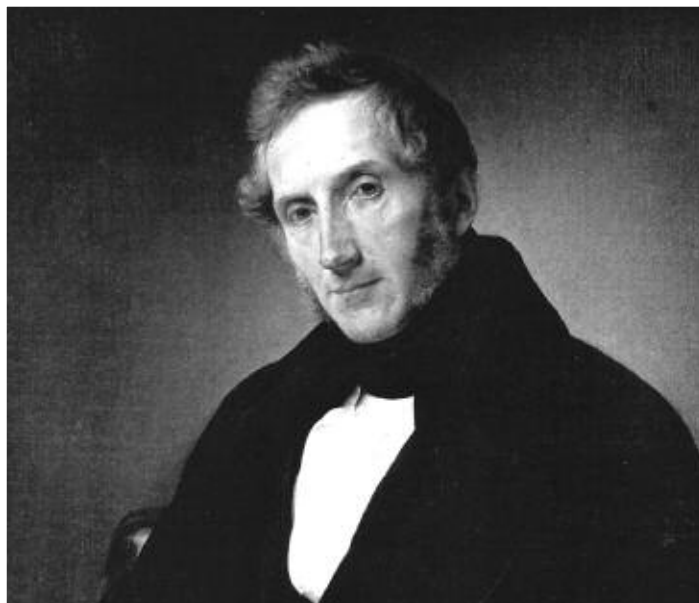


Lecture *critiche*



- ***Interpretazioni
complessive
del romanzo***
- ***Analisi
di aspetti
strutturali***
- ***Personaggi***

Interpretazioni complessive del romanzo

Benedetto Croce • Il motivo ispiratore di Manzoni

Giovita Scalvini, nel suo saggio del 1829 sui *Promessi sposi*, notava che in questo romanzo c'è dell'uniforme e dell'insistente, non ci si sente «spaziare liberi per entro la grande varietà del mondo morale», e spesso si avverte di essere «non sotto la gran volta del firmamento», che copre e tutte le multiformi esistenze», ma sotto quella del «tempio che copre i fedeli e l'altare».

Questo giudizio, quantunque ripetuto o rinnovato poi da altri che gli scemarono verità e vigore col portarvi le loro passioni di parte, nasceva nel suo primo autore da un'impressione di cui è innegabile la schiettezza; e, a mio avviso, merita d'essere approfondito e più precisamente determinato, perché apre la via alla giusta interpretazione critica di uno dei maggiori capolavori della nostra letteratura.

Da che il senso d'angustia che sembra provarsi talora nella lettura dei *Promessi sposi*, o, piuttosto, quando il Manzoni sia posto a paragone con altri poeti? In quel romanzo non si fa sentire nella sua forza e nel suo libero moto nessuno di quelli che si chiamano gli affetti e le passioni umane: l'anelito al vero, il travaglio del dubbio, la brama della felicità, il rapimento dell'infinito, il sogno della bellezza e del dominio, le gioie e gli affanni dell'amore, il dramma della politica e della storia, gl'ideali e le memorie dei popoli e via dicendo; le cose, insomma che forniscono materia ad altri poeti. Non che l'autore non ne abbia esperienza e conoscenza; ma le ha oltrepassate e sottomesse a una volontà superiore, perché egli è salito dal tumulto alla calma ed è pervenuto alla saggezza. E a quale saggezza! Non alla saggezza che risente simpaticamente le diverse passioni umane, pur tenendovisi di sopra e collocando ciascuna al suo luogo e componendole nella propria armonia; ma alla saggezza del moralista, che non vede se non il bianco e il nero, di qua la giustizia, di là l'ingiustizia, di qua l'innocenza, di là bontà, di là la malvagità, di qua l'innocenza, di là la malizia, di qua la ragionevolezza, di là la stortura e la fatalità, e approva le une e condanna le altre, spesso con sottile ponderazione da casista. Il mondo, così vario di colori e di suoni, così strettamente congiunto in tutte le sue parti, così inesauribile e così profondo, si semplifica, per non dire s'impoverisce, in questa visione; e di tutte le innumeri corde dell'anima qui vibra una sola, quella che, per esser sola, dava allo Scalvini l'impressione dell'insistente e dell'uniforme. Il motivo ispiratore del Manzoni sembra essere il motto: *Dilexi iustitiam, odivi iniquitatem*.

Questo carattere del sentimento che domina nei *Promessi sposi* risalta in piena luce, non solo se si pongono loro accanto le opere di contemporanei poeti stranieri e italiani (per esempio, del Goethe, del Foscolo, del Leopardi), ma anche se li si paragoni alle opere anteriori dello stesso Manzoni. Le quali gioverà cominciare a considerare non, come si è fatto di solito e troppo esclusivamente, quasi abbozzi e parti del futuro capolavoro, ma per sé, come tali che offrono motivi e forme, che non si trovano più nel romanzo. In esse risuonano note che il Manzoni non ardi ritentare; e, se la parola «poesia» si prende, come si usa comunemente, con riferimento a certi particolari toni di passione, sarebbe da dire che quelle rappresentano veramente la poesia del Manzoni, laddove nei *Promessi sposi* già s'inizia il lungo periodo della riflessione e della prosa.

Benedetto Croce, *Manzoni, in Poesia e non poesia*, Laterza, Bari, 1955

Benedetto Croce • Tornando sul Manzoni

Ho letto che in Inghilterra ha avuto grande fortuna una nuova traduzione inglese che è stata fatta ora dei *Promessi sposi*, e mi sono ricordato che, circa settanta anni fa, una bella signora svedese, che era stata a lungo a Londra e con la quale m'incontrai in uno stesso albergo delle vicinanze di Napoli, conversando mi raccontò che, essendosi recata da un libraio, assisté allo spettacolo di una signora inglese che entrò furiosa e depose o piuttosto gettò sul banco un libro, dicendo: «Mi avete dato un libro illeggibile, noiosissimo». Ed essa andata via, la signora guardò di che libro si trattasse e vi lesse sopra: Manzoni, *I promessi sposi*.

È da augurare che la critica letteraria europea cominci a fare ammenda della fredda stima in cui ha tenuto l'opera del Manzoni, che è nel numero delle opere capitali della letteratura europea nel secolo passato. Per parte mia, soglio rileggere questo libro periodicamente e ne traggo sempre commozione e conforto, e sempre rinnovata ammirazione per la perfezione della sua forma. Può sembrare strano che io dica ciò, avendo altra volta stampato che i *Promessi sposi* sono una bellissima «opera oratoria»; ma veramente debbo confessare che quella impropria parola nacque da un errore o piuttosto da una grossa distrazione nella quale incorsi nel criticare il giudizio corrente e che fu anche del De Sanctis, che i personaggi del Manzoni si distinguano in concreti e realistici come Renzo e don Rodrigo, astratti e ideali come Lucia e fra Cristoforo, e intermedi come don Abbondio; ed io affermai per contrario che il Manzoni usava lo stesso metodo per costruire gli uni e gli altri, e volevo dire che gli uni e gli altri erano prodotto della stessa fantasia artistica, cosa che mi sembra sempre verissima.

Ma quanto all'«opera oratoria», sarei impacciato nell'assegnare l'origine del mio errore, perché vi ebbe parte lo zelo di irreprensibilità cattolica del Manzoni e l'osservazione dello Scalvini, che i *Promessi sposi* non si svolgessero sotto libero cielo ma sotto la volta di una chiesa; per non dire delle vivaci critiche del Settembrini che in verità non ebbero molto potere su di me. Comunque, da ciò venne che concepii l'idea di una sorta di fusione nell'opera del Manzoni tra Poesia e Oratoria; dal che avevo il dovere di guardarmi più che altri, per la feroce insofferenza da me sempre manifestata per la confusione nella quale artisti e critici incorrevano della Poesia con l'Oratoria. Ma dire l'origine di un errore o di una distrazione è sovente assai difficile, e tale è nel mio caso. Pel quale debbo confessare che sono rimasto molto mortificato tra me e me quando vi sono tornato sopra, ancorché nessuno me n'abbia rimproverato come io meritavo.

Da questo ben chiaro *mea culpa*, alcune correzioni, come è naturale, sono da introdurre in ciò che ho scritto del Manzoni per questa parte, e ne lascio la non difficile cura agli intelligenti lettori.

Piuttosto, sarà da soggiungere qualcosa sul sentimento cattolico del Manzoni: cioè, che esso risponde a una concezione morale della vita quale anche un non cattolico ma di alto animo fa sua. E forse in ciò è la vera origine della diffidenza che la Chiesa cattolica ebbe verso il Manzoni, nel quale non trovava nessuno dei motivi che servivano alla sua politica. Della qual cosa si avvide presto Carlo Cattaneo, che disse che la Chiesa cattolica assai volentieri avrebbe bruciato sul rogo Alessandro Manzoni. E anche di recente abbiamo udito borbottare contro il Manzoni, poco cattolico, che nel suo romanzo aveva messo insieme una monaca incestuosa, un frate omicida, e un parroco vigliacco, e si era mantenuto tacitamente giansenista in tutta la sua vita. Il vero è che precipuo pregio dei *Promessi sposi* è la sincerità, sempre rigorosamente osservata dal suo autore, che non mostrò di farsene un vanto e la praticò con semplicità di movimenti.

Benedetto Croce, *Alessandro Manzoni*, Laterza, Bari, 1969

Antonio Gramsci • Manzoni e gli umili

Gli «umili». Questa espressione «gli umili» è caratteristica per comprendere l'atteggiamento tradizionale degli intellettuali italiani verso il popolo, e quindi il significato della «letteratura per gli umili». Non si tratta del rapporto contenuto nell'espressione dostojevskiana di «umiliati e offesi». In Dostojevskij c'è potente il sentimento nazionale-popolare, cioè la coscienza di una missione degli intellettuali verso il popolo, che magari è «oggettivamente» costituito di «umili» ma deve essere liberato da questa «umiltà», trasformato, rigenerato. Nell'intellettuale italiano l'espressione di «umili» indica un rapporto di protezione paterna e padreternale, il sentimento «sufficiente» di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l'altra inferiore, il rapporto come tra adulto e bambino nella vecchia pedagogia o peggio ancora un rapporto da «società protettrice degli animali», o da esercito della salute anglosassone verso i cannibali della Papuasia.

Manzoni e gli «umili». Atteggiamento «democratico» del Manzoni verso gli umili (nei *Promessi Sposi*) in quanto è d'origine «cristiana» e in quanto è da connettere con gli interessi storiografici che il Manzoni aveva derivato dal Thierry e dalle sue teorie sul contrasto tra le razze (conquistatrice e conquistata) divenuto contrasto di classe. Su questo punto dei rapporti tra l'atteggiamento del Manzoni e le teorie del Thierry è da vedere il libro dello Zottoli, *Umili e potenti nella poetica di A. Manzoni*. Queste teorie del Thierry nel Manzoni si complicano, o almeno hanno aspetti nuovi nella discussione sui «romanzo storico» in quanto esso rappresenta persone delle «classi subalterne» che non hanno «storia», cioè la cui storia non lascia tracce nei documenti storici del passato.

Il carattere «aristocratico» del cattolicesimo manzoniano appare dal «compatimento» scherzoso verso le figure di uomini del popolo (ciò che non appare in Tolstoj): come fra Galdino (in confronto di frate Cristoforo), il sarto, Renzo, Agnese, Perpetua, la stessa Lucia, ecc.

Sul libro dello Zottoli, confrontare: Filippo Crispolti *Nuove indagini sul Manzoni*, nel «Pégaso» dell'agosto 1931. Questo articolo del Crispolti è interessante di per se stesso, per comprendere l'atteggiamento del cristianesimo gesuitico verso gli «umili». Ma, in realtà, mi pare che il Crispolti abbia ragione contro lo Zottoli, sebbene il Crispolti ragioni «gesuiticamente». Dice il Crispolti del Manzoni: «*Il popolo* ha per sé tutto il cuore di lui, ma egli non si piega ad adularlo mai; lo vede anzi collo stesso occhio severo con cui vede *i più* di coloro che non sono popolo».

Ma non si tratta di volere che il Manzoni «aduli il popolo»; si tratta del suo atteggiamento psicologico verso i singoli personaggi che sono «popolani»: questo atteggiamento è nettamente di casta pur nella sua forma religiosa cattolica; i popolani, per il Manzoni, non hanno «vita interiore», non hanno personalità morale profonda; essi sono «animali», e il Manzoni è «benevolo» verso di loro, proprio della benevolenza di una cattolica società di protezione degli animali. In un certo senso il Manzoni ricorda l'epigramma su Paolo Bourget che per il Bourget occorre che una donna abbia 100.000 franchi di rendita per avere una psicologia. Da questo punto di vista, il Manzoni (e il Bourget) sono schiettamente cattolici: niente in loro dello spirito «popolare» di Tolstoj, cioè dello spirito evangelico del cristianesimo primitivo. L'atteggiamento del Manzoni verso i suoi popolani è l'atteggiamento della Chiesa cattolica verso il popolo: di condiscendente benevolenza, non di medesimezza umana. Lo stesso Crispolti, nella frase citata, inconsapevolmente confessa questa «parzialità» (o «partigianeria») del Manzoni: il Manzoni vede con «occhio severo» *tutto* il popolo, mentre vede con *occhio severo* «i più di coloro che non sono popolo»: egli

trova «magnanimità», «alti pensieri», «grandi sentimenti» solo in alcuni della classe alta, in nessuno del popolo, che nella sua totalità è bassamente animalesco.

Che non abbia un gran significato il fatto che gli «umili» abbiano una parte di prim'ordine nel romanzo manzoniano, è giusto, come dice il Crispolti. Il Manzoni pone il «popolo» nel suo romanzo, oltre che per i personaggi principali (Renzo, Lucia, Perpetua, fra Galdino, ecc.), anche per la massa (tumulti di Milano, popolani di campagna, il sarto, ecc.): ma appunto il suo atteggiamento verso il popolo non è «popolare-nazionale», ma aristocratico.

Studiando il libro dello Zottoli, occorre ricordare questo articolo del Crispolti. Si può mostrare che il «cattolicesimo», anche in uomini superiori e non «gesuitici» come il Manzoni (il Manzoni aveva certamente una vena giansenistica e antigiesuitica), non contribuì a creare in Italia il «popolo-nazione» neanche nel Romanticismo, anzi fu un elemento antinazionale-popolare e solamente aulico. Il Crispolti accenna solo al fatto che il Manzoni per un certo tempo accolse la concezione del Thierry (per la Francia) della lotta di razza nel seno del popolo (longobardi e romani, come in Francia franchi e galli) come lotta tra umili e potenti.

Lo Zottoli cerca di rispondere al Crispolti nel «Pégaso» del settembre 1931.

Adolfo Faggi, nel «Marzocco» del 1° novembre 1931, scrive alcune osservazioni sulla sentenza *vox populi vox Dei* nei *Promessi Sposi*. La sentenza è citata due volte (secondo il Faggi) nel romanzo: una volta nell'ultimo capitolo, e appare detta da don Abbondio a proposito del marchese successore di don Rodrigo: «E poi non vorrà che si dica che è un grand'uomo. Lo dico e lo voglio dire. E anche se io stessi zitto, già non servirebbe a nulla, perché parlan tutti, e *vox populi, vox Dei*». Il Faggi fa osservare che questo solenne proverbio è impiegato da don Abbondio un po' enfaticamente mentre egli si trova in quella felice disposizione d'animo per la morte di don Rodrigo, ecc.; non ha particolare importanza o significato. L'altra volta la sentenza si trova nel capitolo XXXI, dove si parla della peste: «Molti medici ancora, facendo eco alla voce del popolo (*era, anche in questo caso, voce di Dio?*) deridevano gli auguri sinistri, gli avvertimenti minacciosi dei pochi, ecc.». Qui il proverbio è riportato in italiano e in parentesi, con intonazione ironica. Negli *Sposi promessi* (capitolo III del tomo IV, ed. Lesca) il Manzoni scrive a lungo sulle idee tenute generalmente per vere in un tempo o in un altro dagli uomini, e conchiude che, se oggi si possono trovare ridicole le idee diffuse tra il popolo al tempo della peste di Milano, non possiamo sapere se idee odierne non saranno trovate ridicole domani, ecc. Questo ragionamento della prima stesura è riassunto nel testo definitivo nella breve domanda: «Era anche in questo caso voce di Dio?».

