere l'effetto teatrale del canto e della danza e guadagna in cambio la libertà lirica e un pubblico diverso, il lettore. La Tabella 15.3 mette a confronto i due cori; la Figura 15.6 mostra dove stanno, nel teatro antico e nella tragedia di Manzoni.

C'è però un punto in cui i due cori si toccano. Il coro greco allarga lo sguardo dal caso singolo all'uomo: nel primo stasimo dell'*Antigone*, che hai letto, i vecchi tebani passano dalla notizia della sepoltura di Polinice all'uomo, la più prodigiosa e la più tremenda delle creature. Anche il coro di Manzoni sale dal fatto al giudizio: dalla vittoria dei Franchi alla sorte di un popolo senza nome, dalla morte di una regina alla «provida sventura». La differenza è nella voce. A Tebe parla la città, presente sulla scena; nell'*Adelchi* parla il poeta per un popolo, i Latini, che nell'azione non prende mai la parola come popolo. Il coro manzoniano è una voce della comunità che la tragedia non mostra.

Tabella 15.3 Il coro della tragedia attica e il coro di Manzoni.

	Coro della tragedia attica (V sec. a.C.)	Coro di Manzoni (*Carmagnola*, *Adelchi*)
Dove sta	Nell'orchestra, dalla parodo all'esodo: è sempre in scena.	Fuori della scena: tra un atto e l'altro, o dopo una scena (atto III, atto IV dell'*Adelchi*).
Chi lo forma	Un gruppo con un'identità nella storia (i vecchi di Tebe, le donne di Corinto), guidato dal corifeo.	Nessun personaggio nominato: «può parere un capriccio, o un enimma».
Chi parla	Una voce della comunità, mai semplicemente il portavoce dell'autore.	Il poeta «in persona propria»: è il suo «cantuccio».
Cantato o letto	Cantato e danzato, con l'aulo, in metri lirici diversi da quelli del dialogo.	Destinato alla lettura; in metri brevi e ritmati, diversi dall'endecasillabo del dialogo.
Rapporto con l'azione	Ne fa parte: per Aristotele il coro è «uno degli attori».	Ne è indipendente: «non legato con l'orditura dell'azione».
Funzione	Osserva, consiglia, prega; allarga il caso singolo alla condizione umana.	Giudica i fatti dal punto di vista morale e religioso; dà voce a chi nella storia non ha voce.

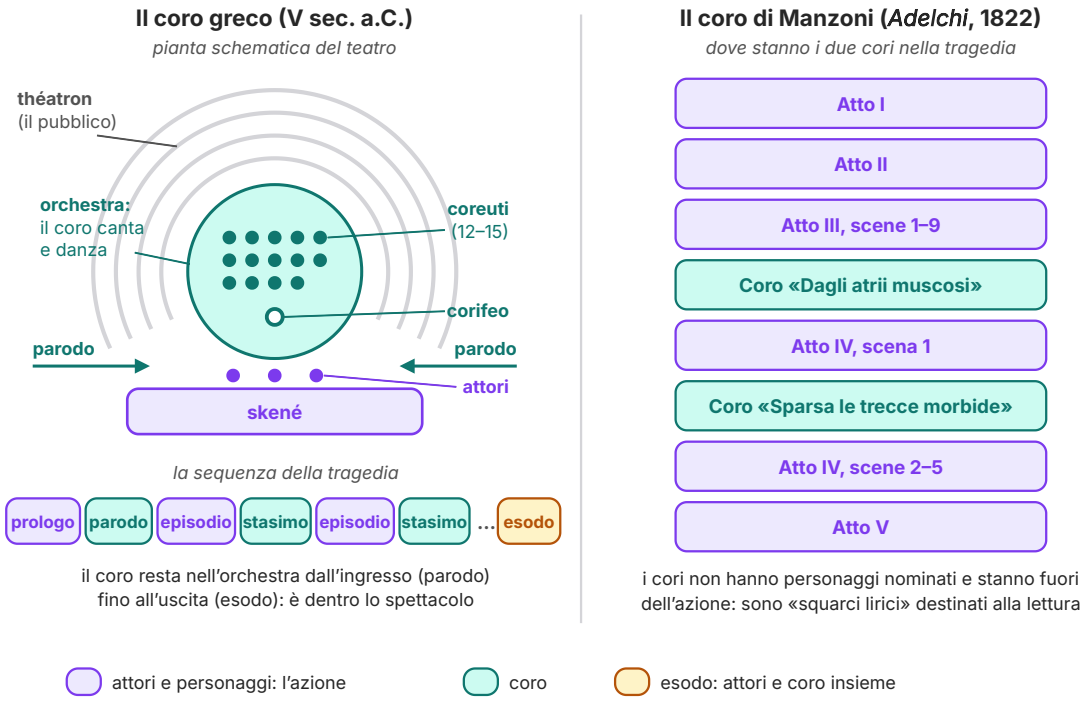


Figura 15.6 Dove sta il coro. A sinistra, la pianta schematica di un teatro greco (non in scala): il coro canta e danza nell'orchestra per tutto lo spettacolo, gli attori recitano davanti alla skené. A destra, la posizione dei due cori nell'*Adelchi*: il primo chiude l'atto III, il secondo segue la prima scena dell'atto IV.

15.5 *I promessi sposi* al triennio

Non racconteremo di nuovo il romanzo, che hai letto nel secondo anno. Basta ricordare le tre tappe: il *Fermo e Lucia* (1821–1823), prima stesura rimasta inedita; la **Ventisettana**, la prima edizione, uscita completa nel 1827; la **Quarantana**, l'edizione definitiva (1840–1842), con la lingua rivista e le illustrazioni di Francesco Gonin. Ora poniamo al romanzo quattro domande da triennio.

15.5.1 Una storia vera: la Lombardia del Seicento

Il romanzo si svolge tra il novembre del 1628 e il 1630 nel ducato di Milano, che apparteneva alla Spagna. Manzoni ricostruisce quel mondo sulle fonti: le **gride**, cioè i decreti dei governatori spagnoli, citate testualmente nel capitolo I, che minacciano pene terribili contro i bravi e restano senza effetto; la carestia e il tumulto di San Martino del 1628; la calata dei lanzichenecchi; la **peste del 1630**, descritta con i dati delle cronache del medico Alessandro Tadino e dello stori-

co Giuseppe Ripamonti. Il quadro è quello che hai visto nel capitolo 3: un'Italia dominata dalla Spagna, una società di privilegi, una giustizia debole con i forti e dura con i deboli.

Perché proprio il Seicento? Perché permetteva di mostrare, attraverso un secolo lontano, i meccanismi sempre attuali dell'oppressione: il potere che si fa legge da sé, l'ignoranza che trasforma una folla in un tribunale, la paura che cerca un colpevole. E perché, come si osserva spesso, un secolo lontano permetteva di parlare di dominazione straniera senza urtare direttamente la censura austriaca.

