

Alessandro Manzoni

Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e luogo nella tragedia

Opera: **Lettere**

Punti chiave: ▶ La rinuncia alle unità di tempo e di luogo
▶ La verosimiglianza nei romanzi

Dopo la pubblicazione, nel 1820, la tragedia di Manzoni *Il Conte di Carmagnola* si diffuse ben presto in tutta Europa, in particolare in Francia; qui, sulla rivista letteraria "Lycée Français" apparve una recensione dell'opera scritta dal critico teatrale Victor Chauvet, il quale, pur valutando positivamente la tragedia, ne biasimava il distacco dalle regole aristoteliche, che sancivano l'unità di azione, di tempo e di luogo. In risposta a

queste obiezioni, Manzoni scrisse in francese una lettera – che sarà pubblicata solo tre anni più tardi, nel 1823 – nota con il nome di *Lettre à Monsieur Chauvet*, in cui l'autore spiega puntualmente le motivazioni che lo hanno portato, nella stesura delle sue tragedie, ad abbandonare le unità stabilite da Aristotele. Nel brano che segue Manzoni affronta la questione a partire dall'analisi di due note opere teatrali.

[...] Il sistema storico¹, pur prestandosi in modo mirabile alla rappresentazione graduale degli avvenimenti e delle passioni che possono portare al delitto, offre anche i mezzi di eliminare, in tutti i soggetti in cui è rappresentato il delitto, questa lunga e disgustante premeditazione. Non so se il sistema delle due unità offra in proposito le stesse possibilità, e se non ponga invece il poeta nell'alternativa o di lasciar che la premeditazione del delitto sia immaginata, o di introdurre il delitto stesso in modo inverosimile e forzato². Forse, per la soluzione di questo dubbio, si potrebbe trarre qualche luce dall'esame comparativo di due tragedie composte secondo i due differenti sistemi, e il cui soggetto è sostanzialmente lo stesso: *l'Otello* di Shakespeare³ e *la Zaira* di Voltaire⁴. Tanto nell'uno come nell'altro dramma un uomo uccide la donna che ama credendola infedele. Shakespeare si è preso tutto il tempo di cui aveva bisogno; e l'ha preso dalla storia stessa che gli ha fornito l'argomento. In *Otello* si vede il sospetto concepito, combattuto, scacciato, ritornante su nuovi indizii, e, ogni volta che si manifesta, stimolato e diretto dall'abilità abominevole di un amico perfido; si vede questo sospetto giungere alla certezza per gradi tanto verosimili quanto terribili. Il compito di Voltaire era ben più difficile. Bisognava che Orosmane, generoso e umano, fosse abbastanza critico circa le prove della sua sventura da non essere credulo fin quasi alla comicità; che, pieno, la mattina, di fiducia e di stima per Zaira, la sera del giorno stesso fosse spinto a pugnalarla nella convinzione di essere da lei tradito.

1. Il sistema storico: è il sistema teatrale scelto dai romantici, che si liberano dalle unità aristoteliche; in particolare qui si sta trattando delle unità di tempo e di luogo.

2. forzato: Manzoni, come spiega in seguito, facendo riferimento a due esempi ben precisi, ossia *l'Otello* di Shakespeare e *la Zaira* di Voltaire, ritiene che l'adesione alle unità aristoteliche porti ad un'inevitabile forzatura degli eventi messi in scena, che devono infatti essere piegati e adattati in base a esse e risultano quindi poco credibili. Manzoni sceglie queste due tra-

gedie per dimostrare la sua teoria perché hanno una trama affine.

3. *l'Otello* di Shakespeare: Otello, generale moro al servizio della Repubblica di Venezia, sposa Desdemona, nobile veneziana. Jago odia Otello perché questi ha preferito anteporre il suo acerrimo nemico Cassio nella carriera militare. Così Jago instilla in Otello il sospetto, del tutto ingiustificato, che Desdemona lo tradisca con Cassio. Accecato dalla gelosia, acuita da una serie di prove del tradimento create ad arte e da alcuni fraintendimenti, Otello uccide la moglie. Solo dopo l'omi-

cidio scoprirà l'innocenza di Desdemona e si suiciderà.

