

CARLA SCLARANDIS

Ognissanti (1830-1847): *una proposta di lettura*

Ognissanti (1830-1847)

.....
Cercando col cupido sguardo,
Tra il vel della nebbia terrena
Quel Sol che in sua limpida piena
V'avvolge or beati lassù;

Il secol vi sdegnà, e superbo 5
Domanda qual merto agli altari
V'addusse; che giovin gli avari
Tesor di solinghe virtù.

A Lui che nell'erba del campo 10
La spiga vitale nascose,
Il fil di tue vesti compose,
De' farmachi il succo temprò,

Che il pino inflessibile agli austri,
Che docile il salcio alla mano,
Che il larice ai verni, e l'ontano 15
Durevole all'acque creò;

A Quello domanda, o sdegnoso,
Perché sull'inospite piagge,
Al tremito d'aure selvagge,
Fa sorgere il tacito fior, 20

Che spiega davanti a Lui solo
La pompa del pinto suo velo,
Che spande ai deserti del cielo
Gli olezzi del calice, e muor.

E voi che gran tempo per ciechi 25
Sentier di lusinghe funeste,
Correndo all'abisso, cadeste
In grembo a un'immensa pietà;

E, come l'umor, che nel limo
Errava sotterra smarrito, 30

Da subita vena rapito Che al giorno la strada gli fa,	
Si lancia e, seguendo l'amiche Angustie, con ratto gorgoglio, Si vede d'in cima allo scoglio In lucido sgorgo apparir,	35
Sorgeste già puri, e la vetta, Sorgendo, toccaste, dolenti E forti, a magnanimi intenti Nutrendo nel pianto l'ardir,	40
Un timido ossequio non veli Le piaghe che il fallo v'impresse: Un segno divino sovr'esse La man, che le chiuse, lasciò.	
Tu sola a Lui festi ritorno Ornata del primo suo dono; Te sola più su del perdono L'Amor che può tutto locò;	45
Te sola dall'angue nemico Non tocca né prima né poi; Dall'angue, che, appena su noi L'indegna vittoria compiè,	50
Traendo l'oblique rivolte, Rigonfio e tremante, tra l'erba, Sentì sulla testa superba Il peso del puro tuo piè.	55

1. L'inno senile dedicato a tutti i santi, che Manzoni iniziò nel 1830 e riprese nel 1847, ripropone il contenuto religioso e la forma epico-popolare dei primi quattro *Inni sacri* del 1812-1815 (*La Resurrezione, Il Nome di Maria, Il Natale, La Passione*) e del quinto (*La Pentecoste*), composto successivamente tra il 1817 e il 1822. Nella lettera a Luise Colet del 2 febbraio 1860, nella quale trascrive le quattro quartine della spiga, del catalogo arboreo e del fiore, Manzoni annuncia di aver tentato un inno sulla santità, interrotto «*sitôt que je me suis aperçu que ce n'était plus la poésie qui venait me chercher, mais moi qui m'essoufflais à courir après elle*»¹. Nel '60 ritiene conclusa da tempo la sua esperienza creativa, ma nella lettera all'amica scrittrice ricorda i motivi che lo spinsero «*trop tard*» a comporre quei versi: «*J'y voulais répondre à ceux qui demandent quel mérite on peut trouver aux vertus stériles pour la société, des pieux solitaires*»².

Le quattordici quartine, precedute dai puntini di sospensione ad indicare la mancanza di una parte iniziale, rilanciano la milizia etica della poesia giovanile, sia sacra che civile, sostenuta dal confronto teologico-dottrinale dell'autore

con i suoi direttori spirituali giansenisti, Eustachio Degola e Luigi Tosi, e con l'abate filosofo Antonio Rosmini. La lotta terrena dei santi s'inscrive dentro l'enigma agostiniano-pascaliano della storia umana coniugata con quella divina e offre un esempio supremo di quella virtù stoica – di derivazione alferiana e pariniana – a cui l'Imbonati dal letto di morte esortava il giovane poeta: «*Sentir – riprese, – e meditar: [...] il santo Vero / mai non tradir: né proferir mai verbo / che plauda al vizio, o la virtù derida*».

Ma l'esito poetico di questo tardivo inno rivela una continuità solo parziale con la poesia precedente e segna un percorso assai meno lineare di quanto la ripresa del genere sacro lasci supporre: come negli altri, Manzoni rifiuta i moduli convenzionali del lirico e la sacralizzazione dell'*eros* nel «dialogo con l'alterità assente-presente del Femminile»³, ma lascia irrisolto il conflitto – *ab origine* petrarchesco – fra la *vanitas* tenebrosa del mondo e la pienezza inattuabile dell'eterno; e sul piano metrico sostituisce con il verso novenario gli ottonari, le strofe saffiche, i settenari e i decasillabi degli inni precedenti e perviene a uno stile meno liturgico e più nervoso – meno verdiano, è stato detto.