APPROFONDIMENTO

La *Storia della colonna infame*

Nella Quarantana il romanzo è seguito da un saggio storico, la *Storia della colonna infame*. Durante la peste del 1630 a Milano il commissario di sanità Guglielmo Piazza e il barbiere Gian Giacomo Mora furono accusati di essere **untori**, cioè di diffondere il contagio ungendo i muri con sostanze velenose. Torturati, confessarono e furono giustiziati; sul luogo della casa di Mora, demolita, fu eretta una colonna «infame» a ricordo del delitto, abbattuta solo nel 1778. Pietro Verri, nelle *Osservazioni sulla tortura*, aveva usato il caso contro la tortura. Manzoni va oltre: esaminando gli atti del processo, mostra che i giudici violarono anche le leggi e le regole del loro tempo, perché cercavano un colpevole a ogni costo. La colpa non è «del secolo», ma di uomini che potevano scegliere diversamente. È l'*utile* della *Lettera* applicato alla storia: capire come nasce un'ingiustizia per riconoscerla quando si ripresenta.

15.5.2 Chi racconta: l'Anonimo e il narratore

Il romanzo si apre con una finzione: il narratore dice di aver trovato un manoscritto del Seicento, scritto da un **Anonimo**, e di averne ricavato la storia. L'**Introduzione** comincia trascrivendo il proemio di quel manoscritto:

> L'historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perchè togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. [...] E veramente, considerando che questi nostri climi sijno sotto l'amparo del Re Cattolico nostro Signore, che è quel Sole che mai tramonta, e che sopra di essi, con riflesso Lume, qual Luna giamai calante, risplenda l'Heroe di nobil Prosapia che pro tempore ne tiene le sue parti, e gl'Amplissimi Senatori quali Stelle fisse, e gl'altri Spettabili Magistrati qual'erranti Pianeti spandino la luce per ogni doue, venendo così a formare un nobilissimo Cielo [...]
>
> (Manzoni, *I promessi sposi*, Introduzione, Quarantana)

È una **parodia** della prosa barocca che hai studiato nel capitolo 3. Ci sono le metafore continuate (la storia come «guerra illustre contro il Tempo», gli anni come «prigionieri» e «cadaveri» richiamati in vita e schierati in battaglia), il **concettismo** delle corrispondenze cosmiche (il re di Spagna è il Sole, il governatore la Luna, i senatori le stelle fisse, i magistrati i pianeti), le grafie latineggianti e spagnoleggianti (*historia*, *cadaueri*, *Heroe*, *amparo*). Subito dopo, il narratore in-

terrompe la trascrizione e giudica quello stile: «rozzo insieme e affettato», pieno di «declamazioni ampollose» e di «goffaggine ambiziosa». Per questo, dice, ha deciso di «prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura».

La finzione dell'Anonimo serve a tre scopi. Garantisce la **verità** della storia, presentata come documento. Permette una **dichiarazione di poetica**: la lingua del romanzo nasce in opposizione alla retorica secentesca. E crea la voce del **narratore**, che commenta, ironizza, giudica, si rivolge ai «venticinque lettori» e sa sempre più dei personaggi. È un narratore onnisciente e insieme umile, che non si mette al di sopra delle sue creature.

15.5.3 La Provvidenza e il problema del male

Si dice spesso che *I promessi sposi* sono il romanzo della **Provvidenza**, cioè dell'azione con cui Dio guida la storia verso il bene. È vero, ma va capito bene. La Provvidenza di Manzoni non è un meccanismo che premia i buoni e punisce i cattivi: la peste uccide innocenti e colpevoli, fra Cristoforo muore, don Rodrigo muore senza che la sua morte sia mostrata come un castigo trionfale. La conclusione del romanzo lo dice in modo esplicito. Renzo ha elencato le lezioni imparate dalle sue avventure; Lucia gli fa notare che lei i guai non li ha cercati, sono loro che hanno cercato lei. Ecco la risposta:

> Renzo, alla prima, rimase impicciato. Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore. Questa conclusione, benché trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiam pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia.
>
> (Manzoni, *I promessi sposi*, cap. XXXVIII, Quarantana)

La frase è costruita come un ragionamento in tre tempi, segnati da «che… ma che… e che»: i guai spesso li provochiamo noi; ma nemmeno la condotta più prudente e innocente basta a evitarli; quando arrivano, «o per colpa o senza colpa», la fiducia in Dio li rende sopportabili e li trasforma in qualcosa di utile. Il male, dunque, non è spiegato; è riconosciuto come un mistero che tocca anche l'innocente, come Lucia, come Ermengarda. La parola «sugo», familiare e quasi comica, abbassa il tono: la saggezza finale non viene da un filosofo, ma da «povera gente».

ERRORE FREQUENTE

La Provvidenza non è il «lieto fine»

Non scrivere che nel romanzo «la Provvidenza fa finire bene tutto». Il matrimonio finale arriva, ma dopo la morte di migliaia di persone, e Manzoni non dice mai che la peste sia stata mandata per punire o per salvare qualcuno. La conclusione di Renzo e Lucia afferma soltanto che il dolore, anche quello senza colpa, può essere vissuto con fiducia. È una posizione religiosa, non una garanzia narrativa.

15.5.4 Gli umili protagonisti

Prima di Manzoni i protagonisti dell'epica e della tragedia erano re, eroi, cavalieri; i contadini comparivano, se comparivano, come figure comiche. Nei *Promessi sposi* i protagonisti sono due giovani operai della seta di un paese sul lago di Como, e la grande storia (la guerra, la carestia, la peste) è vista dal basso, attraverso gli effetti che produce su di loro. Gli **umili** non sono idealizzati: Renzo è impulsivo e ingenuo, Agnese è chiacchierona, don Abbondio, un «umile» di altro tipo, è un vile. Ma hanno una coscienza e una dignità piena, e il romanzo li prende sul serio. È la stessa idea che abbiamo trovato nella *Pentecoste* (l'uguaglianza dei credenti) e nel coro dell'atto III (il popolo senza nome): Manzoni dà finalmente un nome a quel popolo.

15.6 Manzoni e la lingua

15.6.1 Un romanzo senza una lingua

Quando cominciò il romanzo, Manzoni si scontrò con un problema che nessuno scrittore europeo di prosa narrativa aveva in quella forma. Un romanziere francese o inglese scriveva nella lingua che si parlava a Parigi o a Londra, almeno tra le persone colte. In Italia, invece, la lingua letteraria era una lingua scritta, fissata dai modelli del Trecento e del Cinquecento (capitolo 3); nella vita quotidiana ciascuno parlava il proprio dialetto. Per un poema epico o una tragedia la lingua dei libri poteva bastare; per un romanzo che doveva far parlare contadini, osti, bravi e mercanti, no. Nel *Fermo e Lucia* Manzoni scrisse in una lingua mista di toscano letterario, lombardismi, francesismi e latinismi, che lui stesso giudicava insoddisfacente.

