

ne certi lucidi intervalli, nei quali una voce interna dice ad un tratto: — e se fossero minchionerie? — così anche il nostro poveretto, in mezzo a quella baldanza di pensieri, in quella crescente esuberanza di forze, sentiva di tempo in tempo che a quelle forze mancava un certo fondamento e che appunto nel momento della più grande intenzione parevano pronte a cadere. Quel po' di senno che gli era rimasto lo faceva accorgere che il più se n'era ito; a un dipresso come l'ultimo lumicino rimasto acceso dopo una grande illuminazione fa intravedere gli altri spenti». Vi fa per giunta riscontro, ancora nella prima versione dell'osteria di Gorgonzola, l'istantanea comparativa di Renzo in ascolto, «cheto cheto, con l'animo d'un autore che trovandosi sconosciuto presso tre o quattro uomini di buon gusto, sente fare il processo all'ultima sua opera». Difficile credere che associazioni del genere muovano soltanto da una lepida analogia esterna, senza il sottinteso fluttuante di una remota affinità strutturale, specie quando, venendo di nuovo alla storia di Renzo, apprendiamo dal capitolo XXXVII, a giochi ormai fatti, che egli «soleva raccontar la sua storia molto per minuto, lunghettamente anzi che no (e tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui più d'una volta)». Questo equivale a dire, sul piano di un'ipotetica archeologia letteraria, che l'autore del «manoscritto» è l'alter ego colto del suo personaggio, l'interprete della sua autobiografia orale. Ma già nel corso del romanzo, a guardar bene, il destino di Renzo sembra quello, mentre cammina da un posto all'altro, di rimuginare, ascoltare, narrare, in un «guazzabuglio» di immagini e di pensieri, le proprie avventure.

Alla sua iniziativa si deve anche il «carteggio» con Agnese, al centro del capitolo XXVII, tra l'apparizione di don Gonzalo, che finisce nel geroglifico stanco di un incomparabile «baco da seta», e la cronaca domestica di don Ferrante a fianco della «signora moglie», con la sua meravigliosa biblioteca di «uomo di studio» e di «letterato». Proprio perché Renzo non sa «scrivere, e neppur leggere, nel senso esteso della parola», come dichiara esplicitamente il narratore rettificando ora la sua risposta ad Azzecagar-

burgli, egli ha però bisogno di uno capace di «tener la penna in mano» e deve insieme trovare un «corriere» che recapiti la «lettera» a destinazione, una volta accertato dove sono le «donne» da cui è stato costretto a separarsi rifugiandosi nel «territorio di Bergamo» e assumendovi poi la falsa identità di Antonio Rivolta. Solo dopo che il primo «plico» diretto al padre Cristoforo e attraverso di lui alle sue assistite s'è perso per la strada, tra «un'osteria» e «un convento», il tentativo di comunicazione del «poverino» ha successo e Agnese può finalmente avere lo «scritto» spedito per lei a «un amico di Lecco». Ma anche la madre di Lucia è analfabeta e così si ripete in senso inverso l'operazione di delega, tanto grafica quanto interpretativa, del suo corrispondente d'oltreconfine. Nel dialogo epistolare dei due profughi illetterati il processo comunicativo rischia ad ogni passo di spezzarsi, tutto risulta difficile e aleatorio: la ricerca di uno «scrivano» fidato, il mezzo della trasmissione, l'accertamento del recapito, l'intimità del «segreto», la chiarezza delle notizie, l'ordine e il senso dei fatti riferiti, la decodificazione del testo, sempre per persona interposta, per procura. Se poi sotto l'aspetto compositivo si vuole chiamarlo un microromanzo epistolare intercalato nel racconto, è evidente che le forme canoniche di un genere così fortunato nel Settecento vengono ora messe a confronto con la quotidianità del reale, con l'entropia della vita associata, scendendo al livello della «gente di nessuno», ai limiti di una stilizzazione caricaturale prodotta dall'anomalia del vero e dei suoi paradossi. Mentre lo scrittore di una lettera vive in presa diretta il romanzo della propria anima, interamente calato nell'oggetto, come affermava il Richardson di *Clarissa*, i «due corrispondenti» lombardi non possono comunicare se non alienando la propria parola all'intenzione estranea di un «segretario». La loro voce si attua in quella di un altro, il contenuto vivente della loro esperienza deve affidarsi, per essere percepito, alla mediazione, all'abilità riproduttiva di un attore, che ascolta, recita e scrive. Dare notizia di sé significa per Renzo e Agnese una nuova avventura nella «scala del mondo», fuori dall'ordine borghese dell'idillio o della elegia epistolare non meno che dall'etica «signorile» per cui donna Pras-

sede si fa «distendere da don Ferrante» le lettere «d'importanza» e poi copia «diligentissimamente», come unica responsabile pubblica, le «minute» del coniuge «segretario».

Ma oltre allo straniamento realistico di una forma letteraria il carteggio di Renzo e Agnese apre la strada alla trovata, da ascrivere subito a una fertile ironia narrativa, di due personaggi che nel raggiuogliersi a vicenda intorno a quanto è loro successo dopo l'abbandono forzato del paese narrano una seconda volta i capitoli o frammenti della loro favola romanzesca da un punto di vista ristretto e opaco, sottoposto per di più alla deformazione non rettificabile della lontananza. Di fronte a un lettore già informato di tutto essi appaiono dunque, i testimoni e i copisti della propria storia, senza la possibilità, nel riaggiungersi insieme le parti, di andare oltre le congetture dell'ansia o del desiderio. E tuttavia, quanto meno riescono a rendere l'intreccio degli eventi, poiché è vero soprattutto per loro che il cuore sa «appena un poco di quello che è già accaduto», tanto più essi partecipano al flusso confuso e drammatico della vita nel suo andirivieni, anche nello spazio labile delle parole, «a sbalzi e ad intervalli». La loro autenticità scaturisce più intensa dalla incertezza del contatto informativo, dalla reazione degli impulsi e degli affetti a un referto sfocato, a un'assenza dolorosamente ambigua. Così dalla parte di Renzo il *dossier* epistolare ha inizio, in un modo «arruffato» a cui manca «un costrutto chiaro e intero», con il «racconto della fuga» e il «ragguaglio delle sue circostanze attuali», dal «cambiamento di nome» al «dovere star nascosto», passando poi alle «domande affannose, appassionate, su' casi di Lucia, con de' cenni oscuri e dolenti, intorno alle voci che n'erano arrivate», e facendovi seguire, nello stile franco e nativo della retorica popolare, «speranze incerte, e lontane, disegni lanciati nell'avvenire», «promesse e preghiere di mantener la fede data, di non perder la pazienza né il coraggio». La risposta di Agnese, accompagnata dai «cinquanta scudi» dell'innominato, riferisce a sua volta con la medesima «chiarezza» del corrispondente «la tremenda storia di quella persona», allude «per via di perifrasi» al voto di Lucia e ne tira le conseguenze per il destinatario «con parole

più dirette e aperte», di «mettere il cuore in pace, e di non pensarci più». Proprio l'opposto di quanto s'aspettava il poverino.