All'inizio degli anni Settanta del secolo scorso, *Ognissanti* venne riconosciuto come la prova della piena maturità poetica di Manzoni sia dagli studi storico-filologici e di orientamento cattolico sia da quelli più apertamente ispirati all'ermeneutica e di ascendenza marxista. Citiamo due soli critici: il primo, Giorgio Petrocchi⁴, che nel saggio del 1971, *Ognissanti e l'aggettivazione manzoniana*, insiste sulla «grandiosa composizione d'insieme» e parla di «risorgimento poetico» dell'autore, dopo il prolungato impegno narrativo: previsione – come sappiamo – smentita dalla biografia intellettuale di Manzoni, che non solo non ritornò alla poesia, ma nei saggi di poetica della maturità costituì l'arte di ogni valore filosofico e morale⁵; il secondo, Franco Fortini⁶, che nello studio *L'Ognissanti e l'animo verginale*, del 1973, coglie la modernità di quest'inno nella torsione allegorica del simbolismo cristiano e mostra come l'impianto sintattico, lessicale, fonologico e figurale lasci affiorare di sbieco qualcosa di più e di diverso da quanto il poeta intenzionalmente affermi.

2. Guardiamo allora più da vicino come Manzoni articoli poeticamente il suo discorso parafrastico e parenetico sulla santità.

Le quattordici quartine di novenari si dispongono accoppiate nella successione ripetuta di tre versi piani e di uno tronco secondo lo schema di rime abbc deec. Nell'architettura testuale si distinguono quattro parti strutturali, corrispondenti ai quattro ampi periodi sintattici, composti, nell'ordine, di 8, 16, 20, 12 versi.

Nell'*incipit*, la metafora del sole annuncia in *ouverture* il tema dell'inno: la simbologia della luce, nella doppia vibrazione di splendore fulgido nel cielo («in limpida piena / ... lassù», vv. 3-4) e di baluginio opaco attraverso la nebbia sulla terra («tra il vel della nebbia terrena», v. 2), anticipa il gioco di antitesi – spaziali (alto/basso), sensoriali (luminosità/oscurità), morali (superbia/magnanimità) – che attraversano tutto il testo e che nella seconda quartina sottolineano il contrasto fra lo sdegno superbo degli uomini comuni («il secol ...

superbo / domanda», vv. 5-6) e la solitaria, sempre imperfetta contemplazione degli asceti («gli avari / tesori di solinghe virtù», vv. 7-8). Nel *colon* «cupido sguardo» (v. 1), l'aggettivo, che etimologicamente implica il desiderio violento e sensuale⁷, e i *topoi* dello sguardo amoroso e del sole («quel Sol» v. 3) sono risemantizzati in senso mistico. La disposizione chiasmica ai vv. 2-3 dell'aggettivo e del sostantivo, nei *cola* in rima «nebbia terrena» e «limpida piena», istituisce un'opposizione antitetica fra la cecità degli uomini, velati dal corpo e dalle passioni, e la visione dei beati, avvolti dalla luce.

Seguono sedici versi (vv. 9-24) occupati dall'apostrofe all'uomo sdegnoso, sprezzante verso i santi anacoreti («o sdegnoso», v. 17), al quale il poeta ingiunge di rivolgere direttamente a Dio le sue domande senza risposta. Nella proposizione principale «a Quello domanda» (v. 17), il cui verbo all'imperativo è in omofonia con la sua forma indicativa al v. 6 («...e superbo / domanda...»), replica il pronome iniziale «a Lui» (v. 9), con l'anafora del referente. L'inaratura sintattica intorno alla proposizione principale, posta esattamente a metà del periodo, è sostenuta da una fitta successione di relative, ellittiche del pronome «che» («che...nascose / ...compose / ...temprò», vv. 9-12) o con la sua ripresa anaforica («che il pino inflessibile... / che docile il salcio... che il larice...e l'ontano / ... creò», vv. 13-16). La distanza fra la prima e l'ultima quartina è colmata da una serie di parallelismi strutturali, i quali chiamano in causa il piano semantico: le proposizioni relative delle due strofe suggeriscono una corrispondenza fra Dio e il fiore, entrambi posti dal pronome in funzione di soggetto; ma la ripresa pronominale alla fine del v. 21 di «A Lui solo» dispone il fiore e Dio l'uno di fronte all'altro e in opposizione, il primo precario «sull'inospite piagge» (v. 18) nella «pompa» (v. 22) della corolla⁸, l'altro onnipresente e tuttavia invisibile (come suggeriscono l'accento di 8^a insistente sull'aggettivo «solo» al v. 21 e la metafora del deserto al v. 23). Il fiore ha dunque una collocazione particolare nel catalogo arboreo appena menzionato: la spiga, le erbe tessili e medicinali, il pino inflessibile ai venti, il salice malleabile, il larice e l'ontano resistenti all'inverno e all'acqua, rientrano in modo trasparente nel provvidenziale disegno di Dio, che creò queste piante per agevolare l'uomo nel soddisfacimento dei bisogni essenziali della vita⁹; l'esistenza del fiore sulle terre disabitate è invece del tutto gratuita. Con l'enigma della sua presenza inutile e finalizzata alla morte, il «tacito fior» (v. 20) diventa figura della santità contemplativa, assai più trasgressiva di quella attiva. L'asceta, che avverte la presenza e l'assenza di Dio come alternative «pascalianamente, possibili e assolute»¹⁰, come il silenzioso fiore, si fa – dice Fortini – «pianta in 'tremite', squassata da forze tanto più grandi, contro le quali non si può che opporre il silenzio; 'non renitente' come la ginestra vesuviana»¹¹.