Il Faggi distingue tra i casi in cui per il Manzoni la voce del popolo non è *in certi casi* voce di Dio, da altri in cui può esser tale. Non sarebbe voce di Dio «quando si tratti di idee o meglio di cognizioni specifiche, che soltanto dalla scienza e dai suoi continui progressi possono essere determinate; ma quando si tratti di quei principi generali e sentimenti comuni per natura a tutti quanti gli uomini, che gli antichi comprendevano nella ben nota espressione di *conscientia generis humani*». Ma il Faggi non pone molto esattamente la questione, che non può essere risolta senza riferirsi alla religione del Manzoni, al suo cattolicesimo. Così riporta, per esempio, il famoso parere di Perpetua a don Abbondio, parere che coincide con l'opinione del cardinale Borromeo. Ma nel caso non si tratta di una questione morale o religiosa, ma di un consiglio di prudenza pratica, dettato dal senso comune più banale. Che il cardinale Borromeo si trovi d'accordo con Perpetua, non ha quella importanza che sembra al Faggi. Mi pare sia legato al tempo e al fatto che l'autorità ecclesiastica aveva un potere politico e un'influenza. Che Perpetua pensi che don Abbondio

debba ricorrere all'arcivescovo di Milano, è cosa naturale (serve solo a mostrare come don Abbondio avesse perduto la testa in quel momento e Perpetua avesse più «spirito di corpo» di lui), come è naturale che Federico Borromeo così parli. Non c'entra la voce di Dio in questo caso. Così non ha molto rilievo l'altro caso: Renzo non crede all'efficienza del voto di castità fatto da Lucia, e in ciò si trova d'accordo col padre Cristoforo. Si tratta anche qui di «casistica», e non di morale. Il Faggi scrive che «il Manzoni ha voluto fare un romanzo di umili», ma ciò ha un significato più complesso di ciò che il Faggi mostri di credere. Tra il Manzoni e gli «umili» c'è distacco sentimentale: gli umili sono per il Manzoni un «problema di storiografia», un problema teorico che egli crede di poter risolvere col «romanzo storico» col «verosimile» del romanzo storico. Perciò gli «umili» sono spesso presentati come «macchiette» popolari, con bonarietà ironica, ma ironica. E il Manzoni è troppo cattolico per pensare che la voce del popolo sia la voce di Dio: tra il popolo e Dio c'è la Chiesa, e Dio non s'incarna nel popolo, ma nella Chiesa. Che Dio s'incarni nel popolo può crederlo il Tolstoj, non il Manzoni.

Certo questo atteggiamento del Manzoni è sentito dal popolo e perciò i *Promessi sposi* non sono mai stati popolari: sentimentalmente il popolo sentiva il Manzoni lontano da sé e il suo libro come un libro di devozione, non come un'epopea popolare.

«Popolarità» del Tolstoj e del Manzoni. Nel «Marzocco» dell'11 novembre 1928 è pubblicato un articolo di Adolfo Faggi, *Fede e dramma*, nel quale sono contenuti alcuni elementi per istituire un confronto tra la concezione del mondo del Tolstoj e quella del Manzoni, sebbene il Faggi affermi arbitrariamente che «i *Promessi sposi* corrispondono perfettamente al suo [del Tolstoj] concetto dell'arte religiosa», esposto nello studio critico sullo Shakespeare: «L'arte in generale e in particolare l'arte drammatica fu sempre religiosa, ebbe cioè sempre per iscopo di chiarire agli uomini i loro rapporti con Dio, secondo la comprensione che di questi rapporti s'erano fatta in ogni età gli uomini più eminenti e destinati perciò a guidare gli altri». «Ci fu poi una deviazione nell'arte, che l'asservì al passatempo e al divertimento, deviazione che ha avuto luogo anche nell'arte cristiana». Nota il Faggi che in *Guerra e pace* i due personaggi che hanno la maggior importanza religiosa sono Platone Karatajev e Pierre Bezuchov: il primo è uomo del popolo, e il suo pensiero ingenuo ed istintivo ha molta efficacia sulla concezione della vita di Pierre Bezuchov.

Nel Tolstoj è caratteristico che la saggezza ingenua ed istintiva del popolo, enunciata anche con una parola casuale, faccia la luce e determini una crisi nell'uomo colto. Ciò è il tratto più rilevante della religione del Tolstoj, che intende l'evangelo «democraticamente», cioè secondo il suo spirito originario e originale. Il Manzoni invece ha subito la Controriforma: il suo cristianesimo ondeggia tra un aristocraticismo giansenistico e un paternalismo popolare, gesuitico. Il rilievo del Faggi che, nei *Promessi sposi*, «sono gli spiriti superiori, come il padre Cristoforo e il cardinale Borromeo, che agiscono sugli inferiori e sanno sempre trovare per loro la parola che illumina e guida», non ha connessione sostanziale con la formulazione di ciò che è l'arte religiosa di Tolstoj, che si riferisce alla concezione generale e non ai particolari modi di estrinsecazione: le concezioni del mondo non possono non essere elaborate da spiriti eminenti, ma la «realtà» è espressa dagli umili, dai semplici di spirito.

Bisogna inoltre notare che nei *Promessi sposi* non c'è popolano che non sia «preso in giro» e canzonato: da don Abbondio a fra Galdino, al sarto, a Gervasio, ad Agnese, a Perpetua, a Renzo, alla stessa Lucia: essi sono rappresentati come gente meschina, angusta, senza vita interiore. Vita interiore hanno solo i signori: fra Cristoforo, il Borromeo, l'Innominato, lo stesso don Rodrigo. Perpetua, secondo don Abbondio, aveva detto pres-

so a poco ciò che disse poi il Borromeo, ma intanto si tratta di quistioni pratiche e poi è notevole come lo spunto sia oggetto di comicità. Così il fatto che il parere di Renzo sul valore del voto di verginità di Lucia coincide esteriormente col parere di padre Cristoforo. L'importanza che ha la frase di Lucia nel turbare la coscienza dell'Innominato e nel secondarne la crisi morale è di carattere non illuminante e folgorante come è l'apporto del popolo, sorgente di vita morale e religiosa, nel Tolstoj, ma meccanico e di carattere «sillogistico».

Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1971

Remo Ceserani • *Il sistema ideologico dei Promessi sposi*

È certamente vero, come ha messo in luce la critica, che esiste una continuità ideale fra componente illuministica e componente cristiana del pensiero manzoniano. Il terreno d'incontro è rappresentato da una fede che non è mai sentita da Manzoni come pacificazione e rifugio, bensì sempre come drammatica volontà di conoscenza.

Restano nondimeno gli aspetti non risolti, spesso sofferti e contraddittori, di questa sostanziale conciliazione. Proveremo a verificarli in quel luogo del romanzo che maggiormente impegna l'atteggiamento intellettuale e morale dello scrittore: la rappresentazione della peste. Nei due capitoli introduttivi (XXXI e XXXII) Manzoni imposta l'analisi del male su fondamenti volterriani. Valendosi di strumenti di indagine tipicamente razionalistici e rifacendosi alle conclusioni della scienza medica e sperimentale del suo tempo, egli attacca la ragione umana sul suo stesso terreno contestando i pregiudizi che negavano il contagio e mandavano a morte degli innocenti come untori. Tuttavia la ragione illuministica sembra abdicare o comunque defilarsi sullo sfondo allorché si tratta di pronunciarsi sulla natura e sulle cause del male.

Manzoni sembra avvertirne oscuramente la dimensione metafisica: egli è turbato dall'intuizione di un piano trascendente, imperscrutabile e fatale, inteso a liquidare una società arcaica e iniqua (la peste infatti dilaga per il concorrere di cause naturali e responsabilità umane). L'evento ciclico del contagio fa pensare a un rito purificatorio che si ripete a intervalli regolari per redimere la natura inquinata dal male: e tutto avviene secondo i canoni dell'eterno dramma cristiano della «caduta» e del «riscatto» attraverso l'espiazione, poiché alla peste consegue la pioggia purificatrice, indispensabile premessa al rinnovamento della società umana. Un atteggiamento non dissimile Manzoni aveva già mostrato, del resto, nell'analisi della rivolta milanese (capp. XII e XV): convergono infatti nella rappresentazione l'indagine scientifica di moventi e comportamenti della folla e la visione cattolica della ribellione come esplosione demoniaca di irrazionalità, incarnata per esempio dall'immagine luciferina del «vecchio malvissuto».

Il critico americano, d'impostazione marxista, Frederic Jameson arriva a sostenere che la trama dei *Promessi sposi* drammatizza progressivamente un conflitto primordiale fra le forze del bene e quelle del male: entro cui si dissimulano le antiche nozioni animistiche di magia bianca e magia nera, e la stessa Provvidenza appare come una forma di «meraviglioso cristiano» spiritualizzato. Insomma la raffinata teologia manzoniana rinnoverebbe, trasformandola in una dimensione più laica e razionalista, la sacralità di tipo magico che caratterizza il modello arcaico dell'epica medievale. L'antica tenzone cavalleresca rivive così nella lotta di forze interiori per il possesso dell'anima: una medievale «psicomachia» traspare dietro le moderne

legittimazioni psicologiche che tentano di spiegare l'evento miracoloso della conversione. Basti pensare alla drammatica notte dell'Innominato dove un'istanza ferocemente dualistica oppone, all'interno della coscienza sdoppiata, l'uomo antico e l'uomo nuovo.

Nei riguardi della peste Manzoni si dimostra, analogamente, troppo razionalista per accettare l'interpretazione del morbo come «flagello di Dio», e tuttavia troppo religioso per non avvertirne con angoscia l'inesplicabile mistero. Così si limita a contestare i pregiudizi degli uomini, lasciando intuire una sorta di vuoto, di scompensamento nel momento di trarre una diversa conclusione. Quel che gli appare certo è l'intervento di una volontà trascendente, ma preferisce lasciare la responsabilità delle interpretazioni ai suoi personaggi che le riconducono alla loro misura: la peste, così, è una «scopa» per don Abbondio, mentre fra Cristoforo è incerto se si debba giudicarla «castigo» o «misericordia». Manzoni dunque non teorizza in modo diretto la realtà della Provvidenza, non afferma che essa appartiene all'ordine delle cose, ma non può fare a meno di ricondurre finalisticamente ad essa la morale della peste. E sappiamo bene quanto la prospettiva finalistica (le «cause finali») sia estranea alla cultura dell'illuminismo, che ne fece anzi un obiettivo privilegiato della sua polemica (e, d'altra parte, è ben poco illuministico quel pessimismo, quella diffidenza nei confronti degli strumenti della ragione umana, che tanto spesso Manzoni dimostra). Sta di fatto che il romanziere, che impiega la tecnica del colpo di scena in funzione di un lieto fine, trova un alleato congeniale nell'ideologo cattolico che mira a un'interpretazione provvidenziale degli avvenimenti. Eliminata dal piano della storia e dei fatti, la Provvidenza si rifugia così in quello della finzione e dell'interpretazione: se nella realtà la peste fu una spaventosa tragedia, a cui difficilmente si potrebbe riconoscere una funzione benefica, nella finzione romanzesca il narratore si sforza di individuarne un fine provvidenziale (alla fine la peste «raccomoda tutto»).

Remo Ceserani, in *Il materiale e l'immaginario*, Loescher, Torino, 1995

Pietro Citati • *Il mistero del male*

Quando cominciai a scrivere *I Promessi Sposi*, pensava che il mondo fosse irreparabilmente malvagio. La vigna dell'uomo è maledetta; e, se la percuote la grandine, se il flagello di Dio la corregge, i grappoli che rimangono sono più tristi, più agri e guasti di prima. Dovunque guardasse, rabbriviva: i padroni della terra, coloro che agiscono, che seminano l'ingiustizia e la coltivano col sangue, coloro che posseggono la forza e il diritto, che conoscono l'arte di «sopire e troncare, di troncare e sopire», – inaridiscono ogni speranza e uccidono ogni gioia. La folla, che talvolta si ribella contro il loro dominio, non è meno spregevole: bambini, avidi di credere, bisognosi di gridare, di applaudire o di urlare dietro a qualcuno. Ma né i re, né i potenti, né i sapienti, né la folla possono nulla. Chi regge le fila della «storia universale» è l'ironica astuzia del caso, vero principe della terra. Il caso si diverte a trasformare in eroi degli idioti sanguinari come Bruto, e dei goffi contadini come Renzo in pericolosi rivoluzionari. Il caso commette una stravaganza, la cancella, e ne inventa un'altra più grande: intreccia realtà senza forma e forme senza corpo, sino a preparare «il bell'ordine che si ammira in questo mondo».

La storia degli uomini non rivela dunque nessun piano provvidenziale, nessun disegno divino, né una linea o una parabola che ci conduca verso qualcosa o qualcuno. Per quanto un uomo devoto si sforzi di scoprire tra i fatti un segno di Dio, un cenno rivolto al suo gregge, deve confessare che Dio non interviene negli avvenimenti. Se non esiste Provvidenza, non può esistere nemmeno felicità. I pochi giusti che stanno rinchiusi tra le

mura soffocanti e pestilenziali della città terrena, i pochissimi buoni che vanno peregrinando per le strade desolate senza prendere stabile dimora in nessun luogo, sanno che la «felicità nella vita presente» è un sogno insensato e pericoloso. Essi debbono attendere. Nei suoi «campi eterni», nei suoi trionfi di luce, Dio prepara la consolazione che non avrà fine ai giusti caduti, ai buoni ripudiati, ai deboli schiacciati; e a quelle rare anime monacali – «taciti fiori» del deserto –, alle quali soltanto confida la sua parola segreta.

Dagli anni della conversione sino alla vecchiaia, queste verità persuasero sempre lo spirito di Manzoni. Ma qualche volta, se contemplava lo spettacolo sanguinante della storia e vedeva la natura umana, «come legata in un sogno perverso e affannoso, di cui non ha mezzo di riscotersi, di cui non può nemmeno accorgersi», cadere sempre più nel peccato, – egli veniva assalito dall'orrore, dallo scoraggiamento e dalla disperazione; e una quantità di domande si affollavano alla sua mente. Chi è il signore della Necessità? Chi è il responsabile di ciò che accade sulla terra? Sono soltanto gli uomini, o i tempi e le occasioni, oppure il caso? O è l'Avversario, che vaga continuamente tra noi attizzando fuochi, alzando venti e affilando spade? O Dio vuole il male, per distinguere il mondo della necessità dal mondo celeste? In queste ore di disperazione, Manzoni dovette spingersi fino ad «accusare» la Provvidenza: la peggiore delle «bestemmie», il più orribile tra i «deliri», che possa tentare la mente di un uomo.

Come tutti i grandi libri, i quali impongono la propria volontà al loro autore e seguono strade, cenni e rivelazioni che essi soli conoscono, più tiranni dei potenti che Manzoni celebrava e scherniva, – *I Promessi Sposi* mutarono la sua visione. Le terribili domande, che affacciò nell'introduzione alla *Colonna infame*, cessarono di torturarlo. Sia pure nel modo più cauto, indiretto e allusivo, il romanzo cercò di dimostrare quello che l'*Adelchi* aveva negato. La Provvidenza di Dio lascia «un filo d'oro e di seta» tra gli avvenimenti: vi «ricama» lentamente un disegno, e finisce per inscenare la propria gloria nei luoghi che una volta aveva disertato. Tre personaggi diversissimi esprimono la stessa verità: il Narratore, quando ricorda al Griso che «qualche volta la giustizia arriva, o presto o tardi anche in questo mondo»: Renzo fuggiasco, che dopo aver dato i suoi ultimi danari ai mendichi, grida: «La c'è la Provvidenza»; e, infine, don Abbondio che la ripete nel modo più grottesco e ingeneroso, quando viene informato della morte di don Rodrigo: «Vedete, figlioli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente».