4. *la Zaira* di Voltaire: Zaira è una schiava che si innamora, corrisposta, del sultano di Gerusalemme, Orosmane. I due stanno per sposarsi, ma Zaira apprende di essere discendente di cristiani e per questo motivo rimanda le nozze adducendo delle scuse. Orosmane crede che Zaira si sia innamorata di un altro e per questo non lo voglia più sposare e fraintende una lettera, interpretandola come una prova del tradimento. Uccide Zaira, ma in seguito, scoprendo l'errore, si suicida.

20 Ci volevano prove abbastanza valide per generare in lui questa convinzione, per trasformare l'amore in furore e portare la collera fino al delirio. Il poeta, non potendo, in così breve intervallo di tempo, accumulare i falsi indizi che nutrono lentamente i sospetti della gelosia, non potendo condurre per gradi l'animo di Orosmane a quel punto di passione in cui tutto può tener luogo di prova, è stato costretto a far nascere l'orrore del suo eroe da un fatto la cui interpretazione fosse sufficiente a produrre la certezza del tradimento.

25 È stato necessario, per questo, regolare il procedere fortuito degli avvenimenti in maniera che tutto concorresse a distruggere l'illusione di Orosmane, e lasciar invece da parte tutto ciò che avrebbe potuto rivelargli la verità. È stato necessario che a Zaira fosse indirizzata una lettera ambigua, che questa lettera cadesse nelle mani di Orosmane, e che egli potesse dedurne che Zaira gli preferiva un altro innamorato. Questo mezzo, che non è né naturale

30 né istruttivo né commovente, e neppure serio, è tuttavia, dato il sistema, un'invenzione assai ingegnosa, perché è forse il solo che potesse motivare in Orosmane l'orribile risoluzione di cui il poeta aveva bisogno.

La forza crescente di una passione gelosa in un carattere violento, la sventurata ingegnosità di questa passione nell'interpretare in proprio favore⁵, se così si può dire, gli incidenti più naturali, le azioni più semplici, le parole più innocenti; la spaventosa abilità di un traditore a far nascere o ad alimentare il sospetto in un'anima offesa; la potenza infernale che un gelido scellerato esercita in tal modo su una natura ardente e generosa; ecco alcune delle temibili lezioni che nascono dalla tragedia d'Otello. Ma che cosa ci insegna la trama di *Zaira*? Che a volte gli avvenimenti possono combinarsi in modo così strano che un'espressione equivoca inserita per caso in una lettera che ha sbagliato indirizzo giunge a determinare i più grandi delitti e le sventure estreme? Alla buon'ora; sarà anche una lezione, se si vuole; ma una lezione che non avrà nulla di veramente autorevole, di veramente serio. La previdenza e la morale umane hanno troppo da fare con le cose abituali e reali per darsi gran pena di accidenti così fortuiti e, per così dire, così stupefacenti. Quanto vi è nella *Zaira*

40 di vero, di toccante, di poetico, è dovuto al bel talento di Voltaire; quanto invece nella sua trama è forzato e artificioso mi sembra debba attribuirsi, per gran parte, alla costrizione della regola delle due unità.