L'apostrofe esortativa del terzo periodo («E voi ... un timido ossequio non veli...», vv. 25-44) è rivolta ai santi penitenti che, lungo le strade senza meta dei piaceri («ciechi / sentier», vv. 25-26), conobbero «le lusinghe funeste» (v. 26) del peccato e approdarono, infine, alla penitenza («cadeste / in grembo a un'immensa pietà», vv. 27-28). La proposizione principale è spezzata dall'iperbato, che separa il vocativo anticipato nella prima quartina («E voi che... », v.

25) dal soggetto e predicato («un timido ossequio non veli», v. 41), ritardati nella quinta; nelle tre quartine centrali si dispiega la similitudine della sorgente («e, come l'umor, che nel limo errava... [così] sorgeste già puri...», vv. 29-40). Il lungo periodo si tende attraverso una fitta trama di corrispondenze fonosimboliche: l'anafora ai vv. 25 e 29 della congiunzione copulativa («E voi... / e come l'umor») sottolinea l'accostamento fra i penitenti e l'acqua sotterranea, soggetti rispettivamente della proposizione principale e della similitudine; i quattro gerundi («correndo», v. 27, «seguendo», v. 33, «sorgendo», v. 38, «nutrendo», v. 40) esprimono continuità e durata; l'antitesi fra i verbi «cadeste» al v. 27 e «sorgeste» al v. 37, quest'ultimo replicato nell'anafora con poliptoto al verso successivo, insistono sull'opposizione tra la caduta e la resurrezione; gli *enjambement* aggettivo-sostantivo «ciechi / sentier» (vv. 26/27) e «amiche / angustie» (vv. 33/34) mimano e mettono in parallelo le tortuosità senza uscita del peccato, rivolte verso l'«abisso» (v. 27), e quelle sotterranee percorse dall'acqua, orientate verso la luce («che al giorno la strada gli fa», v. 33); la metafora di nesso genitivo, «di lusinghe funeste» (v. 26), riprendendo l'equivocità metaforica del precedente «ciechi / sentier», assimila l'ammicciare seduttivo dell'erotismo; l'allitterazione onomatopeica della gutturale sonora ai versi 33-36 (seGuendo, anGustie, GorGoglio, sGorGo) insiste sulla percezione uditiva del «ratto gorgoglio», che precede quella visiva – e in sinestesia – del «lucido sgorgo»¹².

A orientare la lettura della similitudine, fitta delle opposizioni luce/tenebra e alto/basso¹³, concorrono innanzitutto gli aggettivi: «lucido», riferito alla limpidezza dell'acqua risorgiva, è richiamato dai successivi «puri» (v. 37) e «forti» (v. 39), riferiti ai penitenti; il contrappunto prodotto dall'accostamento ossimorico di «dolenti / e forti» (vv. 37-38) è confermato dalla vicinanza di «pianto» e «ardir» al v. 40, nel quale il ritmo ternario del novenario tronco sottolinea la relazione causale fra il senso di colpa e l'energia attiva della redenzione («nutrendo nel pianto l'ardir»). Lo stesso ritmo ternario isola nel verso 39 l'unico piede quadrisillabo della sequenza – coincidente con l'aggettivo «magnanimi», marcato dall'accento di 5^a – ed enfatizza anche fonicamente lo slancio generoso dei penitenti («E forti, a magnanimi intenti», v. 39). Ma, subito dopo, la ripresa da Agostino e da Dante¹⁴ della metafora di Dio e della Vergine quali curatori delle ferite («la man, che le chiuse», v. 44), con il riferimento alla salvezza per grazia, attenua l'eroismo volontaristico dei santi e l'agiografismo edificante: i penitenti, in cui il poeta s'identifica e che, come Fra Cristoforo e l'Innominato nei *Promessi Sposi*, riconvertono le energie un tempo dissipate nel peccato nella milizia morale e nella disciplina spirituale, restano indebilmente segnati dall'errore.