Da principio Dio sembra abbandonare nelle mani dei malvagi gli umili che confidano in lui. I rappresentanti di Dio falliscono miseramente: fra Cristoforo non riesce a commuovere don Rodrigo; il vecchio servitore, in cui il frate aveva scorto un «filo» della Provvidenza, non giunge in tempo; e il piano di salvezza, preparato con tanta buona fede, guida Renzo e Lucia verso la perdizione. Così il desiderio generoso del bene, lo slancio che ci spinge a sacrificarci per gli altri, rivela la propria penosa impotenza. Chi guida l'intrico, l'imbroglio, il guazzabuglio delle vicende umane è l'intelligenza romanzesca del caso, divertendosi ad eludere tutti i propositi umani. Per lui, tanto i buoni che i malvagi sono burattini, che vanno ingannati e derisi sul palcoscenico della vita. Se don Rodrigo tenta di rapire Lucia, il caso fa in modo che, proprio quella notte, Lucia cerchi di sorprendere contro sua voglia don Abbondio; e così venga salvata. Ma se fra Cristoforo cerca di orchestrare una serie coerente di azioni, il caso gli dimostra che nessuna azione umana conduce allo scopo desiderato, e che l'unica coerenza, su questa terra, la possiede proprio lui – il capriccioso, il volubile, l'incoerente. Guidata a Monza, dove dovrebbe trovarsi «fuori d'ogni pericolo», Lucia viene condotta nel convento di Gertrude, il luogo per lei più pericoloso: mentre la lettera per padre Bonaventura, che dovrebbe mettere in salvo Renzo «dalla rabbia degli altri e dalla sua», lo consegna indifeso alle rabbie che sconvolgono Milano affamata.

Poi tutti i segni negativi diventano positivi. La Provvidenza finora nascosta ed assente si affaccia sulla terra: tardi, disperatamente tardi per la pazienza umana, che deve ignorare sino alla fine quando, dove e come Dio opererà, e arrendersi alle sue s fibranti procrastinazioni; ma nel momento più propizio ai suoi disegni. In questo momento, tutto ciò che il caso aveva macchinato con l'aiuto della stolidità umana – imbrogli e sotterfugi notturni, intrighi di grandi, agguati di bravi, sommosse di città, guerre, pestilenze –: tutto ciò che sembrava contraddire beffardamente ogni piano o intenzione divina, rivela di aver preparato da lontano l'intervento della Provvidenza. Non sappiamo se il caso abbia agito per ordine di Dio, come un messo obbediente e devoto, o se, invece, Dio l'abbia tolto di mezzo con un gesto infastidito della mano, come una comparsa che occupava da troppo tempo la scena. Ma saperlo non ha importanza. Noi dobbiamo soltanto ammirare l'arte con cui la Provvidenza ricama i fili che essa o altri hanno disposto tra gli avvenimenti. Se Lucia era stata insidiata da don Rodrigo, condotta a Monza e rapita dal Nibbio, ciò avvenne perché Dio voleva convertire con il suo soccorso l'Innominato: se tanti ostacoli avevano impedito le nozze, era perché Dio stesso voleva celebrarle; se la ferocia e la demenza umane avevano provocato la peste, era perché «Colui che gastiga», «Colui che giudica e non è giudicato», «Colui che flagella e che perdona», voleva trasformarla in un mirabile esempio.

Così il Dio dei *Promessi Sposi* ci rivela il suo volto segreto, dietro il quale, forse, non si cela nessun altro volto. Egli è supremamente ironico, come nessuno scrittore terreno potrà mai diventare. Con una noncuranza e una tolleranza sovrana, spogliandosi di ogni forza, lascia che gli uomini si abbandonino alle loro passioni: poiché lo desiderano tanto, concede loro di «agire» e di gloriarsi sulla scena della storia. Poi tira le somme delle azioni, interpreta come vuole gli avvenimenti, imprime il suo marchio di bronzo o di sangue su quello che gli uomini hanno preparato.

Pietro Citati, *Manzoni*, Mondadori, Milano, 1980

Lanfranco Caretti • *Fede e cultura in Manzoni*

Sviatasi, dunque, dal nuovo corso della cultura lombarda l'esperienza foscoliana (che del resto non è mai stata propriamente «lombarda»), esauritosi, ancor prima e con più agevole taglio, il «montismo», è chiaro che solo l'opera manzoniana, che ha al suo fianco quella del Porta, era destinata a portare innanzi e a far maturare nei tempi nuovi la nostra migliore cultura settecentesca e preromantica. Se c'era tuttavia una insidia assai pericolosa, certo più pericolosa della suggestione mitica da cui fu affascinato e consolato il Foscolo, e capace di trarre all'isolamento anche il Manzoni e distoglierlo dalla sua generosa battaglia, questa insidia poteva senza dubbio essere rappresentata – proprio nel momento della decisione – dalla sopraggiunta fede religiosa, la quale, in un'epoca di mondana precarietà e nel vacillare di tante convinzioni, avrebbe potuto rivelarsi come un porto sicuro e tranquillo alla inquietudine manzoniana. Ma è proprio nel non avere consentito a trasformare l'esperienza religiosa in un edificante fatto privato, nel non essersi rinchiuso nella nicchia degli affetti familiari rasserenati e nell'accettazione rassegnata delle contraddizioni e del male del mondo, che consiste, a mio avviso, la spia migliore della natura organicamente anticonformista, e in ogni circostanza moralmente attiva, del Manzoni. In realtà le nuove convinzioni religiose non spezzarono, almeno nel decennio della vera creatività manzoniana, i legami con la cultura e la educazione giovanile, con gli atteggiamenti mentali assimilati in Italia e in Francia attraverso gli illuministi e gli ideologi, soprattutto non spinsero affatto il Manzoni verso una

posizione distaccata dal mondo, introversa, meditativa, apologetica, alla fine meramente metafisica o pietisticamente consolatoria. È un fatto abbastanza memorabile.

In un paese come il nostro dove sono così frequenti le conversioni clamorose, laiche o religiose non conta, seguite da veementi requisitorie contro la propria vita passata (la selva dell'errore!), con un gusto esibitorio di autoflagellazione, e dove i primi atti di qualunque neofitismo si riducono per solito alla compiaciuta demolizione dell'uomo antico con l'intento di rifarsi, tutto d'un tratto, una sorta di primitiva e ingenua verginità, spicca per contrasto questo splendido esempio di «conversione» responsabile e signoreggiata, questo coerente e maturo trapasso da una forte e illuminata persuasione intellettuale ad una più profonda e fervida convinzione morale, senza impennate, declamazioni o abiure, senza cospargimento di cenere sul capo. Un raro esempio, dunque, di serenità, di carattere fermo, di discrezione sentimentale, di intelligenza e di dignità. Ed è proprio in virtù della giovanile educazione, mai ripudiata, e della ormai connaturata tendenza a rendere efficacemente operativa la propria ideologia, e non solo a consumarla privatamente, traducendola in opere concrete di comune utilità, che il Manzoni fu indotto, dopo la scoperta della grande lezione evangelica, espressa ed elaborata nei primi *Inni*, a cercare appassionatamente il modo migliore per dedurre dal cielo incontaminato della rivelazione strumenti efficaci di terrestre persuasione, di civile convivenza, di severa e talvolta anche indignata polemica morale e sociale. In questo senso il pensiero e l'opera, poetica e narrativa, del Manzoni, nel decennio 1815-25, stanno senza dubbio a segnare i limiti ormai evidenti dell'esperienza illuministica (rimasta legata ad un'idea sostanzialmente retorica dell'arte e ad una illusione riformistica) senza per altro recidere ogni legame con essa, senza volgerle superbamente le spalle, ma anzi potenziandone le virtù più attive e gli insegnamenti non perituri, traendone soprattutto quella costante salvaguardia della ragione, reintegrata dalla sfera intellettualistica a quella più ampia della vita degli affetti e delle comuni sorti umane, che doveva a lungo preservare il Manzoni dalla involuzione in senso reazionario delle stesse idee romantiche. Così quello stesso pessimismo (per tanti versi rimproverato al nostro autore), che nasceva fatalmente da una assidua meditazione interiore sulla precarietà della condizione umana, veniva sorprendentemente a identificarsi, al limite del risultato, con il frutto più maturo dell'illuminismo, e cioè con quel senso critico della misura, con quella avveduta prudenza, che vantaggiosamente trattenne gli spiriti più adulti del nostro primo Ottocento dall'abbandonarsi alla provvisoria euforia delle illimitate speranze, alla commovente ma anche sprovvista e ben presto disarmata fiducia nelle magnifiche sorti progressive.

In altre parole Manzoni e Leopardi, pur muovendo da ideologie opposte, giungevano ad un medesimo atteggiamento di fermezza critica, di rifiuto d'ogni facile ottimismo e d'ogni candida confidenza, edificando proprio sopra un terreno spirituale e storico scandagliato animosamente, e con occhio spietatamente critico, le loro robuste convinzioni interiori, nelle quali ogni lettore attento avverte l'energia d'una razionalità lucida e mordente, di una assoluta intransigenza morale, assai più che l'effimero fascino delle seduzioni emotive, delle sottigliezze patetiche, delle morbide atmosfere sentimentali.

Un'esperienza religiosa dunque, quella manzoniana, non a fior di pelle, bensì scavata all'interno con movimento impetuoso e drammatico, prima, e con implacabile costanza, poi; e fittamente commisto a questa esperienza è tutto un lavoro di chiarificazione intellettuale ed etica, che converte la religione in uno strumento decisivo di conoscenza, un occhio coraggiosamente spalancato sul mondo. Alla fine, una grande luce spirituale che non s'appaga di se stessa, immobile e sazia, ma tende fervidamente a tradursi in norma di

vita; e non si rassegna alla realtà, anzi non esita ad aggredirla con risolutezza nelle sue convenzioni più ridicole e assurde, nei suoi istituti più falsi e consunti, e coerentemente svela – sotto la presunta fatalità degli accadimenti umani, dei soprusi, delle violenze – l'effettivo sviamento delle coscienze, il loro responsabile farsi, per ignoranza o egoismo, superbamente ovvero maliziosamente sorde alla voce della verità. Di qui nasce, nell'ambito dell'arte manzoniana (anzi, a suo sostegno e permanente stimolo), la polemica senza quartiere contro la falsa e corruttrice educazione, il filisteismo, il principio d'autorità, il diritto fondato sulla forza, la erudizione accademica, l'intolleranza e il fanatismo, la superstizione e l'ignoranza, il quieto vivere, la viltà e la rinuncia, il sentimentalismo e la moda erotica, l'unzione e l'ipocrisia religiosa, l'incompetenza e l'arroganza, i falsi splendori dell'onore mondano e via dicendo. Tutta una serie di obbiettivi precisi, esattamente definiti nella sfera morale e in quella storica, su cui si esercitarono, alternando il tono alto dell'indignazione a quello sottile e ben dissimulato dell'ironia, la coscienza attentissima e inflessibile del Manzoni, la sua cultura e il suo intelletto di borghese arditamente liberale, di cristiano schiettamente illuminato.

Lanfranco Caretti, *Manzoni. Ideologia e stile*, Einaudi, Torino, 1972

Italo Calvino • *Il romanzo dei rapporti di forza*

È solo passando dall'orizzonte degli individui a quello universale che può risolversi la vicenda dei due fidanzati di Lecco. E quando ci accorgiamo che la parte della Provvidenza è sostenuta dalla peste comprendiamo che il discorso dell'ideologia politica spicciola è saltato in aria da un pezzo. Le vere forze in gioco del romanzo si rivelano essere cataclismi naturali e storici di lenta incubazione e conflagrazione improvvisa, che sconvolgono il piccolo gioco dei rapporti di potere. Il quadro s'allarga, la connessione tra macrocosmo e microcosmo resta stretta e insieme incerta, come nelle nostre interrogazioni sul futuro biologico e antropologico del mondo d'oggi. A ben vedere, già dall'inizio *I Promessi Sposi* è il romanzo della carestia, della terra desolata: dall'apertura del capitolo quarto, quando fra Cristoforo se ne viene da Pescarenico, con quel *travelling* su immagini scheletriche: «*la fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita...*» (C'è un Manzoni pittore di quadri di genere nordico e grottesco, quasi alla Brueghel, che viene fuori ogni tanto; altro esempio di quella «scuola» è il villaggio di Don Rodrigo, al cap. V; un altro ancora, le balie nel lazzaretto degli appestati).

È una natura abbandonata da Dio, quella che Manzoni rappresenta; altro che provvidenzialismo! E quando Dio vi si manifesta per mettere le cose a posto, è con la peste. C'è oggi chi tende a vedere in Manzoni una specie di nichilista, sotto la vernice dell'ideologia edificante, di quel nichilismo che ritroveremo più radicale solo in Flaubert (si veda il saggio d'un giovane studioso che si muove nella prospettiva critica della letteratura della negazione, Giuseppe Sertoli, in «Nuova corrente», n. 57-58, 1972).

Da parte degli uomini, non c'è che guasti: malgoverno, mala economia, guerra, calata dei lanzichenecchi. Libro di storia involto in pagine di romanzo (e di storia come la si intende adesso, in cui la parte *evenementielle* delle battaglie di Wallenstein e della successione del ducato di Mantova è confinata tra le chiacchiere alla tavola di Don Rodrigo e ciò che occupa il campo sono le crisi dell'agricoltura, i prezzi del frumento, la domanda di mano d'opera, la curva delle epidemie) *I Promessi Sposi* propongono una visione della storia come continuo fronteggiamento di catastrofi.

Se vogliamo riprendere le nostre figure triangolari, – potenti corrotti, Chiesa cattiva, Chiesa buona, – possiamo sovrapporre ad esse un nuovo triangolo che abbia per vertici la Storia umana (malgoverno, guerra, sommosse), la natura abbandonata da Dio (carestia) e la giustizia divina terribile e imperscrutabile, la peste). La peste di Manzoni, oltre che grande rappresentazione corale, è una dimensione nuova in cui tutti i personaggi e le storie si ritrovano diversi. Anche il viaggio picaresco di Renzo riprende e si trasforma in un itinerario d'iniziazione misterica, che culmina nel salto sul carro dei monatti, traversata della carnevalesca allegria della morte. È un punto che meriterebbe d'essere più ricordato, e non solo per la battuta del «povero untorello», ma perché questa inaspettata danza macabra è uno dei pochi momenti in cui Manzoni si sfrena. C'è anche l'apparizione del frenetico portato via da un cavallo nero cavalcato a rovescio, che nel *Fermo e Lucia* era Don Rodrigo in persona, trascinato all'inferno come in una sacra rappresentazione.

Per completare lo schema delle forze oppositrici e delle forze adjuvanti nella «sacra rappresentazione» dei *Promessi Sposi*, non manca che situare, come controparte del mondo abbandonato da Dio, la volontà degli uomini a forzare i disegni di Dio: una forza risolutrice che si trasforma in ostacolo. Sul piano individuale questa forza si presenta nei tentativi di resistenza di Renzo, dai primi vaghi propositi che falliscono perché gli amici si tirano indietro, alla complessa orchestrazione della «notte degli imbrogli»; sul piano collettivo la stessa forza agisce ed è sconfitta nella giornata milanese dei forni.