A questo punto si capisce che la scena resti tutta a Renzo, dopo la «meraviglia» e la «sospensione» senza «contentezza» nel vedere «tant'oro», e alla lettura del «terribile scritto» che gli viene fatta dal suo «interprete», con un coinvolgimento progressivo dell'ascoltatore che percepisce il romanzo nero di Lucia come un dramma del proprio «animo agitato», come uno spettacolo concluso nella gestualità mimetica di un pubblico ingenuo, facile all'entusiasmo quanto al furore. A mano a mano che apprende i «casi» della sua eroina, tra il «buio» e il «chiaro» di un senso fluttuante che sfida ogni sforzo ermeneutico, Renzo infatti è trascinato a «tremare, inorridire, infuriarsi» quasi che l'intrigo del dramma continui ancora in lui, nella sua «febbre di passioni», anch'esse istintivamente teatrali. Ratificata poi dalla formula drammaturgica delle «espressioni più forti di pietà e di terrore», che qualcuno potrebbe persino affiancare alle «luttuose Tragedie d'horrori» dell'anonimo, questa teatralità culmina nella dettatura di una nuova lettera, non più di scorcio, per trasposizione narrativa, ma in presa diretta. La voce del personaggio irrompe perentoria ed esibisce la forza performativa dell'atto linguistico, ancora con le sue pulsioni elementari, con la sua serie caparbia di «che» anaforici, nella paratassi tipica dell'enunciazione parlata. È la parola che si proietta verso la bivocità della scrittura: «scrivete, — proseguiva dettando, — che io il cuore in pace non voglio mettere, e non lo metterò mai; e che non son pareri da darsi a un figliuolo par mio; e che i danari non li toccherò; che li ripongo, e li tengo in deposito, per la dote della giovine; che già la giovine dev'esser mia; che io non so di promessa; e che ho ben sempre sentito dire che la Madonna c'entra per aiutare i tribolati e per ottener delle grazie, ma per far dispetto e per mancar di parola, non l'ho sentito mai; e che codesto non può stare, e che, con questi danari, abbiamo a metter su casa qui; e che, se ora sono un po' imbrogliato, l'è una burrasca che passerà presto». E una volta di più si vede, per usare i termini calzanti della Yourcenar,

come tono e timbro si risolvano in comportamento, in segno distintivo di un carattere non meno che di un personaggio. Va infine notato che l'inserto del discorso diretto avviene al termine dello scambio epistolare, in una posizione chiave di «climax». Se tra le funzioni narrative del carteggio vi è anche quella, in fondo, di ricapitolare i fatti avventurosi dei due protagonisti prima dei capitoli da cui scompaiono sui «nuovi casi più generali, più forti, più estremi», lo sfogo eloquente di Renzo prefigura già la sua linea d'azione, il suo movimento tenace nella trama successiva del racconto.

A parte l'intelligenza manipolatrice delle operazioni stilistiche, con un effetto stereoscopico, come s'usa dire oggi, da *mise en abyme*, l'episodio delle lettere tra i due profughi è troppo singolare perché il suo significato si esaurisca nell'arabesco visibile dell'ironia narrativa, tanto più se si rilegge, e ora è il momento di farlo, il suo paragrafo intermedio sul «contadino che non sa scrivere, e che avrebbe bisogno di scrivere». Se n'è accorto meglio di altri un lettore filologo, Manlio Pastore Stocchi, il quale argomenta che dalla storia del carteggio emergono due temi complementari, il fallimento comunicativo del mezzo epistolare e l'ineadeguatezza della lettera come modo di narrazione: di qui la critica implicita al romanzo epistolare e alla sua rappresentazione immediata del presente, nel flusso ancora caldo del vissuto, che sopprime la distanza del giudizio mentre obbliga il narratore a rinunciare al postulato di un progetto onnisciente, alla norma di un vero superiore all'orizzonte del personaggio. Ma per quanto introduca a un'ironia che attiva l'interazione dialettica della oggettività e della soggettività, la sua ipotesi critica appare ancora troppo semplice, sia perché il limite della scrittura epistolare inerisce alla condizione del personaggio, come avverte, a esempio, un luogo del capitolo XXIV, puntando non sull'onniscienza ma sulla possibilità di una prospettiva più larga e intrecciata («era una storia che nessuno conosceva tutta; e per Lucia stessa c'eran delle parti oscure, inesplicabili affatto. E principalmente quella fatale combinazione d'essersi la terribile carozza trovata lì sulla strada, per l'appunto quando Lucia vi passava per un caso straordinario: su di che la madre e la fi-

glia facevan cento congetture, senza mai dar nel segno, anzi senza neppur andarci vicino»), sia perché il romanzo epistolare, anche nel quadro di una parodia seria, è solo una variante del fenomeno comune a ogni procedimento narrativo. A ragionare sulla base dell'interludio esplicativo intorno alle missive degli analfabeti, il problema vero è la trascrizione di un enunciato orale e la sua decodificazione, con la catena necessaria degli intermediari, in andata e ritorno, che alterano via via la figura primitiva di un insieme di fatti. A livello di una tipologia romanzesca viene proposta, in sostanza, un'analisi della tradizione informativa analoga a quella settecentesca dell'Ortes nel suo *Calcolo sopra la verità dell'istoria*, a proposito della regola che «la cognizione del fatto vada sempre scemando nel passare da un testimonio verbale all'altro» e che sin da principio, nel «pubblicare qualche avvenimento cospicuo da sé veduto», l'«uomo saggio» si vede «costretto a modificare, a cangiare, a troncarsi ancora e ad aggiungere oltre alla sua perspicuità». Ma nel carteggio di Renzo e Agnese tutto questo funziona come un'ermeneutica povera dell'esistenza privata, che non ha accesso alla scrittura e dovendo ricorrere a una mediazione è soggetta ancora di più al rischio del fraintendimento, all'opacità di un linguaggio interpolato. E il modello dimostrativo ha una tenuta perfetta, anche nell'esattezza tecnica del suo tessuto lessicale.

