

# Memorie della *Mascheroniana* di Vincenzo Monti nel *Trionfo della Libertà* di Alessandro Manzoni: una riflessione

Barbara TANZI IMBRI  
*Università degli Studi di Milano*

*Abstract:* Composti a breve distanza l'una dall'altro, la *Mascheroniana* e il *Trionfo della Libertà* presentano numerose tangenze stilistiche, lessicali e tematiche, che tuttavia non implicano l'adesione da parte di Manzoni alle posizioni ideologiche del proprio modello, che è tale soltanto sul piano letterario. Il presente contributo offre un approfondimento sul rapporto tra i due poemetti confermando la straordinaria indipendenza di prospettiva del giovane Manzoni, nonché la sua originalità espressiva, già più volte rilevate dalla critica, che proprio i contatti testuali più stringenti contribuiscono a evidenziare.

*Keywords:* Vincenzo Monti, Alessandro Manzoni, *Mascheroniana*, *Trionfo della Libertà*, intertestualità.

«Salve, o Cigno divin, che acuti spiedi | Fai de' tuoi carmi, e trapassando pungi | La vil ciurmaglia, che ti striscia ai piedi». Con questi versi Manzoni rendeva omaggio a Monti nel quarto e ultimo canto del *Trionfo della Libertà* (vv. 163-165), forse memore dell'invocazione alla Musa del terzo canto della *Mascheroniana*: «Tu verace consegna alla mia lira | L'alte loro parole; e siano spiedi | A infame ciurma che alle forche aspira, | Nè vale il fango che mi lorda i piedi» (III 271-274)<sup>1</sup>. La citazione si aggiunge a numerosi altri luoghi di contatto del *Trionfo* con la cantica montiana, dai quali già Franco Gavazzeni poté dedurre «che almeno i canti terzo e quarto del *Trionfo della Libertà* non possono essere stati composti se non dopo la pubblicazione dei primi due canti della *Mascheroniana*» (Manzoni 1992: 7)<sup>2</sup>; ma, alla luce della memoria rilevata, si direbbe anche del terzo, che fu stampato a Milano il 3 agosto 1801<sup>3</sup>. Successivamente, Luca Danzi, individuando «alcuni contatti testuali con il quarto canto del Monti, nessuno di per sé dirimente, ma significativi nel complesso», suggeriva di «spostare all'autunno la lavorazione del poemetto, nella redazione che oggi leggiamo» (Manzoni 2012: 51-52). Lo slittamento conduce «a dopo il 23 settembre [...], data alla quale rimanda anche il riferimento al *decenne* / *Berretto* che si legge nei primi versi (I, 47-48), cioè al

<sup>1</sup> Il testo della *Mascheroniana* è sempre citato da Monti 1998.

<sup>2</sup> Per le considerazioni di Gavazzeni sulla datazione del *Trionfo*, vd. Manzoni 1992: 5-10.

<sup>3</sup> La data è riportata sulla princeps, in calce alla dichiarazione dei diritti intellettuali.

decennale della Repubblica francese, che iniziata quel giorno si concluse il 17 settembre 1802» (51-52).

Rimasto inedito fino alla pubblicazione postuma nel 1831<sup>4</sup>, il quarto canto della *Mascheroniana* circolò manoscritto nell'autunno del 1801, come testimonia la lettera di Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi del 12 ottobre dell'anno, con la quale il poeta inviava all'amica «un breve saggio del quarto canto Montiano non istampato: [...] Oh inopia di capestri! oh maledetta | Lue Cisalpina! oh tempi! oh santo Iddio, | Perché pigra in tua mano è la saetta?» (Pindemonte 2000: 119-120)<sup>5</sup>. Sulla datazione del poemetto manzoniano, Danzi conclude quindi: «La scrittura del *Trionfo*, iniziata forse ancora nel Collegio di Merate nella primavera-estate del 1801, va dunque circoscritta tra l'autunno del 1801 e il gennaio successivo, fermo restando che il perfezionamento di tanti versi poté protrarsi occasionalmente ben oltre tale termine» (Manzoni 2012: 53).

Il limite cronologico proposto e l'ipotesi di una revisione condotta nei mesi successivi rendono plausibile la presenza nel *Trionfo* anche di una memoria del quinto canto della *Mascheroniana*, sulla quale mi soffermerò a breve. I documenti non offrono notizie sulla circolazione dell'ultimo canto del poemetto montiano, pubblicato postumo come il quarto. Ciò non esclude tuttavia che anch'esso, come il precedente, sia circolato manoscritto tra gli amici e i corrispondenti del poeta e sia così pervenuto a Manzoni. Indizi cronologici interni al testo suggeriscono che Monti non poté concludere il canto prima della metà di novembre 1801 (Tanzi Imbri 2022), dunque Manzoni non poté vederlo prima del dicembre dell'anno, ma stando alla ricostruzione di Danzi la data rientra nei limiti temporali del lavoro sul *Trionfo*.

La tangenza tra i due testi non è tanto stretta da risultare inequivocabile, ma l'insieme di più elementi, stilistici e lessicali, mi pare possa corroborare l'ipotesi di una ripresa. Nel terzo canto del *Trionfo della Libertà*, Manzoni denunciava così le conseguenze della restaurazione borbonica del 1799: «Non era il grido ed il sospir concesso; | Era delitto il lagrimar, delitto | Un detto un guardo ed il silenzio istesso. || “Morte”, gridava irrevocando editto. | La coronata e la mitrata stizza | L'avean col sangue d'innocenti scritto» (*Trionfo* III, 190-195). Sono toni e immagini che ricordano Monti, *Mascheroniana* V 58-63:

Di ragion, di pietade hanno schernita  
I tiranni la voce, e fu delitto  
Supplicare e mostrar la sua ferita.

