



Felicità dell'angoscia. Goethe verso Manzoni, Manzoni verso Goethe

Francesco de Cristofaro
Università degli studi di Napoli Federico II

«Annali Manzoniani», terza serie, n. 2, 2019, pp. 97–110

Sintesi

Nonostante il dialogo a distanza tra Goethe e Manzoni sia stato discusso in molti modi (dalla ricognizione dei dati positivi all'intertestualità), l'orizzonte critico appare piuttosto spoglio. Il contributo prende le mosse dal 1827, quando esce a Jena la silloge delle Opere manzoniane a cura di Goethe: il quale tuttavia avanza le note riserve sulle «escrescenze» storiche. Manzoni reagisce con freddezza; v'è un forte squilibrio tra le carte ove si riversa l'apprezzamento del «maestro» e quelle, ben più esigue, che attestano il feed-back dell'allievo». Peraltro un'analisi delle tragedie manzoniane ci indica l'*Egmont* come modello segreto: malgrado le differenze di riferimenti storici, rapporti di forza e motivazioni di fondo. Nelle *Conversazioni* Goethe aveva elaborato un'"estetica della paura", ravvisando in Manzoni una forma di angoscia legata al male fisico più che all'inquietudine morale: un'idea che ci interroga sulle sovrastrutture e sui pregiudizi che spesso segnano l'interpretazione dei *Promessi sposi*.

Abstract

The dialogue at distance between Goethe and Manzoni has been discussed in details, from the collection of positive data to the intertextuality. But the critical horizon seems relatively poor. The story described in this contribution begins in the year 1827, when Manzoni's syllogue was published in Jena, and Goethe cast his doubts about historical «excrecences». Manzoni reacted coldly to it; there is a large asymmetry between the number of documents attesting the evaluation of the master and those reporting the feedback of the student. But an analysis of Manzoni's tragedies reveals Goethe's *Egmont* as a secret model, despite differences in terms of historical references, power relationships and background motives. In *Conversations*, Goethe had developed an "aesthetics of fear", which related Manzoni's angst to physical damage rather than moral anxiety - an idea which interrogates us on the superstructures and prejudices that often mark the interpretation of *I Promessi sposi*.

Parole chiave

Alessandro Manzoni; Johann Wolfgang von Goethe;
ricezione; tragedia; estetica

Contatto

francescopaolodecristo-
faro@unina.it

Keywords

Alessandro Manzoni; Johann Wolfgang von Goethe;
reception; tragedy; aesthetics

Felicità dell'angoscia. Goethe verso Manzoni, Manzoni verso Goethe

Francesco de Cristofaro

Nell'impianto, questo romanzo è laico quanto il *Tom Jones* o il *Wilhelm Meister*. L'unico personaggio di prete, don Abbondio, è una figura comica alla Falstaff, forse più comica di Falstaff, e la sua vita continua nella fantasia degli uomini come quella di Falstaff. Ma nello stesso tempo è impregnato di religiosità, di umana cristianità cattolica post-tridentina, come nessun altro libro della letteratura mondiale.

Hugo von Hofmannsthal

1. L'orizzonte critico

Esistono, e si sono effettivamente dati, molteplici modi per discutere l'intenso, asimmetrico, sorprendente dialogo tra Johann Wolfgang Goethe e Alessandro Manzoni. Li possiamo ricondurre a tre fondamentali direttrici, distinte e non alternative. In primo luogo (è tuttora la strada più battuta) si stima utile la ricognizione dei dati positivi: legami filogenetici, scambi epistolari, qualche rara sortita pubblica, infine l'elaborazione parallela di due poetiche estremamente originali e porose; due poetiche – o forse due estetiche – che in nessun caso si lasciano costringere al tronco centrale dell'albero romantico, e che appaiono singolarmente immuni da forme, reciproche e non, di «angoscia dell'influenza». Ci si può insomma volgere ai modi nei quali due intellettuali non coetanei ma coevi si leggono e apprezzano di lontano, scoprendo affinità che travalicano le appartenenze ideologiche e gli orizzonti di attesa e di senso offerti dalle rispettive tradizioni nazionali. Oppure si può attendere a uno scavo più capillare *dentro* le opere, alla ricerca di aspetti puntuali di ordine stilistico, topico o immaginario: ma nel caso specifico un'inchiesta intertestuale delimiterà fatalmente il proprio campo alle scritture drammatiche dei due autori, chiedendosi ad esempio se l'*Egmont*, per quanto abbia al centro dell'azione ben altro che un «eroe a noleggjo», non finisca per offrire una traccia per così dire 'sbagliata' al *Carmagnola*. C'è infine, ed è la terra promessa che il metodo comparatistico indicherebbe oramai come la più urgente, un ragionamento, in buona sostanza ancora da farsi, su questioni ermeneutiche a più ampia gittata, che sfondano il piano dei rapporti letterari e investono invece i valori etici e le ideologie soggiacenti. Che cosa passa dal poemetto provinciale di Hermann e Dorothea alle scene più 'ingenuè' di Renzo e Lucia, e quanto della concezione di fondo di una «passione governata» s'infiltra nella *Digressione* sull'amore che apre il

secondo tomo del *Fermo*? In che modo quell'inedita figura di narratore che si installa negli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*, rendendosi vicario d'una Provvidenza che governa il destino dei personaggi, spiana la strada al burattinaio onnisciente della «cantafavola» manzoniana? E soprattutto: quali commerci allegorici intrattiene la natura con il male e con la morte, dentro l'immaginario cupo e tellurico degli apici narrativi dei due scrittori, *Le affinità elettive* e *I Promessi sposi*? Con quali decisive varianti questi romanzi così lontani e così vicini, entrambi *parzialmente* senza idillio, affrontano, in una sorta di empatia segreta, alcuni nodi della modernità borghese – dal desiderio alla famiglia, dalla dimensione soggettiva a quella sociale? Se il «castellaccio» dell'innominato è, diversamente da quello di Rodrigo, icona di una nobiltà *déracinée* e tragicamente esposta all'assoluto, non si dovrà allora scorgere un rapporto, insieme figurale e ideologico, con la casa di Ottilie, collocata «al di sopra della capanna di muschio, in cima alla collina, “in un altro e in nuovo mondo”, pura solitudine in mezzo alla natura, [...] negazione della realtà del castello e del villaggio»¹? Interrogativi, come molti altri, fin qui inevasi (per il semplice motivo che, salvo smentita, non sono mai stati posti sul serio); e che attenderanno la prossima occasione.

