

Daniela Brogi

Un romanzo per gli occhi

Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo

I promessi sposi fissa il destino di Gertrude in due memorabili frasi. Della prima – «E fu monaca per sempre» – si è già parlato. La seconda è quella che arriva alla fine dell'ultimo passaggio citato qui sopra, ed è anche la più celebre: «la sventurata rispose» che è un'espressione indimenticabile, malgrado sia stata così spesso denigrata – usata come capo d'accusa estremo contro la narrazione autoritaria manzoniana. Poco, però, è stato detto sulla potenza espressiva e simbolica di questa frase, declinata su un personaggio che sa solo rispondere – ovvero parla solo se interpellata – e non sa mai dare le risposte giuste. La sventurata rispose: che significa? che relazione c'è tra soggetto e predicato verbale? Si vuol dire che Gertrude «è sventurata perché rispose» o che «rispose perché sventurata»? Non è un gioco di parole, perché, a seconda della scelta, il significato cambia abbastanza. Il fatto è che dietro a tutta la strada che in quasi due secoli è riuscita a percorrere questa frase c'è la grandezza di un romanziere che si è sporcato le mani d'inchiostro finché non ha strappato alla parola la voce giusta per nominare Gertrude. La sventurata rispose: ognuno dei due termini va verso l'altro come un metallo verso un magnete: ognuno dei due imprigiona l'altro, nell'inesorabilità di un destino; il tempo della sventura e il tempo del desiderio si blindano reciprocamente.

4

Manzoni e Caravaggio

Credere ai propri occhi

Quasi un secolo fa, nel 1924, in una delle più importanti opere di teoria del cinema, *L'uomo visibile* (*Der sichtbare Mensch*), l'autore ungherese Béla Balázs salutava l'inizio di una nuova «cultura visuale» [*visuelle Kultur*] fondata sul primato dell'immagine sulla parola, del gesto sul concetto, e su una riscoperta della dimensione concreta e sensibile del reale (Pinotti, Somaini, 2016, p. 4). Nondimeno, come spiega Balázs, questa novità non vale in assoluto, perché in realtà avrebbe segnato un "ritorno" a una situazione precedente al primato della parola e del pensiero astratto provocati dall'invenzione della stampa:

Col tempo l'invenzione della stampa ha reso illeggibile il volto degli uomini. Essi hanno potuto apprendere così tante cose dalla carta stampata da poter trascurare le altre forme di comunicazione. [...] Così lo spirito visibile si è trasformato in spirito illeggibile e la cultura visuale in cultura concettuale. Che questa trasformazione abbia cambiato notevolmente l'aspetto della vita in generale è noto a tutti. Meno invece si riflette su come in questo processo sia mutato l'aspetto di ogni singolo uomo, la sua fronte, i suoi occhi, la sua bocca. Un'altra macchina è ora all'opera, per dare alla cultura una nuova svolta in direzione del visivo e all'uomo un volto nuovo. Il suo nome è cinematografico (Balázs, 2008, p. 123; cit. anche da Pinotti, Somaini, 2016, p. 4).

In questo capitolo saranno al centro della riflessione e dello sguardo precisamente quello «spirito visibile del mondo» e quella prossimità con gli aspetti delle cose che, come dice Balázs, appartenevano a un'esperienza che il cinema non ha del tutto inventato, ma in un certo senso ci ha "restituito", in sintonia con un universo popolare e premoderno dove la cultura visuale era, nella maggior parte dei casi, il primo requisito di raffigurabilità e leggibilità del mondo. Questo, infatti, è stato forse il realismo più rivo-

luzionario di tutti: un realismo che fissa e rappresenta la condizione della vita e delle cose in quanto situazioni visibili, come faceva la pittura olandese del Seicento per la quale è stata coniata, per l'appunto, la categoria critica di **realismo**, nel 1835 (Nochlin, 1989).