La soluzione maturò negli anni: la lingua del romanzo doveva essere una lingua viva, effettivamente parlata, e l'unica lingua viva vicina alla tradizione letteraria era il fiorentino delle persone colte. Di qui il soggiorno a Firenze del 1827, la famosa «risciacquatura» dei panni in Arno che conosci dal secondo anno, e la lunga revisione che portò alla Quarantana.

Nel secondo anno hai confrontato le due edizioni sulla descrizione del lago di Como. La Tabella 15.4 mette a confronto un altro passo, il discorso del narratore nell'Introduzione, subito dopo la trascrizione dell'Anonimo.

Tabella 15.4 Alcune correzioni nell'Introduzione dei *Promessi sposi*: Ventisettana (ed. Ferrario, 1825–1827) e Quarantana (1840–1842). Testi verificati sulle due edizioni.

Ventisettana	Quarantana	Che cosa cambia
«come suol dirsi»	«come si suol dire»	ordine delle parole del parlato
«si troverà egli poi chi duri la fatica di leggerla?»	«si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?»	eliminato il pronome soggetto pleonastico *egli*, letterario
«diceva io fra me»	«dicevo tra me»	imperfetto in *-o* (uso fiorentino vivo) al posto di *-a*; *fra* → *tra*
«quella gragnuola di concettini»	«quella grandine di concettini»	parola comune al posto di una forma rara
«Idiotismi lombardi a furia»	«Idiotismi lombardi a iosa»	locuzione fiorentina dell'uso
«qualche eleganza spagnuola»	«qualche eleganza spagnola»	forma senza dittongo *uo* dopo palatale, come nel fiorentino parlato
«son troppo avvisati»	«son troppo ammaliziati»	parola più precisa ed espressiva
«Manco male»	«Meno male»	forma toscana corrente al posto di quella lombarda
«alcun perchè ragionevole, il partito fu tosto abbracciato»	«alcuna obiezion ragionevole, il partito fu subito abbracciato»	parole comuni al posto di forme letterarie (*tosto*)
«se avessero realmente esistito»	«se fossero realmente esistiti»	ausiliare *essere* con *esistere*, secondo l'uso

ESEMPIO SVOLTO

Classificare le correzioni della Quarantana

Problema. Osserva le correzioni della Tabella 15.4: in quale direzione va la revisione? Raggruppale per tipo.

Soluzione. Le correzioni vanno quasi tutte nella stessa direzione. Si eliminano le forme libresche (*tosto*, il pronome *egli* pleonastico), quelle lombarde (*manco male*) e quelle rare (*gragnuola*), e si scelgono quelle dell'uso fiorentino colto: nel **lessico** *a iosa*, *grandine*, *ammaliziati*; nella **morfologia** *dicevo*, *spagnola*, *fossero esistiti*; nella **sintassi** l'ordine del parlato («come si suol dire»). Il risultato è una prosa più semplice e più uniforme. Nota però che anche la Quarantana conserva forme che oggi sentiamo letterarie (*obiezion*, *abbiam*): il modello è il fiorentino colto dell'Ottocento, non l'italiano di oggi.

15.6.2 La *Relazione* del 1868

Dopo l'Unità (1861) il problema della lingua diventò un problema dello Stato. La gran parte degli Italiani parlava solo il dialetto, e moltissimi non sapevano leggere: per capire le leggi, studiare, fare il servizio militare, occorreva una lingua comune. Nel 1868 il ministro della Pubblica istruzione Emilio Broglio nominò una commissione, presieduta da Manzoni, per indicare i modi di diffondere in tutto il popolo «la buona lingua e la buona pronunzia». Manzoni scrisse la relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, che parte da una constatazione amara:

> Ma in Italia, a ottenere un tale intento, s'incontra questa tanto singolare quanto dolorosa difficoltà, che il mezzo stesso è in questione; e mentre ci troviamo d'accordo nel voler questa lingua, quale poi essa sia, o possa, o deva essere, se ne disputa da cinquecento anni.
>
> (Manzoni, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, 1868)

La soluzione proposta è quella che Manzoni aveva sperimentato nel romanzo. Una nazione ha bisogno di una lingua comune, e la storia mostra un solo modo per averla: che uno degli idiomi vivi della nazione venga accettato da tutti. Così era accaduto con il latino, che era la lingua di Roma, e con il francese, che era la lingua di Parigi. Per l'Italia quell'idioma non può essere che il fiorentino, che da secoli tutti riconoscono come base della lingua letteraria; ma il **fiorentino vivo**, parlato oggi dalle persone colte, non quello dei libri antichi. Lo strumento principale sarà un vocabolario:

> Uno poi de' mezzi più efficaci e d'un effetto più generale, particolarmente nelle nostre circostanze, per propagare una lingua, è, come tutti sanno, un vocabolario. E, secondo i princìpi e i fatti qui esposti, il vocabolario a proposito per l'Italia non potrebbe esser altro che quello del linguaggio fiorentino vivente.
>
> (Manzoni, *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, 1868)

La relazione risponde anche alle obiezioni prevedibili: che una città non può imporre la sua lingua a una nazione («Imporre una legge? come se un vocabolario avesse a essere una specie di codice penale», ribatte Manzoni: si tratta di offrire un mezzo); che il fiorentino è un dialetto come gli altri. La proposta ebbe effetti concreti: il ministero avviò un *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, pubblicato tra il 1870 e il 1897; già il titolo, con *novo* al posto di *nuovo*, mostrava la scelta della pronuncia fiorentina parlata.

15.6.3 La risposta di Ascoli

Nel 1873, l'anno della morte di Manzoni, il linguista goriziano **Graziadio Isaia Ascoli**, fondatore della **glottologia** in Italia, cioè dello studio scientifico delle lingue e della loro storia, pubblicò il *Proemio* alla sua rivista, l'*Archivio glottologico italiano*. Riassumiamo il suo ragionamento. Il problema dell'Italia, dice Ascoli, non è la mancanza di una lingua modello, ma la **scarsa diffusione della cultura**: pochi leggono, pochi studiano, e gli intellettuali sono troppo attenti alla forma. Una lingua comune non si ottiene imponendo l'uso di una città; nasce quando una cultura co-

mune circola davvero tra le persone. L'esempio è la Germania, che aveva una lingua letteraria comune senza avere una capitale che la imponesse. Ascoli criticava anche il *novo* del vocabolario ministeriale: proprio perché la lingua comune si era fissata con *nuovo*, imporre la forma fiorentina parlata significava andare contro l'uso italiano (Figura 15.7).