2. *Annus mirabilis*

Decido dunque di puntare soprattutto sui primi due aspetti; anche se proverò qua e là a lanciare qualche suggestione circa quell'ancora indistinto *troisième niveau*. Sciorino subito alcuni elementi noti ai più. L'«ora topica» da cui occorre ripartire è il 1827: l'anno, naturalmente, in cui i tre tomi dei primi *Promessi sposi* inaugurano la loro marcia trionfale attraverso l'Europa; ma anche la data stampata sul *colophon* di un prodotto tipografico dalla circolazione assai più modesta. L'autore e il titolo di questo secondo libro sono italiani («Alessandro Manzoni, *Opere poetiche*»), differentemente dal toponimo e dal curatore: che corrispondono alla città di Jena e al più autorevole, carismatico e internazionale degli intellettuali del Vecchio Continente, Johann Wolfgang Goethe. Il lettore weimeriano colto – così colto da maneggiare senza imbarazzi una silloge quanto mai spoglia, senza traduzione tedesca né annotazioni – poteva trovarvi le due tragedie con le relative notizie storiche, più gli *Inni Sacri* e, in chiusa, quel *Cinque Maggio* che il letterato tedesco venerava al punto da dedicargli una commossa e solenne lettura pubblica. Precedeva l'assortimento di italiche primizie un cospicuo saggio introduttivo, che solo tre anni più tardi sarebbe stato tradotto da un bresciano esule in Svizzera con un titolo, squisitamente paleocomparatista: *Interesse di Goethe per Manzoni*. Quel testo di cinquanta pagine composte in caratteri gotici riuniva, senza tendere ad organicità né ad esaustività, quanto il vate della *Weltliteratur*, nonché (per parafrasare Thomas Mann) il più talentuoso ammiratore di talenti della modernità, aveva scritto – già a quell'altezza cronologica! – circa il «letterato milanese europeo» di trentacinque anni più giovane, accreditandolo così sulla ribalta internazionale:

¹ Giuliano BAIONI, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1998, p. 261.

le recensioni agli *Inni Sacri* e al *Carmagnola* apparse all'inizio del decennio sulla rivista-rassegna «Über Kunst und Alterthum», una lettera inviata da Manzoni e ora prodotta sia in originale sia in tedesco, infine un pezzo inedito sull'*Adelchi*, culminante in una traduzione originale del monologo di Svarto. Nessuna traccia, invece, della *belle fidèle* versione goethiana del *Cinque Maggio*: versione però ospitata in *Aus fremdem Sprachen* («Da lingue straniere»), la nuova raccolta di traduzioni d'autore in cui il letterato di Weimar guardava ora, otto anni dopo il *Divano*, alle tradizioni popolari; e nel farlo allineava insieme alla poesia alta di Byron antichi testi boemi e canti eroici neogreci. Si noti che sia la collezione poetica jenesa, sia il nuovo quaderno di traduzioni, sia infine i colloqui privati che comporranno secondo Nietzsche «il più bel libro della letteratura tedesca» cadono in quello stesso anno di congiunzione di due lune: in quel 1827 che vede Goethe posare la pietra miliare della sua utopia di «letteratura mondiale» proprio *mentre* viene alla luce il capolavoro dell'italiano.

Vale infine la pena di precisare che, se gli altri testi manzoniani erano consultati da Goethe sui volumi fattigli pervenire da Mylius, la tragedia longobarda poteva invece leggerla in un lussuoso esemplare con copertina in marocchino rosso. Era un omaggio d'autore, impreziosito da una vibrante dedica tolta dall'*Egmont*: poche righe dell'atto finale, precisamente del dialogo tra l'eroe e Ferdinando, il figlio del duca d'Alba, che, pur nella distanza, ha sempre guardato a Egmont come a un esempio («A Goethe, l'autore. *Du bist mir nicht fremd. Dein Name war's, der mir in meiner ersten Jugend gleich einem Stern des Himmels entgegen leuchtete. Wie oft hab'ich nach dir gehorcht, gefragt*»²). Come è stato rilevato, la dedica ci parla, oltre che di devozione intellettuale, d'una precoce metabolizzazione, da parte dell'italiano, della tragedia di Goethe. Correva l'anno 1822, vale a dire l'anno centrale della stesura del *Fermo* da cui sortiranno *I Promessi sposi*: lo zenit dell'inquietudine manzoniana tra romanzo e tragedia, tra riflessione teorica e impegno letterario.

3. Goethe verso Manzoni

Non si può dubitare che per Manzoni, nel momento di febbrile creatività che stava vivendo, sia stato uno sprone, ma al tempo stesso motivo di rovello, la lettura delle pagine

² [«A Goethe, l'Autore. *Tu non mi sei straniero. Era bene il tuo nome quello che nella mia prima giovinezza mi attraeva col fulgore di una stella in cielo. Quante e quante volte ho ascoltato parlare di te, ho chiesto di te*»]. Come ha segnalato Monica BISI («*Du bist mir nicht fremd*». L'«*Egmont*» di Goethe nel «*Conte di Carmagnola*», «Quaderno di Italianistica 2014» dell'Università de Lausanne, Edizioni ETS, Pisa 2014, pp. 135-164: p. 146), nel novembre 1822 Manzoni aveva scritto a Gaetano Cattaneo: «Ti ho seccato jeri con un vigliettino [non più reperibile] chiedendoti il vol[um]e di Goethe dove si trova *Egmont*, per cavarne due righe da scrivervi in stampatello sulla copia [di *Adelchi*] che tu ti darai briga di fargli tenere. Ti prego di nuovo di mandarmi questo volume» (cfr. A. Manzoni, *Carteggi letterari. Tomo primo*, a cura di Serena Bertolucci e Giovanni Meda Riquier, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2010, pp. 49-51). Il 13 novembre Cattaneo invia dunque a Goethe l'esemplare dell'*Adelchi*, come documenta la lettera di accompagnamento. Il volume cui si fa riferimento dovrebbe essere, suggerisce ancora Bisi, quello (conservato nella Braidense) dei *Goethes Sämtliche Werke*, Strauss und Geistinger, Wien 1810-1817.