Ragionando in questi termini, l'energia cinematografica *avant la lettre* di tante situazioni messe in scena dai *Promessi sposi* non prelude all'applicazione selvaggia di categorie contemporanee, perché può derivare, piuttosto, da una familiarità con la cultura delle immagini che arriva da lontano, e che la scrittura manzoniana ci fa vivere/vedere subito, già nella prima scena del romanzo, raccontandola così:

Per una di queste straduciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, né il casato del personaggio, non si trovano nel manoscritto, né a questo luogo né altrove. Diceva tranquillamente il suo ufficio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno. Dopo la voltata, la strada correva dritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d'un iposilon: quella a destra saliva verso il monte, e menava alla cura: l'altra scendeva nella valle fino a un torrente; e da questa parte il muro non arrivava che all'anche del passeggiere. I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme: e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di matrone, sur un fondo bigiognolo, con qualche scalinatura qua e là. Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente, per dir così, delle due viottole: un di costoro, a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada; il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto. L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla

lor condizione. Avevano entrambi intorno al capo una retticella verde, che cadeva sull'omero sinistro, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccol como ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana: un manico di coltellaccio che spuntava fuori d'un taschino degli ampi e gonfi calzoni: uno spadone, con una gran guardia traforata a lamine d'ortone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti: a prima vista si davano a conoscere per individui della specie de' bravi (ps. I, pp. 11-3, § 8-13).

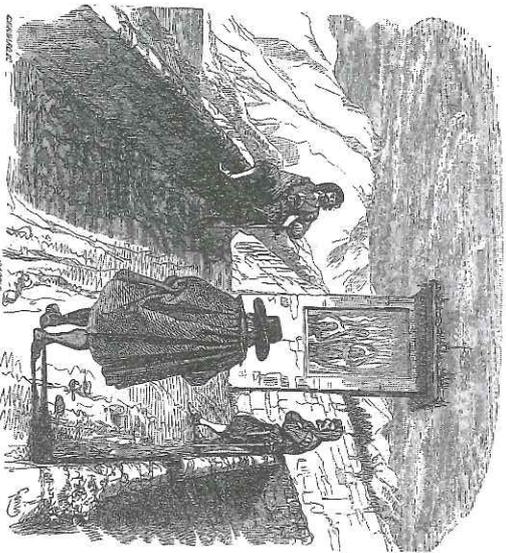
In termini narrativi è uno dei momenti più importanti del romanzo: quello in cui l'azione e la figura che la muove, per così dire, "vengono al mondo". Il personaggio che prende vira all'interno di questa scena appartiene interamente a una cultura visuale, cioè appartiene a un disegno compositivo che fa di don Abbondio un segno che va compreso anzitutto nel senso che va "visto": nei suoi movimenti, nei suoi automatismi gestuali, nelle abitudini («diceva tranquillamente il suo ufficio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino»), nel modo distratto di prendere a calci un sasso, mentre cammina; e può essere visto anche nel modo in cui guarda e mette a fuoco la realtà («poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora»).

La scrittura manzoniana, che come un dio nascosto usa al meglio la propria creatività mimetica senza esibirla, ha allestito un racconto che deve essere recepito orientandosi prima di tutto su coordinate visuali. L'ambiente narrativo costruito dal brano di esordio è un universo pieno di occhi, interni ed esterni alla tela, dove la rottura dell'idillio che sta per consumarsi prenderà forma, come in un lampo, da un "apparizione" imprevista che sconvolge la mente di qualcuno abituato a tenere sott'occhio tutto: «giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno». Dopo la descrizione dello spazio circostante attraverso la prospettiva di don Abbondio, ecco, infatti, irrompere nel campo del visibile qualcosa che non era stato calcolato e che agisce come uno *choc visivo*: «voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere»: sono i bravi, che entra-

no in scena come immagini evidenti, corpi visuali fatti di situazioni fisiche (una gamba spenzolata, le braccia sul petto), di forme, di gesti: «L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguere dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla lor condizione».

A questo punto la narrazione fa una pausa, lasciando spazio alla digressione extradiegetica del narratore trascrittore che, per spiegare lo spavento terribile procurato dalla visione dei bravi, ricorre all'ausilio dei documenti mettendoli sotto gli occhi del lettore: «Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica. Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici [...]» (PS, I, p. 13, § 13). La scrittura romanzesca, che nella scena della messa a fuoco dei bravi ci aveva fatto essere lettori/spettatori, adesso, con l'esibizione delle «gride», ci fa essere spettatori/lettori, secondo un'alternanza che muoverà l'intera narrazione. Dopo di che riparte il racconto, completandosi, nella "Quarantana", con l'illustrazione che stiamo per vedere e commentare, e che si trova impaginata nel testo manzoniano in questo modo:

Che i due descritti di sopra stessero ivi ad aspettar qualcheuno, era cosa troppo evidente; ma quel che più dispiacque a don Abbondio fu il dover accorgersi, per certi atti, che l'aspettato era lui. Perché, al suo apparire, coloro s'eran guardati in viso, alzando la testa, con un movimento dal quale si scorgeva che tutt'e due a un tratto avevan detto: è lui; quello che stava a cavalcioni s'era alzato, tirando la sua gamba sulla strada; l'altro s'era straccato dal muro; e tutti e



due gli s'avviavano incontro. Egli, tenendosi sempre il breviario aperto dinanzi, come se leggesse, spingeva lo sguardo in su, per ispiar le mosse di coloro; e, vedendosi venir proprio incontro, fu assalito a un tratto da mille pensieri (PS, I, p. 16, § 26).

La scrittura dinamizza l'illustrazione di Gonin: il racconto è un fuoco incrociato di sguardi, narrati secondo una successione di campi e controcampi che, in rapidissima alternanza di inquadrature, ci fa partecipare alla scena ora dal punto di vista di don Abbondio, che si accorge, guardando i bravi, di essere lui l'aspettato; ora dal punto di vista dei bravi, che reagiscono all'apparire del curato.

Ma per capire come operi lo speciale talento manzoniano di «faire ressortir» / «far risaltare» la realtà, vale la pena di guardare ancora, di più, l'illustrazione incastonata nel racconto, perché può rivelarci altri motivi importanti, che solo apparentemente svolgono una funzione decorativa, nel senso che non abbelliscono il significato, piuttosto lo compongono. Oltre ai due bravi appostati ai due lati della salita, la scena è occupata, infatti, da un tabernacolo, dove è dipinto un soggetto ricorrente nell'iconografia barocca postidentina, vale a dire la raffigurazione delle anime del Purgatorio:

I muri interni delle due viottole, invece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternare con le fiamme, certi altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di matrone, sur un fondo bigionolo, con qualche scalcinatura qua e là (PS, I, p. 12, § 10).

Di nuovo abbiamo moduli descrittivi che ci fanno vedere il mondo, e, in questa maniera, ce lo fanno sentire come reale in quanto suoi spettatori; la scrittura ci narra un mondo che viene prima di tutto visto, che "dice" rivolgendosi agli occhi («agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme»).

Restiamo ancora su questa illustrazione, sull'esperienza visiva che rappresenta e che possiamo considerare come segno di tre principali situazioni: è un'immagine dipinta; è la raffigurazione di un soggetto religioso; si tratta di un tabernacolo, vale a dire una struttura contenente un'immagine devzionale, collocata all'aperto (lungo le strade, agli incroci), formata da un frontone sopra la cornice e da colonne o pilastri ai lati degli stipiti, che ha la funzione di far percepire lo spazio, più che mai quello esterno, come spazio della Chiesa, di Dio, della preghiera; oltre che testimoniare che la preghiera popolare non è soltanto un atto verbale, un «fenomeno di oralità linguisti-

ca» (Pezzi, 1982, p. 199), ma un atto visuale, che risponde a una richiesta di attenzione sulle immagini: «e, alternare con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio».

Non ci stiamo interessando a un dettaglio marginale, perché, a pensarci, l'intero *corpus* dei *Promessi sposi* può essere anche definito, in vari sensi (stilistico, narrativo, descrittivo, tematico, iconografico, eccetera), come una straordinaria storia culturale dello sguardo in un microcosmo lombardo della prima metà del Seicento; perché è un'opera che non solo ci fa vedere, raccontandocelo, un intero mondo, ma ci racconta anche come quel mondo era abituato a vedersi e raccontarsi; e come avesse bisogno, continuamente, di parlare dei modi in cui viveva sé stesso, vedendo e vedendosi:

Lucia era ricoverata nel tal monastero, sotto la protezione della tal signora; e stava sempre nascosta, come se fosse una monaca anche lei, non mettendo mai piede fuor della porta, e assistendo alle funzioni di chiesa da una finestra con la grata: cosa che dispiaceva a molti, i quali avendo sentito motivar non so che di sue avventure, e dir gran cose del suo viso, avrebbero voluto un poco vedere come fosse fatto (PS, XVIII, p. 345, § 7).