E sotto questa rubrica non catalogherei soltanto questi due episodi che sono tra le massime riuscite poetiche di Manzoni, ma anche una zona del libro che è tra le più opache: il voto di Lucia. Manzoni crede poco alla giustificazione attraverso le opere, e considera il voto di Lucia come tutti i gesti del volontarismo umano: un vano tentativo di forzare i disegni di Dio, un errore legalistico, di quel legalismo da cui egli aborre, quasi un voler costringere Dio a un contratto. E come contratto non valido il voto viene facilmente dissolto da fra Cristoforo, un fra Cristoforo risuscitato nel lazzaretto degli appestati, quasi larva ectoplasmatica di se stesso, per tornare a morire appena terminato il suo compito, come l'aiutante magico che nelle fiabe spesso prende l'aspetto d'un animale benefico, destinato al sacrificio.

Il bersaglio è sempre uno: la vanità del volontarismo umano di fronte all'inesorabilità e alla complessità delle forze in atto. E queste forze in atto possono essere identificate tanto nel volto d'una severa trascendenza, quanto nelle forze naturali indagate dalla scienza. In Manzoni più d'una volta il linguaggio d'un'aspra teologia si confonde con quello d'una scienza che si tiene solo ai fatti. La *Colonna infame* non è l'opera d'un Manzoni illuminista precedente o parallelo al Manzoni provvidenzialista: i due sono uno; la persecuzione dei presunti untori è un errore esecrabile tanto al lume delle conoscenze scientifiche sul propagarsi delle epidemie batteriche, quanto al lume della teologia manzoniana secondo la quale un flagello come la peste non può dipendere da un atto di volontà umana, dalle azioni di pochi uomini, ma solo dalla mano di Dio, ossia dalla catena delle colpe umane che muovono il castigo di Dio e gli estremi rimedi della sua Provvidenza.

La stessa linea seguono nei *Promessi Sposi* le discussioni sulla carestia, che già durante il banchetto di Don Rodrigo al capitolo V s'appuntano sull'errore di credere che il pane manchi per la volontà degli incettatori e dei fornai, fino al capitolo XII in cui il Manzoni storico ed economista spiega la complessità di cause climatiche, sociali, militari e di cattiva amministrazione che portano alla carestia: le ragioni della scienza, anche qui, sono anche le ragioni d'una nozione dell'incommensurabilità di Dio, d'una religiosità che nel suo nocciolo profondo non è più ottimista dell'ateismo di Leopardi.

Alla crisi della cultura settecentesca, questi due poeti ancora così imbevuti di Settecento

reagiscono, sui due opposti versanti ideali, in un modo in cui oggi possiamo riconoscere gli aspetti paralleli e non solo quelli contrastanti su cui si polarizzarono le scelte morali e stilistiche della nostra giovinezza: più drastico Leopardi nel rifiutare quanto la fede nel progresso umano e nella bontà della natura aveva di facile illusione; più contraddittorio e cauto Manzoni nel rifiutare una religiosità consolatoria, dissimulatrice della spietatezza del mondo. Per entrambi, solo partendo da un'esatta cognizione delle forze contro cui deve scontrarsi, l'azione umana ha un senso.

Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980

Alberto Moravia • Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico

La prima osservazione che si deve fare a proposito de *I Promessi Sposi* è che esso è il libro più ambizioso e più completo che sia stato scritto sulla realtà italiana, dopo la *Divina Commedia*. Più del Boccaccio al quale non interessava scandagliare il fondo delle cose, più di Machiavelli che era un poeta della politica, non più di Dante, forse, ma non meno, il Manzoni volle rappresentare l'intero mondo italiano dal vertice alla base, dagli umili ai potenti, dalla semplicità del buon senso popolare alle sublimità della religione. Quest'ambizione manzoniana, naturalmente non è un carattere esteriore: così per la complessità e difficoltà dei problemi che cerca di risolvere come per la varietà dei fatti che vuole rappresentare, essa appare invece il prodotto in certo modo spontaneo e inevitabile di una mente universale. A questo punto, però bisogna avvertire che mentre i risultati poetici del poema dantesco ne oltrepassano, per così dire, le ambizioni e le annullano, ne *I Promessi Sposi* i risultati, ancorché notevolissimi, rimangono inferiori alle ambizioni e di conseguenza non ci consentono di ignorarle. *I Promessi Sposi*, in confronto alla *Divina Commedia* che sembra tutta ispirata e poetica, anche nelle parti didascaliche, presentano larghe zone nelle quali fa difetto la poesia, senza che per questo si possa dire che quest'ultima sia sostituita dall'oratoria. Parti, cioè, che nell'intenzione del Manzoni avrebbero dovuto essere poetiche non meno delle altre, anzi, forse, anche di più; e nelle quali invece, suo malgrado e senza rendersene conto, egli anticipò quello che già abbiamo definito come un tentativo di realismo cattolico.

Per distinguere le parti ispirate da quelle della propaganda nel capolavoro manzoniano, bisogna, secondo noi, porsi una volta di più la domanda non nuova: perché il Manzoni scrisse un romanzo storico? A nostro parere, il motivo profondo per cui il Manzoni scrisse un romanzo su un episodio del diciassettesimo secolo invece che su un episodio dei suoi tempi, si può facilmente indovinare fermando l'attenzione sull'aspetto più ovvio de *I Promessi Sposi*: l'importanza preponderante, eccessiva, massiccia, quasi ossessiva che ha nel romanzo la religione. Questo aspetto, come abbiamo detto, è ovvio, specie se guardato con occhi italiani, ma lo è molto meno se confrontiamo *I Promessi Sposi* con altri capolavori della narrativa ottocentesca, contemporanei o quasi del romanzo manzoniano: *Madame Bovary*, *La Chartreuse de Parme*, *Guerra e Pace*, *Pickwick Papers*, *Vanity Fair*, *Le Père Goriot*, ecc. ecc. Si vedrà allora che, se si potesse misurare il dosaggio dei vari contenuti della narrativa, la religione, non importa se cattolica o altra, non rappresenta più di un cinque per cento del contenuto complessivo dei romanzi succitati; mentre sale invece a un buon novantacinque per cento ne *I Promessi Sposi*. Eppure gli autori di quei romanzi erano immersi nella stessa realtà politica e sociale del Manzoni, che era poi quella della società europea dopo la

Rivoluzione francese. Torniamo a ripetere: l'importanza della religione ne *I Promessi Sposi* è ipertrofica, ossessiva e per niente corrispondente a una condizione reale della società italiana ed europea dell'ottocento; e proprio in questa importanza eccessiva sta la spiegazione del ricorso al romanzo storico da parte di uno scrittore come il Manzoni il quale non era un piccolo realista romantico come lo Scott, ma un grande realista morale e sociale come lo Stendhal e avrebbe potuto benissimo, di conseguenza, prendere ad argomento del suo romanzo un episodio di vita contemporanea. Infatti, oltre all'ambizione di rappresentare la totalità della realtà italiana, era presente e anche maggiore nel Manzoni quella di costringere questa realtà, senza sforzature né amputazioni, nel quadro ideologico del cattolicesimo. Ossia, come abbiamo già accennato, un secolo e più prima del realismo socialista, il Manzoni si pose a modo suo il problema di un analogo realismo cattolico, cioè di un'opera narrativa in cui, col solo mezzo della poesia, fosse ottenuta un'identificazione completa della realtà rappresentata con l'ideologia dominante o che si vorrebbe che dominasse.

[...] S'è detto dell'importanza massiccia, eccessiva, ossessiva della religione nel capolavoro manzoniano. Quest'importanza è rivelata non soltanto dal gran numero di personaggi de *I Promessi Sposi* che appartengono al clero, cioè dal carattere clericale che il Manzoni volle dare alla società lombarda del diciassettesimo secolo, carattere certamente esagerato rispetto all'effettiva realtà; ma anche, all'esame stilistico, dal linguaggio dei personaggi il quale, ogni volta che è possibile e talvolta anche quando non è possibile, è un continuo intercalare di invocazioni pie così da far pensare che questi italiani del secolo decimosettimo siano invece degli ebrei dell'età del bronzo. Né questa fittezza di riferimenti religiosi è dovuta a esposizioni sistematiche della dottrina cristiana come avviene in Dante, cioè si presenta come qualche cosa di organico, di necessario, di inseparabile dagli avvenimenti. Al contrario, con l'eccezione delle prediche concettualmente assai modeste del cardinale Borromeo, di padre Felice e di padre Cristoforo, quella fittezza, all'esame stilistico, specie nei dialoghi, si rivela tutta esclamativa, priva affatto di necessità drammatica o anche caratteristica dovuta, si direbbe, anzi che alla tranquilla fede del cristiano il quale sa di non aver bisogno di sbandiarla, all'ansia del convertito timoroso di non saper convincere se stesso e i propri lettori che niente avviene se non sotto il segno della Provvidenza; quasi che ogni accadimento il quale non sembri in qualche modo collegato con quella, possa parere che la smentisca; il che, in senso psicologico, è propriamente una preoccupazione totalitaria. Insomma, l'importanza della religione ne *I Promessi Sposi* è eccessiva appunto perché mal-sicura e tradisce piuttosto l'insufficienza che la sovrabbondanza di un'intima persuasione. Non che il Manzoni non fosse uno spirito religioso; lo era, al contrario, come vedremo, in maniera spiccata e autentica; ma probabilmente non era religioso al modo del realismo cattolico, cioè al modo, tanto per fare un esempio noto, di un Papini, ossia al modo che ci voleva per far dell'arte di propaganda. E questo, crediamo, è il maggiore elogio che possiamo fare della religione del Manzoni.

Sappiamo che questo è un punto delicato e cerchiamo di spiegarci con una metafora. Si potrebbe dunque paragonare il capolavoro manzoniano a una stratificazione geologica. Il primo strato, il più vistoso ma anche, secondo noi, il più superficiale, è quello dell'arte di propaganda, alimentata da una strenua volontà conformistica di adesione al modo cattolico di intendere la vita. Su questo strato cresce e lussureggia la vegetazione del realismo cattolico, paragonabile a una pianta dalle foglie enormi e dalle radici esigue. Il secondo strato è quello della sensibilità politica e sociale del Manzoni, addirittura fenomenale questa e sicuramente unica in tutta la storia della letteratura italiana. A questo strato appartengono tutte le scene di genere, sempre felici e sempre percorse da un sottile umorismo, nelle quali il Manzoni illustra la società del tempo: dialoghi come quelli tra il conte zio e

il padre provinciale, scene d'insieme come il pranzo in casa di don Rodrigo, descrizioni di cerimonie come quella del ricevimento in onore di Gertrude o quello in cui Cristoforo si presenta al fratello dell'ucciso. A una profondità, infine, ancora più remota sta il terzo strato, quello dei sentimenti genuini anche se spesso oscuri, religiosi e non religiosi, del Manzoni reale, del Manzoni poeta, del Manzoni, cioè, che oltre a essere un grande scrittore, era anche quel determinato momento storico. Quest'ultimo strato, così all'ingrosso e per non andare per le lunghe, lo chiameremo con formula riassuntiva quello del Manzoni decadente, dando a quest'ultima parola il significato di moderno e attribuendo al decadentismo il valore di un atteggiamento psicologico, morale e sociale prima ancora che letterario. Al decadentismo del Manzoni dobbiamo la poesia de *I Promessi Sposi*. Va notato che questo Manzoni decadente è il contrario giusto del Manzoni del realismo cattolico; o meglio ne è l'altra faccia e ne spiega e giustifica, appunto, lo zelo propagandistico.

[...] La storia della monaca di Monza fu sempre giustamente lodata come una delle parti più belle de *I Promessi Sposi*; aggiungiamo che, non a caso, è la storia di una lunga e tortuosa corruzione, ossia della trasformazione di un personaggio innocente in malvagio, seguita passo passo, con una mirabile capacità realistica e inventiva che si cercherebbe invano nelle descrizioni delle conversioni ossia delle trasformazioni dei personaggi malvagi in buoni. Dell'infanzia dell'Innominato, tanto per fare un solo esempio, non sappiamo niente; Gertrude invece ci viene presentata quando, addirittura, sta «ancora nascosta nel ventre di sua madre». La progressiva metamorfosi dell'innocente bambina prima in disperata bugiarda, poi in monaca fedifraga, quindi in adultera e infine in criminale, è quanto di più forte sia stato scritto sull'argomento della corruzione. Si confronti la storia di Gertrude con quella analoga della *Rèligieuse* di Diderot e si avrà l'impressione di paragonare un pozzo profondo di acqua nera e immobile a un liquido e veloce ruscello. E questo perché mentre Diderot conosce le cause della corruzione e ce le addita, Manzoni, come nel caso di don Abbondio, preferisce tacerle. Per Diderot la catarsi è fuori del romanzo, di fatto nella Rivoluzione imminente che lo scrittore pare annunciare in ogni riga; per il Manzoni, conservatore e cattolico, non c'è catarsi se non estetica, la quale infatti è notevolissima; ma le catarsi soltanto estetiche sono proprie al decadentismo. Perfino la corruzione del regno di Danimarca trova una sua pratica purificazione nello squillo delle trombe che, dopo il sanguinoso convito, annunziano l'arrivo di Fortebraccio. Ma la corruzione di Gertrude è una corruzione «bella»; ossia una corruzione misteriosa, oscura, senza cause e, si direbbe, senza effetti: nata da una fatalità ambiguamente storica e sociale, essa si perde nel silenzio e nell'ombra della Chiesa.

Ad ogni modo, il Manzoni decadente qui è al colmo della sua potenza. La storia di Gertrude non ha mai un momento di astrazione, mai cade nell'affermato e non dimostrato, nel detto e non rappresentato, come avviene per la storia dell'Innominato. E invece un seguito serrato e incalzante di immagini, di cose, di oggetti, di situazioni, di personaggi. E il Manzoni non si limita a fare lo storico imparziale, come quando riassume in poche pagine la criminale carriera dell'Innominato; al contrario stabilisce fin dall'inizio un suo forte e soggettivo rapporto con la figura di Gertrude; rapporto fatto al tempo stesso di accorata pietà e di raffinata crudeltà.

[...] Abbiamo voluto serbarci per ultimi Renzo e Lucia perché, oltre ad essere forse le due figure più belle e originali de *I Promessi Sposi*, essi sono anche la chiave della concezione manzoniana della vita, della società e della religione. Questi due personaggi non sono ricostruiti storicamente, saggisticamente, come Gertrude; sono presentati attraverso il loro agire come don Rodrigo e l'Innominato; ma al contrario di don Rodrigo e dell'Innominato, sono ben vivi e reali. Gli è che la malvagità di don Rodrigo e dell'Innominato sono di testa; men-

tre le qualità e i difetti di Renzo e Lucia sono intuiti per simpatia. Quali sono queste qualità e questi difetti? Lucia è soave, dolce, discreta, pudica, riservata; ma anche talvolta, leziosa, cocciuta, rustica, inclinata a compiacersi e a strafare nel senso di una perfezione di maniera. Renzo è schietto, onesto, coraggioso, pieno di buon senso, energico; ma anche, talvolta, melenso, avventato, violento. Come si può vedere da quest'insieme di qualità e di difetti il Manzoni ha voluto dipingere due figure di contadini che aveva probabilmente avuto il modo di osservare a lungo nella realtà, magari proprio in uno dei paesi del lago di Como, prima di ricrearle nell'arte. La sensibilità sociale del Manzoni, così sottile e così pronta, va ammirata una volta di più in questi due personaggi umili nei quali sono visibili tutti i caratteri di una condizione inferiore senza però il distacco e la sufficienza che spesso si accompagnano a questo genere di rappresentazione. In realtà il Manzoni ha saputo vedere Renzo e Lucia con affetto; l'affermazione ben nota, alla fine del capitolo XV: «... quel nome per il quale anche noi sentiamo un po' d'affetto e di riverenza», non è una civetteria letteraria ma la pura verità. Questo affetto è una cosa nuova, originale; ai tempi del Manzoni, come del resto ai nostri, fare di due popolani gli eroi di un romanzo richiedeva infatti un salto qualitativo non indifferente, una capacità di idealizzazione potente. La novità dell'affetto del Manzoni per Renzo e Lucia si può valutare appieno pensando che bisogna arrivare fino al Verga per trovare un altro scrittore italiano che volga al popolo uno sguardo fraterno.