dell'autorevole maestro: pronto, questi, a riconoscere, attraverso un'insospettabile retorica della *distinctio* e della litote, le qualità di uno scrittore pur così diverso nella *Weltanschauung* e nel gesto. Quello scrittore che appare «als Christ ohne Schwärmerei, als Römisch-katholisch ohne Bigotterie, als Eiferer ohne Härte»³, quell'autore che «hat Sentiment, aber er ist ohne alle Sentimentalität»⁴, incontrava il suo apprezzamento assai più della montante onda romantica tedesca (nel suggerire la lettura dell'*Adelchi* aveva confidato al sodale Knebel il suo dispiacere per l'assenza di qualcosa di simile nella Germania del tempo⁵). Il severo intellettuale cosmopolita non poteva che elogiare – a petto del dilettantismo e della stravaganza di tanti romantici, della caparbieta dei classicisti, della pedanteria dei tardo-arcadici – la spontanea semplicità degli *Inni Sacri*, la loro sorprendente originalità, il così potente risultato estetico⁶. E quanto all'*Adelchi*, in esso Goethe crede che «keine Zeile sei leer, kein Zug unbestimmt, kein Schritt zufällig oder durch irgendeine sekundäre Notwendigkeit bestimmt»⁷; mentre la lucidità e la chiarezza che contraddistinguono i cori drammatici e *I Promessi sposi* restituivano all'ancora inebriato autore del *Viaggio in Italia* l'immagine del cielo italiano⁸.

Mi sembra che abbia visto bene Hörst Rudiger: «Sono, questi, tutti giudizi prevalentemente estetici, che possono venir portati al comune denominatore dell'esigenza artistica, dell'armonioso e del plasticamente ben definito. Sono caratteristiche che Goethe, sulle orme di Winckelmann, ammira nell'arte antica e in Raffaello e che egli stesso aveva tradotto in realtà nel frammento della sua *Nausicaa* o nelle *Elegie romane*. Ora le vedeva, con sua sorpresa, fiorire magnificamente in uno dei giovani scrittori dell'Italia dei suoi giorni. Si tratta dell'elemento classico non inteso come qualità ottimale, ma come espressione di determinati contrassegni stilistici storicamente condizionati, che si contrapponevano alle esaltazioni dello stile pseudoprimitivo o barocco o romantico»⁹. Come lo stesso studioso non mancò di precisare, questo giudizio di valore trascendeva l'ordine estetico, coprendo immediatamente il campo della morale: se nel *Carmagnola* Goethe vede all'opera un artista schietto, libero, profondo, capace di restituire una «visione di storia universale», nell'*Adelchi* egli osservava come la *contrainte* di una realtà fattuale accertata e documentata costringesse il poeta a un'ardua armonizzazione del bello col vero. Insomma, la *Stimmung* conseguita da Manzoni non riguarderebbe per il sommo scrittore tedesco i soli valori plastico-formali,

³ *Theilnahme Goethe's an Manzoni* (1827), in J. W. von GOETHE, *Gedenkausg. der Werke, Briefe und Gespräche* XIV, *Schriften zur Lit.*, a cura di F. Strich, Zürich 1950, p. 806 (il volume raccoglie tutti gli interventi del letterato nell'ambito della rassegna culturale «Über Kunst und Altertum», pubblicata a intervalli piuttosto regolari a partire dal 1816 e autentico volano del suo ideale di *Weltliteratur*). [«Cristiano senza fanatismo, cattolico senza essere bigotto, zelante senza asprezze»].

⁴ Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Brodhaus, Leipzig 1836, p. 375 [«Ha sentimento, ma è immune da ogni sentimentalismo»]; riprendo qui e oltre la classica traduzione di Eugenio Donadoni, Laterza, Bari 1914].

⁵ Cfr. J.W. GOETHE, *Gedenkausg.*, cit., XXI, p. 523 (lettera del 14 dicembre 1822).

⁶ Cfr. *ivi*, XI, p. 832 (*Graf Carmagnola noch einmal*).

⁷ *Ivi*, p. 838 [«Nessun verso è vuoto, nessun tocco incerto, nessuna azione gettata a caso, o posta in moto da qualche bisogno della fantasia accessorio allo sviluppo dei fatti»].

⁸ Così nelle lettere all'Eckermann vergate il 18 e il 21 luglio 1827 (cfr. *Gedenkausg.*, cit., XXIV, pp. 263 e 265).

⁹ Horst RÜDIGER, *Interessamento di Goethe per Manzoni*, «Il Cristallo», 1 (1974), pp. 29-48: p. 30.

poiché al drammaturgo e in parte anche al romanziere era riuscito di accordare gli avvenimenti storici con i postulati etici e con le leggi dell'arte. Sebbene sia oggi difficile leggere queste affermazioni senza avvertire la visita di spettri "idealisti" prima della lettera, occorre compiere uno sforzo di straniamento critico per comprenderne il senso e le sfumature, opportunamente contestualizzandole nel campo di forze di un Romanticismo estenuato e incamminato sulla via dei perplessi, alla ricerca – più ancora che di forme nuove – di modelli sostenibili di sussistenza.

4. Punto di torsione

Non diversamente, le parti manzoniane delle *Conversazioni con Goethe* edite dal suo *famulus* Eckermann, forse le più vulgate sulla questione, invocherebbero – in quanto frutto d'una sorta di registrazione confidenziale – un accorto esercizio di filtraggio da parte dell'interprete moderno; per di più, la loro sequenza dovrebbe esser rivista per così dire al *ralenti*, affinando in parallelo gli strumenti di lettura. In quelle pagine, che tanto piacquero a Leonardo Sciascia¹⁰, Goethe (giunto, giova ricordarlo, a due terzi della lettura del romanzo) si preoccupava di compendiare, con limpidezza cartesiana, i pregi dei *Promessi sposi*: il fatto che l'autore fosse «ein ausgezeichnete Historiker»; la sua fede cattolica, donde scaturirebbero «Verhältnisse poetischer Art hervorgehen» che sarebbero state precluse a un protestante; la partecipazione, sia pure indiretta, ai «revolutionären Reibungen»; la sua conoscenza profonda dei luoghi in cui si ambienta l'azione¹¹. I 'quattro elementi' dei quali Goethe si diceva innamorato in quella estate del 1827 – storia, cattolicesimo, *engagement*, paesaggio – combaciano solo in parte con l'immagine consegnata al canone dall'autore del *Faust* e del *Werther*; per converso, ci restituiscono quel magnifico slancio di conoscenza verso l'alterità che contraddistingue tutta la sua ultima fase. Ma è altrettanto evidente che ci troviamo nell'esatto punto critico del rapporto, lì dove si produce la torsione del giudizio di valore su Manzoni. È noto che il terzo volume dei *Promessi sposi* raffredda il suo entusiasmo: «jetzt aber im dritten Bande finde ich, daß der Historiker dem Poeten einen bösen Streich spielt, indem Herr Manzoni mit einem Mal den Rock des Poeten auszieht und eine ganze Weile als nackter Historiker dasteht. Und zwar geschieht dieses bei einer Beschreibung von Krieg, Hungersnot und Pestilenz, welche Dinge schon an sich widerwärtiger Art sind und die nun durch das umständliche Detail einer trockenen chronikhaften Schilderung unerträglich werden»¹². Quel "troppo rispetto della realtà", quella sorta di feticismo storiografico aveva generato delle «escrescenze» che si sarebbero