Solo la Vergine che domina negli ultimi 12 versi (45-56) è più santa di tutti gli altri santi, la sola che l'amore di Dio collocò «più su del perdono». Vendicatrice di Eva e *Refugium peccatorum*, Maria annulla, con la sua purezza, la distanza fra il cielo e la terra («tu sola a Lui festi ritorno», v. 45), come evidenziano le tre repliche pronominali che rimodulano le citazioni innologiche liturgiche e petrarchesche¹⁵: «tu sola» al v. 45; «te sola» al v. 47, in poliptoto (e in anastrofe rispetto al verbo «locò» al v. 48); «te sola» al v. 49, in anafora. La

sua apparizione risponde psicologicamente alla nostalgia del materno, a cui già si alludeva al v. 28 («cadeste / In grembo a un'immensa pietà»); ma il desiderio regressivo del figlio-amante, trasferito sull'Immacolata, è sublimato secondo l'ideologia religiosa.

La scena ha un valore non solo dottrinale, ma anche politico, in quanto esprime una precisa posizione di Manzoni circa la controversia mariologica sull'Immacolata concezione, che nella prima metà del secolo aveva ripreso vigore fino alla proclamazione nel 1854 del dogma da parte di Pio IX. Manzoni era schierato con i vertici romani della Chiesa cattolica e contrario all'opposizione dei teologi cosiddetti 'macolatisti', diretti in Lombardia dallo stesso Luigi Tosi¹⁶. La riproposizione dell'iconografia convenzionale della *Virgo potens* sull'«angue nemico» (v. 49) risente certamente di queste circostanze storiche. Tuttavia il realismo allegorico della narrazione richiama lo sguardo in basso, sull'erba dove si nasconde il serpente tentatore che «...su noi / l'indegna vittoria compiè» (vv. 51-52): un realismo che Giorgio Petrocchi ha negativamente interpretato come «in contrasto con il contesto di tutto l'inno e con la sua astratta tensione evocativa»¹⁷, mentre Franco Fortini ha inteso, in coerenza con la figuratività modernamente cifrata dell'inno, come spia dell'«improvviso allentarsi, nel concitato finale del controllo della coscienza»¹⁸.

3. Fermiamoci brevemente su quest'ultima scena. L'episodio biblico della caduta, presente nel *Genesis*, è qui rinarrato in chiave cristiana con l'inserimento della Vergine, che, insieme con Cristo, è mediatrice della riconciliazione tra gli uomini e Dio. I tempi verbali al passato remoto, imposto dalla *consecutio temporum*, non hanno valore aoristo, bensì indicano una quasi perfetta istantaneità fra l'azione agita dal serpente nella proposizione temporale («appena su noi ... compiè», vv. 51-52) e quella da lui subita nella relativa («Sentì sulla testa superba / il peso del puro tuo piè», vv. 55-56): dunque, anziché allontanare l'evento in un passato concluso, ne sottolineano l'atemporalità. Il gesto della Vergine assume così un valore archetipico rinviando a una situazione destinata a ripetersi *ab aeterno* nella vita degli uomini. Se, come ha osservato Ezio Raimondi, gli *Inni sacri*, strutturandosi «intorno ai temi dell'aridità, del risveglio, della luce e del soffio interiore, delimitano una regione di analogie esistenziali»¹⁹, al pari degli archetipi lirici della poesia romantica inglese, in questo caso "l'analogia esistenziale" generata dall'accostamento fra la violazione e la purezza chiama in causa la sfera erotica. L'allusione al desiderio traspare non solo negli scandalosi aggettivi «rigonfio e tremante» (v. 54) e nelle «oblique rivolte» (v. 53) del serpente, che procede – o fugge? – audace e vergognoso, ma anche nell'ordito fonico. Lo stato di esaltazione e l'ebbrezza del desiderio, che inibiscono la parola e incespicano la dizione, si riflettono nelle numerose allitterazioni della nasale, già presente in clausola di verso ai vv. 45-47 in «ritorNo / doNo / perdoNo», ora ripresa in «aNgue Nemico» (v. 49) e, a seguire, ai vv. 50-55: «NoN...Né...Né», «aNgue / appeNa / Noi», «iNdegNa», «traeNdo», «rigoNfio / tremaNte», «seNti»; della coppia dentale-liquida ai vv. 53-54: «TRaendo / TRemante / TRa» con un prolungamento nell'allitterazione del-

la sola liquida al v. 53 «Rivolte / eRba / supeRba»; della sibilante al v. 55 «Sentì / Sulla / Superba»; della labiale al v. 56: «Peso / Puro / Piè».