Il ciclo comincia dal «contadino» che si rivolge a un «letterato» di preferenza «della sua condizione», informandolo «con più o meno ordine e chiarezza, degli antecedenti», ossia del contesto dei fatti, ed esponendogli «nella stessa maniera, la cosa da mettere in carta». Il segretario «parte intende, parte frantende» e intanto «mette come può in forma letteraria i pensieri dell'altro, li corregge, li migliora, carica la mano, oppure smorza, lascia anche fuori, secondo gli pare che torni meglio alla cosa». All'altro capo il destinatario deve parimenti chiedere aiuto a un «dotto» dello stesso «calibro», che gli «legge» e gli «spiega» il testo della lettera senza però evitare che sorgano «delle questioni sul modo d'intendere» poiché «l'interessato» con la sua «cognizione de' fatti antecedenti, pretende che certe parole

vogliano dire una cosa» mentre «il lettore», forte della sua «pratica» di «composizione», insiste che «ne vogliano dire un'altra». Alla fine prevale il parere «di chi sa» e tocca a lui la «risposta», destinata a sua volta a una «interpretazione» dello stesso tipo. Il peggio, però, accade allorché il «soggetto della corrispondenza» esige il «segreto», da non partecipare a un «terzo», e in chi scrive — come nel caso di Renzo — si aggiunge «l'intenzione positiva di non dir le cose affatto chiare». Ciò che ne esce infatti, nel lavoro ermeneutico, è una gara di congetture contrastanti dove «le parti finiscono a intendersi tra di loro come altre volte due scolastici che da quattr'ore disputassero sull'entelechia». L'iperbole grottesca con cui si conclude questa fenomenologia della comprensione indigente e divisa, quasi in omaggio all'universo aristotelico dell'anonimo, viene poi siglata dal commento epigrammatico del narratore a figura scoperta («per non prendere una similitudine da cose vive; che ci avesse poi a toccare qualche scappellotto»), che non è così ovvio e bonario come sembra, giacché per intenderlo bisogna riprendere il *Fermo e Lucia*, che in luogo dei «due aristotelici» metteva in campo «due filosofi trascendentali», ossia, per l'appunto, un esempio di «cose vive». L'ironia del narratore si ritorce dunque su di lui e sul suo stilema sostituito, con un secondo significato che resta fuori, nel suo scatto finale, dal raggio interpretativo del lettore.

Ma anche senza uscire dal tracciato della scrittura, ripercorrendo le sequenze del discorso metanarrativo sul carteggio di Renzo e Agnese, sulla nuova versione che assume con loro il genere, stando a Bachtin, del patetismo sentimentale da camera, si può andar dietro al tiro indiretto dell'ironia solo che non se ne lascino cadere i segnali; e lo «scappellotto» è già uno di essi. Quello più forte e insinuante, tuttavia, anche per la radicalità della correlazione speculare, viene dalla postilla autoinclusiva «accade anche a noi altri, che scriviamo per la stampa» in coda all'avvertimento sussidiario che nonostante la sua conoscenza dell'«arte» che lo fa superiore al «contadino» nel dominio della parola, al «letterato» interprete e scrivano «non riesce sempre di dire tutto quello che vorrebbe; qualche volta gli ac-

cade di dire tutt'altro». Qui addirittura non solo il narratore ma anche l'autore implicito che lo manovra finisce per essere equiparato al segretario della corrispondenza dei due personaggi. Ora chi allega il proprio laboratorio moderno per illustrare gli accidenti di stesura di una lettera secentesca d'ambiente contadino gioca con la propria immagine e usa l'ironia, di cui è fatto complice anche il lettore, di «de se fingere minora», diminuendosi e declassandosi a uno «status» che non giunge neppure a quello dell'anonimo. In realtà il suo entimema urbano, come avrebbe sentenziato un trattatista barocco, ha un sottinteso più sottile e più laborioso se si considera lo scrivano, che nel caso d'Agnese è «quell'Alessio suo cugino», non rispetto a ciò che non riesce a dire, ma in rapporto al suo intervento «letterario» nell'esposizione dei fatti e dei desideri espressi a voce schietta e impacciata. Ciò che differenzia maggiormente il testo scritto da quello orale e mimico è la pretesa o il diritto della «forma letteraria» di non essere un semplice «strumento materiale» degli «affari altrui» e di interpretarli quindi «a modo suo» secondo la «pratica» della «composizione», in conformità, per dirla con Šklovskij, non alle motivazioni di vita ma alle leggi dell'arte, che presiedono alla metamorfosi della fabula in intreccio. Anche l'esperienza romanzesca del contadino deve assoggettarsi al potere della letteratura di affermare la verità delle proprie forme, di manipolare i materiali come «torni meglio alla cosa». E poiché l'«idea del carteggio» descrive «come andassero allora tali cose, anzi come vadano», visto che «in questo particolare» vi è «poco o nulla di cambiato», non si può non concludere che il narratore moderno si trova nella stessa condizione del «segretario» o «turcimanno» di Agnese e Renzo e compie nei confronti dei suoi personaggi, in quanto immagini dell'altro da sé, la stessa manipolazione letteraria di adeguamento alle figure dell'intreccio. Ma è altrettanto vero che proiettandola nello specchio del racconto egli la mette in discussione, sulla strada ellittica di un'ironia dell'ironia.

In effetti, poiché nello spazio delle «intenzioni» e dei «motivi complicatissimi che determinano ad agire» il narratore può vedere o congetturare qualcosa di «quello», secondo

Ezio Raimondi

La dissimulazione
romanzesca

Antropologia manzoniana



il Mulino

Saggi

Un romanzo per gli occhi

Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo

Daniela Brogi



Carocci editore  Freccie

perché sono io che la rifaccio, la raccomodo, la riorganizzo in un *corpus* significativo". Sono io, in altre parole, che la trasformo in una narrazione coerente – giacché questa è la prerogativa della narrazione storica: non solo la presenza di una storia, ma di qualcuno che la racconti e la faccia venire verso di noi – come quella canestra di frutta da cui siamo partiti, e che ci interpella, ci chiede di essere guardata. «Non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti [...] e rifarne la dicitura?».

Per tornare allora alla domanda su cosa ci racconti veramente il narratore dei *Promessi sposi*, l'enfasi dell'*Introduzione* può essere riferita, evidentemente, anche all'«eroica fatica» compiuta dal trascrittore in quanto artefice di un romanzo storico: per allestire un «componimento misto»; per costruire uno sguardo più sincero sulla storia.

D'altra parte, il racconto manzoniano è anche testimonianza e segno di un eroico impegno di rappresentazione del trascorrere della storia, nonché dei modi in cui le coscienze degli individui ne fanno esperienza: siamo giunti al terzo ordine di significati per cui *I promessi sposi* è un romanzo storico. A questo livello del testo non bastano i documenti, o gli inserti digressivi di spiegazione e di commento dei fatti storici, ma entrano in gioco le modalità attraverso le quali la «dicitura» configura il senso del tempo storico: la dialettica di primo piano e sfondo, per esempio, o la stessa scelta di inserire, di escludere, o di combinare certi episodi, intervenendo sull'intreccio e sulla trama del testo; o la stessa regolazione di una velocità narrativa diversa e variabile che, caso per caso, altro non fa che mimare l'effetto di scorrimento per unità discontinue del tempo storico. Sono i casi in cui *I promessi sposi* va considerato un grande romanzo storico perché costruisce una vera e propria semantica del tempo storico, ovvero del tempo esperito come tempo in cui l'orizzonte finito della biografia individuale è travolto da eventi nuovi e imprevisi che trasformano i modi di considerazione e di temporalizzazione dell'esperienza umana.