¹⁰ Leonardo SCIASCIA, "Goethe e Manzoni", in Id., *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 92-100.

¹¹ Cfr. J.-P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*, Del Temper Verlag, Brockhaus, Leipzig 1836. p. 273 [«uno storico egregio», «molte situazioni poetiche», «lotte rivoluzionarie»].

¹² Ivi, p. 274 [«Ma ora, nel terzo volume, trovo che lo storico ha giocato al poeta un brutto tiro, poiché Manzoni sveste qui d'un tratto l'abito di poeta e ci si presenta per troppo tempo nella sua nudità di storico. Ciò accade nelle descrizioni della guerra, della carestia e della peste, cose già ripugnanti in sé, e che nei minuti particolari di un'arida rappresentazione di cronista diventano insopportabili»].

dovuti evitare: come Goethe 'detta' allo Streckfuss in una celeberrima recensione non firmata¹³. Recensione che gioca, a sua volta, un brutto tiro a Manzoni: non solo perché questi finisce per attribuirle all'«autore» per antonomasia (si tenga a mente la dedica autografata sull'*Adelchi*), ma anche perché un certo schematismo – non solo scolastico, per la verità – la assumerà a sineddoche del rapporto fra i due autori; depauperandone la feconda, delicatissima complessità.

In effetti ciò che stava ora riemergendo, nell'intensa colloquialità di una maieutica domestica, era il fantasma di un'antica riserva, che dal tempo della prima recensione al *Carmagnola* non aveva smesso di scavare nella coscienza manzoniana. All'artefice del *Faust*, al «mitologo del segno vivente» persuaso che «le singole forme della vita terrena si costituiscano – senza nulla perdere della loro carica di realtà individuali – in un'unità dinamicamente coerente e significativa»¹⁴, doveva risultare aporetica la distinzione, operante soprattutto nella prima tragedia, tra personaggi «istorici» e «ideali». Egli credeva che in un'opera d'arte riuscita ogni personaggio dovesse appartenere al secondo tipo; tanto è vero che la sua successiva approvazione dell'*Adelchi* – di quell'*Adelchi* che lascia invece insoddisfatto Manzoni per la sua «couleur romanesque» – è da ricondurre a un feticcio simmetrico, cioè a quell'«anacronismo» che sarebbe inerente a ogni opera di poesia. Al poeta pertiene il «diritto inalienabile» di «trasformare» la storia: o meglio, di «cambiare la storia in mitologia»¹⁵. Conosciamo il seguito: sappiamo che don Lisander, che pure nella sua cortese (e unica) lettera di risposta del 23 gennaio 1821 aveva ammesso l'«errore» relativamente al *Carmagnola*, era su posizioni diametralmente opposte. E bisogna riconoscere

¹³ [Karl STRECKFUSS], *Manzoni's Roman: die Verlobten*, «Über Kunst und Alterthum», 1827. Mi limito a riprenderne il passaggio saliente e maggiormente canonizzato: «Wenn er die fruchtlosen Bestrebungen der Regierung, die Gewaltthätigkeit eines zügellosen Adels zu unterdrücken, den heillosen und rechtlosen Zustand des Landes in diesem innern Kriege des Starken gegen den Schwachen, die Hungersnoth, den Aufruhr, und die Pest als die Folgen derselben, schildert, und in diesen Schilderungen sich verliert, scheint, der treffliche Dichter ganz zu vergessen, daß sein Zweck es war, das Lieben und Leiden seiner Verlobten zu schildern, und nur mit Ungeduld können wir den Historiker da begleiten, wo wir uns von dem Dichter leiten zu lassen erwartet und gewünscht hatten»: pp. 253-254 [«Quando egli descrive gli sforzi infruttuosi del governo per soffocare le violenze di una nobiltà sfrenata, le condizioni disastrose e anarchiche del paese, in quella guerra interna del forte contro il debole, la carestia, le sommosse e la peste come conseguenza di questa, e si disperde in quelle descrizioni, l'ottimo poeta sembra dimenticare del tutto che il suo scopo era di dipingere l'amore e i dolori dei suoi promessi sposi; ed è solo con impazienza che possiamo accompagnarne lo storico là dove avevamo aspettato e desiderato di lasciarci condurre dal poeta»].

¹⁴ Luciano ZAGARI, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 33.

¹⁵ J.W. GOETHE, *Gedenkausg.*, cit., XIV, p. 838: «Wir sprechen das vielleicht paradox scheinende Wort aus: daß alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre [...] Die *Ilias* wie die *Odyssee*, die sämtlichen Tragiker, und was uns von wahrer Poesie übrig geblieben ist, lebt und athmet nur in Anachronismen [...] Hätte sich Manzoni früher von diesem unveräußerlichen Recht des Dichters, die Mythologie nach Belieben unzubilden, die Geschichte in Mythologie zu verwandeln, überzeugt gehabt, so hätte er sich die grosse Mühe nicht gegeben, wodurch er seiner Dichtung unwidersprechliche historische Denkmale bis ins Einzelne unterzulegen getrachtet hat» [«Sembrerà forse un paradosso ciò che stiamo per dire a favore dell'opera. Bisogna confessare che ogni poesia converte i suoi soggetti in anacronismi [...] *L'Iliade* e *l'Odissea*, i tragici tutti, e quanto rimane di schietta poesia vive e respira tra gli anacronismi [...] Se Manzoni si fosse convinto per tempo, essere diritto inalienabile del poeta di modificare a suo talento la mitologia, e di trasformare in mitologia la storia, avrebbe scansato l'improbabile fatica che dovè certo durare per fondare la sua finzione, fino nei più minuti particolari, sopra storiche, non contrastate prove»].