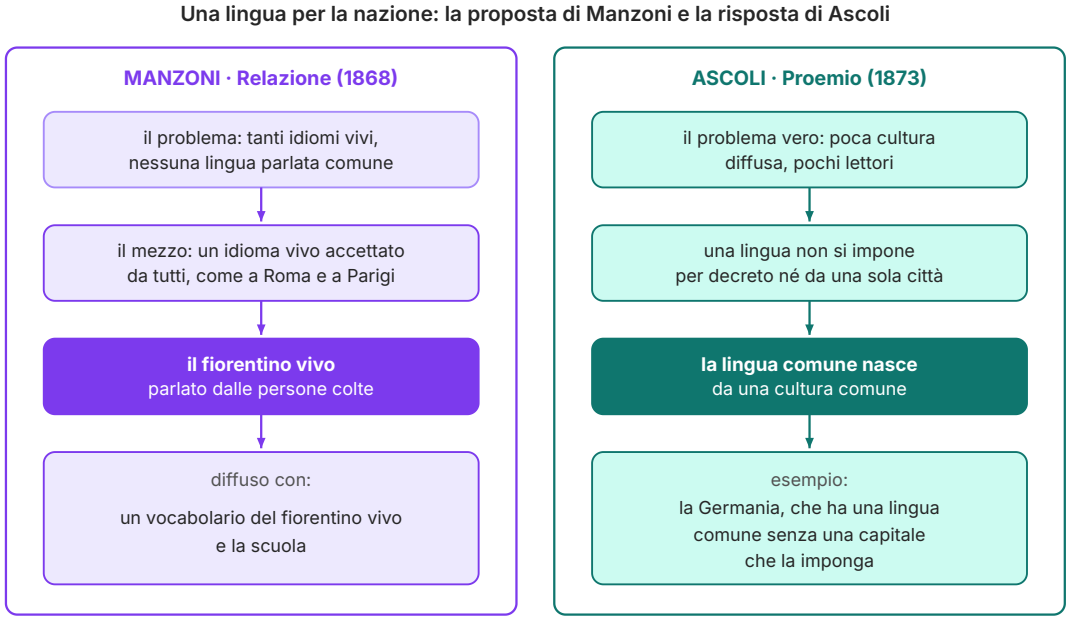


Figura 15.7 Due risposte alla stessa domanda: come dare agli Italiani una lingua comune. A sinistra la proposta di Manzoni (1868), a destra quella di Ascoli (1873). Lo schema riassume le due posizioni; il testo di Ascoli non è citato.

COLLEGAMENTI

Collegamenti · La questione della lingua da Bembo ad Ascoli

Mettiamo in fila le tappe che hai incontrato in questo volume (vedi anche la Tavola A.5): Bembo (1525) propone il fiorentino letterario del Trecento; la Crusca (1612) lo fissa in un vocabolario; nel Settecento il *Caffè* e Cesarotti chiedono una lingua aperta alle novità (capitolo 8); nell'Ottocento i puristi vogliono tornare al Trecento, Monti propone una lingua letteraria nazionale (capitolo 14); Manzoni sceglie il fiorentino vivo; Ascoli risponde che la lingua nasce dalla cultura. La domanda è sempre la stessa, ma cambia il punto di vista: dalla lingua dei poeti alla lingua di un popolo.

Chi aveva ragione? Gli studiosi ritengono che entrambi colsero una parte del vero. L'italiano comune si è diffuso più per le vie indicate da Ascoli (la scuola, la stampa, la vita nelle città, il ser-

vizio militare, più tardi la radio e la televisione) che per un vocabolario; ma la prosa dei *Promessi sposi*, letta per generazioni in tutte le scuole, ha offerto agli Italiani un modello di lingua moderna, chiara e vicina al parlato, e la base fiorentina dell'italiano è rimasta. Come si è diffuso l'italiano parlato dopo l'Unità lo studierai nel quinto anno.

SINTESI

- Il ritratto del secondo anno si arricchisce di quattro elementi: il legame con **Beccaria** (e la *Storia della colonna infame*), il metodo razionale appreso a Parigi dagli **idéologues**, i molti lutti, la morte (1873) e il *Requiem* di Verdi (1874).
- Nella ***Lettera sul Romanticismo*** (1823) Manzoni rifiuta mitologia, imitazione servile dei classici e le «due unità drammatiche», e propone una letteratura che abbia «l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo», rivolta alla «massa dei lettori».
- Nella **lettera a Chauvet** distingue il **vero storico** (i fatti) dal **vero poetico** (pensieri, sentimenti, parole che la storia tace): il poeta non inventa i fatti, li capisce dall'interno. In *Del romanzo storico* (1850) dubita dello stesso genere misto.
- Gli ***Inni sacri*** presentano la Chiesa come popolo di uguali; *La Pentecoste* (1822) è in strofe di otto settenari con l'ultimo tronco.
- ***Marzo 1821***, in decasillabi, definisce la nazione «una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue e di cor»; scritta nel 1821, fu stampata nel 1848.
- ***Il cinque maggio*** (1821): diciotto strofe di settenari (x a x a x b′); proemio, vita pubblica, vita interiore, conversione; il giudizio storico è lasciato ai posteri, quello religioso è misericordia.
- Le **tragedie** (*Carmagnola*, 1820; *Adelchi*, 1822) rifiutano le unità e seguono la storia; Adelchi vive il conflitto tra dovere politico e coscienza e muore riconoscendo che nel mondo si può solo «far torto, o patirlo».
- Il **coro** è il «cantuccio» in cui il poeta parla in prima persona: nell'atto III il popolo latino illuso dai Franchi, «un volgo disperso che nome non ha»; nell'atto IV la morte di Ermengarda e la «provida sventura». A differenza del **coro greco**, personaggio collettivo sempre in scena e, per Aristotele, «uno degli attori», è staccato dall'azione e destinato alla lettura.
- Nel **romanzo** la Lombardia spagnola del 1628–1630 è ricostruita sulle fonti; l'**Anonimo** è una parodia del barocco e una dichiarazione di poetica; il «sugo di tutta la storia» afferma che il dolore può colpire anche l'innocente e che la fiducia in Dio lo rende utile.
- La revisione della **Quarantana** sostituisce forme libresche, rare o lombarde con quelle del fiorentino colto parlato.
- Nella ***Relazione* del 1868** Manzoni propone come lingua comune il fiorentino vivo delle persone colte, diffuso con un vocabolario dell'uso; **Ascoli** (1873) risponde che una lingua comune nasce da una cultura diffusa e non si impone.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nella *Lettera sul Romanticismo*, quali elementi della poesia classicistica i romantici vogliono escludere?
   - **A.** La mitologia, l'imitazione servile dei classici e le regole fondate sull'autorità, come le unità di tempo e di luogo
   - **B.** L'uso della rima, il sonetto e la canzone petrarchesca
   - **C.** I temi religiosi e la storia medievale
   - **D.** Il dialetto, la prosa e il teatro comico