La tela rattoppata: romanzo di formazione e romanzo storico

«Ibrido artisticamente organizzato», secondo l'efficace definizione di Bachtin (1979, p. 112), il romanzo, e più che mai il romanzo degli ultimi due secoli, resiste, per il suo stesso statuto, alla possibilità di una sistematizzazione teorica data una volta per tutte. E sfugge alla possibilità di una tipo-

logia formale pura e lineare. Nondimeno, sembra altrettanto innegabile che all'interno di questo genere che per molti aspetti può essere considerato uno dei modi simbolici privilegiati della modernità, nella prima metà del XIX secolo incontrano interesse particolarmente due forme, abbastanza dissimili, ma con significativi punti di tangenza o di convergenza: il romanzo di formazione e il romanzo storico.

I promessi sposi presenta alcune prospettive testuali giustamente assimilabili ai modelli del romanzo di formazione: non solo la linea narrativa di Renzo, eroe "cercatore" che si congeda dalla storia con il bilancio finale del suo apprendistato, ma la stessa vicenda di Lucia scandisce, in un certo senso, le tappe di un percorso di formazione (Baldi, 2004, pp. 231 ss.).

D'altra parte, le linee di continuità e di intersezione tra i due generi del romanzo storico e del romanzo di formazione non sono riducibili, a mio avviso, alla presenza di elementi narrativi comuni interni ai mondi di invenzione costruiti dall'opera, ma investono le coordinate stesse di quei mondi, ovvero l'insieme di problemi che gli autori hanno inteso affrontare scegliendo di rappresentare la vita umana attraverso le forme e i temi del romanzo storico – che è più interessato a rappresentare le verità della storia dentro gli individui – o del romanzo di formazione – che ci racconta più spesso le verità degli individui dentro la storia. In questo senso, il romanzo storico e quello di formazione possono essere guardati e studiati anche come due generi attraverso i quali nasce e prende consapevolezza di sé il romanzo degli ultimi due secoli, cercando di organizzare e formalizzare in modelli semantici significativi una delle questioni che più tormentano la narrativa moderna: quella del tempo, un tempo storico e non più assoluto («gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri»), e dei nuovi rapporti tra esperienza e significato postulati dalle nuove forme di percezione e di esperienza del tempo.

In questo senso, le verità ultime di cui ci parlano i due generi non sono molto lontane, perché entrambe le forme ci parlano di uno iato sempre più forte che si è consumato tra il tempo biografico, dell'esperienza individuale, e il tempo extrabiografico della storia. Uno iato rispetto al quale la vita particolare diventa pura contingenza, serialità, «purissimo accidente» appunto. L'inizio e la fine dell'esistenza umana e l'inizio e la fine della storia, guardati dalla prospettiva del tempo storico – e, con terminologia manzoniana, della morte – seguono velocità e direzioni sempre più pericolosamente lontane che il romanzo di formazione e il romanzo storico, sia pure su strade diverse, cercano da un lato di raccontare; e dall'altro lato di riavvicinare.

Il concetto di storia, e di formazione, così come sono tematizzati dal romanzo storico e dal romanzo di formazione ottocenteschi, non rappresentano allora degli universali astratti, costanti antropologiche di lunga durata indifferentemente assimilabili a qualsiasi epoca; non sono nudi materiali. Storia e formazione (o formazione negata) sono anche modi formali, strategie della «dicitura» attraverso le quali le grandi architetture narrative ottocentesche intendono non solo raccontare, ma far «vedere» il tempo, cercando di ricostruire un significato che generalmente non abita la contingenza.

Da questo punto di vista, non saranno i nudi materiali narrativi dei *Promessi sposi*, ma l'organizzazione, la mappatura complessiva di quei contenuti, i significati di intreccio, a consegnarci le verità più interessanti del romanzo storico manzoniano.

Esasperato da una cattiva sorte che scandalosamente sta smentendo le sue mire libertine, nel capitolo XI dei *Promessi sposi* don Rodrigo inveisce contro i protagonisti in fuga usando degli epiteti significativi:

– Chi si cura di costoro a Milano? Chi gli darebbe retta? Chi sa che ci siano? Son come gente perduta sulla terra; non hanno né anche un padrone: gente di nessuno – (PS, XI, p. 216, § 3).

Come possono le oscure vicende della «gente di nessuno» aiutarci a elaborare un giudizio storico complessivo su un'intera epoca? La risposta a questo interrogativo fissa uno dei momenti principali di originalità della scrittura dei *Promessi sposi*, e consiste, essenzialmente, nel lavoro strenuo di tessitura e di rammendo compiuto dall'autore del «componimento misto di storia e d'invenzione» per elaborare una trama a più strati, in cui gli individui comuni sono guardati attraverso i fili invisibili che legano la loro oscura esistenza alla grande storia:

Don Gonzalo aveva troppe e troppo gran cose in testa, per darsi tanto pensiero de' fatti di Renzo; e se parve che se ne desse, nacque da un concorso singolare di circostanze, per cui il poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo né allora né mai, si trovò, con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose (PS, XXVI, p. 508, § 64).

«Senza volerlo, e senza saperlo né allora né mai», Renzo si trova coinvolto in «un concorso singolare di circostanze» di cui non riuscirà mai a conquistare coscienza, e che solo la trama romanzesca può rendere sensato. Al centro dell'interesse narrativo, insomma, non è tanto «la miserabile

cronaca di un oscuro villaggio»¹⁵, quanto il discorso complessivo che può dar forma alla catena di eventi che trascende il singolo, risucchiandolo nel vortice insondabile del tempo storico.

Ma l'eroica fatica del «componimento misto di storia e di invenzione» – sembra opportuno ripeterlo – vale per due, perché il romanziere non cerca soltanto di sbrogliare il guazzabuglio, ripostulando una morale della storia; ma tenta anche di mimarlo, ed è qui che sta una delle ragioni più importanti per cui *I promessi sposi* è un romanzo storico; è qui che risiede uno dei contenuti di verità più moderni di quest'opera. È anche in tal senso che il romanzo storico tiene fede al concetto manzoniano dell'arte, ovvero riesce a parlarci del «nostro destino su questa terra», a partire da un termine di paragone così basso come il mondo della «gente di nessuno». La vicenda del povero montanaro è figura di un destino complessivo rappresentato lungo l'asse del tempo storico. Perché rappresentabile soltanto lungo l'asse del tempo storico, ovvero attraverso la misura romanzesca: non si tratta infatti di un destino *romanesque* e fiabesco, ma di una somma di determinazioni che inchiodano l'uomo comune ai limiti materiali e culturali della sua temporalità, esponendo la sua esistenza alla minaccia della discontinuità; e mandando all'aria tutte le sue pretese di controllo sulla realtà:

don Gonzalo, dopo aver parlato del tumulto, leggermente e da uomo che ha già messo riparo a tutto; fece quel fracasso che sapete a proposito di Renzo; come sapete anche quel che ne venne in conseguenza. Dopo, non s'occupò più d'un affare così minuto e, in quanto a lui, terminato [...]