4 Dopo la pubblicazione del terzo canto, l'edizione della *Mascheroniana* fu interrotta per ragioni di opportunità politica; le ultime due parti del poemetto (IV e V canto) rimasero in bozze e furono pubblicate postume nella prima edizione completa della cantica: *In morte di Lorenzo Mascheroni, cantica di Vincenzo Monti, nuova edizione corredata degli ultimi due canti inediti, di note e di illustrazioni storiche*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1831.

5 La lettera è segnalata da Gorreri 2006: 415.

Fu chiamato ribelle ed interditto  
 Anco il sospiro, e il cittadin fedele  
 Or per odio percosso, or per profitto.

Le parole sono pronunciate dall'ombra di Ariosto, che dialogando con lo spirito di Pietro Verri denuncia le prevaricazioni dell'amministrazione della Seconda Cisalpina. Suggestiscono un contatto l'inibizione delle manifestazioni di dolore e la presenza in entrambi i testi della giuntura verbale "essere delitto" (Manzoni, v. 191 «Era delitto»; Monti, v. 59 «fu delitto»), nonché dei termini *sospiro* (Manzoni, v. 190; Monti, v. 62) e *delitto* (Manzoni, v. 191; Monti, v. 59), quest'ultimo estraneo alla *Commedia*, in rima con i corradicali *editto* (Manzoni, 193) e *interditto* (Monti, v. 61). Inoltre, come si vedrà, la ripresa di luoghi della *Mascheroniana* in un contesto antitetico è frequente nel *Trionfo* e costituisce una delle linee maestre del rapporto tra i due poemetti.

Un'immagine simile si incontra anche nella *Superstizione*, componimento rivoluzionario che Monti pubblicò nel 1797 e che Manzoni di certo lesse, come testimonia la ripresa di tessere identiche all'interno del *Trionfo*; tuttavia, il contatto sembra meno stringente:

Oh cener sacro di Bassvil trafitto,  
 Fate, voi fate dell'error la scusa.  
 Se lagrimai, se il corpo derelitto  
 Del mio pianto bagnai, non v'è nascoso:  
 Ma cheto piansi: il pianto era delitto.  
 E cheto sospirai, ché pauroso  
 Mi rendea di me stesso anco il sospiro  
 Del mio segreto accusator pietoso  
 (Monti, *Superstizione* 170-177).

Anche in questo caso il pianto assurge a *delitto*, in rima, ma nel *Trionfo* il termine è anteposto al soggetto e posto sotto inarcatura, come nella *Mascheroniana*, mentre nella *Superstizione* l'ordine delle parole è piano, e privo dell'*enjambement*. Comune ai tre testi è anche il *sospiro*, ma in contesto diverso. Nella *Mascheroniana* e nel *Trionfo* esso rappresenta la sofferenza del popolo, oppresso dalla restaurazione borbonica secondo Manzoni, vessato dalla seconda amministrazione cisalpina nei versi montiani, ma in entrambi i poemetti la manifestazione di dolore deve rimanere inespressa, perché vietata. Nella *Superstizione*, invece, il *sospiro* è temuto dal poeta in quanto «accusator pietoso» di un sentimento di certo mal visto nella Roma papale, quale era il dolore per la morte di Ugo Bassville. Il riferimento alla *Mascheroniana*, pertanto, appare più pertinente.

La presenza di memorie montiane all'interno del *Trionfo* è ben nota, e in più di un'occasione ha offerto spunti di riflessione sul ruolo di Monti come

modello del giovane Manzoni<sup>6</sup>. È però interessante soffermarsi sui rapporti con la *Mascheroniana*, che con il *Trionfo* condivide lo sfondo storico e il periodo di composizione, ma non la prospettiva, rispetto alla quale Manzoni mostra una propria indipendenza ideologica, che si evidenzia soprattutto dove i contatti tra i due testi sono più stringenti. Anche l'iperbolico omaggio reso a Monti nel quarto canto del *Trionfo* non implica per Manzoni la completa adesione alle ragioni della *Mascheroniana*, benché allusivamente ricordata proprio in principio dell'elogio al poeta (*Trionfo* IV 163-165). La prospettiva filonapoleonica di Monti è infatti del tutto estranea al *Trionfo*, dove, come ha rilevato Giovanni Bardazzi, a «colui che agisce per delega divina» si oppone un eroe come Desaix, che «combatte per la pura idealità, abolendo qualsiasi mediazione strumentale e sentendosi affettivamente vicino alle ragioni del popolo oppresso» (Bardazzi 1986: 29). A riprova di tale opposizione, lo studioso individuava nel terzo canto del *Trionfo*, 40-45 «Oh qual non fece Insubria mia lamento | Più sul tuo fato, che sul suo periglio! | Ah! con lagrime ancor me ne rammento. || E te, discinta e scarmigliata, figlio | Chiamò, baciando il tronco amato e santo, | E con la destra ti compose il ciglio», un ricordo in chiave antitetica di *Mascheroniana* II 127-132 «Levò la fronte Italia; e, in mezzo al pianto | che amaro e largo le scorrea dal ciglio, | carca di ferri e lacerata il manto, || Pur venisti – gridava – amato figlio, | venisti, e la pietà delle mie pene | del tuo duro cammin vinse il periglio». La ripresa della serie rimica *ciglio : figlio : periglio* stringe in relazione i due luoghi rilevando l'antitesi dei contesti; il contrasto è segnato in particolare dalla parola *figlio*, che Manzoni impiega come appellativo di Desaix, “adottato” dalla patria (l'Insubria) per cui aveva dato la vita, mentre Monti lo attribuisce a Napoleone, valendosi della discendenza toscana dei Bonaparte per blandire il “liberatore” d'Italia (Bardazzi 1986: 29-30).