Intorno Renzo e Lucia, come intorno due idoli modesti ma davvero venerati, il Manzoni ha raggruppato tutte le cose che amava in cuor suo e contrapponeva alla società di Gertrude, di don Rodrigo e del conte zio. Cioè alla sua società; e, in genere, alla società quale viene conformata dalla storia. Giacché la storia sembra essere nient'altro che corruzione al Manzoni; e Renzo e Lucia non sono corrotti appunto perché sono fuori della storia. L'identità storia-corruzione, antistoria-purezza si può notare soprattutto nei luoghi in cui il Manzoni mette uno dei due protagonisti, che sono puri perché fuori della storia, di fronte a un personaggio che è corrotto perché dentro la storia: Renzo e Azzecagarbugli, Renzo e don Abbondio, Renzo e Ferrer; ma soprattutto Lucia e Gertrude. Ecco veramente, in quest'incontro, il contrasto fondamentale de *I Promessi Sposi*, in tutta la sua forza e il suo significato: da un lato, la contadinella che «diventa rossa e abbassa la testa», dall'altro la giovane badessa lussuosa e criminale che il Manzoni ci descrive in un ritratto tra i più belli e forti di tutto il romanzo. Per una volta Gertrude non è posta di fronte a un personaggio secondario bensì al suo contrario. E basta paragonare l'incontro breve ma reale e verace tra Lucia e l'Innominato per vedere che il vero contrasto tra il bene e il male ne *I Promessi Sposi* non è quello tra la santità della religione e l'empietà dei malvagi, come voleva il realismo cattolico, bensì tra la purezza naturale del popolo e la corruzione della storia e delle classi che fanno la storia.

Ad ogni modo Renzo e Lucia assolvono ne *I Promessi Sposi* la funzione di agenti catalizzatori intorno ai quali si raduna con spontaneità tutto ciò che il Manzoni amava e vagheggiava. Il Manzoni ha descritto orrori e terrori altrettanto e più di Poe e con una sensibilità non troppo diversa; eppure, quando diciamo manzoniano indichiamo qualche cosa di assai differente dal macabro e dal terribile; qualche cosa di molle, di dolce, di idilliaco, di familiare, di affettuoso; qualche cosa che ci ricorda Virgilio e Petrarca; qualche cosa che nel romanzo prende, appunto, il nome di Renzo e Lucia. A Renzo e Lucia dobbiamo il Manzoni più famoso dell'addio ai monti e della fuga verso l'Adda, il Manzoni dipintore dei paesaggi lombardi, il Manzoni creatore delle più belle immagini e metafore del libro, il Manzoni poeta dell'intimità familiare, il Manzoni, infine, davvero religioso, non della religione del realismo cattolico ossia del padre Cristoforo e del cardinale Borromeo, ma della sua religione che è poi quella stessa dei due protagonisti.

[...] Osserviamo a questo punto che l'ideale della vita povera e semplice, dell'ignoranza e della religione del cuore non è tuttavia nel Manzoni così estremo e perciò rivoluzionario, come, per esempio, l'evangelismo integrale e intransigente di un Tolstòj. Il quale, come è noto, volle vivere quest'ideale fino in fondo, fino a farsi contadino e a lavorare i campi; mentre il Manzoni, come è altrettanto noto, nonostante la sua sincera simpatia per gli uomini, non si fece umile e rimase tutta la vita oculato ed economo amministratore della sua proprietà. In realtà l'ideale del Manzoni, come abbiamo già osservato, ha limiti angusti dettati dal conservatorismo. E l'ideale del buon padrone che guarda con benevolenza, con affetto, con umanità ai semplici che lavorano per lui, ma non dimentica un sol momento che è il padrone. L'ideale, per dirlo con Manzoni stesso, del marchese erede di don Rodrigo, il quale aveva abbastanza umiltà per mettersi al disotto di Renzo e di Lucia ma non per stare loro in pari. Insomma è un ideale reso del tutto innocuo perché mantenuto con grande fermezza dentro i confini di una determinata società che era poi quella stessa alla quale apparteneva il Manzoni.

Questa limitazione paternalistica e padronale si avverte in più punti ne *I Promessi Sposi* ogni volta che siano in scena Renzo e Lucia, oppure Agnese e altri umili, in una lievissima, quasi impercettibile ma ferma e precisa sfumatura di signorile distacco; specialmente, però, in quei luoghi in cui l'affetto del Manzoni si tempera di indulgente ironia. È caratteristica della sua complicata psicologia che dopo aver preso in giro la cultura in don Ferrante, il Manzoni si valga di questa stessa cultura per prendere garbatamente in giro anche il povero Renzo che, lui, al contrario di don Ferrante, di cultura non ne aveva affatto. È questa la sua maniera di limitare e rendere innocuo il proprio ideale; una maniera tipicamente padronale in quanto fondata sulla superiorità di una educazione migliore. Tutta la parte di Renzo per strada e all'osteria dopo i tumulti per la carestia, è giocata magistralmente su quest'ironia indulgente ma fortemente limitativa del buon padrone che vede uno dei suoi contadini alzare il gomito e dire una quantità di corbellerie su cose di cui non s'intende e che sono troppo grosse per lui. Qui e in altri luoghi analoghi, al Manzoni che idealizza gli umili, subentra il Manzoni che li vede come sono, beninteso secondo l'esperienza padronale.

Si viene così a uno dei caratteri, diciamolo francamente, più sconcertanti del Manzoni. E la nostra perplessità è tanto più forte in quanto questo carattere è legato proprio a Renzo e Lucia, cioè a quelli che abbiamo definito i due personaggi più belli e originali del romanzo. Si è scritto sovente che la cosa migliore de *I Promessi Sposi* sono gli umili, ossia la simpatia del Manzoni per gli umili. Abbiamo già detto che concordiamo con questo giudizio; soltanto c'è umiltà e umiltà. C'è l'umiltà cristiana, virtù universale, comune così ai poveri come ai ricchi; quale è propria ai poveri soltanto ed è il prodotto di antiche sopraffazioni e umiliazioni. Ora, non neghiamo affatto che il Manzoni abbia inteso esaltare quella prima umiltà nelle figure di Renzo, di Lucia, di Agnese e in genere di tutti i personaggi plebei; vorremmo soltanto che non la si confondesse con la seconda, la quale, purtroppo, c'è anch'essa e in misura maggiore di quanto non sia richiesto dalla verità poetica.

Alberto Moravia, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 1964

Carlo Emilio Gadda • *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*

Un Einaudi, collana «I Millenni», n. 48: con disegni di Guttuso, con introduzione di Moravia. Il testo del romanzo si fonda sulla edizione mondadoriana 1958, di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti. Il saggio introduttivo, «Alessandro Manzoni e l'ipotesi di un realismo cattolico», è movente precipuo dell'interesse che il volume ha suscitato nel pubblico: e suscita in noi.

La lettura della *Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta* se ne avvantaggia, in quanto Moravia getta un sasso, anzi un macigno, nelle acque chete di alcune rituali o edificanti esègesi e chiose del passato e magari del presente: l'acume di Moravia la salva, codesta lettura obbligata, dal divenir pappa obbligatoria per il lettore particolarmente sprovvisto. Ma la intelligenza ossia la valutazione estetica e storica del romanzo domandano, mi sembra, qualche correzione di tiro: del tiro critico di Moravia.

Nasce in noi il sospetto che in alcun punto del suo scrivere, lucido come il filo di un bisturi, il concettualmente fermo Introduttore si abbandoni a premeditata voluttà: e intendiamo voluttà sistematrice: quel rigore perentorio, quella spietatezza del giudice che è sicuro della propria dizione, non altrettanto della validità delle prove addotte. Altrove l'impennata del divertissement, fra paradossale e crudele; comunque impreveduta al comune desiderio di approfondimento: e resa in parole che non sovengono alla lettura degli inermi o dei poco predisposti in quanto assunte nel discorso critico europeo *dopo* il Manzoni: (decadente, oratoria). Moravia si avventa, per eccessi dialettici, contro il Manzoni quietista, contro il Manzoni presunto aedo della non-rivoluzione, cioè della paura conservatrice identificata nella «corruzione» borghese della società italiana e cattolica, in un seguito di eguaglianze $a = b = e = d$ che ci appaiono, è il meno che si possa dire, alquanto gratuite. E ciò mentre il Conte Federico Confalonieri veniva sepolto vivo allo Spielberg, e per un romanzo ove la componente indipendentista è stata avvertita già prima del '40, checché ne abbia dipoi opinato il Carducci: romanzo che dice di nuora (Spagna) perché di suocera si possa intendere (Austria).

Il censo del Manzoni e il di lui quietismo e conservatorismo pratico e vorrei dire provvisorio (casa, sposa, Brusuglio, parco, riservatezza di vita) non sono più gretti né più incriminabili degli analoghi censo e automobile e pennichella di molti buoni araldi d'un miglior domani che battono, *pour le moment*, le buone e consuete strade dell'oggi.

Chi adempie alla immane fatica di predisporre in brevi anni la documentazione oltreché le sequenze immaginifico-liriche dei *Promessi Sposi* gli vorremmo pur concedere una libreria, una scrivania, una penna, una seggiola: e se al bruciante suo male darà medicina di silenzio e dell'ombra d'alcuni grandi alberi lasciati a mamma sua dal conte Carlo Imbonati intronato da trombòsi, quel tale, voglio dire quel Lissandrino, non lo danneremo per questo. Certo allo Spielberg si stava peggio.

Ma ci è giocoforza riconoscere che le due vocazioni, Spielberg o *Promessi Sposi*, divergono in disgiunzione assoluta, oltreché inevitabile. E il Manzoni fu sicuramente un malato ereditario (nevrosi: psicosi) e un traumatizzato della vita, già in età tenera: (amori della madre, bambino abbandonato alle durezze d'un collegio).

Noi non possiamo ascrivere a sua colpa, e tanto meno a vergogna, o l'eredità nervosa o i traumi o il temperamento amatorio, da cui l'altezza del suo animo e la bellezza unica del suo lavoro emergono a risplendere sul nostro stesso male come lume di aurora che ci arripa. Qualche proposito rassegnato, cioè somnesso ai voleri di una ipostatizzata Provvidenza, non basta a figurarne il tipo che si arrende a tutto pur di campare vita comoda. Aveva orrore alla folla, da cui troppo temeva d'essere stretto: orrore al vuoto, perché temeva di cadere: soffriva di vertigo e d'insonnia: provvedeva la cioccolata una volta l'anno per sé, per tutta la famiglia, come il mezzadro o il colono rimette il grano per l'annata, o provvede a serbar patate o castagne dopo la colta. E va bè!

In Moravia un implacabile rigore mentale, una volontà recidente: collocare *I Promessi Sposi* negli scaffali della nuova biblioteca, guardati a vista dai volumi della nuova critica: incriminare, sia pure tra sostanziali riconoscimenti, un signore milanese nato nel 1785 e

operante fra il congresso di Vienna e il quaranta, di non aver condotto il suo romanzo avendo riguardo alle istanze mentali o alle situazioni di diritto del 1959; quando proprio quel signore milanese ha romanizzato per primo nei poveri, negli umili, negli incorrotti o nei fatalmente oppressi i risorgenti protagonisti della storia umana, della salvezza biologica: e li ha immaginati a dire (in battute inimitabili) e a sentire e patire e volere come tali: in un seicento lombardo, spagnolesco, lanzichenesco, e borromeiano e sinodale e cattolico: (cattolico era, lui non poteva farlo turco). Un seicento che non è se non il grande teatro del suo dramma: «l'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo...».

Noi amiamo *anche* il passato, e leggiamo talora nel passato più veramente che nel futuro. Una storia ci può appassionare e incitare più che un'utopia: ha, per sé, quand'altro non abbia, il paragone dei molti e magari contrastanti giudizi che ne sono stati fatti. L'utopia è collocabile nel futuro, come la speranza, e non avrà il riscontro e il collaudo se non dal futuro. Amiamo nel Manzoni l'artista, ossia il romanziere e lo storico: il consapevole giudice di quegli aspetti della continua irragione umana che nel complesso racconto e nell'ironia sempre vigile dei *Promessi Sposi* hanno un così ampio, ininterrotto, inevitabile cioè fatale documento.

Moravia percepisce, nel capolavoro manzoniano, un intento propagandistico: e i momenti-propaganda più espliciti, più dichiarati, non raggiungerebbero l'arte: rimarrebbero alla fase oratoria, alla predica: altri passi, altre scene sono invece ascrivibili al «tentativo di realismo cattolico» e costituiscono o almeno informano di sé la grande arte dello scrittore (sono poesia, in termini crociani) ma risultano controproducenti agli effetti della propaganda: don Abbondio, la monaca di Monza. E poi l'appunto già rivolto al Manzoni dalla critica laicale dell'ottocento: «l'importanza preponderante, eccessiva, massiccia, quasi ossessiva che nel romanzo ha la religione».

Il dosaggio cattolico, preti-frati-monache, vi raggiungerebbe il 95%, contro dosi di «religione» del 5% al massimo in Flaubert o Tolstoj, o Dickens.

È ancora: Manzoni colloca il suo romanzo «propaganda-arte mancata» e «arte ritrovata col decadentismo» nel 17° secolo: «negli anni che il cattolicesimo aveva raggiunto, per l'ultima volta, una sembianza di universalità». La Riforma, per vero, aveva mantenuto le sue posizioni anche dopo il Concilio, se pure l'Italia e soprattutto la Valpadana avevano sentito indurarsi il proprio usbergo tridentino e cattolico.

Moravia, sempre lucido e fermo, e sistematico, discerne tre strati nei *Promessi Sposi*: uno, il suddetto strato propaganda intenzionale: un secondo è lo strato sensibilità politica e sociale del Manzoni, che Alberto dice grandissima, com'è realmente, «unica in tutta la storia della letteratura italiana». Alberto vede in questo strato le doti più alte del Manzoni scrittore e i meriti maggiori del romanzo: scena del conte zio a colloquio col padre provinciale: pranzo in casa di don Rodrigo: ricevimento per Gertrude finalmente monaca.

Aggiungerei dell'altro: tutta l'apertura: i casi di Renzo, i tumulti di Milano, don Abbondio sempre, la carestia, i lanzi, la peste. (I coniugi don Ferrante donna Prassede sono due stupendi ritratti mentali e psicologici, nell'ambito privato).

Terzo strato: i sentimenti «genuini», anche se talora «oscuri», del Manzoni: «i religiosi e i non religiosi». È lo strato del «Manzoni decadente», dove «decadente» ha valore artisticamente positivo (per Alberto e... per me) come «faisandée» ha valore positivo per la beccaccia appesa, che per tal modo principia a sentire di... fagiano. È lo strato del Manzoni visto «come un dato uomo appartenente a una data società». L'aggettivo «decadente», che non mi piace, lo sostituirei con la qualifica «naturalistico» e magari «deterministico» e magari «drammatico».

«Il Manzoni decadente (sic) è il contrario giusto del Manzoni del realismo cattolico». Non sarebbe stato più semplice dire, lasciando le terminologie d'uso odierno letterario e... sociale: «Taluni sentimenti e giudizi più profondi o magari inconsci o meno confessati di Alessandro Manzoni, che tuttavia affiorano o emergono dal testo, sono tra quelli che più contribuiscono alla grandezza dell'opera? Come sempre?». Se Alberto intende dir questo, sottoscrivo al giudizio.