Ma Renzo, il quale, da quel poco che gli s'era fatto veder per aria, doveva supporre tutt'altro che una così benigna noncuranza, stette un pezzo senz'altro pensiero o, per dir meglio, senz'altro studio, che di viver nascosto (PS, XXVII, p. 513, §§ 11-13)¹⁶.

È precisamente questo movimento di individuazione dell'esistenza che rende romanzabili delle vicende assolutamente accidentali che altrimenti ci seccherebbero a morte (PS, XXXVIII, p. 744, § 63).

Non sono gli eventi privati in sé a fondare l'interesse narrativo, ma il modo di guardare ad essi attraverso la storia. E viceversa, poiché come l'esistenza comune, al di fuori delle vicende storiche che le sovradeterminano, non ha alcun interesse, anche la grande storia, da parte sua, acquista senso solo se guardata in una posizione di rapporto con gli individui. E così sarà spogliata dei suoi attributi più sfarzosi e monumentali per essere schierata di nuovo in battaglia nell'«angusto Teatro» delle vicende della «gente di nessuno».

L'originale modalità manzoniana di messa in discorso della storia si realizza, oltre che in una rilettura *à rebours* della tradizione, nella messa in rilievo dei fili paradossali e accidentali che intrecciano le vicende della storia con quelle degli individui¹⁷, producendo, di conseguenza, un effetto d'insieme della temporalità storica intesa come orizzonte mobile e complesso, che si rifrange, a seconda delle angolature, in modalità diverse, compresenti e reciprocamente dissonanti.

Un capitolo esemplare: *Promessi sposi*, XXVII

Il capitolo XXVII dei *Promessi sposi* rappresenta uno degli esempi artisticamente più alti della capacità del romanzo storico manzoniano di farci vedere il tempo come tempo storico. Siamo nell'inverno 1628-29, e il narratore sviluppa, in successione, quattro distinte sequenze di racconto: dopo aver fornito delle notizie più precise sulla guerra di successione per Mantova e il Monferrato¹⁸, si raccontano le vicende del carteggio tra Agnese e Renzo, per passare poi a parlare di Lucia e dei tormenti che le infligge donna Prassede; infine, l'ultimo nucleo narrativo riguarda la figura di don Ferrante, di cui il narratore passa umoristicamente in rassegna la biblioteca, finché, giunto sul punto di elencare il settore delle «lettere amene», si affranca dal ruolo di «copiator servile», precisamente come aveva fatto nell'*Introduzione*, quando aveva interrotto la trascrizione del «dilavato e graffiato autografo» dell'Anonimo, decidendo di rimettersi «nel cammino della storia». Rileggiamo l'inserito con cui si conclude il capitolo:

Fino all'autunno del seguente anno 1629, rimasero tutti, chi per volontà, chi per forza, nello stato a un di presso in cui gli abbiám lasciati, senza che ad alcuno accadesse, né che alcun altro potesse far cosa degna d'esser riferita. Venne l'autunno, in cui Agnese e Lucia avevan fatto conto di ritrovarsi insieme: ma un grande avvenimento pubblico mandò quel conto all'aria: e fu questo certamente uno de' suoi più piccoli effetti. Seguiron poi altri grandi avvenimenti, che però non portarono nessun cambiamento notabile nella sorte de' nostri personaggi. Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fucelli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggieri, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina.

Ora, perché i fatti privati che ci rimangono da raccontare, riescano chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano (PS, XXVII, pp. 525-6, §§ 58-60).

Il narratore dice: dalla fine del 1628 fino all'autunno dell'anno seguente, ai protagonisti non accade nulla «che sia degno di essere riferito», vale a dire che sia materia di interesse per il racconto. Ma a riattualizzare e a rendere romanzabili, nonché memorabili, queste esistenze così defilate rispetto alla storia, interviene la serie dei grandi avvenimenti pubblici, che finirà per avvolgere «come un turbine vasto» anche la vita dei «purissimi accidenti».

Così, attraverso le forme, il baricentro del testo non è la peripezia dei due promessi sposi considerata in sé, ma l'intreccio tra i fatti privati e quelli pubblici. Un genere di intreccio tutto particolare però, poiché esso ci parla di uno speciale movimento di scambi tra l'individuo e la storia. Si tratta infatti di un rapporto di inversa proporzionalità tra i due poli, per cui alla posizione di massima inessentialità dell'individuo dentro la storia («don Gonzalo [...] dopo, non s'occupò più d'un affare così minuto») corrisponde una posizione di massima essenzialità della storia dentro la vita dell'individuo («Ma Renzo [...] stette un pezzo senz'altro pensiero o, per dir meglio, senz'altro studio, che di viver nascosto»: PS, XXVII, p. 513, §§ 11-13). Perché mentre l'uomo dentro la storia ha il peso delle «foglie passe e leggiere» confinate negli angoli più nascosti dell'erba, la storia, viceversa, ha la medesima funzione del «turbine» che le «involva nella sua rapina».

Le risorse conoscitive del romanzo storico derivano proprio dalla capacità di nominare questo sistema di forze rappresentandole dialetticamente: ovvero non solo raccontando «il concorso singolare di circostanze» per cui l'esistenza di un «poveraccio» come Renzo si troverà appesa ai rapporti diplomatici tra la Repubblica di Venezia e il re di Spagna, ma configurando un mondo narrativo che sia capace di fissare il senso di precarietà e di discontinuità che acquistano le biografie personali appena le si guardi dalla prospettiva del tempo storico. La retorica del racconto cercherà di mimare precisamente tale effetto di inconsistenza, attraverso la combinazione delle sequenze, ovvero attraverso l'intreccio, e attraverso le modalità originalissime di messa in romanzo della storia. Proviamo allora a riscontrare le verità di questa affermazione sul testo dei *Promessi sposi*.

Forse nessun capitolo, come il XXVII, prende così alla lettera la metafora della scrittura romanzesca come lavoro tessile di riaggiustatura e di raccomandamento. La guerra di successione per Mantova e il Monferrato,

il carteggio tra due analfabeti – Agnese e Renzo – le smanie da raddrizzacervelli di donna Prassede con Lucia e il catalogo della biblioteca di don Ferrante: i quattro nuclei che compongono il capitolo sono così diversi da poter essere letteralmente assimilati a quattro grandi toppe formate da tessuti e da colori dissonanti che solo un gran sarto potrebbe ricucire e ricollocare in una trama composita e sensata.