Alla stessa lettura si presta la differente funzione attribuita alla *bilancia* nel *Trionfo* e nella *Mascheroniana*, che nei due testi è retta da entità diverse e rappresentative delle due opposte prospettive. Nel *Trionfo*, protagonista della scena è infatti l'Uguaglianza, che nella *Mascheroniana* non compare:

Quinci è Colei [: l'uguaglianza], che del comun diritto  
Vindice, a l'ima plebe i grandi agguaglia,  
Sol diseguai per merto o per delitto;  
E se vede che un capo in alto saglia,  
E sdegni assoggettarsi a la sua libra,  
Alza la scure adeguatrice, e taglia.  
E con la destra alto sospende e libra

6 Soprattutto Bardazzi 1986, ma si vedano anche Sanesi 1941, Azzolini 1986, Cottignoli 2011 e i commenti al *Trionfo* di Azzolini (Manzoni 1987), Gavazzoni (Manzoni 1992), Boggione (Manzoni 2002) e Danzi (Manzoni 2012).

L'intatta inesorabile bilancia,  
 Ove merto e virtù si pesa e libra.  
 Non del sangue il valor, ch'è lieve ciancia,  
 E tanto nocque alle cittadi, e nuoce;  
 E sal Lamagna, e 'l seppe Italia e Francia  
 (*Trionfo* I 70-81).

Sui piatti della bilancia sono colpe e meriti, unici metri di giudizio ritenuti validi da Manzoni per stabilire il valore degli individui. Anche la bilancia della *Mascheroniana*, retta da Dio, soppesa le colpe degli uomini, ma in rapporto alle sofferenze patite, e non per emettere un giudizio, ma per valutare l'opportunità di una sanguinosa vendetta:

La gran bilancia, su la qual profondo  
 E giusto libra l'uman fato, intanto  
 Iddio solleva, e ne vacilla il mondo.  
 Quinci i sospiri, le catene, il pianto  
 De' mortali ponea; quindi versava  
 De' mortali i delitti, e a nessun canto  
 La tremenda bilancia ancor piegava.  
 (*Masch.* II 265-271)

La scena è simile, ma il significato sotteso è molto diverso, così come il piano sul quale i due autori si muovono. Manzoni, che rimette il giudizio sugli uomini alla personificazione di uno dei principi della Rivoluzione (l'*égalité*), si muove entro una prospettiva ideale; Monti, mosso da intenti encomiastici, affida il destino dell'umanità a Dio, preparando l'investitura di Napoleone come uomo chiamato a determinare le sorti dell'Europa. Le due figure al centro della scena, dunque, rilevano la differenza prospettica dei due autori, che rievocano lo stesso momento storico ma tramite fatti e personaggi con valenze simboliche antitetice.

La continua opposizione dei due testi in luoghi dove Manzoni tuttavia guarda a Monti da un punto di vista linguistico e "figurativo" trova ragione nella differenza dei loro principi ispiratori. Al centro del poemetto manzoniano è la libertà come conquista del popolo, secondo una posizione ideologica definita da Paola Azzolini

giacobinismo italoico 'puro', che accanto al binomio della Libertà e della Uguaglianza elabora l'altro dell'indipendenza e dell'unità. Proprio per questa nuova impostazione del suo [di Manzoni] giacobinismo, nel poemetto manca qualsiasi traccia di lodi a Napoleone, che, non più generale del Direttorio, ma Primo Console, appena entrato in Milano cominciò a cercare il favore dei clericali e dei proprietari, proponendo una mediazione che relegava i giacobini fuori dall'agone della concreta azione politica (Azzolini 1986: 124).

Al contrario, Monti non solo dedica i primi cento versi del secondo canto della *Mascheroniana* a una sorta di epopea napoleonica, ma rappresenta anche Napoleone come uomo che agisce per mandato divino: «Fa' cor: quel Dio che abbatte ogni grandezza, | Guerra e Pace a te fida, a te devolve | Il castigo d'Europa e la salvezza» (*Masch.* III 175-177). A differenza del *Trionfo*, infatti, la *Mascheroniana* non è un'opera disinteressata, ma un testo che Monti concepì a Parigi dopo la vittoria di Marengo (14 giugno 1800), e nel quale, nell'attesa di rientrare a Milano, si presenta come erede della cultura illuministica lombarda. Tale interpretazione è suggerita dalla presenza nel poemetto di personaggi quali Verri e Parini, cui sono affidati lunghi monologhi di forte impronta politica, e di Cesare Beccaria, che pur non avendo molto spazio nella cantica, viene ricordato proprio nei versi finali del quinto canto come autore *Dei delitti e delle pene*: «Voi della patria le speranze nuove | Tutte adempite, e di giustizia il telo | Animosi vibrando, udir vi giove | Che disse in terra, e che poi disse in cielo | Lo scrittor dei delitti e delle pene: | Ei di parlarvi, e Voi rimosso il velo | D'ascoltar degni il ver che v'appartiene» (*Masch.* V 283-289).