Questa fitta trama di corrispondenze foniche e di antitesi semantiche contamina la cornice edenica e l'intento parenetico. Il discorso ideologicamente e formalmente controllato, riferito alla Vergine, riusa un formulario letterario solenne: dal paradosso mistico della «Vergine Madre, figlia di tuo figlio / umile e alta più che creatura», nella preghiera di S. Bernardo nel XXXIII del *Paradiso*, alla immagine sublimata della «Vergine bella, che di sol vestita», in *Rvf* 366. Tuttavia, in quel suo gesto freddo e svelto di conculcare la testa superba del nemico, guizza un lampo di umanissima e persino cinica soddisfazione, che rinvia alla donna delle petrose, alla «Mortal bellezza» di Laura, i cui «atti e parole m'anno / tutta ingombrata l'alma»²⁰ e, a ben guardare, anche alla Fedra di Racine²¹, con la sua contraddittoria psicologia di regina-madre-amante. Nella Vergine manzoniana, immacolata e regale, vibra repressa la donna profana, che in quanto figlia di Eva, è complice crudele del figlio-amante nel gioco seduttivo, in cui si perpetuano l'errore e la colpa.

Ma tutto ciò nel testo non è detto, anzi è occultato. Il piano parafrastico della scena finale, invece, riprende e sviluppa l'inno giovanile *Il nome di Maria*. In quest'inno del 1813, ispirato al vangelo di Luca, il realismo narrativo collocava la Vergine nella cornice tutta terrena della visita alla cugina Elisabetta e inseriva nella lode innologica del *Magnificat* l'invocazione finale alla *consolatrix afflictorum* («degli afflitti scampo»): la formula, «inclita come il sol, terribil come / Oste schierata in campo»²², tratta dal Cantico dei Cantici, già correggeva l'immagine edulcorata della Madonna, materna e protettiva, con un riferimento alla donna forte e implacabile. Dunque, il significato allegorico immediatamente deducibile dell'ultima scena di *Ognissanti* sostiene l'ideologia cattolica manzoniana, in cui rimane inconciliata l'opposizione – come dice Giorgio Bàrberi Squarotti – «tra il caos mondano e l'assoluto divino, ove la tregua è continua riconquista del giudizio della ragione sottomessa alla fede»²³. Ma il significato teologico-morale coscientemente affidato all'episodio non esclude il non detto che trapela nelle maglie strette del controllo formale.

4. In *Ognissanti* la figuralità naturalistica dispiegata in funzione della santità aggiunge all'agonismo ideologico, per così dire razionale e *ab exteriore*, un antagonismo psicologico, tassianamente ambivalente e *ab interiore*, non già precedente bensì conseguente alla conversione. Il fiore, proteso sulla vertigine dell'altezza e dell'immensità dello spazio, contemporaneamente pieno e vuoto, e la sorgente, con l'allusione esplicita alla santità conquistata attraverso la penitenza e quella implicita alla nostalgia dell'innocenza perduta, convocano, insieme al Dante allegorico, il Petrarca lirico dei *Rvf* e quello morale della scalata al monte Ventoso e del *Secretum*: cioè il poeta dello scandaglio interiore, il filosofo agostiniano che ribalta l'ascesa nella discesa meditativa e infine l'irriducibile peccatore di accidia. La lettura simbolica di *Ognissanti*, che Fortini propone passando le strutture linguistiche e foniche del testo al vaglio del metodo psicanalitico, rintraccia, dentro le forme di una poesia teologica, un soggettivi-

smo inquieto e scisso dall'*eros*, che da Petrarca, attraverso Tasso, Racine e i poeti barocchi, Alfieri e Leopardi, caratterizza in senso moderno la lirica. Il fondo torbido, istintuale e passionale, che sfugge al dominio civilizzatore della volontà e della morale cattolica, emerge in *Ognissanti* – come del resto già nell'*Adelchi* e poi nel romanzo – e si impone quale alterità irriducibile²⁴, riconoscibile anche nel vissuto biografico dell'autore. Cesare Garboli, leggendo il *Journal* della figlia Matilde, malata e lontana dal padre, dal quale non riceve una visita nemmeno al momento della morte, si convince che Manzoni è «un libertino del Settecento, un libertino innominato e ravveduto, un libertino redento, un libertino pio»; e conclude che «la pietà non uccide il cinismo»²⁵.

Ma a noi Manzoni ha lasciato il testo di *Ognissanti* incompiuto, di cui, come abbiamo detto, rese pubbliche quattro quartine, molti anni dopo averle composte. Perché proprio quelle quattro strofe, nelle quali il fiore è emblema enigmatico delle domande filosoficamente inquietanti sulla morte e sul male?