Al tempo stesso, è interessante notare che, guardando alla *fabula*, nessuno degli episodi raccontati è veramente essenziale allo svolgimento e alla comprensione della vicenda romanzesca. La materia del racconto è prevalentemente assimilabile alla categoria formalistica dei «motivi liberi», al punto che, in un certo senso, il capitolo XXVII potrebbe anche mancare. Dal punto di vista però dei problemi che l'autore si pone in quanto autore di un romanzo storico, ovvero dal punto di vista della costruzione di un componimento capace di farci «vedere» la storia non come fondale, ma come corso degli eventi dentro il quale passano silenziosamente le moltitudini senza lasciare traccia, questo capitolo è interessantissimo, perché sono significativi non i singoli episodi considerati in sé, ma i significati di intreccio che essi acquistano dentro la trama del racconto.

Il narratore introduce il primo nucleo narrativo – quello sulla guerra – avvisando che darà alcune notizie importanti:

Già più d'una volta c'è occorso di far menzione della guerra che allora bolliva, per la successione agli stati del duca Vincenzo Gonzaga, secondo di quel nome; ma c'è occorso sempre in momenti di gran fretta: sicché non abbiám mai potuto darne più che un cenno alla sfuggita. Ora però, all'intelligenza del nostro racconto si richiede proprio d'averne qualche notizia più particolare (PS, XXVII, p. 509, § 1).

D'altra parte queste notizie più particolari sull'«*Impresa de' Prencipi e Potentati*» più famosa dell'epoca in cui accaddero i fatti arrivano nel capitolo XXVII, a due terzi cioè del racconto, ovvero a un terzo dal suo epilogo. Anche questo è un modo di rimescolare le carte della storia, nonché una forma dissimulata di invito a una lettura più maliziosa del testo che incespa umoristicamente anche la lettura dell'affermazione successiva:

Son cose che chi conosce la storia le deve sapere; ma siccome, per un giusto sentimento di noi medesimi, dobbiam supporre che quest'opera non possa esser letta se non da ignoranti, così non sarà male che ne diciamo qui quanto basti per infarinare chi n'avesse bisogno (PS, XXVII, p. 509, § 1).

E da qui il narratore procede con il veloce resoconto analettico dei «politici maneggi» degli ultimi due anni: l'epoca in cui dormono ancora sotto il vulcano gli eventi storici che con la loro esplosione rovesceranno davvero le sorti della popolazione milanese, ovvero la carestia e la peste.

Nella sua prima sequenza il capitolo XXVII recupera i passaggi di quella storiografia tradizionalmente abituata a cristallizzare la memoria storica sulle figure dei *Principi* – nella “Quarantana”, le illustrazioni di queste pagine, vale a dire i ritratti di Urbano VIII, di Maria de' Medici e di Carlo Emanuele I di Savoia (PS, XXVII, pp. 510-2), commissionati da Manzoni con una speciale cura¹⁹ e preparati da Gonin, amplificano il senso di un passato inteso come culto feticistico di grandi figure imbalsamate: sembra di essere nella galleria dei ritratti di famiglia del palazzotto di don Rodrigo.

Ma attraverso un lessico ironico che introduce una sbavatura, in qua e in là, tra gli inchiostri delle fonti ufficiali²⁰, la cronaca delle imprese dei capi che giocano alla guerra fa progressivamente spazio a uno sguardo polemico che alla fine si dichiarerà esplicitamente, ripostulando una morale della storia:

L'assedio poi andava male, in lungo, ogni tanto all'indietro, e per il contegno saldo, vigilante, risoluto degli assediati, e per aver lui poca gente, e, al dire di qualche storico, per i molti spropositi che faceva. Su questo noi lasciamo la verità a suo luogo, disposti anche, quando la cosa fosse realmente così, a trovarla bellissima, se fu cagione che in quell'impresa sia restato morto, smozzicato, storpiato qualche uomo di meno, e, *ceteris paribus*, anche soltanto un po' meno danneggiati i tegoli di Casale (PS, XXVII, p. 512, §§ 8-9).

A questo punto però entra direttamente in gioco la strategia narrativa che più ci interessa in questo momento, ovvero la composizione di una prospettiva sulla temporalità storica attraverso i significati di intreccio. Senza nessun preavviso, il racconto compie infatti una virata improvvisa e scaraventa in scena l'ultimo degli accidenti a cui avrebbe potuto dare spazio il grande “arazzo” del discorso storico ufficiale. Leggiamo come prosegue il testo che abbiamo appena citato:

In questi frangenti [don Gonzalo] ricevette la nuova della sedizione di Milano, e ci accorse in persona.

Qui, nel ragguaglio che gli si diede, fu fatta anche menzione della fuga ribelle e clamorosa di Renzo, de' fatti veri e supposti ch'erano stati cagione del suo arresto;

e gli si seppe anche dire che questo tale s'era rifugiato sul territorio di Bergamo. Questa circostanza fermò l'attenzione di don Gonzalo (PS, XXVII, pp. 512-3, § 10).

Il giudizio pronunciato dallo storico sugli «spropositi» di una politica di guerra assolutamente indifferente alle moltitudini si trasforma subito in occasione di messa in scena romanzesca grazie all'invenzione del «concorso singolare di circostanze» che fanno incrociare don Gonzalo con Renzo. Ci troviamo davanti a un *modus operandi* presente in ogni pagina dei *Promessi sposi*, fin da quell'inizio in cui l'arroganza del potere secentesco documentata dalle grida, ma al tempo stesso imprigionata, ridotta a cadavere dal linguaggio così polveroso delle parole del potere, è “richiamata in vita” dalla parola romanzesca, nel senso che diventa oggetto di rappresentazione diretta di quel mondo attraverso il primo straordinario dialogo dei *Promessi sposi*, quello tra don Abbondio e i bravi:

- [...] Via, che vuol che si dica in suo nome all'illustrissimo signor don Rodrigo?
- Il mio rispetto...
- Si spieghi meglio!
- ... Disposto... disposto sempre all'ubbidienza – (PS, I, p. 20, §§ 36-37).

Dove, come glossa del brano, si possono ricordare le parole scritte da Manzoni a Fauriel: «je fais ce que je peux pour me pénétrer de l'esprit du temps que j'ai à decrir, pour y vivre» (cfr. CAP. 2, note 1-2). Tuttavia, assieme a tale procedimento nel capitolo XXVII opera con una particolare evidenza l'attenzione con cui la «dicitura» risemantizza, oltre che gli elementi del racconto, le tecniche della loro ricucitura. L'effetto di reale di questo capitolo non deriva dai singoli aneddoti della vita individuale direttamente rappresentati dal racconto, ma dalla *vérité de l'ensemble* riconfigurata dalla costruzione del testo. Essa rimanda in primo luogo al contrasto stridente che non solo il primo ma anche i nuclei successivi del capitolo producono complessivamente tra i grandi personaggi della storia – dal duca di Savoia fino al papa Urbano VIII, o Maria de' Medici – e gli spaventati accidenti che abitano la periferia dell'impero: Renzo, ma anche Agnese, suo cugino, Lucia, donna Prassede, don Ferrante: tutte figure che appartengono, in questa zona del romanzo, a una storia che ha completamente espropriato i personaggi da ogni possibilità – almeno terrena – di reale protagonismo.