Le ragioni personali e politiche sottese al poemetto affiorano in particolare da alcune distorsioni presenti nei discorsi affidati a Parini, che rispecchiano le istanze montiane, ma imputano al personaggio posizioni storicamente estranee alle sue convinzioni. Per esempio, la certezza che Napoleone intendesse realmente restituire la libertà alla Repubblica Cisalpina: «Libera certo il vincitor lei vuole» (*Masch.* II 152), la fiducia accordata al nuovo protettorato francese, e l'apprensione per la situazione politica interna della Francia, affidata a una serie di interrogative retoriche: «Ma tu, che approdi da quel mar di pianto, | Che rechi? Italia che si fa? L'artiglia | L'Aquila ancora? O pur del suo gran manto || Tornò la Madre a ricoprir la Figlia? | E Francia intanto è seco in pace? O in rio | Civil furore ancor la si periglia?» (*Masch.* I 235-240).

La diversa prospettiva sottesa ai due poemetti si evince inoltre dalle violente invettive contro la chiesa, la religione e la monarchia presenti nel *Trionfo*, nelle quali Manzoni fa propri i toni e le immagini durissime che Monti nella *Mascheroniana* impiega per sferzare il malgoverno cisalpino. Il primo esempio si incontra ai vv. 157-158 del primo canto del *Trionfo*, «L'infame Coppia si roscchia e sugge | di preda ingorda la terribil ugna», riferiti alla tirannia e alla superstizione ormai inermi e incatenate dopo il sopraggiungere della libertà, anche se ancora speranzose di mietere vittime. La scena ricorda l'allusione montiana ai comandanti francesi dell'armata d'Italia e agli amministratori della Prima Cisalpina, che costrinsero la Repubblica sotto il pesante giogo francese: «con ugna rapace arpie digiune | Fero a noi ciò che Progne alla sua prole» (*Masch.* II 155-156). Il ricordo della *Mascheroniana* è suggerito dal sostantivo *ugna*, che in entrambi i testi è accompagnato da un aggettivo nel significato di 'bramosa'. L'attributo *rapace* di Monti è infatti

presente nel *Trionfo*, in funzione appositiva, attraverso il sinonimo *ingorda*, secondo un metodo di ripresa della fonte già rilevato da Azzolini per alcune tessere della *Bassvilliana* (Azzolini 1986: 126-127).

Un ulteriore esempio è offerto dall'invettiva contro il papato ai vv. 139-144 del secondo canto del *Trionfo della libertà*:

E nel Roman bordello prostituta [: la Chiesa],  
 Vile, superba sozza e scellerata  
 Al maggior offerente era venduta.  
 Ivi un postribol fece, ove sfacciata  
 Facea di se mercato, ed a' suoi Proci  
 Dispensava ora un detto, ora un'occhiata.

Nelle due terzine Danzi (Manzoni 2012: 81) individua il ricordo di *Mascheroniana* IV 115-126, dove Monti attacca duramente l'ipocrisia dei ferventi giacobini (*Libertà depurata*, v. 119), o presunti tali, che amministravano la Seconda Cisalpina accettando le tasse esose imposte dall'ingerenza francese (vv. 115-117), frodando e dilapidando il patrimonio dell'erario e abbandonandosi ai vizi (vv. 118-126):

Poichè protetta la Rapina emunse  
 Del popolo le vene, e di ben doma  
 Putta sfacciata il portamento assunse:  
 La meretrice, che laggiù si noma  
*Libertà depurata*, iva in bordello  
 Co' vizj tutti che dier morte a Roma.  
 Alla fronte lasciva era cappello  
 Il berretto di Bruto, ma di serva  
 Avea gli atti, il parlare ed il mantello.  
 E la seguia di drudi una caterva,  
 Che da questa d'Italia e quella fogna  
 A fornicar correa colla proterva  
 (*Masch.* IV 115-126).

I contatti lessicali sono pochi: oltre a *bordello*, presente in entrambi i testi, paiono rilevanti i sinonimi *prostituta*, che Manzoni riferisce alla Chiesa, e *meretrice*, utilizzato da Monti per apostrofare la *Libertà depurata*. L'immagine manzoniana che ritrae la Chiesa mentre ammicca «a' suoi Proci» ricorda invece la *Libertà* seguita dai *drudi* della *Mascheroniana*, benché in sottotraccia restino, per entrambi i componimenti, le terzine finali della celebre allegoria dantesca di *Purgatorio* XXXII, dove la «puttana sciolta» è la curia romana:

Sicura, quasi rocca in alto monte,  
 seder sovresso una puttana sciolta

m'apparve con le ciglia intorno pronte;  
 e come perché non li fosse tolta,  
 vidi di costa a lei dritto un gigante;  
 e baciavansi insieme alcuna volta.

Ma perché l'occhio cupido e vagante  
 a me rivolse, quel feroce drudo  
 la flagellò dal capo infin le piante;  
 (Dante, *Purgatorio* XXXII, 148-156).

Ma si ricordi anche il trittico dei sonetti avignonesi di Petrarca (*Rvf* 136-138), caratterizzato dagli stessi toni di rara violenza rivolti contro la Chiesa, definita in *Rvf* 138, II «putta sfacciata». È tuttavia probabile che Manzoni in questo caso abbia filtrato la tradizione attraverso Monti, come sembra indicare il contesto, speculare nei due poeti, nel quale compare il termine *bordello*.