5. Confrontiamo fra loro alcuni celebri passi manzoniani in cui ricorrono le metafore arboree.

Già nel *Nome di Maria*²⁶ compare un fiore, colto sulle «lande selvagge» per ornare gli altari mariani, ma è nella *Pentecoste*²⁷ che viene precisata la sua fragilità vegetale: qui, il fiore, che «sull'umili / erbe morrà non colto», allude esplicitamente, come in *Ognissanti*, all'insensatezza della vita che scorre senza scopo apparente. Né quella del fiore è l'unica immagine di una turbata percezione dell'insignificanza esistenziale. Nel coro dell'atto IV dell'*Adelchi*²⁸ il «cespite / dell'erba inaridita» è proposto come emblema dell'agone della vita interiore. Una «feroce / forza» governa non solo le leggi della società e del potere, come comprende Adelchi morente, ma anche le passioni individuali, come dichiara Ermengarda in delirio, rivelando il suo «amor tremendo» per Carlo. La scissione shakespeariana dell'eroe, ripresa dagli eroi romantici, nel coro dell'atto IV conquista – per così dire – anche lo sguardo onnisciente dell'io poetante. La celebre doppia similitudine, che mette in parallelo da un lato l'erba, rinverdità per poche ore dalla rugiada mattutina e subito rinsecchita dalla vampa del sole, e dall'altro gli sforzi vani di Ermengarda per votarsi all'amore di Dio, tutti annullati dal ritorno ossessivo dei «terrestri ardori», insinua l'opposizione inconciliabile, psicologica e interiore, fra la volontà e la pulsionalità, fra l'ascesi della ragione e lo stallo della passione. Mentre il poeta fa appello alla categoria morale della «provida sventura», con la quale giustifica la presenza del male nel mondo, consentito e riscattato da Dio, indugia metaforicamente sulla violenza della natura che espone gli indifesi steli al sole squillante nel cielo. La razionalità illuministica di Manzoni, che, incanalata nella forma del pessimismo giansenistico, mitiga con l'intervento della Grazia la malignità della storia, appare tuttavia sgomenta di fronte all'aggressività sadica degli istinti naturali.

Nei *Promessi sposi*, il problema viene affrontato nella sua enigmaticità nell'episodio della vigna di Renzo. Al cap. XXXIII, nell'ultima parte del romanzo e sullo sfondo della peste che distrugge l'ordine simbolico della civiltà pre-

cipitando nel caos la società, si descrive il piccolo campo del protagonista che ritorna da Bergamo per cercare Lucia. Una «marmaglia» di erbacce, nominate una per una con precisione scientifica da un narratore sconcertato, prospera rigogliosa nel tripudio colorato di bacche e fiori, occupa tutto lo spazio e si arrampica sulle viti che nessuno più protegge; che, anzi, i vicini incoraggiati dallo stato di abbandono, hanno rovinato secondo il bisogno, saccheggiando i rami e tagliando i tronchi. Deturpata da tale «guazzabuglio», la vigna inselvaticata è – come ha dimostrato Romano Luperini²⁹ – «un emblema allegorico della feconda malignità della natura e della sua tendenza a produrre pulsioni incontrollabili, distruttive e aggressive, a manifestarsi nella peste come nella società, a germinare spontaneamente nelle piante come nei corpi, nelle erbacce come nelle anime».

Se da questa malignità è originato il male che corrompe la civiltà, all'uomo razionale, nella prospettiva dell'ideologia religiosa manzoniana, non resta che accogliere tale insidiosa minaccia nella fede e opporvi la morale cattolica. Ma l'esistenza ontologica del male rimane imperscrutabile e l'allegoresi della vigna sta lì a mostrare l'insufficienza della razionalità umana, capace sì di catalogare con esattezza nomenclatoria piante, erbe, fiori e frutti, ma non di risolvere l'enigma della loro esistenza. Il Manzoni convertito rimane culturalmente figlio della ragione cartesiana che ha separato la scienza dalla fede e assume in tutta la sua inquietante portata la divaricazione fra il particolare e l'universale, fra le parole e le cose. Gli avvenimenti storici sono indagabili, ma l'ordine provvidenziale di Dio, da cui essi dipendono, rimane inconoscibile e (come dice ancora Luperini) «per Manzoni – in ciò illuminista fino in fondo – su ciò di cui non si può argomentare è meglio tacere»³⁰.

Fra la vigna inselvaticata e il frammento di *Ognissanti* c'è dunque una continuità non solo nella ripresa tematica del realismo botanico. Il Manzoni dell'inno mai finito, dopo tredici anni dagli ultimi interventi e dopo trentatré dall'edizione ventisettesima del romanzo – nella quale l'episodio della vigna è inserito –, contempla la propria resa all'indicibilità dell'*Essere* nelle quattro strofe del fiore. Il filosofo razionalista, convertito e penitente, che ha riconosciuto nella morale cattolica la più sicura difesa della civiltà e la più salda barriera contro l'insorgenza della malignità della natura, sa che la civiltà e la stessa morale cattolica appartengono all'*ordo rerum humanarum* e non riguardano l'essenza ontologica della vita. Il discorso cifrato e moderno dell'allegoria, attraverso il quale, nel romanzo, il giudizio ideologico-morale si intrecciava con la speculazione sul mistero del male, della Provvidenza e della salvezza, viene affidato ora all'immagine poetica del fiore silente.