L'intervento di Jago cui ho rapidamente accennato poco fa, merita un'attenzione più esplicita: effettivamente nella tragedia d'Otello esso rappresenta un grande mezzo, e forse un mezzo indispensabile, per raggiungere la verisimiglianza. Jago è il cattivo genio del dramma; egli determina una parte delle vicende, e le avvelena tutte: rimuove o snatura tutte le riflessioni che potevano indurre Otello a riconoscere l'innocenza di Desdemona. Voltaire è stato costretto a far nascere situazioni, casi fortuiti, per confermare i sospetti da cui dipende la catastrofe del suo dramma: bisognava bene che anche Orosmane avesse un cattivo consigliere che lo fuorviasse; e questo cattivo consigliere è il caso. Perché, se si cerca la causa del delitto cui egli si lascia trascinare, essa sta tutta intera in un bizzarro giuoco di circostanze che l'autore non ha neppure pensato di collegare all'idea della fatalità; e che in verità non hanno neppure i requisiti per esservi collegate. In Otello il delitto sgorga naturalmente, e come per suo proprio peso, dalla sorgente impura di una volontà perversa; il che mi sembra tanto poetico che morale. Si vorrebbero esclusi dalla scena gli sciagurati esecutori perché si trova che la bassezza nel delitto è rivoltante; sia pure; ma non bisognerebbe allora escludervi anche il delitto stesso? Tuttavia, poiché il delitto ha tanta parte nella tragedia, non vedo che male ci sia nel rappresentarlo sempre accompagnato da qualcosa di basso. Fortunatamente non capita spesso che le vicende cui prendono parte soltanto delle anime

60 belle finiscano con un assassinio; e credo che questa indicazione che viene dall'esperienza sia bene consacrarla nelle composizioni poetiche.

65

5. **in proprio favore:** secondo il proprio pregiudizio.

[...]

Spiegare quel che gli uomini hanno sentito, voluto e sofferto attraverso quel che hanno fatto, in questo consiste la poesia drammatica; inventare i fatti per adattare ad essi dei sentimenti è, da Mademoiselle Scudéry⁶ ai giorni nostri, il grande difetto dei romanzi⁷.

- 70 Non voglio per questo asserire che i componimenti che appartengono al genere romanzesco siano sostanzialmente falsi. Certo ci sono dei romanzi che meritano di essere considerati modelli di verità poetica; e sono quelli i cui autori, dopo aver preso atto, in modo preciso e sicuro, dei caratteri e dei costumi, azioni e situazioni conformi a quelle che si verificano nella vita reale: dico solo che, come ogni genere letterario ha il suo scoglio particolare, così lo scoglio del genere romanzesco è rappresentato dal falso⁸. Il pensiero degli
- 75 uomini si manifesta con maggiore o minore chiarezza attraverso le loro azioni e i loro discorsi; ma anche quando si parte da questa larga e solida base raramente si giunge alla verità nella rappresentazione dei sentimenti umani. A fianco di un'idea chiara, semplice e vera se ne presentano cento che sono oscure, forzate o false; ed è la difficoltà di separare
- 80 la prima dalle seconde che rende così esiguo il numero dei buoni poeti. Tuttavia anche i più mediocri si trovano spesso sulla via della verità; qualche indizio più o meno vago di essa, lo hanno sempre. Ma è difficile seguire questi indizi: che cosa accadrà poi se li si trascura e li si disprezza? È questo l'errore che commettono, inventando i fatti, la maggior parte dei romanzieri. Ne è derivato quel che doveva derivarne, e cioè che la verità è sfuggita
- 85 loro più spesso che a quelli che si sono tenuti più vicini alla realtà; ne è derivato che essi si sono preoccupati poco della verosimiglianza, sia nelle vicende che hanno immaginate sia nei caratteri dai quali hanno fatto scaturire queste vicende; e che a forza di inventare storie, situazioni nuove, pericoli inaspettati, contrasti eccezionali di passioni e di interessi, hanno finito col creare una natura umana che non somiglia in niente a quella che avevano
- 90 sotto gli occhi, o, per meglio dire, a quella che non hanno saputa vedere. Di conseguenza l'epiteto di romanzesco è stato designato ad indicare generalmente, per quel che riguarda i sentimenti e i costumi, quel tipo particolare di falsità, quel tono artificioso, quei tratti convenzionali che contraddistinguono i personaggi dei romanzi.

A. Manzoni, *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Id. *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzioni di A. Sozzi Casanova, introduzione di C. Segre, BUR, Milano 1981.