L'ultimo esempio riguarda due scene, una con prospettiva “dall'alto”, l'altra “dal basso”, che si richiamano nei due testi. Anche in questo caso, come per l'opposizione Desaix-Napoleone, la prospettiva “dal basso” è del *Trionfo*, nel quale Manzoni dà voce all'indignazione delle anime presenti al discorso di Battistessa sugli orrori della restaurazione borbonica: «E le affollate intorno ombre, “vendetta” | Gridar, “vendetta”, e la commossa riva | Inorridita replicò “vendetta”» (*Trionfo* IV, 4-6). Già segnalato da Bardazzi (1986: 63), il luogo ricorda da vicino i vv. 97-99 del terzo canto della *Mascheroniana*: «E già bisbiglia il ciel, già d'ogni lato | Grida “vendetta”, e “vendetta” iterava | Dell'Olimpo il convesso interminato», dove, però, l'esortazione è attribuita agli angeli che chiedono a Dio di vendicare gli orrori del periodo giacobino. Il contatto tra i due testi, tuttavia, è suggerito dall'iterazione del termine *vendetta*, anche se Monti non lo colloca mai in punta di verso, e dalla ripresa del primo emistichio del secondo verso, con identico predicato. Torna così l'opposizione tra la prospettiva manzoniana centrata sulla libertà come «ardua conquista collettiva» (Cottignoli 2011: 27) e la visione di Monti, per il quale Dio è colui che tutto dispone e, come detto, determinerà i destini d'Europa armando la mano di Napoleone.

Benché animato da ragioni diverse, Manzoni riconobbe in Monti un modello di lingua e di stile in grado di affidare alla parola poetica l'espressione di un messaggio di impegno civile e politico. A Monti si dovette infatti la riscoperta di Dante, che nella *Bassvilliana* «riapparve d'un colpo a tutta Italia non più come un remoto e venerando progenitore ma come il maestro presente e vivo della nuova poesia e letteratura» (Dionisotti 1999: 258). Attraverso la mediazione del primo poemetto montiano, infatti, la *Commedia* iniziò a offrire «le parole, gli accenti di una eloquenza insolita, aspra, veemente, quale pareva richiesta e di fatto era dalle circo-

stanze straordinarie e dai compiti nuovi che la letteratura si trovava a dover assumere» (Dionisotti 1999: 259 e cfr. Azzolini 1986: 125-126).

Oltre agli esempi analizzati, che mostrano l'opposizione ideologica sottesa ai due poemetti, pare interessante considerare luoghi più circoscritti nei quali Manzoni innova il precedente montiano senza necessariamente capovolgerne il senso o la prospettiva. Essi infatti danno rilievo alla varietà del riuso e all'originalità delle scelte del giovane poeta del *Trionfo*, i cui prelievi dalla *Mascheroniana*, come si vedrà, non sono mai calchi pedissequi.

Poiché l'esordio di un'opera è sempre un luogo rilevato, avvio il discorso dai primi versi del *Trionfo*:

Coronata di rose e di viole  
 Scendea di Giano a rinserrar le porte  
 La bella Pace pel cammin del sole,  
 E le spade stringea d'aspre ritorte,  
 E cancellava con l'orme divine  
 I luridi vestigi de la morte;  
 (*Trionfo* I 1-6).

La rima *porte* : *ritorte* : *morte* è ripresa dai vv. 101-105 del secondo canto della *Mascheroniana*:

Fu di pietoso cittadin dovere,  
 Fu carità di patria, a cui già morte  
 Cinque tiranni avean le forze intere.  
 Fine agli odi promise: e di ritorte  
 Fu catenata la discordia; e tutte  
 Della rabbia civil chiuse le porte.

Gavazzeni segnala il precedente dantesco di *Inf.* XXI 106-110 (*forte* : *morte* : *ritorte*), ma l'identità di tutti e tre i rimanti nel *Trionfo* e nella *Mascheroniana* tradisce l'intermediazione di Monti tra Dante e Manzoni. La memoria non si limita, tuttavia, al calco della serie rimica, peraltro in ordine inverso, ma è estesa all'intera scena, che nel *Trionfo* viene ricontestualizzata.

I versi manzoniani ritraggono la *Pace* che incatena le *spade* delle potenze belligeranti dopo la firma del trattato di Lunéville (9 febbraio 1801) tra Impero austriaco e Repubblica francese. Le *ritorte* di Monti, invece, sono strette da Napoleone intorno alla *discordia* dilagante entro i confini francesi, tanto da comportare tre colpi di stato in due anni: 18 fruttidoro, anno V (4 sett. 1797), 22 fiorile, anno VI (11 mag. 1798) e 30 pratile, anno VII (18 giu. 1799). Anche *porte* ha un valore diverso nei due testi: nel *Trionfo* il sostantivo indica tradizionalmente le porte del tempio di Giano, che in epoca romana venivano chiuse in tempo di pace, mentre nella *Mascheroniana* l'espressione

«chiuse le porte» è metaforica e vale ‘non diede più ragioni’ di sollevazioni popolari. Il riferimento è ancora una volta a un momento storico preciso, identificabile con la pace firmata da Napoleone il 18 gennaio 1800 (28 nevo, a. VIII) a Montfaucon-sur-Moine con le popolazioni cattoliche e realiste della Vandea e del nord-ovest della Francia (*chouan*), delle quali aveva di fatto accettato le richieste (cfr. «Gazette nationale», 9 nivose, a. VIII – 30 dic. 1799). Diverso, infine, è anche il valore di *morte*: sostantivo nel *Trionfo*, participio nella *Mascheroniana*, dove «morte [...] avean» vale ‘avevano logorato’, riferito alle *forze* della patria, prostrata dalla mala gestione e dai continui contrasti del Direttorio.

Oltre a ricontestualizzare la scena della *Mascheroniana*, dunque, Manzoni la sublima chiamando in causa la *Pace* personificata e il *topos* del tempio di Giano, che velando l’allusione storica di una patina classica la astraggono dal tempo. Nel *Trionfo*, cioè, non si assiste al reimpiego di una memoria con un significato diverso, ma il suo utilizzo in una scena più nobile, che implica anche una risemantizzazione e una rifunzionalizzazione dei singoli termini.