6. Nel 1850 Manzoni aveva pubblicato due scritti di poetica, *Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d'invenzione*, in cui respingeva il principio della verosimiglianza, e il dialogo *Dell'invenzione*, sulla creazione artistica. Stimolato dalla sempre più assidua amicizia con Antonio Rosmini, in entrambi i saggi poneva la questione della «verità/realtà» negando l'arte che confonde il vero e il falso a favore della storia, che racconta la realtà, e del-

la filosofia, che ricerca il fondamento ontologico della verità. L'impostazione metafisica e teologica dei due saggi-dialogo è inscritta nell'orizzonte idealistico ottocentesco e rinvia a Hegel più che alle filosofie europee post-hegeliane della metà del secolo. Ma il silenzio artistico che ne consegue sembra già preludere alle poetiche negative e del frammento tardo-ottocentesche e novecentesche, forme autocoscienti del moderno.

A settantacinque anni, Manzoni riconosce di *Ognissanti* le quartine del «tacito fiore», ma tace le altre. Nella similitudine della sorgente che zampilla limpida, dopo aver attraversato il fango, e nella scena del serpente insidioso, su cui trionfa la figura femminile bella e terribile, il linguaggio poetico, «materno»³¹ prima che metafisico, mentre proclama l'ascesi solitaria della santità e il distacco dagli affetti terreni, di questi afferma il potente vigore. La scissione profonda della coscienza, che l'ordito semantico e fonico tradisce, permette a noi, lettori di oggi, eredi della crisi dei fondamenti, di riconoscervi i nostri turbamenti e le nostre lacerazioni. Tuttavia, Manzoni resta illuminista e cattolico-rosminiano fino in fondo, non solo filosoficamente ma anche psicologicamente: perciò non assume quella scissione bensì la rimuove. La rinuncia alla poesia è spiegata in nome della verità, intesa – platonicamente o hegelianamente – come idea metastorica, assoluta, *ab aeterno in mente dei*; e la destituzione dell'arte dalla funzione gnoseologica che le estetiche romantiche le avevano attribuito ha lo scopo dichiarato di confermare e non di negare il postulato metafisico della verità. Ma quel silenzio si propone a noi, che lo ascoltiamo postumo, pesante di una figuratività altrettanto allusiva e cifrata delle allegorie naturalistiche manzoniane, tutte intessute di dettagli barocchi e di razionalismo dantesco. E il «tacito fiore» di *Ognissanti* ci consegna un Manzoni «tardo»³² in lotta con se stesso per non ammettere, con Leopardi, l'orrore del vuoto e, con Baudelaire, lo shock delle rovine e del frammento irrelato. Orrore e shock sui quali, appunto in quegli stessi anni, già crescevano i baudelairiani *fleurs du mal*.

NOTE

¹ A. Manzoni, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1970, vol.VII, *Lettere*, a cura di C. Arieti, t. III, p. 199.

² Manzoni, *Lettere cit.*

³ G. Lonardi, in A. Manzoni, *Tutte le poesie 1812-1872*, a cura di G. Lonardi, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 12-22 (in part. p.12); N. Tonelli, «Madonna è morta»: fortuna di un tema nella poesia novecentesca in forme chiuse, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 417-26; R. Luperini, *Modernismo e antimodernismo: le forme del passato nella poesia novecentesca*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Ed. Liguori, 2006, pp. 23-34.

⁴ G. Petrocchi, *Ognissanti e l'aggettivazione manzoniana*, in Id., *Manzoni. Letteratura e vita*, Ed. Rizzoli, Milano, 1971, pp. 96-107. La citazione è a p. 96.

⁵ A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni (diretta da G. Vigorelli), Verona, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000; *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni (diretta da G. Vigorelli), Verona, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2004.

⁶ F. Fortini, *L'Ognissanti e l'animo verginale* (1973), in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 36-55.

⁷ Cfr. A. Manzoni, *Inni sacri e altri inni cristiani*, a cura di C. Leri, Firenze, Olschki, 1991, p. 231.

⁸¹ Un fiore molto simile a questo è presente anche nella *Pentecoste* 103-112.

⁹ Cfr. Mt. 6, 26-30.

¹⁰ Fortini *L'Ognissanti e l'animo verginale* cit., p. 43.

¹¹ Fortini *L'Ognissanti e l'animo verginale* cit.; Fortini concorda con i critici (P. Bigongiari) che videro nel «tacito fiore» la risposta manzoniana della fede alla ginestra leopardiana, immagine del pessimismo materialistico. D. De Robertis, invece, confrontando i due testi, rilevò che la «sfiducia storica» di Manzoni non era troppo lontana da quella leopardiana, ferma restando la diversa prospettiva filosofica dei due poeti.

¹² La percezione acustica dell'acqua, qui tutta interiore, richiama l'«amico rumore» dell'Ad-da inseguito da Renzo in fuga verso Bergamo, in *Promessi Sposi*, XVII.

¹³ L'allusione al valore morale della luminosità rinvia all'ultimo verso del II coro dell'*Adelchi*, «al pio colono / augurio di più sereno dì».

¹⁴ Manzoni, *Inni sacri e altri inni cristiani* cit., p. 249.