che la scelta d'inserire la *Colonna infame* come «ultimo capitolo» del romanzo, antagonistica rispetto alle idee professate da Foscolo nell'articolo del '26 *Della nuova scuola drammatica*, è il segno non di uno scacco, bensì di una radicalizzazione; come ha scritto Badini Confalonieri, «da presenza di capitoli esclusivamente e distintamente 'storici' vuol dire proprio non considerarli 'escrescenze' ma elementi essenziali alla dialettica vitale del romanzo. Dopo la 'scottatura' dell'*Adelchi*, Manzoni è riuscito, nel romanzo, a realizzare una struttura che permette la distinzione dei piani ed è anzi giocata proprio su tale distinzione»¹⁶. Che poi l'epilogo, giusto nel cuore del secolo, riservi quel solo apparentemente brusco *coup de théâtre* che è lo scritto *Del romanzo storico*, è fatto che non atterrebbe al rapporto tra i due letterati: se non si trattasse dell'esito d'un lungo e sofferto processo, come ci testimoniano i dati filologici, e non solo questi. E quando si pensi che il saggio era stato originariamente concepito come lettera aperta rivolta allo stesso Goethe (e in quanto tale abortito), la lettura del contenzioso si fa ancora più ardua: quasi il critico elogio del maestro, nel contatto con le idee ossessive dell'altro, generi un'implosione destinata a incrinare la scrittura manzoniana assai prima che l'ordigno venga fatto brillare.

5. Manzoni verso Goethe

L'incontro fra due genî così diseguali e così singolarmente disponibili all'ascolto non poteva che configurarsi come un *venirsi incontro*; e se fin qui abbiamo osservato maggiormente l'approssimarsi di un anziano e deluso Goethe *verso* – più che *versus* – Manzoni, è tempo di scrutare il movimento contrario. Innanzitutto, colpisce e spiazza non poco un flagrante squilibrio, sia quantitativo che qualitativo: da un canto cura (finanche editoriale), curiosità, entusiasmo; dall'altro reticenza, imbarazzo, addirittura un certo formalismo. E il piatto della bilancia più ponderoso non è, come sarebbe legittimo attendersi, quello del giovane, bensì quello del vecchio: che non solo, come abbiamo visto, arriva ad allestire una versione in tedesco dell'Ode napoleonica, ma nei colloqui con Eckermann confessa di aver progettato di tradurre l'intero romanzo. La relativa competenza linguistica del primo, sulla quale peraltro oggi si dibatte molto problematicamente, nonché il suo temperamento senz'altro più schivo, sono forse insufficienti a rendere ragione di questo atteggiamento così introverso.

Peraltro, riguardo al silenzio manzoniano i materiali di poetica offrono una spia testuale che desta qualche sconcerto. Faccio riferimento a un testo capitale della sua poetica, la *Lettre à Monsieur Chauvet*. Prima di procedere su Goethe, è opportuno disegnarne il frastagliato scenario; richiamando anche il dato, ormai acquisito dalla critica, della sua instabilità redazionale. Nelle sue pagine dedicate a *Il dramma, il comico e il tragico* Raimondi aveva investigato, attraverso minime varianti testuali, in quel travaglio durato oltre due

¹⁶ Luca BADINI CONFALONIERI, *Manzoni: il romanzo e la storia*, in AA.VV., *Contatti passaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, a cura di Gabriella Bosco, Monica Pavesio, Laura Rescia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 269-293: p. 275.

anni, dalla prima reazione alle critiche di Chauvet alla più posata versione data alle stampe: nella quale l'archetipo shakespeariano risultava introiettato grazie pure alla lettura della *Vie de Shakespeare* di Guizot. Quest'ultimo si era rivelato ben più incisivo della stessa dottrina schlegeliana nell'autorizzare nella riflessione manzoniana – sia pure col ritegno e le preterizioni consueti – il *mélange* del comico e del tragico, quale principio «imposto, in ultima analisi, dalla evoluzione dello spirito moderno»¹⁷. Se l'«ethos separativo del classicismo» prescriveva la gerarchia degli stili come riflesso formale d'una società armoniosa o comunque ordinata e distinta, ora non sembrava più quella la via regia alla «unità d'impressione» e ai suoi correlati estetici, vale a dire l'emozione e la simpatia. Così Raimondi: «Nel mondo moderno tutto è mutato, da quando sono scomparsi l'equilibrio e la misura dentro un confuso groviglio [...]: le nazioni che sono sorte dalle rovine del passato non si compongono più di liberi e di schiavi ma di un miscuglio di classi diverse, sempre in lotta e in agitazione, caos violento che non si è ancora placato. Se il teatro della storia accoglie quanto la sorte dell'uomo può offrire di grande e di meschino, di nobile e di basso, di forte e di miserabile, anche la separazione dei generi diviene impossibile, la commedia e la tragedia si intrecciano negli stessi fatti e nelle stesse azioni senza che se ne avverta più il passaggio dall'una all'altra [...] Lungi dall'esserne compromessa, l'unità d'impressione necessaria alla poesia drammatica si approfondisce attraverso l'interesse appassionato della coscienza che soffre e che contempla. Tutto ciò che muove l'uomo e agita il suo vivere, quantunque diverso e in apparenza contraddittorio, disseminato nel tempo, converge irresistibilmente verso un centro di tensione interiore, così come l'angoscia si intensifica nello spettacolo dell'allegria e il sorriso del buffone ricalza la maschera del coraggio, la chiarezza del pericolo»¹⁸.

Ma l'esame di Raimondi scava ancora più a fondo, giungendo a ravvisare in tale *mélange* un principio di rappresentazione «connaturato al cristianesimo». Le consonanze con l'idea auerbachiana di «mimesi seria del quotidiano» meriterebbero di essere interrogate, soprattutto in considerazione del successivo passo manzoniano verso il «realismo sperimentale» del romanzo¹⁹. Devo però tornare a quell'indizio testuale che ho annunciato sopra. V'è un passaggio, verso la fine della *Lettre*, nel quale Manzoni allude senza dubbio a Goethe. Sta facendo qualcosa di assai strano per l'estensore d'uno scritto di poetica, per giunta romantico: sta provando che la critica non può imporre limiti arbitrari a un'opera d'arte. Per farlo, richiama tre casi appartenenti a classi diverse: ciò che s'identifica con il falso; il romanzo moderno (il sintagma adoperato è, significativamente, «genre narratif»); e un terzo «ouvrage étonnant», capace di «impressions bien autrement diverses et nombreuses, des rapprochemens bien autrement imprévus que ceux qui tiennent à la simple combinaison du tragique et du plaisant»²⁰. Aggiunge infine, con irrituale enfasi, che

¹⁷ Ezio RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974, p. 84.