Un altro esempio, indicato ancora da Gavazzeni (Manzoni 1992: 48), è offerto dal terzo canto del *Trionfo*, dove Manzoni affida a Desaix parole che ricordano il discorso attribuito a Parini nella *Mascheroniana*:

A me corse, gridando: «anima viva,  
 Che quà se’ giunta, u’ solo per virtute,  
 E per amor di Libertà s’arriva;  
 Italia mia che fa? di sue ferute  
 È sana alfine? è in Libertate? è in calma?  
 O guerra ancor la strazia e servitute?  
 Io prodigo le fui di non vil alma,  
 E nel cruento suo grembo ospitale  
 Giacqui barbaro pondo, estrania salma  
 (*Trionfo* III 25-33).

Si vedano a confronto le terzine della *Mascheroniana* I 235-240:

Ma tu, che approdi da quel mar di pianto,  
 Che rechi? Italia che si fa? L’artiglia  
 L’Aquila ancora? O pur del suo gran manto  
 Tornò la Madre a ricoprir la Figlia?  
 E Francia intanto è seco in pace? O in rio  
 Civil furore ancor la si periglia?

In entrambi i testi la serie di interrogative riecheggia per struttura e andamento *Inferno* X 67-69 «Come? | dicesti “elli ebbe”? non viv’elli ancora? | non fiere li occhi suoi lo dolce lume?», mentre la richiesta di notizie della patria richiama *Inferno* XXVII 25-30 «Se tu pur mo in questo mondo cieco |

caduto se' di quella dolce terra | latina ond'io mia colpa tutta reco, || dimmi se Romagnuoli han pace o guerra; | ch'io fui d'i monti là intra Orbino | e 'l giogo di che Tever si diserra» (vd. il commento di Frassinetti in Monti 1998: 338). La sovrapposizione delle due tessere dantesche nel *Trionfo* come nella *Mascheroniana* suggerisce che ancora una volta Manzoni filtri la memoria dantesca attraverso la lezione di Monti.

Le due scene presentano anche contatti lessicali, come l'espressione «Italia mia che fa?» al v. 28 del *Trionfo*, che riprende il montiano «Italia che si fa?», ma senza il *si* rafforzativo, e con il possessivo *mia* che ribadisce il senso di appartenenza di Desaix all'Italia. Nelle domande ai vv. 29-30 del *Trionfo* («è in... servitute?»), inoltre, riecheggiano le interrogative di Parini sullo stato della Francia (*Masch.* I 239-240), dalle quali Manzoni riprende il sintagma «in pace» (*Masch.* I 239) attraverso il sinonimo «in calma» (*Trionfo* III, 29). Lo sfondo, tuttavia, è diverso. Nelle terzine montiane, infatti, Mascheroni è colui che giunge nella sfera celeste «da quel mar di pianto», cioè dalla Terra, secondo la tradizione mariana che la definisce «lacrimarum valles». L'ombra di Parini chiede al nuovo venuto informazioni sullo stato d'Italia e di Francia, dimostrando per quest'ultima un interesse partecipe che, come anticipato, poco si addice al personaggio storico, ma restituisce la prospettiva di Monti. Il passaggio è funzionale a quanto segue, poiché apre la strada all'epopea napoleonica che occuperà quasi i primi centocinquanta versi del secondo canto (vv. 1-144). Desaix, per contro, si rivolge al poeta del *Trionfo* dando subito rilievo alle qualità degli uomini tra i quali si trova; un corteo di combattenti virtuosi morti per «amor di Libertà». In questo caso, la precisazione fissa immediatamente l'attenzione sul piano morale e ideale, mettendo in risalto i valori della rivoluzione. Nonostante l'opposizione rilevata, resta vero che Manzoni attribuisce a un personaggio di alta caratura morale, quale considerava Desaix, una battuta che lo stesso Monti aveva affidato a una figura da lui ritenuta esemplare e portatrice di alti valori civili.

Un ultimo rilievo riguarda la rima *calma* : *alma* : *salma* di *Trionfo* III 29-33, che non ha nulla a che vedere con il luogo citato della *Mascheroniana*, ma è di forte eco dantesca e riprende le uniche due occorrenze della rima in *-alma* della *Commedia*, sempre con i rimanti *alma* e *palma*: *alma* : *palma* : *palma* (*Par.* IX 119-123) e *alma* : *palma* : *salma* (*Par.* XXXII 110-114), cui si aggiunge la serie *alme* : *palme* : *calme* di *Purg.* VIII 8-12, *hapax* della *Commedia*. Tuttavia, pare che la rima in *-alma* fosse particolarmente cara a Monti, che l'aveva già impiegata, con i rimanti *alma* : *salma*, nel sonetto *Per la morte di N. G. Hugou de Bassville*, 10-13 (Danzi 2006: 366-367) e la utilizzò due volte nella *Mascheroniana*; la prima nel ritratto di Parini ai vv. 158-162 del canto I (*alma* : *calma* : *palma*), la seconda nel quarto canto, con la stessa serie di rimanti, *salma* : *alma* : *calma* (vv. 269-273), ripresa da Manzoni nel luogo citato del *Trionfo*, ancora in ordine invertito.