2. ● Che cosa intende Manzoni, nella Prefazione al *Carmagnola*, con il «cantuccio» del poeta?
   - **A.** Il luogo appartato in cui scriveva, nella villa di Brusuglio
   - **B.** Lo spazio dei cori, in cui l'autore può parlare in persona propria senza usare i personaggi come portavoce
   - **C.** Il prologo in prosa che precede ogni atto
   - **D.** Il diritto del poeta di inventare liberamente i fatti storici

3. ● Secondo la lettera a Chauvet, che cosa resta al poeta se rinuncia a inventare i fatti?
   - **A.** Nulla: il poeta deve diventare uno storico
   - **B.** La possibilità di cambiare il finale delle vicende storiche
   - **C.** La poesia: i pensieri, i sentimenti e le parole che la storia passa sotto silenzio
   - **D.** La scelta del metro e delle rime

4. ●● Perché nel *Cinque maggio* il poeta ricorda di aver taciuto quando Napoleone era sul trono e quando cadde?
   - **A.** Perché la censura gli impediva di scrivere
   - **B.** Perché non conosceva abbastanza la storia di Napoleone
   - **C.** Perché preferiva la prosa alla poesia
   - **D.** Per dichiararsi libero sia dalle lodi servili sia dagli insulti vili, e quindi credibile ora

5. ●● Chi è il «volgo disperso che nome non ha» nel coro dell'atto III dell'*Adelchi*?
   - **A.** Il popolo latino d'Italia, sottomesso ai Longobardi e illuso dalla venuta dei Franchi
   - **B.** L'esercito longobardo in fuga dalle Chiuse
   - **C.** I Franchi, venuti da lontano senza patria
   - **D.** I monaci del monastero di San Salvatore

6. ●● Quale funzione ha l'Anonimo nell'Introduzione dei *Promessi sposi*?
   - **A.** È l'autore reale del romanzo, che Manzoni si limita a pubblicare
   - **B.** È un personaggio che compare nel corso della storia
   - **C.** Serve a rendere più difficile la lettura per un pubblico colto
   - **D.** Finge una fonte secentesca: garantisce la verità della storia e, con la sua prosa barocca parodiata, fa da contrasto alla lingua del narratore

7. ●●● Qual è il nucleo della proposta della *Relazione* del 1868?
   - **A.** Imporre per legge il toscano letterario del Trecento in tutte le scuole
   - **B.** Adottare come lingua comune il fiorentino vivo delle persone colte e diffonderlo, in primo luogo, con un vocabolario dell'uso
   - **C.** Lasciare a ogni regione il proprio dialetto come lingua ufficiale
   - **D.** Creare una lingua nuova mescolando i dialetti più diffusi

8. ●● Per Aristotele (*Poetica*, 1456a) il coro della tragedia deve essere considerato:
   - **A.** un intermezzo musicale tra un atto e l'altro, staccato dalla trama
   - **B.** la voce personale del poeta, che giudica i personaggi
   - **C.** uno degli attori: una parte dell'insieme che prende parte all'azione
   - **D.** un gruppo di spettatori seduti nel théatron

Comprensione e parafrasi

9. ● Fai la parafrasi dei vv. 61–72 del *Cinque maggio* (la similitudine del naufrago), senza guardare la Tabella 15.2; poi confronta.

10. ● Fai la parafrasi dei vv. 41–48 della *Pentecoste* («Come la luce rapida…»), spiegando a chi si riferiscono «l'Arabo, il Parto, il Siro».

11. ●● Fai la parafrasi dei vv. 61–66 del coro dell'atto III dell'*Adelchi* («Il forte si mesce col vinto nemico…»).

12. ●● Fai la parafrasi dei vv. 97–108 del coro dell'atto IV dell'*Adelchi* («Te, dalla rea progenie…»), sciogliendo le inversioni.

13. ● Spiega il significato che hanno nel *Cinque maggio* queste parole: *spiro* (v. 4), *nunzio* (v. 6), *solio* (v. 13), *esiglio* (v. 46), *valli* (v. 80), *manipoli* (v. 81), *coltrice* (v. 107).

14. ●● Riscrivi in prosa, in italiano di oggi, le parole di Adelchi morente da «Godi che re non sei» a «la terra / altra messe non dà» (atto V, scena 8), mantenendo il senso di ogni frase.

Analisi del testo

15. ● Scandisci i vv. 1–4 di *Marzo 1821*, segnando gli accenti di 3ª, 6ª e 9ª sillaba; poi scrivi lo schema delle rime della prima strofa.

16. ●● Scrivi lo schema metrico della strofa «Come la luce rapida» (*La Pentecoste*, vv. 41–48), indicando sdruccioli, piani e tronchi; poi confrontalo con la strofa del *Cinque maggio*: che cosa hanno in comune, che cosa cambia?

17. ●● Nei vv. 79–84 del *Cinque maggio* individua le figure retoriche (enumerazione, polisindeto, metonimia) e spiega quale effetto producono in rapporto al tema del ricordo.

18. ●● Analizza la similitudine dei vv. 61–68 del *Cinque maggio*: individua il primo termine e il secondo, le parole che li collegano e la corrispondenza tra gli elementi (onda, naufrago, rive lontane).

19. ●● Scandisci i vv. 1 e 4 del coro dell'atto III dell'*Adelchi* e spiega perché il dodecasillabo si può descrivere come un doppio senario.

20. ●●● Spiega l'espressione «la provida / sventura» (coro dell'atto IV, vv. 103–104): quale figura retorica contiene, perché la contraddizione è solo apparente, come si collega alle parole di Adelchi morente.

21. ●● Nel brano dell'Anonimo (Introduzione) trova un esempio di metafora continuata, uno di concettismo «cosmico» e due grafie che il lettore dell'Ottocento sentiva antiquate; poi spiega con le parole del narratore perché quello stile viene rifiutato.

Contestualizzare e collegare

22. ●● Spiega che cosa lega la *Storia della colonna infame* a *Dei delitti e delle pene* di Beccaria e alle *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri (capitolo 8), e in che cosa la domanda di Manzoni è diversa.

23. ●● Confronta il v. 19 del *Cinque maggio* («Vergin di servo encomio») con la carriera di Vincenzo Monti (capitolo 12): quale idea del rapporto tra poeta e potere esprime Manzoni?

24. ●● Storia: perché *Marzo 1821* fu scritta nel 1821 ma stampata solo nel 1848? Collega la risposta ai moti piemontesi e alle Cinque giornate di Milano.