Non tutto, un romanzo, e non il meglio, d'un romanzo, discende (a mio avviso) da una premeditazione concettuale, da una pianificazione dialettica. Mi pare che l'intento propaganda sia soltanto un aspetto (forse il più povero) dell'alta e vasta creazione manzoniana, ricca d'interdipendenze e contrasti che hanno valore di realtà combinatoria (e Moravia dice «realismo»), di realtà logica quasi discendente da un superno decreto, e significato ironico-logico profondo: e attingono agli strati fondi e veritieri del conoscere, del rappresentare.

Ciò che incanta, in quel libro, e incanta massimamente un lombardo, si può dire per elenco. Annotata, cioè riconosciuta, la verità dei rapporti di fatto (non dei rapporti sistematizzati, quali ci potrebbe dare un utopista, un engagé, o un arrabbiato): tra poveri e poveri, che tirano spesso, oltretutto, a... beccarsi fra loro, come gli immortali capponi; tra umili e potenti; tra sposo in «lieta furia» e curato in fifa: ragionevolissima fifa. Amore illuminato al documento e alla storia: ironizzazione signorile del documento balordo, bravi, gride per il pane, e della storia sbagliata cioè del male «inutile» (termine illuministico a sua volta sbagliato): da leggersi perciò alla rovescia, l'uno e l'altra. Incredibile felicità e suprema nettezza descrittiva, la scena «veduta», il personaggio che «ti viene incontro», le vie di Milano e i bravi e il lazzaretto ricostituiti in prosa italiana, ma con l'arte antica e nuova d'un Caravaggio, d'un Canaletto. Forse il vecchio genio italiano non ancora sfibrato dalla verbosità e dalla violenza polemica, dalla fregola del vaticinio. Il suggerimento immaginifico del passato raccolto come una musica, e d'altronde come un dato a noi estrinseco, e alla nostra faciloneria fabulante: da sensi vergini, stupiti come quelli di un bambino.

Per tali caratteri dell'ingegno e dell'opera il Manzoni potrebbe credersi veramente nipote secondo il sangue a colui ch'egli chiama «il conte Pietro Verri»: figlio cioè di uno dei tre papabili tra i fratelli di Pietro: (l'Ottocento ha ritenuto Alessandro). Ma cert'altri caratteri, più aspri, più chiusi, più selvatici di fronte all'inermità insopportabile del mondo lo direbbero figlio, proprio, del suo padre secondo il registro, cioè di don Pietro: come i più savi pretesero e pretendono, confortati oltretutto da una loro santa certezza: e cioè che la madre di un presunto santo debba essere stata una santa anche lei, prima di andare a convivere more uxorio col conte Giovan Carlo Imbonati, e di ereditarne la terricciuola di Brusuglio. Da tutto il qual caso, viceversa, fiorisce nel mio animo il fiore della gratitudine e del più spagnolo rispetto per la indiolata figlia del marchese Beccaria, che, riffe o raffe, pervenne a essere la madre di Alessandro Manzoni.

Carlo Emilio Gadda, *I sogni e la folgore*, Einaudi, Torino, 1976

Analisi di aspetti strutturali

Gianfranco Contini • *Onomastica manzoniana*

«Alessandro Manzoni, ponendo mano alla tela del suo romanzo, in fatto di nomi l'ebbe sulle prime parecchio malcerta. A parte quello luminoso della "promessa sposa" che dal primo momento gli brillò nella fantasia come stella ferma e propiziatrice, i più degli altri subirono delle oscillazioni». Così Antonio Baldini, in una di quelle *Microscopie manzoniane*, uscite le più sul «Corriere della Sera», che col soprattitolo «*Quel caro magon di Lucia*» sono state poi raccolte da Ricciardi in un leggiadro e sempre proficuo volumetto. (L'assunto di Baldini verteva sui soprannomi dei bravi, parte rintracciati nei gridarî del tempo, parte faticosamente elaborati dall'autore, salvo poi a depennarne il maggior numero dalla redazione stampata). Ma qui sembra imporsi un supplemento d'inchiesta: perché fin dall'inizio quel brillare saldo e propiziatore? perché Lucia ebbe il nome di Lucia? È questa una domanda del tipo che di tanto in tanto giravamo a Baldini, così che, ora che non gliele possiamo più rivolgere, la presente scheda si configura come una specie di lettera postuma.

Ma è, di più, una domanda che fatta *a priori* può apparire insensata (a meno di voler estendere alla Lucia manzoniana le procedure divinatorie adottate per trivellare l'omonima dantesca, certamente pregnantissima di significato); una domanda, dunque, che è lecito formulare solo dopo aver trovato la risposta, ossia dopo aver congegnato in forma di risposta un dato di fatto un po' sorprendente. All'interrogazione stimolerebbe, per la verità, la generale faticosità dell'invenzione (quella onomastica naturalmente) manzoniana, quale Baldini stesso documenta per i cognomi, illustrando la metamorfosi di Spolino in Tramaglino, entrambi così professionalmente «motivati» (nel senso tecnico dei linguisti), dunque così illuministicamente striduli e caricaturali. Che i partiti sfumati di Perpetua si chiamassero Beppe Suolavecchia e Anselmo Lunghigna, ecco una modalità di tipizzazione adatta, faccio per dire, a *Candide* o magari ai *Paralipomeni della Batracomiomachia*, ben di qua dall'abisso oltre il quale sta il sincero, impregiudicato, courbettiano realismo dei Flaubert, e addirittura, su tal punto di scelta, la prassi dei Balzac, anzi degli Stendhal; restando peraltro inteso che questo è un illuminismo permanente, se perfino Musil, nella sua tetra, fatale novella della *Grigia* (mediocre scampolo tanto apprezzato da Hofmannsthal), non si terrà dall'infliggere a una sua comparsa (l'eroe è denominato Homo) la vera e propria smorfia di Mozart Amadeo Hoffingott.

La domanda su Lucia, per maggior esattezza, andrebbe, a tenore della risposta, formulata in termini un po' diversi. E cioè: perché Lucia è Lucia e perché Agnese è Agnese? La punta della domanda risiede proprio nella congiunzione. Detto ancora più in chiaro: se la consecuzione Lucia-Agnese fosse contenuta in un altro testo, familiarissimo al Manzoni per frequentazione press'a poco quotidiana, la molla della sua scelta, per solito così difficoltosa, apparirebbe palese. L'ordine è infatti, non solo topograficamente, quello indicato: di Lucia si discorre da un po', ed essa è già in scena, quando viene nominata, e dapprima in sua esclusiva funzione, «la buona Agnese (così si chiamava la madre di Lucia)». Quel testo esiste, ed è incluso nientemeno che nell'ordinario della messa: è, verso la fine del Canone della Consacrazione, il *Nobis quoque*. In questa formula il celebrante, nell'atto di confessarsi peccatore fra i peccatori, invoca per mera grazia la partecipazione alle gioie celesti

«cum», dice al Signore, «tuis sanctis apostolis et martyribus: cum...». Seguono vari nomi di santi, poi alcuni di sante, nel cui centro si asside «(cum) Lucia, Agnete».

La lettura intera di questo canone femminile è, ai fini dell'ermeneutica manzoniana, eccezionalmente istruttiva e ribadisce, se mai occorresse, che quell'incontro non è accidentale: il cristiano supplica di poter abitare «(cum) Felicitate, Perpetua, Agatha, Lucia, Agnete, Caecilia, Anastasia». Ciò porta molto più vicino delle Litanie dei santi, dove la serie comune Agata-Lucia-Agnese-Cecilia è preceduta dalla Maddalena e seguita da Caterina e Anastasia. Perpetua costituisce ovviamente l'elemento discriminante: tuttavia, poiché questo nome non sopravviene che nella redazione a stampa, va considerato primitivo unicamente il binomio centrale Lucia-Agnese, salvo il perdurare successivo dell'efficacia dell'intera serie, attiva non soltanto nel richiamo di Perpetua (la quale non per niente entra in scena prima di Lucia), ma anche (a romanzo infatti avanzatissimo) in quello della prima innominata Cecilia, la morticina che la madre consegna a un tempo al monatto e al Paradiso («addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, PER RESTAR SEMPRE INSIEME»).

Qui si aggancia di necessità una nuova domanda: come mai la bambina si precisa in Cecilia, e come mai soprattutto si modifica in Perpetua la Vittoria del *Fermo e Lucia*, munita cioè di un nome avvertito dal Manzoni abbastanza onesto (troppo nobile, forse, per una serva di curato?) da poterlo assegnare a una delle sue figlie? La risposta a questi spostamenti in positivo si collegherà probabilmente all'unico in negativo: quello per cui la domestica dell'Azzecca-garbugli, nel *Fermo e Lucia* (cioè al tempo che il suo datore di lavoro era Pettola o Duplica) chiamata Felicità, diventa, lei, innominata. Anche su costei è illuminante un capitoletto di Baldini: solidale col «manutengolo dell'oppressore», «c'è da supporre che Felicità si andasse a confessare da don Abbondio e non da padre Cristoforo». Se quello, prima forse solo accessibile repertorio, si definisce anche manzonianamente come un canone onomastico di sante, si capisce che la collaboratrice del complice di Rodrigo ne venga espunta, annessa in cambio l'innocente già virtualmente presentata nella gloria celeste. Quanto ad Agnese e a Perpetua (Lucia non è certo di ostacolo all'apologeta), non è dubbio che, ad onta delle loro peccadglie, l'autore le collochi dalla parte dei giusti, come «oves» alla destra del Figliuol dell'uomo.

Non si perda di vista che il *Nobis quoque* è l'atto di speranza d'un peccatore: «Nobis quoque peccatoribus famulis tuis, de multitudine miserationum tuarum sperantibus, partem aliquam et societatem donare digneris»; «intra quorum nos consortium, non aestimator meriti sed veniae, quaesumus, largitor admitte». Per l'identificazione del fedele, di questo fedele, con l'orante sarà troppo temerario notare che nel canone maschile dei santi è Alessandro, il patrono stesso dello scrittore?

Il ragionamento fatto fin qui ricopre gli effettivi muliebri, quelli, superfluo specificare, che l'autore, implicito e discreto giudice (niente dell'arroganza dantesca), scorta nel regno dei cieli. Non si pretenderà dopo tutto che sia esibita come esemplare, non diciamo Gertrude, ma Prassede (ex-Margherita), «una vecchia gentildonna molto inclinata a far del bene: mestiere certamente il più degno che l'uomo possa esercitare; ma che purtroppo può anche guastare, come tutti gli altri». Il testo liturgico indicato non dà invece ragione dei personaggi maschili; né l'inverso privilegio potrebbe stupire chi conosca o intuisca la profondità, tenacia e si dica pure ardore dell'inclinazione manzoniana verso l'anima femminile (aggiunta capitale, quelle sante sono tutte martiri: leggasi, forse, eterno femminino martirizzato).

Ma non è detto che una qualche categoria di sacralità non presieda anche all'elezione dell'onomastica virile, cominciando dal protagonista. Non so se Fermo (lo Spolino) non ritenesse, al pari di Abbondio, un aroma lombardo e anzi lariano (Abbondio è il patrono di Como e il titolare d'una fra le più suggestive basiliche del Nord, ma san Fermo passava per bergamasco ed è l'eponimo d'un paese alle porte di Como): l'abbandono del color locale inerente al suo trasferimento in Lorenzo, o piuttosto all'appropriazione che il Tramaglino esercita di Lorenzo (nome già assegnato al sagrestano, che si scala ad Ambrogio), sarebbe mai suscettibile, giusta le esperienze compiute, d'una qualche razionalizzazione? Baldini veramente aveva in pronto l'ingegnosa soluzione che Lorenzo, festeggiato il dieci agosto, succeda al santo del giorno precedente. Si può nondimeno avanzare un'altra constatazione, a rigore non esclusiva dello scatto di calendario. Risalendo, e di non poco, il medesimo Canone della Consacrazione, un nuovo elenco di santi si trova incluso, subito dopo il Memento dei vivi, nella preghiera *Communicantes*: ivi ha il suo luogo il nome che cerchiamo, «memoriam venerantes... Laurentii»; come ha il suo luogo nelle Litanie dei santi. Queste, anzi, ci danno alquanto di più: «... Sancte Bartholomaeae... Sancte Laurentii... Sancti Gervasi et Protasi... Sancte Ambrosii... Sancte Antoni... Sancte Dominice...» (di essi il solo Bartolomeo, preceduto da Filippo – come, sia insinuato per curiosità, fu battezzato uno dei maschi Manzoni –, figura, quale apostolo e martire, anche nella *Communicantes*).

E ora si leggano, nell'ordine, pur diverso, del loro ingresso in scena, i nomi dei comprimari: Tonio e Gervaso, Menico, il detto sagrestano Ambrogio, Bortolo; quasi tutti, si osserverà, al pari di Renzo-Lorenzo (eccetto che quando gli fanno rappresentare la parte di Antonio Rivolta), in forma di ipocorismi. Questo connotato familiare, così come la diversità di origine, distingue il contingente maschile dal femminile, si dica pure gli umili dalle umili. Contingente assai esiguo; ma si pensi quanti sono, e pure individuatissimi, gli innominati del Manzoni (la cui tendenza vera, questo succo esce anche dai presenti appunti, è all'anonimato): per citarne uno solo, perché il suo grandioso effato «Ho moglie e figliuoli» ricalca, si direbbe non preterintenzionalmente, l'immortale *incipit* portano «G'hoo miee, g'hoo fioeu», l'interlocutore prudente dell'osteria di Gorgonzola.

Chi rimane fuori – non dei nomi della «storia», si capisce, ma di quelli dell'«invenzione»? L'aperta e omologa eccezione è dei ribaldi e dei tiepidi; dove non mancano, è ben noto, i grandi della terra. L'altra di primo acchito non ovvia è quella degli ecclesiastici, dai più oscuri e defilati all'eroico. E potrà dispiacere che, sia sotto veste di Cristoforo sia sotto veste di Lodovico, l'amato frate sia disgiunto dai suoi protetti. A modo suo, e *mutatis mutandis*, si è già pronunciato al riguardo l'intelligentissimo libro: «A nessuno verrà, spero, in testa di dire che sarebbe stata cosa più semplice fare addirittura una tavola sola. Ve l'ho dato (il marchese) per un brav'uomo, ma non per un originale, come si direbbe ora; v'ho detto ch'era umile, non già che fosse un portento d'umiltà. N'aveva quanta ne bisognava per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari».

Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1979

Giampaolo Dossena • *Il paese di Renzo e Lucia*

Come sa anche il più distratto lettore dei *Promessi Sposi*, nel grande romanzo il nome di alcuni luoghi è indicato in tutte le lettere (da Lecco, poniamo, a Pescarenico), mentre di altri, e son più, lo scrittore evita accuratamente di dire il nome. «Perché?» è una di quelle domande che non si fanno, non sta bene. L'ha fatta invece Giuseppe Bindoni (*La topogra-*

fia del romanzo «*I Promessi Sposi*», 1895-1900, poi più volte ristampato), e anzi s'è chiesto: «Tutti i nomi dell'azione che non furono indicati a nome, ànno essi, o non ànno, una storica e reale esistenza? E se l'anno, c'è nel racconto quanto basta per ritenerli designati, e poterli senza equivoco riconoscere?», e, tutto da sé, s'è risposto: *sì!*

Un giallo di gran classe

L'identificazione dei luoghi manzoniani del lecchese in alcuni casi raggiunta dal Bindoni con un rigore d'argomentazione degno d'un giallo di gran classe è fondata su vari ordini di elementi.