Le questioni di cui stiamo parlando potranno essere più chiare se guardiamo la Tav. 6, dove sono state raccolte le illustrazioni che, nella "Quarantana", contengono tabernacoli, quadroni, pale, quadri insegne, vale a dire timandano, facendolo così tante volte, a situazioni di familiarità con il mondo delle immagini, sia tra i ceti alti sia nelle classi popolari. Alcune illustrazioni sono molto interessanti, e saranno riprese e commentate più avanti; altre rappresentano un tessuto di abitudini. Ciò che conta è che, messe vicine, e riguardate assieme, formano un *corpus* numeroso e compatto di testimonianze di una cultura fatta per lo più – cominciamo a ricordarcelo più spesso – di gente che non sapeva leggere né scrivere e dunque era abituata a percepirsi attraverso esperienze visuali. Al tempo stesso le illustrazioni potranno aiutarci, tra l'altro, a capire ulteriormente le soluzioni di regia (già discusse nel CAP. 3) legate all'ambientazione secentesca del romanzo.

La costellazione Borromeo

Prendiamo altre due immagini, sempre dalla Tav. 6, che serviranno a illustrare anche meglio quello che stiamo discutendo (TAV. 6.18 e 19, appartenenti al capitolo XXXIX). Secondo il tempo della storia, siamo nel settembre 1629, a dieci mesi dall'inizio della vicenda romanzesca. Alla notizia del passaggio

imminente dei lanzichenecchi, don Abbondio e Perpetua decidono di fuggire dal paese, per rifugiarsi al castello dell'Inominato. Lungo il percorso si fermano per una breve visita nel paese in cui si trova la casa del sarto – dove aveva trovato un primo riparo Lucia, dopo essere stata liberata grazie al cardinale, che poco dopo era perfino andato a salutarla. La prima illustrazione (TAV. 6.18) raffigura la compagnia a tavola, con i quattro adulti seduti e i bambini del sarto che stanno in piedi, ai lati del tavolo, secondo la consuetudine del tempo (cfr. anche Tav. 4.5). Sul lato destro dell'illustrazione, in secondo piano, si può intravedere la sagoma retangolare di un'immagine appesa, profilata per ora da un tratto sottilissimo. Il brano successivo e la relativa illustrazione (TAV. 6.19) renderanno più netto il significato di quell'immagine:

Entrò poi [il sarto] a parlar con Agnese della visita del cardinale. – Grand'uomo! – diceva; – grand'uomo! Peccato che sia passato di qui così in furia, che non ho né anche potuto fargli un po' d'onore. Quanto sarei contento di potergli parlare un'altra volta, un po' più con comodo.

Alzati poi da tavola, le fece osservare una stampa rappresentante il cardinale, che teneva atraccata a un barrente d'uscio, in venerazione del personaggio, e anche per poter dire a chiunque capitasse, che non era somigliante; giacché lui aveva potuto esaminar da vicino e con comodo il cardinale in persona, in quella medesima stanza (PS, XXXIX, p. 561, §§ 36-37).

Rispetto alle questioni che stiamo mettendo a fuoco, la stampa appesa in casa del sarto vale come una specie di *mise en abyme*, perché anzitutto tornerà a mostrarci quanto il mondo rappresentato dai *Promessi sposi* sia un ambiente continuamente abituato a comunicare attraverso esperienze visive; al tempo stesso, fa entrare in scena la figura che più contribuirà, all'epoca dei fatti raccontati, a rafforzare il legame tra le immagini e la cultura popolare, e che costruisce l'occasione più forte di intersezione e implicazione tra l'opera di Caravaggio e quella di Manzoni, vale a dire Federico Borromeo:

Federigo Borromeo, nato nel 1564, fu degli uomini rari in qualunque tempo, che abbiano impiegato un ingegno egregio, tutti i mezzi d'una grand'opulenza, tutti i vantaggi d'una condizione privilegiata, un intento continuo, nella ricerca e nell'esercizio del meglio [...]. Nel 1580 manifestò la risoluzione di dedicarsi al ministero ecclesiastico, e ne prese l'abito dalle mani di quel suo cugino Carlo, che una fama, già fin d'allora antica e universale, predicava santo. Entrò poco dopo nel collegio fondato da questo in Pavia, e che porta ancora il nome del loro casato; e lì, applicandosi assiduamente alle occupazioni che trovò prescritte, due altre ne assunse di sua volontà; e furono di insegnar la dottrina cristiana ai più rozzi e derelitti del popolo, e di visitare, servir, consolare e soccorrere gli infermi (PS, XXII, pp. 414-5, §§ 13 e 16).