¹⁸ Ivi, pp. 85-6.

¹⁹ Densissime pagine di ricognizione e rilancio della questione si leggono ora in Daniela BROGI, *Un romanzo per gli occhi, Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.

²⁰ A. MANZONI, *Lettre a Mr. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno, 2008, p. 73.

per comprendere l'opera in questione si deve sospendere ogni nozione genologica di tragedia e assumere che essa faccia sistema a sé, anzi costituisca *un genere a sé*. Si tratta davvero di «una modernità che inventa il proprio codice»; o, nei termini di uno Schlegel, della «enciclopedia di un'intera vita spirituale»²¹.

Il capolavoro sconosciuto è, ovviamente, il *Faust*. La sagoma della grandiosa «opera mondo» di Goethe traspare in controluce, soprattutto se la pagina viene disposta in serie con altre meno opache dichiarazioni balenanti nella prima *Morale cattolica* e nel *Discorso sui alcuni punti della storia longobardica in Italia*. Sta di fatto che il rimando non è esplicitato (in verità lo scrittore tedesco viene nominato solo tre volte nell'ingente *corpus* dei cosiddetti *Scritti di teoria letteraria*: nei *Materiali estetici*, in una lettera al Fauriel risalente al febbraio dell'11, infine nel saggio *Del romanzo storico*). Una studiosa autorevole come Carla Riccardi, editrice della stessa *Lette*, riconduce tale autocensura a una forma estrema di reverenza²²: soluzione che appare insoddisfacente. Più probabile è che Manzoni sappia come il *Faust* costituisca per l'*entourage* staëliano una pietra dello scandalo (la signora non era stata troppo tenera con Mefistofele & Co., denunciandone cattivo gusto e sprezzo delle regole); e che inoltre avverta nel proprio intimo qualcosa di ambivalente, di non pacificato. D'altra parte, per quanto avesse reagito all'esultanza di Goethe con deferenza e stupore (dove la presunzione di «indulgenza»: più sincera incredulità che *topos modestiae*), a ben vedere il suo atteggiamento tradisce – ha riassunto Tellini – «la graduale messa a punto e la pensosa autocoscienza d'una distanza via via più nitida e netta. Quelli che al “Maestro” appaiono lievi inciampi, o occasionali inconvenienti di percorso, o accidentali deviazioni da un tracciato che s'immagina comune, sono invece per l'“allievo” segni e prove di un differente orientamento, mosse di un gioco che segue altre regole»²³; regole che non avallano la manipolazione del vero storico né tantomeno una sua rilettura in chiave figurale o allegorica. In altre parole, le riserve di Goethe circa le «escrescenze» (un vero difetto di funzionamento, secondo le testimonianze eckermanniane e la famigerata recensione anonima) sono per Manzoni irricevibili, poiché colpiscono il cuore stesso della sua ricerca letteraria.

Nello svolgere un sussultorio *Discorso sul romanzo moderno*, un critico molto idiosincratico ha recentemente suggerito che *Le affinità elettive* e *I Promessi sposi* si trovino, rispetto ai paradigmi classici del romanzo, «fuori canone»²⁴. È un'idea condivisibile, a patto di aggiungere che essi *fanno eccezione* in modo inverso: se il primo elegge la natura (il cosmo) a luogo di un esperimento conoscitivo *in vitro*, per l'altro qualsiasi forma narrativa non può che essere “contenuta” dalla storia. Tuttavia – sì, il lettore di Weimar ci aveva visto bene – proprio quella storia tendeva al suo officante continue imboscate: rischiando di mandare per aria i dosaggi, di deprimere la tensione del racconto, infine di spingere la letteratura fuori di sé stessa.

²¹ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 102.

²² Carla RICCARDI, *Un grande intreccio teorico: la Lettre à M. Chauvet. Premessa a un saggio di commento*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», III, 2000, pp. 461-494: p. 485.

²³ Gino TELLINI, *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 91.

²⁴ Alfonso BERARDINELLI, *Discorso sul romanzo moderno*, Roma, Carocci, 2016, pp. 51-57.

6. Territori possibili

E qui la nostra ricostruzione potrebbe anche arrestarsi, per non correre il rischio di girare a vuoto fra inopinate investiture e incomunicabilità generazionali. Ma la letteratura è sempre anche un ricettacolo di possibilità, un luogo di scarti non ricercati, di tensioni irrisolte. Al di là di quanto viene professato e protestato dagli autori, al di qua delle riprese intertestuali e dei palinsesti autotrasparenti, si distende una zona grigia fatta di adozioni angosciose e di formazioni di compromesso. Nel caso specifico di Manzoni e Goethe, questo entroterra è ancora in massima parte da dissodare; anzi, si direbbe che sia stata proprio l'abbondanza documentaria e l'evidenza delle «carte messaggere» a scoraggiare una ricerca in profondità, proclive a interrogare i silenzi, le crepe, i piccoli indizi disseminati nei testi. Eppure, come ho cercato di adombrare in apertura con quella sfilza di domande, rimane ancora molto da fare; anche per comprendere se, in quel *multiversum* che è la storia della cultura (e ciò è tanto più vero per le sfalsatissime cronologie del Romanticismo tedesco e di quello italiano), le parallele linee della vita del vecchio Goethe e del giovane Manzoni non convergano in qualche punto all'infinito, o in qualche segreta *impasse*.