¹⁵ Manzoni, *Inni sacri e altri inni cristiani* cit., p. 250.

¹⁶ Cfr. P. Stella, *Giansenismo e restaurazione in Lombardia*, in *Chiesa e spiritualità nell'Ottocento italiano*, Verona, Mazziana, 1971, p. 236.

¹⁷ Petrocchi *Ognissanti e l'aggettivazione manzoniana* cit., p. 107.

¹⁸ Fortini *L'Ognissanti e l'animo verginale* cit., p. 49.

¹⁹ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 61.

²⁰ Cfr. F. Petrarca, *Rvf* 366, 85.

²¹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.

²² Cfr. il commento a *Il nome di Maria* di Paola Azzolini, in A. Manzoni, *Tutte le poesie 1812-1872* cit., p. 159 e nota ai vv. 79-80, p.172.

²³ G. Bàrberi Squarotti, *Teorie e prove dello stile di Manzoni*, Torino, Silva, 1965.

²⁴ S. Zatti, *Duelli e conversioni nei Promessi Sposi*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 113-22.

²⁵ M. Manzoni, *Journal*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1992, p. 55.

²⁶ Cfr. *Il nome di Maria* 33-36: «In che lande selvagge, oltre quai mari / di sì barbaro nome fior si coglie, / che non conosca de' tuoi miti altari / le benedette soglie?».

²⁷ Cfr. *La Pentecoste* 103-112: «Discendi Amor; ... siccome il sol che schiude / dal pigro germe il fior; / che lento poi sull'umili / erbe morrà non colto / né scorderà coi fulgidi / color del lembo sciolto / se fuso a lui nell'etere / non tornerà quel mite / lume, dator di vite, / e infaticato altor».

²⁸ Cfr. *Adelchi*, coro dell'atto IV, 61-84: «Come rugiada al cespite / Dell'erba inaridita, / Fresca negli arsi calami / Fa rifluir la vita, / Che verdi ancor risorgon / Nel temperato albor; / Tale al pensier, cui l'empia / Virtù d'amor fatica, / Discende il refrigerio / D'una parola amica, / E il cor diverte ai placidi / Gaudii d'un altro amor. / Ma come il sol che, reduce, / L'erta infocata ascende, / E con la vampa assidua / L'immobil aura incende, / Risorti appena i gracili / Steli riarde al suol; / Ratto così dal tenue / Obbligo torna immortale / L'amor sopito, e l'anima / Impaurita assale, / E le sviate immagini / Richiama al noto duol».

²⁹ R. Luperini, *Il silenzio dell'allegoria: la vigna di Renzo*, in Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 85-99.

³⁰ Luperini, *Il silenzio dell'allegoria: la vigna di Renzo* cit., p. 92.

³¹ L'espressione è di Paola Azzolini, autrice del commento e delle note in Manzoni, *Tutte le poesie 1812-1872* cit., p. 28.

³² E. W. Said, *Lo stile tardo*, Milano, Il saggiaatore, 2009.

ABSTRACT

A partire dalle analisi di Giorgio Petrocchi e di Franco Fortini all'inizio degli anni Settanta del Novecento, ci si interroga sul perché Manzoni, nel 1860, mentre annunciava all'amica Louise Colet l'inno incompiuto, delle quattordici quartine che lo costituiscono nella lettera a lei inviata ne trascriveva soltanto quattro: quelle della spiga, del catalogo arboreo e del fiore. Dal confronto dell'inno con altri testi manzoniani – gli inni *Il nome di Maria* e *La Pentecoste*, il coro dell'atto IV dell'*Adelchi*, l'episodio della vigna di Renzo nel cap. XXXIII dei *Promessi sposi* – il «tacito fiore» appare ben più che figura poetica della santità contemplativa. Le terre inospitali su cui cresce e muore suggeriscono a noi lettori di oggi, eredi della crisi dei fondamenti, lo sgomento per il vuoto e per il frammento irrelato e ci fanno percepire il poeta cattolico-rosminiano assai meno distante dai moderni Leopardi e Baudelaire.

At the beginning of the 1970, Giorgio Petrocchi and Franco Fortini posed a question that has since drawn the attention of specialists: why Manzoni in 1860, when he gave notice of the unfinished hymn to his friend Louise Colet, didn't send her all fourteen quatrains, but just four (the ear of wheat, the plants catalogue and the flower). Comparison with other texts by Manzoni, such as the hymns *Il nome di Maria* and *La Pentecoste*, the choir from *Adelchi*, Act IV, the episode of Renzo's vineyard in chapter XXXIII of the *Betrothed*, shows that the "silent flower" represents much more than a figure of contemplative sanctity. The inhospitable lands on which the flower grows and withers suggest to contemporary readers, inheritors of a crisis of the fundamentals, the dismay created by emptiness and the anguish generated by unrelated fragments. Our catholic, Rosminian poet looks less different, then, from his more modern counterparts, Leopardi and Baudelaire.