Prima di tutto la lettura minuziosa, amorosa, intelligente del testo manzoniano. Poi, naturalmente, la ricognizione dei luoghi. Terzo, uno straordinario documento che senza dubbio anche il Manzoni studiò per ricostruire la realtà storica – certi aspetti della realtà storica – del Seicento: la descrizione, estremamente particolareggiata, delle rocche diocesane visitate da Federico Borromeo, o da altri per lui, sul principio di quel secolo, e in particolare il volume XXVII di quest'opera poderosa, conservata all'Archivio Arcivescovile di Milano: la *Pars secunda visitationis Plebis Leuci anno Domini MDCVII caeptae ab Ill. et Rev. DD. Cardinali Federico Borromeo, Mediolani Archiepiscopo, et perfectae a Rev. D. Antonio Albergato generali visitatore*. (Su questo documento il Bindoni controllò la corrispondenza fra le caratteristiche dei paesi, chiese ecc. descritti nel romanzo, e le caratteristiche che paesi ecc. possedevano al tempo della visita pastorale, nei primi del Seicento.) Inoltre, il Bindoni si valse di altri documenti contemporanei, della redazione autografa (allora inedita) dei *Promessi Sposi* anteriore all'edizione del 1827 (quel che noi chiamiamo il *Fermo e Lucia*), e delle illustrazioni famose del Gonin, che come si sa fu guidato nella sua opera dallo stesso Manzoni. E vedremo che stupefacente testimonianza offra il Gonin per la casa di don Abbondio.

Un identikit in 11 punti

L'identificazione del paese di Renzo e Lucia è senza dubbio la parte più bella del saggio del Bindoni.

Dal romanzo, letto con la minuziosa e intelligente attenzione che abbiamo detto, lo studioso ricava un identikit del paese che noi articoleremo nei seguenti punti principali:

- 1) ha una parrocchia o curazia;
- 2) è in posizione più elevata di Pescarenico (di chi va da Pescarenico al paesello si dice sempre che sale, di chi fa la strada inversa si dice sempre che scende);
- 3) dista da Pescarenico un po' meno di due miglia: si intendano due miglia milanesi di allora, pari a 1784 metri l'una;
- 4) è in posizione tale che, quando Agnese da Monza torna per una ricognizione al suo paese, si fa portare dal pescivendolo che va sul suo barroccio a Pescarenico, perché Pescarenico è sulla sua strada;
- 5) ha una chiesa priva di atrio, portico o qualsiasi altro avancorpo;
- 6) la chiesa non è molto grande;
- 7) la chiesa ha una sola porta;
- 8) fra la chiesa e la casa del parroco c'è un passaggio, o una strada aperta, nella quale Renzo, Lucia e complici possono infiltrarsi e fuggire dopo la fallita sorpresa a don Abbondio, trovando ben presto una siepe e di là i campi;
- 9) il campanile della chiesa di don Abbondio ha due campane (ricordate? il campanaro Ambrogio, buttato giù dal letto dalle grida di don Abbondio, scende le scale con le

brache sottobraccio. «afferra la corda della più grossa di due campanette che c'erano, e suona a martello»);

10) a pianterreno della casa di don Abbondio, non è escluso che ci sia altro, ma dal romanzo si deduce chiaramente che c'erano un andito, una cucina, un salotto;

11) il paese è un paesello, non molto importante, non molto popoloso. Inoltre dal romanzo si deduce chiaramente che è tutto raccolto intorno a una sola strada, a un'estremità della quale stanno la chiesa con la casa canonica, all'altro estremo la casetta di Lucia.

Con una stringata serie di argomentazioni, il Bindoni smantella le pretese a identificarsi col villaggio di Lucia di paesi che nei primi del Seicento non avevano curato, che non si trovano alla distanza o nella posizione indicata rispetto a Pescarenico, che avevano la casa canonica immediatamente contigua alla chiesa, o con un pianterreno disposto diversamente, che avevano più di due campane ecc. Esclusi così gli altri aspiranti al prestigio di essere stati modello dell'invenzione manzoniana (e cioè Rancio, Laorca, Chiuso, Acquate, Castello, Germanedo, San Giovanni), il Bindoni conclude che il paese dei *Promessi Sposi* è Olate.

Giampaolo Dossena, *Luoghi letterari*, Bonnard, Milano, 2003

Giovanni Getto • *La struttura spaziale e il tema della casa nei «Promessi Sposi»*

I *Promessi Sposi* non solo si sviluppano ordinatamente su un ritmo temporale regolato con preciso calcolo, ma anche obbediscono a un piano in cui opera un senso dello spazio sapientemente distribuito e composto.

L'area del romanzo è compresa fra quattro punti: Lecco, Monza, Milano, Bergamo (altri luoghi appena sfiorati e visti di lontano, come Casale, Rimini e Madrid, stanno in realtà fuori del perimetro dell'azione rappresentata). La superficie non è molto vasta, soprattutto in confronto a quella di altri romanzi, al *Don Chisciotte* in particolar modo. Ma come nel capolavoro di Cervantes anche nel capolavoro di Manzoni sono le strade che in gran parte conferiscono al libro la sua caratteristica fisionomia spaziale. Strade di avventura e di passione sono quelle del romanzo italiano. Tali sono le strade su cui don Abbondio è atteso dai bravi o si accompagna con l'Innominato, oppure le altre sulle quali Lucia incontra don Rodrigo o per volontà di don Rodrigo viene rapita. Strade di inquietudine e di sofferenza sono pure le strade percorse da Renzo: anche se non più tali quelle ultime del ritorno da Bergamo e soprattutto da Milano. Del resto ai passi di Renzo si accompagnano, oltre tutto, il fascino e la poesia delle strade, che consegnano alla nostra memoria la vaga suggestione paesistica di esse. Flaubert ebbe a scrivere, a proposito del Chisciotte: *Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites!*¹ Lo stesso si potrebbe ripetere per i *Promessi Sposi*. Ed è a Renzo, essenzialmente, alla sua vicenda, che spetta di percorrere quasi l'intero sviluppo dell'area della narrazione. Renzo con il suo gran camminare, porta davanti ai nostri occhi le strade di Lombardia. E bastano semplici cenni indiretti per evocare la distesa di queste strade, perché il loro segno si apra fra le pagine e la loro polvere si levi fra le righe del romanzo.

I quattro vertici dello spazio geografico dei *Promessi sposi* sono sottoposti ad una particolare e doverosa illustrazione, che avviene in modo diverso, con diverso metodo e misura. La massima puntualità è impiegata, come è noto, per descrivere «quel ramo del lago di Como», che, in apertura del libro, dà origine a una vasta e nitida mappa. Nulla di disper-

sivo in questa descrizione inaugurale (come avveniva invece nella prima stesura). In Manzoni per lo più lo spazio è organico, costruito, disposto secondo precise direzioni. Qui l'attenzione dello scrittore si raccoglie subito in un punto («... il punto in cui il lago cessa...»). Fin dall'inizio è orientata in un senso esatto («Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno...»). Essa è rivolta a segnare un nome, quello dell'Adda, un nome destinato a ritornare più avanti (nella fuga di Renzo) in una trepida luce di poesia. Questo sguardo che partendo idealmente dal lago di Como scende, quasi in una proiezione su di un piano orizzontale, a mezzogiorno per fissarsi sull'Adda, risale subito dopo a settentrione, prendendo come posizione base Milano, per incontrare, come in una proiezione su di un piano verticale, i monti («... non è chi, al primo vederlo [il Resegone], purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discernea tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune»), quei monti che anch'essi ritorneranno più avanti (nel rapimento di Lucia e nella partenza di Renzo) come termine di un sospiro nostalgico. L'attenzione, muovendo dai due opposti punti cardinali (mezzogiorno e settentrione) e dalle due diverse coordinate (orizzontale e verticale), si raccoglie su Lecco e sul suo territorio, con un procedimento che, preso l'avvio da un interesse geografico, si va spostando verso un interesse più propriamente paesistico. La geografia, anzi la topografia, che tendeva a diventar veduta già nel cenno al Resegone contemplato dalle mura di Milano, si apre in una prospettiva molteplice di strade e stradette, di cielo e lago, di monti e paesi. Lo spazio geografico divenuto spazio topografico si trasforma alla fine in quadro idillico. Manzoni insomma, dopo di aver scientificamente definito lo spazio del romanzo, lo contempla familiarmente con il soccorso di una memoria autobiografica (su cui Goethe già indugiava, come prima aveva indugiato Manzoni nel *Fermo*), e ne vien fuori uno spettacolo di indicibile incanto. Ma il gran quadro iniziale sulla geografia e sul paesaggio di Lecco e dintorni mantiene un valore strutturale di estrema importanza. Mentre nella prima parte, con la sua scientifica oggettività di riproduzione, offre un ulteriore sostegno (dopo l'appoggio introduttivo dell'anonimo) e, per così dire, una giustificazione storica, una base documentaria all'avvio del processo fantastico, insomma un rimedio alla vertigine della fantasia, nella seconda parte suscita una immagine fondamentale di placida esistenza e di vita riposata in idillica beatitudine.

Questa immagine rappresenta il vero punto di partenza del movimento poetico non solo del primo capitolo, ma dell'intero romanzo. La rottura di equilibrio nel sistema di quieto vivere di don Abbondio e lo sconvolgimento nelle più care abitudini e nelle più dolci speranze di Renzo e Lucia trovano in quella visione di calma sognante il necessario emblematico rilievo, l'indispensabile ragione nostalgica. Tutto il romanzo tenderà a ricomporre quella perduta armonia, insomma a ricondurre a quel fiducioso orizzonte. La vicenda diretta da una condizione di benessere ad una di infelicità, suggellata poi in lieto fine, è senza dubbio tra le più comuni della tradizione narrativa, ma essa acquista in Manzoni una profondità particolare. Quella pace, destinata ad essere subito perduta, diffonde una suggestione profonda, all'aprirsi del romanzo, grazie allo spettacolo del lago. Il paesaggio del lago è dunque come uno specchio nitido in cui si riflette un'immagine di domestica tranquillità, e su cui presto si leverà la tempesta. Non per nulla i due fuggiaschi ritorneranno e celebreranno le nozze in quell'ambiente, quasi a segnare il ricomporsi di quella serenità espressa in apertura nel raccoglimento del paesaggio.

Giovanni Getto, *Tempo e spazio nella letteratura italiana*, Sansoni, Firenze, 1983

Umberto Eco • *La descrizione iniziale dei Promessi sposi*

Una delle domande che hanno sempre intrigato i lettori dei *Promessi sposi* è perché Manzoni perda tanto tempo, all'inizio del romanzo, a descrivere il lago di Como. Possiamo perdonare a Proust di descrivere in trenta pagine il suo indugio prima del sonno, ma perché Manzoni deve spendere una pagina abbondante per dirci «C'era una volta un lago, e qui prende inizio la mia storia»?

Se provassimo a leggere questo brano tenendo sotto gli occhi una carta geografica, vedremmo che la descrizione procede associando due tecniche cinematografiche, zoom e rallentatore. Non ditemi che un autore del XIX secolo non conosceva la tecnica cinematografica: è che i registi cinematografici conoscono le tecniche della narrativa del XIX secolo. È come se la ripresa fosse fatta da un elicottero che sta atterrando lentamente (o riproducesse il modo con cui Dio muove il suo sguardo dall'alto dei cieli per individuare un essere umano sulla crosta terrestre). Questo primo movimento continuo dall'alto al basso inizia a una dimensione «geografica»:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte...

Ma poi la visione abbandona la dimensione geografica per entrare lentamente in una dimensione topografica, là dove si può iniziare a individuare un ponte e distinguere le rive:

... e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

Sia la visione geografica sia quella topografica procedono da nord verso sud, seguendo appunto il corso di generazione del fiume; e di conseguenza il movimento descrittivo parte dall'ampio verso lo stretto, dal lago al fiume. E come ciò avviene, la pagina compie un altro movimento, questa volta non di discesa dall'alto geografico al basso topografico, ma dalla profondità alla lateralità: a questo punto l'ottica si ribalta, i monti vengono visti di profilo, come se finalmente li guardasse un essere umano:

La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il Resegone, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune.

Ora, raggiunta una scala umana, il lettore può distinguere i torrenti, i pendii e i valloncelli, sino all'arredamento minimo delle strade e dei viottoli, ghiaia e ciottoli, descritti come se fossero «camminati», con suggestioni non solo visive, ora, ma anche tattili.

Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispiante, secondo l'ossatura de' due

monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa...

E qui Manzoni compie un'altra scelta: dalla geografia passa alla storia, inizia a narrare la storia del luogo ora descritto geograficamente. Dopo la storia verrà la cronaca, e finalmente incontriamo per uno di quei viottoli don Abbondio che si avvia al fatale incontro coi bravi.

Manzoni inizia a descrivere assumendo il punto di vista di Dio, il grande Geografo, e a poco a poco assume il punto di vista dell'uomo, che abita dentro il paesaggio. Ma il fatto che abbandoni il punto di vista di Dio non ci deve ingannare. Alla fine del romanzo – se non durante – il lettore dovrebbe rendersi conto che egli ci sta narrando una storia che non è solo la storia di uomini, ma la storia della Provvidenza Divina, che dirige, corregge, salva, e risolve. L'inizio dei *Promessi sposi* non è un esercizio di descrizione paesaggistica: è un modo di preparare subito il lettore a leggere un libro il cui principale protagonista è qualcuno che guarda dall'alto le cose del mondo.

Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994

Attilio Momigliano • Lucia

Lucia, il cardinale, fra Cristoforo, sono già tutti sulla via del cielo: molti altri personaggi del romanzo sono radicati nella terra come alberi; ma quelli vi passano come pellegrini. Umili tutti in mezzo alla gloria del loro spirito immortale; dominati tutti da una calma che rivela l'anima intenta non alle conquiste effimere e torbide del mondo ma a quella di un'intima armonia. Nei loro momenti sublimi, negli estremi consigli di Cristoforo, nel colmo del colloquio con don Abbondio, nella risoluzione del sacrificio a Maria, noi li contempliamo estatici e reverenti, come apparizioni di esseri che non ci assomigliano, che la miseria della terra non tange e l'incendio delle passioni non assale. Con questi tre personaggi la psicologia comune è superata: i critici se ne sono accorti solo per Lucia, che è uno spirito incolto, e, per incapacità di comprendere la fede, hanno sentito un difetto dove c'è invece un'arte che oltrepassa quella del romanzo alla Bourget. Ma chi non ha capito la somma verità di Lucia, non ha capito veramente nemmeno Cristoforo e Federigo. La nobiltà di Lucia è di quelle che non si acquistano né con la dottrina né con l'esercizio: nelle anime le gerarchie della cultura non contano; il nostro linguaggio è l'espressione della nostra coscienza prima che del nostro ingegno. Il Manzoni è più su di un romanziere realista: le differenze di vita e di cultura fra quei tre personaggi non possono far dimenticare che essi sono avviati ad un medesimo destino da un'uguale nobiltà di cuore.

A chi si ferma soltanto a cercar le differenze mondane fra Lucia e gli altri religiosi del romanzo, bisognerebbe ripetere le parole di Cristo ai Farisei: «In resurrectione enim neque nubent neque nubentur, sed erunt sicut angeli Dei in coelo» [...]

Lucia, staccata dalla fede, considerata soltanto come una contadina fidanzata, muore fra le mani del critico arido, il quale – allora – non comprende nemmeno più il suo divino pudore, il respiro sommerso di quello spirito che al contatto con la terra s'adombra come al ricordo malinconico d'una patria abbandonata. «E, tra tante cagioni di tremare, tremava anche per quel pudore che non nasce dalla trista scienza del male, per quel pudore che ignora se stesso, somigliante alla paura del fanciullo, che trema nelle tenebre, senza saper di che».

Anima solinga che ci rapisce coi tremiti, i presentimenti, le divine parole, le chiaroveggenze candide e formidabili dell'innocenza. Così è sempre nel romanzo, raccolta nella sua concentrazione soave: il perversimento di Gertrude le ispira «un confuso spavento», le disperazioni e le gioie di Renzo e di Agnese la sfiorano appena, le persecuzioni di don Rodrigo e la violenza dell'Innominato non le insegnano altro che la rassegnazione e l'oblio, chiusa com'è nel suo cuore timido ma forte, ignara della passione che sfigura le anime, mentre la sua rimane sempre uguale, guidata da una voce che non sbaglia.