Facciamo allora, a mo' di esperimento conclusivo, una breve escursione in alcuni luoghi particolarmente esposti della loro drammaturgia: *Pincipit* e *l'explicit* di due tragedie. Prendiamo i protagonisti eponimi dell'*Egmont* e del *Carmagnola*, l'una scritta in prosa e l'altra in versi²⁵: sono due personaggi assai diversi, quanto possono esserlo un valoroso principe olandese che lotta per la libertà confessionale e l'autonomia politica di un popolo asservito e un capitano di ventura spregiudicatamente passato al soldo del nemico (anche se, come è noto, Manzoni abbraccia un'interpretazione 'vittimaria' della vicenda). Diversi loro, e diverso lo slancio che innerva le due opere: poiché naturalmente per Goethe, che come si è detto stigmatizza Carmagnola come *Mietheld*, il suo Lamoral è anche una sorta di controfigura patriottica, sebbene il catarismo dei suoi *raptus* onirici «confuti l'immagine stessa dell'eroe»²⁶. E diversi anche i rapporti che i due conti intrattengono coi rispettivi concittadini: non si possono dare affetti solidali fra un mercenario e un qualsiasi popolo, né sono concepibili idealità e condivisioni comunitarie. Non è un caso che, come ha spiegato Gilberto Lonardi in pagine terebranti, Manzoni sopprime, tra l'originaria intuizione del *Carmagnola* e la sua prima cristallizzazione testuale, una 'scena di piazza' molto shakespeariana e molto goethiana, nella quale due comparse si scambiano impressioni

²⁵ Come ha illustrato assai bene Monica Bisi («*Du bist mir nicht fremd*», cit., pp. 142-144), esiste ormai una nutrita tradizione critica – da Bonaventura Zumbini a Michele Scherillo, attraverso i magistrali studi di Gilberto Lonardi, fino alle curatele di Valter Boggione e a Giuseppe Sandrini – che ha sottoposto a un riesame analitico i giudizi sicuramente *tranchants* di Giosue Carducci e di Francesco De Sanctis, e poi di Lavinia Mazzucchetti, circa la possibilità di una derivazione diretta *Egmont-Carmagnola*. Rinvio senz'altro al saggio di Bisi (come anche alla ricchissima monografia *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, Pisa, ETS, 2016) per una più puntuale e aggiornata verifica intertestuale.

²⁶ Gabriella CATALANO, *Goethe*, Roma, Salerno Editrice, 2014, p. 131.

e moralità circa l'esclusione della gente comune dalla politica e i danni della guerra²⁷. Tale rappresentazione dell'opinione pubblica per il tramite di figure di attori-spettatori – o di *public intermédiaire*, secondo la definizione escogitata da Benjamin Constant – non aveva coerenza strutturale; e a ragione Lonardi indica nel coro il luogo dove quella funzione finì per essere incanalata, e dove in generale precipitarono le istanze tanto del soggetto della scrittura, quanto degli attanti²⁸. Importa di più, però, che la radice morfologica della sequenza in questione sia costituita giusto dall'avvio dell'*Egmont*: di un testo, cioè, apparentemente remoto dal *Carmagnola*, ma che davvero «decide del [suo] segno per così dire anzitutto moderno-tedesco»²⁹. E lo fa (è proprio questo il punto), più che per le indubbie affinità fra i temperamenti dei protagonisti e fra alcune situazioni e movimenti scenici, per i sentieri interrotti, le false partenze, le possibilità non realizzate. Il ragionamento di Lonardi diviene ancora più sottile allorché si tratta di vedere come quel tanto di *romance* in esponente nel visionario epilogo dell'*Egmont* (il «salto mortale in un mondo da opera lirica» deplorato da Schiller nella sua stroncatura) nascostamente *insista*, per così dire, nell'*Adelchi*; anche se velato e stornato nella direzione del verisimile storico, al fine di scongiurare nel fruitore un sentimento di «complicità» e un catartico oblio. È come una falda carsica della tragedia: che ne costituisce, sotto le cicatrici della pagina e della scena, la forza occulta.

7. Un'estetica della paura

L'ultima nostra scena è, oltre che assai famosa, perturbante: perché sa parlarci ancora oggi dell'ambiguità, dell'indicibilità, dello *scandalo* confitto nel libro manzoniano – uno scandalo non troppo diverso da quello che avrebbe provato, giusto un secolo dopo Goethe, l'altro grande intellettuale 'moderno' e di lingua tedesca a cui abbiamo dato la responsabilità dell'epigrafe.

Il 21 luglio del 1827 Eckermann entra nella stanza di Goethe e lo trova ancora una volta intento a leggere il suo amato *livre de chevet*. Questa sera il maestro recita a soggetto, e ha decisamente voglia di filosofeggiare: «komme dabei zu vielen neuen Gedanken»³⁰. In modo singolare, il romanzo manzoniano lo riporta a sorgive ed estreme concettualizzazioni della forma tragica: «Sie wissen, Aristoteles sagt vom Trauerspiele, es müsse *Furcht* erregen, wenn es gut sein sollte. Es gilt dieses jedoch nicht bloß von der Tragödie, sondern auch

²⁷ Gilberto LONARDI, *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 91-92. Lonardi si valeva dei risultati dell'edizione critica del *Carmagnola* a cura di Giovanni Bardazzi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

²⁸ Ivi, pp. 93-96. Si veda anche, per una ragionata contestualizzazione storico-letteraria della scena (e della questione teorica), Massimo NATALE, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 354-355.

²⁹ G. LONARDI, *Ermengarda e il pirata*, cit., p. 68.

³⁰ Cfr. J.-P. ECKERMAN, *Gespräche mit Goethe*, cit, p. 272 [«Mi sono venuti molti pensieri nuovi»].