25. ●●● Il rifiuto delle unità nella lettera a Chauvet: collegalo alla codificazione di Castelvetro (capitolo 1) e alle tragedie di Alfieri (capitolo 11). Perché per Manzoni le unità sono un problema di *verità* e non solo di regole?

26. ●●● Greco: confronta il primo stasimo dell'*Antigone* («Molte sono le cose prodigiose e tremende...», letto in *Italiano 2*, cap. 10) con il coro dell'atto III dell'*Adelchi*. Per ciascuno indica chi canta, in quale momento dell'azione, di che cosa parla e come si passa dal fatto alla riflessione generale; poi spiega in che cosa consiste la differenza più importante tra i due cori.

Scrivere

27. ●● Scrivi un commento (10–15 righe) alle ultime due strofe del *Cinque maggio* (vv. 97–108): come cambia l'idea di gloria rispetto alle strofe centrali?

28. ●●● Scrivi un breve testo argomentativo (20 righe circa): tra Manzoni e Ascoli, quale posizione sulla lingua comune ti sembra più convincente? Usa almeno un argomento storico e uno tratto dalla tua esperienza di oggi.

29. ●● Riscrittura: prendi la frase dell'Anonimo «L'historia si può veramente deffinire… di nuovo in battaglia» e riscrivila due volte: una in italiano di oggi semplice e chiaro, una come l'avrebbe potuta scrivere il narratore manzoniano, con un commento ironico finale.

Verso la verifica

30. ●● Rileggi i vv. 31–42 del *Cinque maggio*. a) Fai la parafrasi. b) Scrivi lo schema metrico delle due strofe e indica con quali versi delle strofe vicine rimano i tronchi. c) Individua l'antitesi dei vv. 39–40 e spiegala. d) Spiega perché il poeta lascia «ai posteri» il giudizio sulla gloria.

31. ●● Rileggi i vv. 1–12 del coro dell'atto IV dell'*Adelchi*. a) Parafrasi. b) Schema metrico e scansione del v. 1. c) Individua due iperbati e un enjambement. d) In che senso la scena è «composta come un quadro»?

32. ●●● Ecco la fine del cap. XXXVIII nella Ventisettana: «Renzo, alla prima, rimase impacciato. Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conchiusero che i guai vengono bensì sovente per cagione che uno vi dia; ma che la condotta più cauta e più innocente non assicura da quelli; […] Questa conclusione, benché trovata da povera gente, ci è sembrata così giusta, che abbiamo pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia.» Confrontala con il testo della Quarantana citato nel paragrafo sulla Provvidenza: elenca almeno quattro correzioni e classificale (lessico, morfologia, sintassi), spiegando la tendenza generale.

PER APPROFONDIRE

- [MAN] Le opere di Manzoni nell'edizione completa: le liriche, le tragedie con le prefazioni, la *Lettera sul Romanticismo*, la lettera a Chauvet, il discorso *Del romanzo storico* e gli scritti sulla lingua.
- [FER] Le pagine su Manzoni: la formazione, la conversione, la poetica, le tragedie e il romanzo nel contesto del Romanticismo europeo.
- [MIG] Per la lingua dei *Promessi sposi*, la revisione della Quarantana, la *Relazione* del 1868 e il dibattito con Ascoli.
- [BEL] Per i metri delle odi e dei cori: il settenario sdrucciolo e tronco, il decasillabo, il dodecasillabo.

Glossario del capitolo

Cantuccio
Nella Prefazione al *Carmagnola*, lo spazio riservato al poeta, cioè il coro, in cui l'autore parla in prima persona senza servirsi dei personaggi.

Componimento misto
Opera che mescola fatti storici e invenzione, come il romanzo storico; Manzoni ne discute i limiti nel discorso *Del romanzo storico* (1850).

Coro (in Manzoni)
Lirica dell'autore inserita tra gli atti di una tragedia e destinata alla lettura; commenta i fatti dal punto di vista morale.

Decasillabo
Verso di dieci sillabe con accenti fissi sulla 3ª, 6ª e 9ª; ha un ritmo di marcia (*Marzo 1821*).

Dodecasillabo
Verso di dodici sillabe formato da due senari, con accenti di 2ª, 5ª, 8ª e 11ª (coro dell'atto III dell'*Adelchi*).

Fiorentino vivo
La lingua parlata a Firenze dalle persone colte dell'Ottocento, che Manzoni assume come modello della prosa e come lingua comune della nazione.

Glottologia
Studio scientifico delle lingue, della loro storia e delle loro parentele; in Italia la fonda Graziadio Isaia Ascoli.

Idéologues
Filosofi francesi tra Sette e Ottocento, eredi dell'Illuminismo, che studiavano l'origine delle idee e analizzavano la società; Manzoni li frequentò a Parigi.

Inno sacro
Componimento lirico che celebra una festa religiosa a nome di una comunità di credenti; Manzoni ne scrisse cinque.

Ode civile
Ode su un avvenimento storico o politico, rivolta a un pubblico ampio (*Marzo 1821*, *Il cinque maggio*).

Provida sventura
Nel coro dell'atto IV dell'*Adelchi*, la disgrazia che, togliendo a Ermengarda il potere, la pone tra gli oppressi e quindi la salva.

Provvidenza
L'azione con cui, secondo la fede cristiana, Dio guida la storia; in Manzoni non elimina il dolore dell'innocente ma gli dà un senso.

Spettatore ideale
Formula di A. W. Schlegel, citata da Manzoni nella Prefazione al *Carmagnola*: il coro greco come voce che riflette sui fatti a nome degli spettatori; un'interpretazione romantica, non una descrizione storica.

Untori
Nella Milano della peste del 1630, persone accusate di diffondere il contagio ungendo muri e porte; vittime di processi ingiusti.

Vero poetico
Ciò che la storia non registra: pensieri, sentimenti e parole dei protagonisti, che il poeta ricostruisce senza contraddire i fatti.

Vero storico
I fatti accertati dai documenti, che per Manzoni il poeta non deve alterare.

Vocabolario dell'uso
Dizionario che registra la lingua effettivamente parlata in un luogo e in un tempo, e non quella dei libri antichi.

Soluzioni

1. A: sono i tre rifiuti della «parte negativa»; nella redazione rivista del 1870 le unità sono dette «apposte ad Aristotele».

2. B: il coro riserva «al poeta un cantuccio dove egli possa parlare in persona propria» e gli toglie la tentazione di prestare ai personaggi i propri sentimenti.

3. C: «Ce qui lui reste? La poésie»: ciò che gli uomini hanno pensato e sentito, che la storia tace.

4. D: «Vergin di servo encomio / e di codardo oltraggio» (vv. 19–20): il silenzio passato garantisce la sincerità del canto presente.

5. A: sono i discendenti dei Romani, oppressi dai Longobardi; i Franchi non vengono a liberarli, anzi si aggiungono ai vecchi signori.