La carriera ecclesiastica del cugino di san Carlo Borromeo era iniziata a ventitré anni, quando, pochi mesi dopo esser giunto a Roma, papa Sisto V lo aveva messo nel Collegio cardinalizio. A Roma (dove starà dal 1586 al 1595, quando fu nominato arcivescovo di Milano, a soli trentun anni; e tra il 1597 e il 1601) Federigo crebbe culturalmente e religiosamente, secondo lo spirito del Concilio di Trento che allora aleggiava, esaltato anche, come ha scritto Gianfranco Ravasi (Borromeo, 1997, p. XIII) da quell'umanesimo cristiano libero e aperto favorito da san Filippo Neri, suo maestro e guida spirituale. Già a quest'epoca risale l'interesse e la raccolta di opere artistiche, in particolare l'arte fiamminga. Borromeo a Roma aveva gestito l'Accademia di San Luca, scuola per la formazione degli artisti: occasione ripresa a Milano con la costituzione dell'Accademia Ambrosiana.

Ma quello che più è importante da dire e capire, per recuperare il significato forte di quell'immagine di Borromeo appesa da Manzoni all'uscio della casa di un oscuro sarto di paese della provincia lombarda, nel 1628, è l'operazione complessiva di cui fa parte questo appassionato collezionismo del cardinale, che durerà fino alla morte (1631) e culminerà nella fondazione della Biblioteca Ambrosiana, inaugurata nel 1609, e della Pinacoteca, aperta nel 1618 e comprendente 172 dipinti donati da Federigo (nel *Museum*, del 1625; Borromeo presenta con passione e competenza le sue opere). A questi due progetti si affianca anche, a partire dal 1620, l'Accademia del Disegno (che tra vicende alterne durerà fino al 1775, quando fu trasferita a Brera, con l'istituzione dell'omonima Accademia).

Come spiegherà nei suoi scritti, in particolare nel *De pictura sacra libri duo* (1624), la raccolta e il sostegno della pittura si pone infatti come reinterpretazione forte degli insegnamenti del Concilio di Trento:

[...] io farò prova d'insegnare ai pittori, ed insieme agli scultori, come esprimere debbano alcuni speciali misteri della nostra fede, e effigiare alcuni santi senza commettere errore intorno alle sacre istorie e a tutto quello che è convenevol cosa che si rappresenti per rivivere Iddio, e le cose sacre, col mezzo, e con le fatiche di quest'arti [...]. E mentre io così ragionerò parmi drittamente di eseguire quel tanto, che già fu ordinato nel Concilio di Trento, nel quale si dice che noi vescovi dobbiamo insegnare ai popoli [le istorie del] misteri della fede non solamente con le parole, ma eziandio con le dipinture, ovvero esprimendo altre simili credenze di essi misteri, e così confermar i popoli nella continua memoria e riverenza degli articoli della nostra fede (Borromeo, 1994, pp. 17-8).

Tre, difatti, sono le funzioni dell'arte sacra: didattica (scegliendo immagini per suscitare in chi le guarda il rimorso per i peccati commessi), devotiva (per insegnare i sacri misteri) e documentaria (per tramandare con

rispetto della verità storica l'aspetto dei santi, riproducendo la loro fisionomia, il loro modo di vestire e altri particolari). Tre punti sui quali, come vedremo meglio più avanti, possono essere fatti convergere molti aspetti del realismo di Caravaggio come quello di Manzoni. Il tabernacolo raffigurato nella scena madre dei *Promessi sposi*, nel capitolo 1, l'immagine di Borromeo, e le illustrazioni sacre raccolte nella Tav. 6 appartengono tutti al progetto pedagogico di una cultura popolare fatta di scambi tra racconto, immagine e parola, sotto il segno della fede e della pietà popolare. Un progetto che possiamo anche chiamare "la costellazione Borromeo".