Il discorso attribuito a Parini nella *Mascheroniana* offre a Manzoni lo spunto anche per alcune battute attribuite al combattente napoletano Battistessa, che all'interno del *Trionfo* rappresenta un ulteriore esempio virtuoso oltre a Desaix: «Ahi come | Oltre veder con questi occhi sostenni!» (*Trionfo* III 167-168)<sup>7</sup> e, un centinaio di versi dopo, «Bramata alfine ed aspettata venne | A me la morte» (ivi, 250-251). Nei due luoghi si ritrova, scissa, la dichiarazione di Parini nel primo canto della *Mascheroniana* (vv. 175-177): «E poich'oltre veder più non sostenni | Della patria lo strazio e la ruina, | Bramai morire, e di morire ottenni». Anche in questo caso, però, si verifica un capovolgimento: Battistessa si chiede come sia riuscito ad assistere agli scempi della restaurazione borbonica, mentre Parini afferma di non aver più sopportato lo strazio della propria patria e di avere perciò desiderato la morte.

Un terzo esempio di memoria dello stesso luogo della *Mascheroniana* si trova ai vv. 122-124 del *Trionfo*, nei quali il Genio dell'Insubria si rivolge al territorio lombardo: «Ve' come t'hanno sottomessa e doma, | Prima il Tedesco e Roman giogo, e poi | La Tirannia, che Libertà si noma». Il riferimento alla *tirannia* mascherata da *libertà* ricorda infatti la denuncia di Parini in *Mascheroniana* I 178-180: «Vidi prima il dolor della meschina | Di cotal nuova libertà vestita, | Che libertà nomossi, e fu rapina». In questo caso anche il bersaglio è lo stesso, dal momento che entrambi i poeti deplorano le iniquità dei governi cisalpini (Monti il primo, Manzoni il secondo) durante i quali la Repubblica rimase di fatto sotto lo stretto controllo francese, vittima di funzionari corrotti e responsabili di una politica scellerata.

Vale la pena soffermarsi ancora sui calchi di tessere puntuali, come costrutti o singoli vocaboli. Mi concentro soltanto su alcuni casi, significativi perché oggetto di innovazioni o perché peregrini, come il latinismo rarissimo *infece*, segnalato da Bardazzi (1986: 52), che vale 'tingere', 'macchiare', utilizzato da Monti nel ritratto della vittoria di Napoleone ad Abukir il 28 luglio 1799: «Ivi [: ad Abukir] il franco Alessandro il fresco lutto | Vendicò della patria, e l'onde infece | Di barbarico sangue» (*Masch.* II 43-45). Manzoni lo impiega invece nel *Trionfo* a proposito della Chiesa: «Ma poi che ferma in trono fu, feroci | Sensi vesti, l'armi si cinse, e infece | D'innocuo sangue le mal compre croci» (*Trionfo* II 145-147), sempre in rima ricca con *feci*, ma con variazione del terzo rimante: *infece* : *fece* : *lece* (*Trionfo* II 146-150), in luogo di *infece* : *fece* : *diece* (*Masch.* II 44-48). Ben più distante da entrambi i testi è il precedente ariostesco, nel quale il vocabolo è utilizzato in contesto diverso e relativamente al fumo, non al sangue: «Il negro fumo de la scura pece, | mentre egli fu ne la caverna tetra, | non macchiò sol quel ch'apparia, et infece» (*Orlando Furioso* XXXIV 47, 1-3). Anche in questo caso il termine rima con *fece* (v. 5), ma prima con *pece* (v. 1).

<sup>7</sup> Il verso è definito da Danzi un «omaggio alla *Mascheroniana*» (Manzoni 2012: 98).

Diverso il caso di *gorgozzuli* ('gole', vd. il commento di Gavazzeni in Manzoni 1992: 50), vocabolo «dell'uso vivo» (Tommaseo-Bellini 1977, a.v. *gorgozzule*) con rare attestazioni in poesia, la maggior parte delle quali nella tradizione eroicomico e burlesca<sup>8</sup>. Monti lo impiega con sfumatura spregiativa nel primo canto della *Mascheroniana* riferendolo agli infidi legislatori filofrancesi: «Inique leggi, e per crearle, rochi | Su la tribuna i gorgozzuli» (*Masch.* I 187-188). Nei versi citati i «rochi [...] gorgozzuli» sono infatti 'le gole rauche' dei membri del Corpo Legislativo (istituito l'8 luglio 1797), sempre impegnati in inutili e verbose arringhe, dalle quali emersero provvedimenti ingiusti e impopolari, che nonostante la propaganda egualitaria rivoluzionaria si dimostrarono sempre a difesa della ricchezza. Manzoni lo utilizza, invece, nella raffigurazione dei turchi che nel 1799 parteciparono all'invasione della Repubblica napoletana e contribuirono alla restaurazione borbonica: «Corse fremendo ed ululando il bruno | Tartaro antropofàgo, che per fame | Spalanca l'atro gorgozzul digiuno» (*Trionfo* III 124-126). La scena qui è cruenta, non più ambientata nelle sale di un palazzo istituzionale, ma sul campo di battaglia, dove le 'gole' non sono inaridite da lunghi discorsi, ma "bramose" di vittime.

Al v. 150 del primo canto del *Trionfo*, «E di morsi e percosse un mormorio», Danzi individua ancora la memoria di *Mascheroniana* III 104-105 «già tacea | Di quell'ire tremende il mormorio» (cfr. Manzoni 2012: 68). I due luoghi sono stretti in relazione dalla ripresa del costrutto, che anticipa il determinante e lascia *mormorio* in punta di verso. Il contesto, però, è differente, così come l'origine del *mormorio*. Nella *Mascheroniana*, infatti, esso giunge dalle creature celesti indignate contro gli orrori del triennio giacobino, mentre nel *Trionfo* proviene dalla superstizione e dalla tirannia che, ormai sopraffatte dalla libertà, esternano la propria rabbia e tramano vendetta.