von mancher anderen Dichtung»³¹. Poi, dopo aver infilzato un paio di autocitazioni un po' peregrine, viene finalmente all'antinomia: «Diese Furcht nun kann doppelter Art sein: sie kann bestehen in Angst, oder sie kann auch bestehen in Bangigkeit. Diese letztere Empfindung wird in uns rege, wenn wir ein moralisches Übel auf die handelnden Personen heranrücken und sich über sie verbreiten sehen, wie z. B. in den *Wahlverwandtschaften*. Die Angst aber entsteht im Leser oder Zuschauer, wenn die handelnden Personen von einer physischen Gefahr bedroht werden. Von dieser Angst nun macht Manzoni Gebrauch, und zwar mit wunderbarem Glück, indem er sie in Rührung auflöst und uns durch diese Empfindung zur Bewunderung führt. Das Gefühl der Angst ist stoffartig und wird in jedem Leser entstehen; die Bewunderung aber entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich der Autor sich in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird mit dieser Empfindung beglückt werden»³². Paura come angoscia vs paura come inquietudine: è probabile che qui Goethe stia riferendosi alla funzione catartica della tragedia, tutt'altro che preclusa alla prosa narrativa: se nel caso del romanzo di Edoardo, Carlotta, Ottilia e del Capitano il percorso seguirebbe il paradigma classico, modernamente convertito in sciagura morale ma comunque destinato alla morte, Manzoni sarebbe invece riuscito a coniugare il senso di angoscia trasmesso al lettore senza tuttavia scivolare nel *terrore*, restando cioè nei termini della sola *commozione* (o *pietà*, per adoperare la categoria aristotelica). Ma se ci teniamo all'argomentazione riportata da Eckermann, ciò che si disegna davanti ai nostri occhi è un teorema sin troppo nitido e straniante: *Le affinità elettive* come riserva di una modernissima ansietà dell'animo, *I Promessi sposi* come sacca di una paura eminentemente fisica. È lecito chiedersi, considerata la suprema genialità dell'uomo, se Goethe abbia totalmente frainteso Manzoni, non comprendendo come il suo fosse soprattutto un racconto di pensieri, di affetti, di emozioni; o se non siamo invece noi a perpetuare una dislettura ideologica e in fondo bigotta, impelagati nel guazzabuglio del cuore umano, incapaci ormai di «godere» esteticamente di quella mirabile *felicità dell'angoscia*.³³

³¹ *Ibid.* [«Aristotele, come lei sa, insegna che la tragedia, perché sia valida, deve destare il timore. Però questo non vale solo per la tragedia, ma anche per qualche altro genere di poesia»].

³² *Ivi*, p. 273 [«Questo timore è di due specie: può essere angoscia o semplicemente inquietudine. Questo ultimo sentimento si desta in noi quando vediamo incombere e diffondersi sui personaggi una sventura morale, come ad esempio nelle *Affinità elettive*. L'angoscia sorge nel lettore o nello spettatore, quando i personaggi sono minacciati da un male fisico [...] Manzoni fa uso di questa angoscia con una felicità davvero singolare, risolvendola in commozione, e portando per questa via il lettore all'ammirazione. Il senso dell'angoscia è intrinseco alla materia del romanzo, e nascerà in chiunque lo legga; l'ammirazione sorge nel vedere con quanta maestria l'autore abbia condotto tutte le situazioni, ma soltanto le persone competenti potranno godere di questo sentimento»].

³³ Mi pare utile allegare, *in limine*, una breve selezione di ulteriori voci bibliografiche utili per l'approfondimento del rapporto intellettuale qui indagato: J. F. BEAUMONT, *Manzoni and Goethe*, «Italian Studies», II (1939), pp. 129-140; Carlo CURTO, *La poesia del Manzoni nel pensiero di Goethe*, «Nuova Antologia» LXXXIV (1949), pp. 25-34; E. ROSENFELD, *Goethe und Manzoni. Begegnung des alten Goethe mit dem romantischen Italien*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 1 (1960), pp. 91-116; Giovanni GETTO, *Manzoni europeo*, Mursia, Milano 1971; Mario PUPPO, *Poesia e verità*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1973, 23-40; *Goethe und Manzoni. Deutsch-italienische Kulturbeziehungen um 1800*, hrsg. von Werner Ross, Niemeyer, Tübingen 1988; *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di Enzo Noè GIRARDI, Olschki, Firenze 1992; Giorgio CUSATELLI, *Interesse di Goethe per Manzoni*, «Autografo»,

8. Riferimenti bibliografici

- Luca BADINI CONFALONIERI, *Manzoni: il romanzo e la storia*, in AA.VV., *Contatti passaggi metamorfosi. Studi di letteratura francese e comparata in onore di Daniela Dalla Valle*, a cura di Gabriella Bosco, Monica Pavesio, Laura Rescia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 269-293
- Giuliano BAIONI, *Goethe. Classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1998
- Jean F. BEAUMONT, *Manzoni and Goethe*, «Italian Studies», II (1939), pp. 129-140
- Alfonso BERARDINELLI, *Discorso sul romanzo moderno*, Roma, Carocci, 2016
- Monica BISI, «*Du bist mir nicht fremd*». L'«*Egmont*» di Goethe nel «*Conte di Carmagnola*», «Quaderno di Italianistica 2014» dell'Université de Lausanne, Pisa, Edizioni ETS, 2014, pp. 135-164
- Daniela BROGI, *Un romanzo per gli occhi, Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018
- Carlo CURTO, *La poesia del Manzoni nel pensiero di Goethe*, «Nuova Antologia» LXXXIV (1949), pp. 25-34
- Giorgio CUSATELLI, *Interesse di Goethe per Manzoni*, «Autografo», II (1995), pp. 83-89
- Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig, Brockhaus, 1836
- Gianmarco GASPARI, «Goethe traduttore di Manzoni», in *Atti del Premio Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 30 (2000), pp. 233-244.
- Giovanni GETTO, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia 1971
- Johann Wolfgang von GOETHE, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche XIV, Schriften zur Literatur*, a cura di Fritz Strich, Zürich, Artemis, 1950
- Gilberto LONARDI, *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, Bologna, Il Mulino, 1989
- Mario PUPPO, *Poesia e verità*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1973
- Ezio RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1974
- Carla RICCARDI, *Un grande intreccio teorico: la Lettre à M. Chauvet. Premessa a un saggio di commento*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», III, 2000, pp. 461-494
- Emmy ROSENFELD, *Goethe und Manzoni. Begegnung des alten Goethe mit dem romantischen Italien*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», 1 (1960), pp. 91-116
- Horst RÜDIGER, *Interessamento di Goethe per Manzoni*, «Il Cristallo», 1 (1974), pp. 29-48
- Leonardo SCIASCIA, *Goethe e Manzoni*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 92-100

II (1995), pp. 83-89; Gianmarco GASPARI, «Goethe traduttore di Manzoni», in *Atti del Premio Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 30 (2000), pp. 233-244.

- Gino TELLINI, *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002
- Luciano ZAGARI, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, Il Mulino, 1985
- Goethe und Manzoni. Deutsch-italienische Kulturbeziehungen um 1800*, hrsg. von Werner ROSS, Tübingen, Niemeyer, 1988
- Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di Enzo Noè GIRARDI, Firenze, Olschki, 1992
- Alessandro MANZONI, *Carteggi letterari. Tomo primo*, a cura di Serena Bertolucci e Giovanni Meda Riquier, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2010