6. D: la finzione del manoscritto unisce la garanzia di verità (un documento del Seicento) e la dichiarazione di poetica (rifare la «dicitura»).

7. B: un idioma vivo accettato da tutti, come il latino di Roma e il francese di Parigi; per l'Italia il fiorentino parlato, con un vocabolario «del linguaggio fiorentino vivente».

8. C: «anche il coro bisogna considerarlo come uno degli attori»; Aristotele critica proprio gli intermezzi (*embólima*) staccati dalla trama, e preferisce l'uso di Sofocle a quello di Euripide. La B descrive invece il coro di Manzoni.

9. Come l'onda si avvolge e pesa sul capo del naufrago, quell'onda dalla cui cresta lo sguardo dell'infelice, poco prima alzato e teso, scorreva invano verso rive lontane, così su quell'anima si abbatté il peso dei ricordi. Quante volte cominciò a scrivere di sé per i posteri, e la mano stanca ricadde sulle pagine che avrebbero dovuto essere eterne!

10. Come la luce, rapidissima, cade su ogni cosa e fa nascere colori diversi ovunque si posi, così la voce dello Spirito risuonò in molte lingue: l'Arabo, il Parto e il Siro la udirono ciascuno nella propria lingua. Sono popoli dell'Oriente: gli Arabi, i Parti (dell'altopiano iranico) e i Siri. Arabi e Parti compaiono nell'elenco dei popoli presenti a Gerusalemme il giorno di Pentecoste negli *Atti degli apostoli* (2, 9–11); il Siro è aggiunto da Manzoni. Insieme rappresentano tutte le nazioni.

11. Il vincitore si mescola con il nemico vinto, il nuovo signore resta insieme al vecchio: entrambi i popoli vi stanno sul collo. Si spartiscono i servi e le mandrie, e si riposano insieme sui campi insanguinati di un popolo disperso che non ha nome.

12. Te, che discendi dalla stirpe colpevole degli oppressori, per i quali il numero era valore, l'offesa era ragione, il sangue era diritto e gloria era non avere pietà, la sventura provvidenziale ha messo tra gli oppressi: muori compianta e in pace, scendi a dormire con loro: nessuno insulterà le tue ceneri innocenti.

13. *spiro*: spirito, anima; *nunzio*: annuncio, notizia (lat. *nuntius*); *solio*: trono; *esiglio*: esilio; *valli*: palizzate, trincee degli accampamenti (lat. *vallum*); *manipoli*: reparti di soldati (dal nome dell'unità dell'esercito romano); *coltrice*: materasso, letto.

14. Traccia: «Rallegrati di non essere più re, rallegrati che ti sia impedita ogni azione: nel mondo non c'è spazio per un'opera nobile e innocente, si può solo fare il male o subirlo. Una forza feroce domina il mondo e si fa chiamare diritto: gli antenati, con le mani insanguinate, hanno seminato l'ingiustizia, i padri l'hanno coltivata con il sangue, e ormai la terra non produce altro raccolto.» Criteri: rispetto del senso, scioglimento delle inversioni, metafora agricola resa in modo chiaro.

15. Sof | fer | **mà** | ti | sul | l'**à** | ri | da | **spòn** | da (10 sillabe, piano); Vol | ti_i | **guàr** | di_al | var | **cà** | to | Ti | **cì** | no (sinalefi *ti_i*, *di_al*); Tut | ti_as | **sòr** | ti | nel | **nò** | vo | de | **stì** | no; Cer | ti_in | **còr** | del | l'an |

tì | ca | vir | **tù** (9 sillabe, tronco = decasillabo). Schema della strofa: a b b c′ a d d c′ (*sponda/onda*, *Ticino/destino*, *virtù/più*, *straniere/barriere*).

16. *rapida* (x, sdrucciolo), *cosa* (a), *suscita* (x), *riposa* (a), *moltiplice* (x), *Spiro* (b), *Siro* (b), *udì* (c′, tronco, in rima con *aprì*, v. 40, ultimo verso della strofa precedente). Schema x a x a x b b c′. In comune con il *Cinque maggio*: settenari, sdruccioli irrelati nelle sedi dispari, rima tronca che lega due strofe. Cambia la lunghezza: otto versi invece di sei, con una coppia a rima baciata (vv. 6–7) prima del tronco.

17. Enumerazione di sei immagini militari, legate dal polisindeto «E… e… e…»; metonimie: «i percossi valli» (le trincee per la battaglia), «il lampo de' manipoli» (il luccichio delle armi per i soldati), «l'onda dei cavalli» (metafora/metonimia della carica). Effetto: i ricordi arrivano uno dopo l'altro, rapidi e incalzanti, come scene di un film; l'ultima coppia «il concitato imperio, / e il celere ubbidir» chiude sul potere perduto.

18. Primo termine: il naufrago sommerso dall'onda (vv. 61–66, introdotto da «Come»); secondo termine: l'anima di Napoleone schiacciata dalle memorie (vv. 67–68, «Tal»). Corrispondenze: l'onda = il cumulo dei ricordi; la cresta da cui lo sguardo cercava le rive = la speranza di un ritorno o della fama; le «prode remote» cercate «invan» = la gloria perduta, irraggiungibile. La stessa onda prima solleva, poi sommerge.

19. Da | **gli_à** | trii | mu | **scò** | si, | dai | **Fò** | ri | ca | **dèn** | ti: accenti di 2ª, 5ª, 8ª, 11ª. Un | **vòl** | go | di | **spèr** | so | re | **pèn** | te | si | **dè** | sta: stessi accenti. Ogni verso si divide in due metà di sei sillabe con accenti di 2ª e 5ª (i senari): «Dagli atrii muscosi | dai Fori cadenti». La cesura centrale e gli accenti fissi danno un ritmo ampio e regolare, adatto a una lirica corale.

20. È un ossimoro (aggettivo e nome di senso opposto: «provvidenziale» e «disgrazia»), reso più forte dall'enjambement. La contraddizione è apparente perché la sventura, togliendo a Ermengarda regno e amore, la porta dalla parte degli oppressi e quindi la salva moralmente. Adelchi dice la stessa cosa: in un mondo in cui si può solo «far torto, o patirlo», chi patisce è dalla parte giusta.

21. Metafora continuata: la storia come «guerra illustre contro il Tempo» che toglie gli anni «prigionieri» e «cadaveri» per richiamarli in vita e schierarli «in battaglia». Concettismo cosmico: il re di Spagna Sole, il governatore Luna, i senatori stelle fisse, i magistrati pianeti erranti. Grafie: *historia*, *cadaueri*, *Heroe*, *gl'anni*, *sijno*. Il narratore giudica lo stile «rozzo insieme e affettato», con «declamazioni ampollose» e «goffaggine ambiziosa»: non adatto a «lettori d'oggigiorno».