Mi soffermo da ultimo sulla ripresa della dittologia «fremo e scoppio» impiegata da Monti nel primo canto della *Mascheroniana* per restituire l'indignazione di Parini, contrariato dai festeggiamenti che una parte della popolazione riservò alle truppe austro-russe nel giorno del loro ingresso a Milano (il 28 aprile 1799): «Ahi! che pensando ancor ne fremo e scoppio» (*Masch.* I 213). Manzoni riprende il sintagma nel terzo canto del *Trionfo*, ma lo complica retoricamente con un «*hysteron proteron* a marcare l'indignazione» (vd. il commento di Danzi in Manzoni 2012: 96) di Battistessa, che esprime così il proprio sdegno contro le squadre del cardinale Ruffo: «Ahi che in

<sup>8</sup> Si trova infatti in Pulci, *Morgante* IV 36, 2; XXI 7, 5; XXII 163, 6 e XXV 291, 1; Berni, *Rime*, *Chi vuol veder quantunque* 55; Bronzino, *Rime in burla*, *Il pianto del Bronzino pittore* VII 21, 65 e 184. Fa eccezione Tasso, che tuttavia impiega il termine in senso medio, per indicare senza sfumature di tono la gola: «e tronchi i nervi e 'l gorgozzuol reciso, | gio rotando a cader prima la testa» (*Gerusalemme liberata* IX 70, 2-3).

pensando ancor ne scoppio e fremo!» (*Trionfo* III 136). La tessera montiana, in questo caso, viene restituita in una veste stilisticamente più raffinata.

Composti a breve distanza l'una dall'altro, in un periodo storico politicamente molto delicato per la penisola italiana e per la Lombardia in particolare, la *Mascheroniana* e il *Trionfo*, si è detto, offrono due punti di vista ben diversi sugli stessi avvenimenti. Il punto di incontro dei due poeti è, di fatto, la lingua, nel segno di Dante, tanto che Danzi sottolinea come l'elogio di Monti nel poemetto manzoniano «potrebbe apparire incongruo alla materia politico-rivoluzionaria estrema del *Trionfo*. E tale sarebbe se la poesia del Monti non costituisse per il giovane Manzoni il filtro per una attualizzazione politica di quella dantesca, autorità eletta – fin dalla *Bassvilliana* (1793) – a principale modello di stile» (Manzoni 2012: 53).

Già Folena definiva il *Trionfo* un «prodotto di dantismo visionario neoclassico alla maniera del Monti ma con fortissime escursioni ed oltranzes personali» (1986: 143) individuando rispetto alla *Mascheroniana* «molte differenze, d'ordine diciamo etico-letterario [...], e d'ordine linguistico, soprattutto per l'oltranza con cui il dantismo e il latinismo si spingono ben al di là della misura montiana» (147)<sup>9</sup>. Manzoni, pertanto, guardò a Monti come a colui che aveva riscoperto la forza del linguaggio dantesco, e ne trasse i modi e gli «accenti» – per citare ancora Dionisotti –, ma con una indipendenza di pensiero e una personale concezione stilistica che rendono il *Trionfo* tutt'altro che un mero esercizio giovanile.

## Bibliografia

- Azzolini, Paola, «Fantasmi e rivoluzione nel “Trionfo della Libertà” di Alessandro Manzoni», *Revue des études italiennes*, n.s., 32/1-4, 1986, pp. 119-131.
- Bardazzi, Giovanni, «Sul manzoniano *Trionfo della Libertà*», *Filologia e critica*, 9/1, 1986, pp. 23-65.
- Cottignoli, Alfredo, «Alessandro Manzoni giacobino: Del Trionfo della Libertà», in Id., *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 19-30.
- Danzi, Luca, «La rima nella Bassvilliana», in G. Barbarisi (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2006, II, pp. 353-367.
- Dionisotti, Carlo, «Varia fortuna di Dante», in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-303.
- Folena, Gianfranco, «Le prime esperienze linguistiche di Manzoni», in *Manzoni. “L'eterno lavoro”*, Atti del Congresso internazionale sui problemi

<sup>9</sup> Per un'analisi delle peculiarità linguistiche e stilistiche della poesia giovanile di Manzoni, con puntuali riferimenti anche al *Trionfo*, si veda l'intero saggio di Folena 1986.

- della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi di Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano, Casa del Manzoni, 1987, pp. 141-155.
- Gorreri, Francesca, «Il testo della „Mascheroniana“», in G. Barbarisi e W. Spaggiari (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2006, III, pp. 401-447.
- Manzoni, Alessandro, *Tutte le poesie*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1987.
- . *Poesie prima della conversione*, a cura di F. Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1992.
- . *Poesie e tragedie*, a cura di V. Boggione, Torino, Utet, 2002.
- . *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, Rizzoli, 2012.
- Monti, Vincenzo, *Poesie (1797-1803)*, a cura di L. Frassinetti, prefazione di G. Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998.
- Pindemonte, Ippolito, *Lettere a Isabella*, a cura di G. Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2000.
- Sanesi, Ireneo, «*Il Trionfo della Libertà di Alessandro Manzoni*», in Id., *Saggi di critica e storia letteraria*, Milano, Bocca, 1941, pp. 373-407.
- Tanzi Imbri, Barbara, «Per la Mascheroniana di Vincenzo Monti: la storia editoriale dell'opera e il testo dei primi tre canti», *Filologia Italiana*, 19, 2022, pp. 135-153.
- Tommaseo, Nicolò e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana, con oltre centomila giunte ai precedenti dizionari raccolte da Nicolò Tommaseo et al.*, presentazione di G. Folena, Milano, Rizzoli, 1977.