La rocambolesca serie di equivoci originati dallo scambio epistolare tra Agnese e Renzo e la rassegna ironica dell'inutile libreria di don Ferrante

destinata a disperdersi sui «muriccioli», hanno portato più di un lettore a sostenere, con argomenti e riscontri testuali preziosi oltre che brillanti, che il capitolo XXVII dei *Promessi sposi* è la parte del romanzo a più alto tasso di metaletterarietà²¹, ricca com'è di rimandi alle disfunzioni comunicative della parola scritta, quando non sia conosciuta e posseduta – come nel caso di Agnese e Renzo –, o quando, nel caso inverso ma specularmente, sia appaltata da letteratoni come don Ferrante interessati alla cultura come privilegio sociale e occasione di fuga dalla realtà. Anche uno degli interpreti più importanti dei *Promessi sposi*, Ezio Raimondi (1990, pp. 64 ss.), si è fermato sulle lettere fatte scrivere da Renzo e dalla sua promessa suocera, e ha giustamente riferito l'ironia dell'episodio alla natura ambigua e problematica dell'atto narrativo. Mi sembra però che in tal senso la metaletterarietà, intesa come la capacità del romanzo di parlarci di sé stesso, sia stata essenzialmente schiacciata sui suoi espliciti termini antitetici di paragone – il carteggio tra due analfabeti, e la libreria di un erudito – senza guardare invece al paesaggio complessivo costruito dall'intrigo del capitolo. Combinando e coordinando materiali così diversi, la retorica del racconto mima gli effetti di disordine della vita umana appena essa venga travolta dal tempo storico. L'effetto di caos, di mancanza di un centro prodotta dalla successione degli episodi raccontati nel capitolo è il paradigma più vero dell'effetto di rimescolamento tempestoso e confuso di livelli con cui le moltitudini incontrano la storia; l'orditura slegata del capitolo è figura del disordine di queste esistenze strappate al tempo circolare e noto della biografia, e sbattute dentro la temporalità accelerata della storia. «E io [...] cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercar me», conclude la protagonista alla fine della vicenda (PS, XXXVIII, p. 745, § 67), esprimendo un dubbio che, a pensarci bene, attraversa in ogni punto il romanzo storico manzoniano.

Un libro come una natura morta

In questa prospettiva di lettura, il capitolo XXVII dei *Promessi sposi* si conferma come una delle parti più significative del romanzo anche perché la trama, oltre a essere mimesi del disordine della vita umana – la vita umana che all'autore interessa fissare in contenuti di verità – è anche tentativo di superamento, "raccomodatura", chiave di rappresentazione di questo disordine. Il lavoro di rattoppamento della «dicitura» consiste infatti nella

riconfigurazione di una continuità che il caos della storia ha travolto. Così, nel finale del capitolo XXVII, il narratore conclude:

Ora, perché i fatti privati che ci rimangon da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano (PS, XXVII, p. 526, § 60).

I movimenti anche bruschi della parola romanzesca tra sequenze riferite a dimensioni spaziali e temporali così separate ma anche così tenute insieme dall'unità di misura del capitolo, fanno del capitolo XXVII dei *Promessi sposi* una sorta di scatola nera della macchina romanzesca, perché esso contiene tanto i congegni formali quanto i dispositivi ermeneutici dell'opera intera. Il capitolo infatti, testualmente parlando, riproduce il movimento continuo del «componimento misto di storia e d'invenzione» tra le diverse prospettive di racconto, ovvero tra una dimensione così «di piccolo affare» come quella dei «fatti privati» e l'insieme dei «fatti pubblici» che esorbitano quasi fino al paradosso dagli orizzonti angusti delle «gente meccaniche». Ma proprio questa strategia multifocale della narrazione assicura al testo i suoi effetti di conoscenza e di verità, perché la rappresentazione di realtà così reciprocamente dislocate ma simultaneamente presenti produce, per così dire, una prospettiva tridimensionale della vicenda che è il modo più efficace per rappresentare – e dunque anche contenere – le relazioni che intercorrono tra il tempo storico e le esistenze dei «purissimi accidenti». E, per la precisione, per rappresentare l'idea di tempo storico così come è intesa da Manzoni, sin dai tempi del *Discorso sopra alcuni della storia longobardica in Italia*: ovvero come turbine che riduce gli individui a «gregge atterrito e sperso» (*Adelchi*, III, v, v. 186).

Sebbene meditata a lungo, è proprio grazie al passaggio dalla tragedia al romanzo che questa idea si trasforma da concetto in prassi scrittoria. Il romanzo infatti ci parla delle sue verità anzitutto attraverso la forma. Con la similitudine – di risonanze omeriche e dantesche – della storia come turbine che tutto travolge nella sua rapina «mandando all'aria» le soluzioni esperite dai personaggi per resistere ai guai, il narratore, nel finale del capitolo XXVII, fissa in immagine quello che il capitolo ci ha raccontato finora, infilzando nella ricucitura romanzesca episodi così smembrati ma che, guardati nell'insieme, producono una così reale esperienza di mancanza di centro. «Quando [...] pretendete che l'autore d'un romanzo storico vi faccia distinguere in esso ciò che è stato realmente, da ciò che

è di sua invenzione [...] gli prescrivete l'impossibile», scriverà Manzoni (2000, p. 8). E c'è da credergli.

Guardate attraverso la storia, le esistenze della «gente di nessuno» diventano «interessanti»: il romanzo storico sembra investito di un compito paradossale. Esso infatti consiste nel far riapparire e rendere degne di menzione vicende assolutamente accidentali e destinate all'oblio. Memorabili, però, in quanto inevitabilmente connotate da una condizione massima di inconsistenza e di inessenzialità rispetto alla bufera infernale della storia. Memorabili in quanto immemorabili, insomma, e proprio per questo degne di diventare visibili e reali.

Ma esistenze paradossalmente memorabili anche in quanto incapaci di una rielaborazione coscienziale degna di memoria: «cosa volete che abbia imparato?» (PS, XXXVIII, p. 745, § 67). Lo spazio vuoto che separa la contingenza dal significato e che il discorso storico si propone di riempire ci viene restituito, alla fine del romanzo, in tutta la sua desolante assenza di sbocchi: non esiste una possibilità di rapporto e di comunicazione tra la coscienza degli individui e la storia:

e poi, se vossignoria vuol prendersi il divertimento di sentir questa povera gente ragionar su alla carlona, potrà fargli raccontar la storia a lui, e sentirà (PS, XXXVIII, p. 737, § 39).

La storia, in fondo, sembra comportarsi non troppo diversamente dal concetto che don Abbondio ha della Provvidenza: precipita sugli esseri umani a prescindere dalle loro capacità di autodeterminazione e comprensione:

– Che ne dice, signor curato, d'uno scombussolamento di questa sorta? – disse il sarto: – mi par di leggere la storia de' mori in Francia.