6. Mademoiselle Scudéry: Madeleine de Scudéry, scrittrice francese (1607-1701). Fu autrice di romanzi molto letti che narravano vicende amorose.

7. il grande difetto dei romanzi: secondo

Manzoni, il grande difetto dei romanzi è quello di inserire fatti estranei alla narrazione per divulgare le idee dell'autore, che invece dovrebbero nascere dalla riflessione sui fatti narrati, e non viceversa.

8. lo scoglio... falso: per il Manzoni, l'obiettivo del romanzo è l'adesione ai fatti, al «vero storico».

ANALISI DEL TESTO

IN PRIMO PIANO La poetica

Il rifiuto delle unità aristoteliche La Lettera a Monsieur Chauvet costituisce uno dei punti più alti della riflessione critica di Manzoni, che già nelle introduzioni all'*Adelchi* e al *Conte di Carmagnola* aveva spiegato il motivo del rifiuto delle unità aristoteliche di tempo e di luogo.

Nella parte iniziale di questa lettera, qui non riportata, Manzoni prende in esame anzitutto il concetto di **unità d'azione**. Egli sostiene che la mente umana è in grado di cogliere i **nessi esistenti tra gli avvenimenti**, i rapporti di anteriorità e posteriorità, di causa ed effetto. Il poeta sceglie gli avvenimenti più strettamente vincolati tra loro grazie a questi rapporti e li mette in scena, dando allo spettatore l'impressione di un'azione

unica, o meglio, di un'azione centrale attorno alla quale tutte le altre vengono a raggrupparsi. L'unità d'azione, quindi, nella visione manzoniana non significa scegliere, come nella regola classica, un unico avvenimento della durata di ventiquattro ore, bensì optare per una **concatenazione di eventi** legati tra di loro.

Da questa prima affermazione, ne consegue, secondo Manzoni, il rigetto delle altre due unità aristoteliche, quella di **tempo** e quella di **luogo**. Tale sistema che rifiuta le unità di tempo e di luogo è definito da Manzoni *sistema storico*. Le azioni scelte dal poeta per la sua rappresentazione teatrale, è inevitabile, si svolgono in **tempi e luoghi differenti**. L'imposizione delle

unità di tempo e di luogo nuoce alla **verosimiglianza** della rappresentazione.

Per sostenere l'impianto delle sue teorie sull'azione drammatica, Manzoni fa riferimento a due tragedie molto conosciute: l'*Otello* di Shakespeare e la *Zaira* di Voltaire. Le due tragedie hanno una trama simile, ma mentre l'opera di Voltaire è forzata dall'adesione alle regole aristoteliche, e di conseguenza, risulta poco verosimile, quella di Shakespeare aderisce al *sistema storico* e come tale appare molto più credibile.

Riflessioni sul romanzo Successivamente, Manzoni si sofferma anche sulla necessità della presenza del «vero storico» nel romanzo. Il termine "romanzo" non deve diventare sinonimo di fantasioso, arbitrario. Lo scrittore deve avere prima di tutto a cuore la **realtà dei fatti narrati**, e deve inferire da questi le sue riflessioni, rifiutando di far combaciare in maniera artificiosa i fatti con le sue teorie. Abbiamo qui già *in nuce* le prime riflessioni sul romanzo e sul «vero storico» che saranno portate a compimento con l'ideazione del capolavoro di Manzoni, *I promessi sposi*.

Per tornare al testo

SPAZIO
COMPETENZE

► Comprensione e analisi

1. Che cos'è il *sistema storico* secondo il Manzoni?
2. Perché Manzoni sceglie come esempi per la dimostrazione delle sue teorie l'*Otello* di Shakespeare e la *Zaira* di Voltaire? In che cosa differiscono le due tragedie?
3. Che cosa afferma Manzoni sul romanzo? In che modo l'autore deve approcciarsi ai fatti narrati?

► Approfondimenti

4. L'adesione al vero è uno dei concetti chiave della poetica di Manzoni. Argomenta questa affermazione in un breve testo scritto. (massimo 15-20 righe)