Sotto l'ala di Dio Lucia può essere addolorata ma non disperata: questo è il significato e la grandezza dell'«Addio», inseparabile dalla descrizione del lago. Nella pacata malinconia di quella notte lunare si specchia silenziosamente il pacato dolore di Lucia. Questa pagina e quelle legate al ratto sublimano questa creazione, troppo inconsueta alla nostra prosa, troppo pura e lontana dalle donne piccole e comuni, troppo concentrata perché il più dei lettori la possa capire. Anche sotto i particolari più definiti mormora una sommersa musica di dolore; la frase scorre quasi silenziosa, come sopra un fondo d'erbe; e l'atteggiamento finale (di Lucia, di mesto abbandono e di segreto pianto, sembra già delinearsi

via via nella pittura del paesaggio. Quando incomincia l'«Addio», sembra che il motivo nascosto venga fuori limpido e tranquillo a dominare tutta la sinfonia. L'anima di Lucia, prima trasfusa in tutto il paesaggio, ora lo ha assorbito in sé: sicché il suo «Addio» ha le linee serene di quella notte di luna. Il cielo, i monti sorgenti dalle acque, e Lucia sono ora una cosa sola: un respiro solenne di malinconia. Le parole sono del Manzoni, ma il respiro è quello dell'anima rassegnata e fiduciosa di Lucia. Perciò il suo pianto è così semplice, il suo dolore così conscio e senza fremiti. «Addio... cime inuguali... ville sparse e biancheggianti sul pendio... casa natia... Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande».

Le traversie danno occasione a Lucia di mostrar la rassegnazione ai disegni della Provvidenza, quest'altro aspetto della fede, che è il motivo artistico unico di tanti personaggi ed è uno degli scopi e dello facce del romanzo. In fra Cristoforo la rassegnazione nasce da un'esperienza meditata, dalla pratica di tutta la vita, dall'osservazione del prossimo al quale s'è votato; in Lucia è più affascinante, perché è puramente istintiva ed è una cosa sola col candore della sua anima dolce e vereconda: Lucia la creatura più spontaneamente religiosa di tutto il romanzo, fiduciosa senza lotte, senza incertezze, senza meditazioni, sicura della bontà di Dio come noi siamo sicuri di quel che vediamo, difesa da questa certezza soave come da una forza nascosta: Gertrude che la vede tremare, la richiama – vacillando per un attimo, quando sta per mandarla incontro ai bravi, il Nibbio sente dinanzi alle sue preghiere una strana viltà; l'Innominato ascolta nella sua voce la voce di Dio che lo chiama e lo perdona.

Durante la peste, Lucia scompare per un po' di tempo dal nostro sguardo; Renzo la cerca a lungo, e finalmente la trova. «Si china per levarsi il campanello, e stando così col capo appoggiato alla parete di paglia d'una delle capanne, gli vien da quella all'orecchio una voce... – Paura di che? – diceva quella voce soave: – abbiam passato ben altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso –». Sentiamo come l'anima di Lucia che ritorna; Lucia non si vede, ma è tutta in quella voce: la sua calma sovrumana, la sua anima che – dalla cima della sua purezza – non sente le tempeste dell'uomo senza fede che desidera e soffre. Non sembra il ritrovamento d'una creatura umana, ma della pace e della fede. Rivediamo Lucia che non vuole il matrimonio per sorpresa e presente che fallirà, Lucia che prega angosciata ma serena nel castello dell'Innominato; e questa calma «ai terrori immobile E alle lusinghe infide» ci trasporta nel regno d'una realtà superiore, che è la sublime dominatrice del poema: la Provvidenza.

Attilio Momigliano, *Alessandro Manzoni*, Principato, Milano, 1952

Alberto Arbasino • *Il voto di Lucia*

Oltre al sesso – potenziale per Renzo e Lucia, programmatico e un po' ipotetico per Don Rodrigo, rimosso e represso per tutti gli altri che però si agitano moltissimo per quello di Lucia anche se non la conoscono – la pulsione primaria dei *Promessi Sposi* si identifica naturalmente con la religiosità. Anche questa viene dal Manzoni addossata a Lucia (le risparmia solo la coazione al Barocco, in fondo), ma in una situazione delle più opinabili, cioè il voto. Prigioniera e terrorizzata nel castello dell'Innominato, e malauguratamente ignara che nello stesso immobile e alla stessa ora il padron di casa si rode fra inaspettati tormenti, infatti, Lucia propone un famoso baratto alla Vergine Santissima: «rinunzio per sempre a quel poverino» pur di «tornar salva con mia madre».

Lucia si uniforma cioè col consenso dell'Autore a un costume di *do ut des* frequente negli stessi paesi mediterranei dove vige la bustarella nei ministeri, la mancia al postino, il regalo alla professoressa, e in genere la convinzione che il funzionario è ingordo e il potente va placato e il professionista va ingraziato con doni, preferibilmente in contanti o in commestibili: non per nulla Renzo porta i capponi al dottor Azzecca-garbugli. Si sa invece che nei paesi settentrionali un buon cattolico non si sognerebbe mai di offendere Gesù o la Madonna e neanche un santino minore con offerte di danaro o assegni o gioielli o bigiotteria in cambio di un favore immediato e concreto: solo preghiere ben fatte e onestà d'intenzioni. Ma tant'è, Lucia non lo sa, e tratta la Vergine da ingorda fattucchiera, con sconvenienti offerte di natura vaginale-clitoridea. Né sospetta che nelle transazioni civili o commerciali o canoniche per sciogliere contratti o promesse bisogna essere almeno in due, altrimenti si va incontro a richieste antipatiche della controparte, e a cause anche rotali definite «elegantissime». E anzi, in più di un caso, non basta neanche la volontà concorde di tutt'e due per sciogliere un nodo... Né la grulla riflette per un attimo alla possibilità di una situazione simmetrica: Renzo che (supponiamo) ha corso un grave pericolo, o (più avanti) si ammala di peste, e comunque si spaventa molto, fa voto di non sposare Lucia, e le fa sapere che vivrà vergine, oppure si «mariterà» con un'altra signorina.

A tutto questo non pensa la povera Lucia. Ma il Manzoni? Si pone il problema? Oppure, come direbbe Gadda, non se lo pone, mentre sarebbe stato tenuto? Nel capitolo del voto riferisce i fatti, e dà fra virgolette il monologo di lei, senza tradire un'opinione, né propria né dell'Anonimo. E nemmeno più tardi, in occasione della rivelazione di Lucia alla mamma. E neanche nell'incontro fra Lucia e Renzo al lazzaretto. Solo Padre Cristoforo al momento di sciogliere il voto (per consentire l'indispensabile *happy end* poche pagine dopo), fa un suo discorsino di elementare buon senso, ma senza far notare che c'è qualche differenza fra la Madonna e un imbroglione come l'Azzecca-garbugli e un dispettoso come Don Rodrigo. Non le dice mai, insomma, in un romanzo che pure dedica pagine e pagine alle infanzie o alle bizze dei personaggi minori: guarda che la Madonna non è né un'avida di regali né una perfida che gode vedendo soffrire, quindi ogni proposta di transazione o baratto è una mancanza di riguardo, la offende e la fa piangere – discorso adattissimo alla psicologia della fanciulla, che mai si sognerebbe («se tanto ci dà tanto») di lasciare una mancia a Donna Prassede «per il disturbo».

Insomma, zitto zitto il Manzoni, sembra sospeso qui ogni giudizio su un costume religioso che pochi decenni dopo e a una latitudine poco più meridionale ispirerà il sensazionale quadro *Il voto* di Michetti e i virtuosistici capitoli dannunziani del *Trionfo della Morte* su quel delirante pellegrinaggio che nulla distingue da certi rituali salgariani attorno alla dea Kali.

Alberto Arbasino, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino, 1977

Luigi Russo • *L'innominato*

È stato detto che l'episodio dell'innominato è il capolavoro della tetraggine romantica. In verità nulla di tetro nelle pagine dell'episodio, se non ce lo aggiungiamo noi con la nostra fantasia; romantico, se mai, l'innominato è solo per questo contrasto con se stesso, come romantica è la monaca di Monza, non già per i foschi delitti (da cui in fondo il Manzoni ritrae lo sguardo) a cui è mescolata, ma per la sua capricciosa condotta che non è una capricciosità di viziosa, ma una capricciosità di sentimento, di donna tormentata, capricciosità nascente dal disagio stesso della sua coscienza.

Qui si chiude la pagina critica, per dir così, sulla conversione dell'innominato, che è forse la più profonda e la più intensa dell'episodio, dove ogni paragrafo segna un avanzamento nella parte più occulta della coscienza. Qui il Manzoni è giunto al culmine della sua analisi critica: dopo, il tono muta, all'analisi critica succede la forma rappresentativa diretta, dove continua la chiaroveggenza psicologica ma nella forma diffusa del racconto.

Così in quest'occasione, aveva subito impegnata la sua parola a don Rodrigo, per chiudersi l'adito a ogni esitazione. Ma appena partito costui, sentendo scemare quella fermezza che s'era comandata per promettere, sentendo a poco a poco venirsi innanzi nella mente pensieri che lo tentavano di mancare a quella parola, e l'avrebbero condotto a scomparire in faccia a un amico, a un complice secondario; per troncargli a un tratto quel contrasto penoso, chiamò il Nibbio, uno de' più destri e arditi ministri delle sue enormità, e quello di cui era solito servirsi per la corrispondenza con Egidio. E, con aria risoluta, gli comandò che montasse subito a cavallo, andasse diritto a Monza, informasse Egidio dell'impegno contratto, e richiedesse il suo aiuto per adempirlo.

Il tono qui è mutato; dall'analisi critica siamo passati al racconto rappresentativo. Resta sempre lo stesso psicologo profondo, ma ecco qui un altro dei luoghi in cui si avvicina il momento della riflessione critica, dell'alta meditazione, che potrebbe essere quella di un filosofo alla Pascal, e il momento rappresentativo e più propriamente poetico del racconto. Si potrebbe obiettare che tale procedimento, tale vicenda di analisi critiche e di rappresentazioni narrative c'è anche negli altri artisti, il che non è sempre vero. Mettiamo, non è quasi mai vero per un Verga ed un Maupassant, che sono artisti puramente rappresentativi e, per dir così non riflessivi; c'è se mai questo procedimento alcune volte in Flaubert, o Dostojevskij, ma si tratta di un procedimento episodico non già così sistematico, a cui il Manzoni si adegua anche per il più mediocre personaggio. Il Manzoni ha sempre bisogno di questa pausa riflessiva, di una parentesi di analisi critica. Anche lo stesso don Abbondio è prima presentato in azione e subito dopo incentrato in tutto un ritratto storico della società del suo tempo: ed al ritratto storico della società segue il bozzetto critico del personaggio, eseguito con la stessa inclinazione mentale con cui un critico, un filosofo, uno storico potrebbe venire esponendo il suo problema.

Dopo questa analisi critica, il Manzoni ritorna ai suoi modi narrativi, ma la riflessione è tutta infusa delle riflessioni precedenti, ed intanto si procede oltre nella storia psicologica del personaggio. Alla crisi di pensiero illustrata nella pagina riflessiva segue la crisi di volontà rappresentata direttamente nella pagina narrativa; difatti è detto che l'innominato impegna subito la sua parola con don Rodrigo per *chiudersi l'adito ad ogni esitazione*. Ecco ancora che l'innominato chiama il Nibbio per troncargli il suo penoso contrasto interno. In questo puntellare la sua volontà con la forza del fatto compiuto è il segno della sua debolezza; l'innominato non pecca più spontaneamente, pecca volontariamente.

E in questo proposito del male si avverte il contrasto interno della coscienza; l'ostinazione, la pervicacia non è già più che una paura dissimulata, uno sgomento, una scossa della nuova via, del nuovo orizzonte spirituale che gli si schiude. La conversione è già avvenuta, sostanzialmente, nell'animo dell'innominato fin da questo momento: l'incontro con Lucia e le parole di quest'ultima non danno che il finale impulso decisivo. Il lettore vede dunque come questa crisi è nettamente preparata, e gradatamente preparata dal Manzoni: quella dell'innominato è una rivoluzione spirituale che è però una evoluzione, non è il colpo di fulmine, la visione di Damasco, non è il miracolo. Nell'innominato selvaggio e

malvagio era già implicita l'idea di Dio; e questa si rivela prima come un'inquietudine, poi si rivela come una certezza. Purtroppo di miracolo si parla un po' in tutta la critica manzoniana, anche in quella dei laici; ma è evidente che si tratta di contagio di una forma di deterioro romanticismo confessionale. E invero un qualsiasi appiglio a una interpretazione miracolosa dell'avvenimento è caduto con la trasformazione del personaggio dagli *Sposi Promessi* ai *Promessi Sposi*. Il conte del Sagrato giunge dinanzi a Lucia ancora intero nella sua durezza di peccatore – osserva giustamente lo Zottoli nel suo saggio sull'*Innominato* –, eguale durezza egli dimostra ancora nel suo colloquio col cardinale. La conversione in lui è dunque qualche cosa di folgorante, sono gli occhi e le parole di Lucia che lo hanno toccato ed il garbo solenne e l'umanità del cardinale che finisce di spetrare il suo cuore.

Il conte del Sagrato non si converte, è convertito. È convertito proprio da qualche cosa che gli è estraneo. *Che diavolo ho io addosso questa notte?* Sono le parole del conte del Sagrato, quando nella notte ricorda la compassione provata dal Tarabuso. Egli precisamente si sente addosso qualcosa che gli è estraneo. Egli patisce la sua conversione, non la muove e governa con un pensiero. Orbene, per lui sarebbe possibile parlare ancora di miracolo. Per l'innominato, invece, tutto il processo è interiore, consapevole, lento, libero. È l'uomo che acquista coscienza ad ogni momento di quello che sente.

Le due redazioni del romanzo ci servono ancora una volta a far vedere il progresso del cristianesimo del Manzoni, e con il progresso in profondità della fede il progresso dell'equilibrio classico dell'arte dello scrittore. La conversione del conte è sempre di tipo romantico; quella dell'innominato è di tipo classico. Nel processo interiore di questa rivoluzione dell'innominato, non c'è nulla che non sia umano; e può parere un paradosso il nostro: appunto perché tutto è umano, tutto è più profondo e direi più prodigioso. Nel caso del conte, l'influenza manifesta della grazia che si serve, sensibilmente, degli occhi di Lucia per muovere e scuotere la durezza del suo carceriere, risente a me pare di qualche cosa di carnale, di troppo corporeo che la diminuisce; anche la persuasione operata dal cardinale, persuasione che giunge improvvisa nel cuore del conte, ha qualcosa di magico che ci lascia meno rispettosi e vorrei dire un po' sospettosi sulle qualità taumaturgiche del buon Federico; i nuovi pensieri che agiscono sulla coscienza del conte attraverso i sogni della notte – abbiamo osservato più avanti – a me pare che immiseriscano il portento di quel mutamento.

Solo ciò che avviene attraverso la volontà e nella volontà dell'uomo è grande; è grande e, vorrei anche dire, è schiettamente religioso. La crisi del conte del Sagrato appunto perché ha qualcosa di taumaturgico non ci prende, quella dell'innominato, perché è una crisi umana, umanissima in ogni momento, ci conduce direttamente a Dio. Sicché a me pare che quegli interpreti che vogliono parlare di miracolo, se con ciò vogliono compiere opera di edificazione cattolica, finiscono con il deludere i loro stessi fini pratici ed i loro sentimenti di credenti. Superficializzano la fede e corrompono al tempo stesso l'opera d'arte manzoniana.

Luigi Russo, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Laterza, Bari, 2002