– Cosa devo dire? Mi doveva cascare addosso anche questa! – (PS, XXIX, p. 560, § 33).

È anche da qui che passa, per l'autore dei *Promessi sposi*, la fatica di una scrittura letteraria che ci parli della vita umana guardata attraverso i limiti esperienziali e coscienziali a cui la inchioda il tempo storico. Vale la pena di citare, in tal senso, il parere manzoniano su alcuni dialoghi di un dramma storico che Niccolò Tommaseo gli aveva chiesto di leggere nel 1833:

poich' Ella vuole assolutamente ch'io Le dica qualcosa e che sia qualcosa di male. Le dirò che quasi tutti i suoi personaggi mi sembra che abbiano troppo ingegno, a

esser tanti; che conoscano troppo con cui hanno che fare e sé medesimi; che nelle passioni altrui e nelle loro, negli avvenimenti che promovono e in quelli che sopportano, veggan troppe cose generali della natura umana e dell'andamento della società, che queste cose le dicano troppo spesso con una concisione arguta, d'un argutezza che si trova esser verità, *ma che non era di certo nel mille dugento, né sarà, credo, mai comune a molti, massime nel discorso occasionale e improvviso* (Manzoni, 1986, t. II, p. 14; corsivo mio).

I dialoghi del testo di Tommaseo fissano l'antimodello del concetto di realismo a cui guarda l'autore dei *Promessi sposi* in quanto autore di un romanzo storico. La narrazione manzoniana infatti trabocca di occasioni in cui gli esseri umani coinvolti nella vicenda si raccontano i fatti accaduti, ma, proprio per questo, trabocca di raffazzonature e di sgangherati strafalcioni con cui i personaggi commentano la storia, secondo una scelta di rappresentazione del vero applicata con una coerenza che non conosce eccezioni. La storia infatti, quando entra nella vita delle moltitudini, le aggredisce, suscitando incomprensione, paura, stupore:

– Cos'è quest'altra storia? – pensò di nuovo Renzo; e andò dietro a uno che, fatto un fascio d'asse spezzate e di schegge, se lo mise in ispalla, avviandosi, come gli altri, per la strada che costeggia il fianco settentrionale del duomo (PS, XII, p. 249, § 43).

A poco a poco, si viene a sapere che Renzo è scappato dalla giustizia, nel bel mezzo di Milano, e poi scomparso; corre voce che abbia fatto qualcosa di grosso; ma la cosa poi non si sa dire, o si racconta in cento maniere (PS, XVIII, p. 344, § 4).

Potrebbe sembrare un caso, ma è un fenomeno così ricorrente da meritare attenzione: nella maggior parte delle volte in cui i grandi eventi storici che fanno da sfondo alla vicenda bucano l'orizzonte percettivo e discorsivo dei personaggi ciò succede a tavola²³. Nessun romanzo, come *I promessi sposi*, fa così tanto spazio alla vita a tavola (TAV. 4). E così la storia si mescola puntualmente agli svarioni con cui il saccente o il «novellatore» di turno espongono la loro ridotta prospettiva dei fatti. Capita per la discussione sulla guerra di successione alla tavola di don Rodrigo (PS, V, pp. 95-8, §§ 51-58); per il resoconto completamente distorto dei tumulti milanesi che Renzo sente fare al mercante all'osteria di Gorgonzola (PS, XVI, pp. 317-23, §§ 37-58)²⁴; per i rimandi al governo spagnolo e al papato fatti alla tavola del conte zio (PS, XIX, pp. 363-4, §§ 7-8); per i rimandi al passaggio dei

lanzichenecci fatti dal sarto mentre consuma un misero pasto con Agnese, don Abbondio e Perpetua (PS, XXIX, p. 560, § 33). E infine, il passaggio delle truppe alemanne, filtrato dalla percezione ansiosa di don Abbondio alla tavola dell'Innominato (PS, XXX, pp. 576-7, §§ 32-34).

Come «un turbine vasto, incalzante», la storia giunge «fino agli infimi» individui, «secondo la scala del mondo». Ne rovescia e ne determina le esistenze, invade gli spazi più privati della vita quotidiana, si siede a tavola con la «gente di nessuno», precipitandola nel circolo angoscioso di ogni mancanza di controllo e di rielaborazione coscienziale sul trionfo del tempo.

Il carattere di imprevedibilità e di approssimazione che contraddistingue l'incontro tra gli uomini e la storia è il medesimo che stabilisce la definitiva lontananza tra i due poli: anche se la storia arriva alla tavola della povera gente, il contrario non accadrà mai. L'«eroica fatica» del romanzo si traduce allora nello sforzo di realizzare quello che gli individui, e men che mai le moltitudini, non riusciranno mai a fare, ovvero padroneggiare il tempo storico. La «gente di nessuno» resta, per l'appunto, gente di nessuno, moltitudine che, almeno su questa terra, soltanto la scrittura del romanzo storico ha il potere di riscattare dal «covile oscuro della dimenticanza»²⁴. Proprio in quanto «componimento misto di storia e d'invenzione», in primo luogo; in quanto discorso romanzesco capace di elaborare una filosofia della storia, in secondo luogo; e, in terzo luogo, in quanto struttura formale capace di farci «vedere» il tempo, il romanzo storico manzoniano compie una «guerra illustre» contro l'oblio e la morte dei significati che proprio a partire dalle sue strategie testuali fissa le ragioni più vere della modernità dei *Promessi sposi*. Come le foglie di vite appassite e accartocciate nella *Canestra di frutta* di Caravaggio, quella storia continua a guardarci, a vivere del nostro sguardo.

3

Vivere per uno sguardo: storia di Gertrude

L'ombra e la luce

Dove c'è un'anima non raggiunta dalla grazia là c'è il buio. Vale per l'opera di Caravaggio come per quella di Manzoni, in particolare per *I promessi sposi*. Verbale e visuale non si supportano, bensì interagiscono dentro l'orizzonte costruito da questa idea, che in realtà non è un'idea ma una condizione *ex post*, cioè non esiste prima, ma solo attraverso la forma, funzionando come espressione e processo visivo.

I personaggi principali dei *Promessi sposi*, quando entrano in scena, «appaiono», come per effetto di una focalizzazione improvvisa sull'attore del racconto, che l'illustrazione della «Quarantana» valorizza nei suoi effetti teatrali. Così, don Abbondio al suo primo ingresso è subito immortalato come corpo e sguardo all'opera (la testa piegata, le palpebre abbassate a mezz'asta, la mano che allenta il colletto):



PS, I, p. 17

Renzo è messo in posa, ed è preceduto da una didascalia teatrale: «Lorenzo o, come dicevan tutti, Renzo non si fece molto aspettare» (PS, II, p. 33, § 7):