22. Traccia: Beccaria (nonno materno di Manzoni) e Verri combattono la tortura come strumento che produce confessioni false; Verri usa proprio il processo agli untori del 1630. Manzoni riprende il caso ma chiede chi fu responsabile: i giudici violarono anche le leggi e le prassi del loro tempo, quindi la colpa non è del secolo ma di persone che potevano scegliere. Il tema illuministico diventa una questione morale di responsabilità individuale.

23. Traccia: Monti lodò Napoleone al potere e poi gli Austriaci (capitolo 12): è il modello del poeta cortigiano. Manzoni dichiara di non aver mai lodato né insultato il potente: la poesia vale solo se è libera dall'interesse e dalla paura. Il giudizio su Napoleone, infatti, è lasciato ai posteri.

24. Traccia: l'ode immagina l'esercito piemontese che passa il Ticino per liberare la Lombardia; i moti fallirono e una poesia contro l'Austria era impubblicabile a Milano. Nel 1848, con l'insurrezione di Milano e la guerra del Piemonte all'Austria, l'ode poteva diventare un canto patriottico.

25. Traccia: le unità sono una regola del Cinquecento (Castelvetro, 1570), non di Aristotele; Alfieri le rispettava, con tragedie concentrate e pochi personaggi. Per Manzoni concentrare in un giorno e in un luogo fatti che si svolsero in mesi e in luoghi diversi obbliga a inventare cause e coincidenze false: si deforma il vero storico, che è il «soggetto» della poesia. Per questo l'*Adelchi* si muove da Pavia alle Chiuse, da Brescia a Verona, lungo due anni.

26. Traccia: **Antigone**: cantano i vecchi di Tebe, personaggio collettivo presente nell'orchestra; subi-

to dopo la notizia che qualcuno ha sepolto Polinice, quando non si sa ancora chi; il coro passa dal fatto all'uomo, «la più prodigiosa e tremenda» delle creature, capace di dominare mare e terra ma soggetto a un limite; le parole valgono sia per Antigone sia per Creonte. **Adelchi**: parla il poeta, nessun personaggio nominato; dopo la vittoria dei Franchi alle Chiuse, a chiusura dell'atto III; il coro passa dalla fuga dei Longobardi alla sorte del popolo latino, che si illude e resta servo («un volgo disperso che nome non ha»), cioè alla tesi che la libertà non viene dallo straniero. Differenza: il coro greco è dentro l'azione e dentro la città (Aristotele: «uno degli attori»); quello di Manzoni ne è fuori, è una lirica dell'autore destinata alla lettura e dà voce a un popolo che nella tragedia non parla. Criteri: confronto punto per punto, citazioni brevi, uso dei termini (stasimo, corifeo, cantuccio).

27. Traccia: la Fede, abituata ai trionfi, ne celebra uno più grande di tutti: l'uomo più superbo si è inchinato al Golgota, cioè all'umiliazione di Cristo; Dio «che atterra e suscita» si posa accanto al morto. La gloria terrena delle strofe 5–10 era fatta di vittorie e cadute; ora è «silenzio e tenebre» (vv. 95–96), e la vera grandezza è l'umiltà. Criteri: rispetto del testo; uso di citazioni brevi; collegamento con la struttura; chiarezza.

28. Traccia: per Manzoni, una lingua viva e unitaria (il fiorentino colto) e il vocabolario come strumento; per Ascoli, la diffusione della cultura e il rifiuto di un modello imposto. Argomenti possibili: la Francia e Parigi; la Germania senza capitale; l'effetto della scuola, della stampa, dei media; il ruolo del romanzo; il *novo*. Criteri: tesi chiara, due argomenti, una concessione all'altra posizione, conclusione.

29. Traccia (versione semplice): «La storia si può definire una lotta contro il tempo: riporta in vita gli anni passati e li fa rivivere davanti a noi.» Versione «manzoniana»: la stessa frase seguita da un commento come «Il nostro autore, come si vede, non sapeva dir "raccontare" senza scomodare una battaglia.» Criteri: eliminazione delle metafore barocche, grafia moderna, tono ironico misurato.

30. a) «Fu vera gloria? Ai posteri il difficile giudizio: noi chiniamo la fronte davanti al Creatore supremo, che volle imprimere in lui un segno più grande del suo spirito creatore. La gioia tempestosa e trepidante di un grande disegno, l'ansia di un cuore che obbedisce insofferente pensando al potere; e lo raggiunge, e ottiene un premio che era follia sperare.» b) x a x a x b′ / x c x c x b′: vv. 31–36 (*nui/lui*, tronco *stampar*), vv. 37–42 (*disegno/regno*, tronco *sperar*); *stampar* rima con *mar* (v. 30), *sperar* con *altar* (v. 48). c) «indocile / serve»: il cuore obbedisce ma non accetta di obbedire, perché pensa già al comando. d) Il giudizio storico è soggetto alle passioni; il poeta lo sospende e porta la questione sul piano religioso.

31. a) Con le morbide trecce sparse sul petto affannato, le mani abbandonate e il volto pallido bagnato di morte, giace la donna pia, cercando il cielo con lo sguardo tremante. Il pianto cessa: si leva una preghiera unanime; una mano leggera, posata sulla fronte gelida, stende sull'occhio azzurro l'ultimo velo. b) x a x a x b′ / x c x c x b′ (*petto/aspetto*, *preghiera/leggiera*, tronchi *ciel/vel*); Spar | sa | le | trec | ce | **mòr** | bi | de: settenario sdrucciolo. c) Iperbati: «Calata in su la gelida / fronte, una man leggiera» (il participio è separato dal nome a cui si riferisce), «col tremolo / sguardo cercando il ciel» (il complemento precede il gerundio da cui dipende); si notino anche gli accusativi alla greca «sparsa le trecce», «lenta le palme», «rorida / di morte il bianco aspetto»; enjambement «tremolo / sguardo», «gelida / fronte». d) Participi e aggettivi fermano il corpo in una posa; i dettagli (trecce, mani, sguardo, mano sulla fronte) sono disposti come in un dipinto, senza azione.

32. Correzioni: *impacciato* → *impicciato* (lessico, voce fiorentina dell'uso); *conchiusero* → *conclusero* (morfologia, forma letteraria → comune); *sovente* → *spesso* (lessico, parola libresca → comune); *per cagione che uno vi dia* → *perché ci si è dato cagione* (sintassi, costruzione impersonale del parlato); *non assicura da quelli* → *non basta a tenerli lontani* (sintassi e lessico, più concreto); *ci è sembrata* → *c'è parsa*; *abbiamo* → *abbiam* (forme fiorentine). Tendenza: abbandono delle forme letterarie o rare, scelta dell'uso fiorentino colto parlato, frase più vicina al parlato.