Nominato arcivescovo di Milano, nel 1595, Federigo da quel momento investì buona parte del suo patrimonio nell'acquisto di beni librari e artistici, diversamente dal cugino che si era disfatto della propria Collezione di Antichità. Perfino all'epoca della peste, quando si preoccupò di recuperare i dipinti conservati nei palazzi milanesi svuotati dal contagio. «Con un Christo in l'una delle mani, e con la penna in l'altra, egli morir voleva», ha scritto il suo primo biografo citato anche nei *Promessi sposi*, Francesco Rivola: «il crocifisso e la penna, cioè la fede e la cultura, erano le due stelle del suo firmamento personale e pastorale» (Ravasi, in Borromeo, 1997, p. XIV). Come ha spiegato Pamela Jones (1997, p. 25) «il programma di riforme delle arti visive elaborato dal Borromeo, incaricato all'Ambrosiana fu una risposta davvero unica ai richiami del Concilio di Trento ai vescovi di presiedere nelle loro diocesi all'uso delle arti. La sensibilità di appassionato conoscitore del Borromeo, la sua erudizione, la sua spiritualità ottimistica e la sua profonda convinzione relativa alla triplice funzione che l'arte poteva svolgere diedero vita a una notevole collezione d'arte».

Guardata attraverso Federigo Borromeo, la Controriforma e l'arte di propaganda non moriranno le arti, ma le rilanciarono in un progetto più vitale, più ricco. Più realista, in pittura, grazie alla ricca trattatistica controriformistica, capace di rompere, nell'impegno «de propaganda fide», il sortilegio della maniera e l'imperio del classicismo secondo nuovi canoni di un realismo partecipe «non solo secondo somiglianza di natura, ma per interesse a "moti, affetti, gesti, arti" dell'uomo. [...] I [pittori] protagonisti del nuovo corso nascono tutti chi poco prima, chi poco dopo la data di promulgazione dei tanto citati e amplificati decreti tridentini sull'uso delle immagini: Cigoli nasce nel 1559 (e gli altri due "fiorentini riformati", l'Empoli e il Passignano, rispettivamente nel 1554 e 1560); dei Carracci, Ludovico nasce nel 1533, Annibale nel 1560; il Caravaggio nel 1573 [sic] e Rubens nel 1577, ma questi ultimi si spingeranno ben più lonta-

no. Anche i maggiori pittori lombardi fra Cinquecento e Seicento nascono tutti e quattro nel decennio 1570-80: Cerano, Giulio Cesare Procaccini, Morazzone, Tanzio» (Brizio, in Rosci, 1965, p. 12).

Borromeo, in continuità con la tradizione del cugino Carlo (autore, per esempio, degli *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiarum libri duo*, 1577) fonda una cultura di base principalmente lombarda, più impegnata a rinnovare il rapporto tra immagini e devozione popolare; più attenta a curare il legame tra la Chiesa e i suoi fedeli, anche svecchiando modelli di cui fra Galdino e il suo racconto del miracolo delle noci fissano, ironicamente, un caso limite (Ps, III, §§ 43-54). Al tempo stesso, Federigo è promotore e simbolo di un progetto di interazione tra arti della parola e arti visive non solo tramandato come significativo, ma per molti aspetti ripreso e fatto rivivere dalle pagine della narrazione manzoniana.

I promessi sposi inventa situazioni e sguardi narrativi che rielaborano materiali artinri non solo da repertori letterari o schemi mentali, ma da un universo figurativo, da un mondo abituato a promuovere i valori cristiani creando storie che, per riuscire a parlare a tutti, potessero essere credute dagli occhi. La teatralità scenografica secentesca e la cultura popolare conoscono, su questo piano, uno spettacolare punto di incontro incrociando «devozione» e «spettacolo». Per continuare a trovare tracce di questa diffusa e trasversale politica dell'immagine che interessò tutti i piani della cultura secentesca, basta lasciar parlare il romanzo, per esempio, e scegliendo un passo fra i tanti, nel momento in cui, non sapendo più come convincere la popolazione dell'esistenza della peste, si decise di renderne visibili, manifesti, gli effetti:

Per levare ogni dubbio, trovò il tribunale della sanità un espediente proporzionato al bisogno, un modo di parlare agli occhi, quale i tempi potevano richiederlo o suggerirlo. In una delle feste della Pentecoste, usavano i cittadini di concorrere al cimitero di San Gregorio, fuori di Porta Orientale, a pregar per i morti dell'altro contagio, ch'eran sepolti là; e, prendendo dalla divozione opportunità di divertimento e di spettacolo, ci andavano, ognuno più in gala che potesse. Era in quel giorno morta di peste, tra gli altri, un'intera famiglia. Nell'ora del maggior concorso, in mezzo alle carrozze, alla gente a cavallo, e a piedi, i cadaveri di quella famiglia furono, d'ordine della Sanità, condotti al cimitero suddetto, sur un carro, ignudi, affinché la folla potesse vedere in essi il marchio manifesto della pestilenza (Ps, XXXI, p. 601, §§ 71-72; corsivi miei).

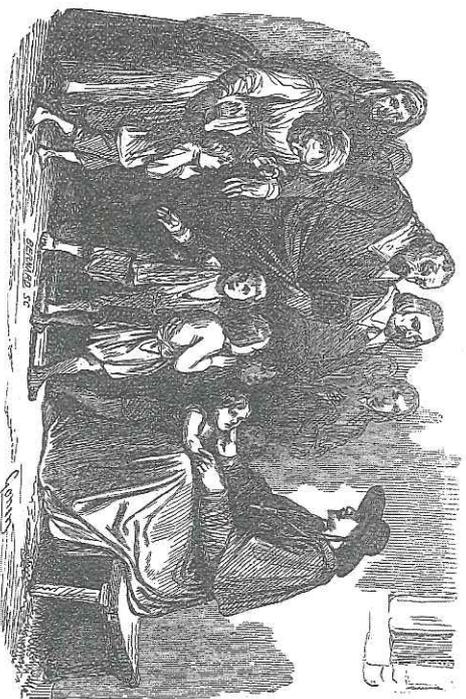
Come nell'*Incredulità di San Tommaso* (1601-02), la tela di Caravaggio conservata a Potsdam (Castello di Sans-Souci, Bildgalerie), anche qui è stata necessaria una prova manifesta, un'immagine incarnata (la piaga sul

costoro, i cadaveri degli appestati) che parlasse agli occhi e facesse visualizzare (alle figure in scena come a noi lettori/spettatori) la realtà narrata.

Il Gran Teatro Montano

Altre due situazioni possono essere utili a ricostruire l'importanza che, anche per capire meglio l'opera di Caravaggio e poi di Manzoni, ebbero Borromeo, e più in generale il sistema culturale, simbolico e visuale riprogettato da Federigo — come già l'abbiamo definito, "la costellazione Borromeo":

La carità inesausta di quest'uomo [ossia Federigo], non meno che nel dare, spiccava in tutto il suo contegno. Di facile abborio con tutti, credeva di dovere specialmente a quelli che si chiamano di bassa condizione, un viso gioviale, una cortesia affettuosa; tanto più, quanto ne trovano meno nel mondo. E qui pure ebbe a combattere co' galantuomini del *ne quid nimis*, i quali, in ogni cosa, avrebbero voluto farlo star ne' limiti, cioè ne' loro limiti. Uno di costoro, una volta che, nella visita d'un paese alpestre e salvatico, Federigo istruiva certi poveri fanciulli, e, tra l'interrogare e l'insegnare, gli andava amorevolmente accarezzando, l'avvertì che usasse più riguardo nel far tante carezze a que' ragazzi, perché eran troppo sudici e stomaticosi: come se



supponesse, il buon uomo, che Federigo non avesse senso abbastanza per fare una tale scoperta, o non abbastanza perspicacia, per trovar da sé quel ripiego così fino. Tale è, in certe condizioni di tempi e di cose, la sventura degli uomini costituiti in

certe dignità: che mentre così di rado si trova chi gli avvisi de' loro mancamenti, non manca poi gente coraggiosa a riprenderli del loro far bene. Ma il buon vescovo, non senza un certo risentimento, rispose: – sono mie anime, e forse non vedranno mai più la mia faccia; e non volete che gli abbracci? (Ps, XXXII, pp. 421-2, § 36-38).

È l'umanità «salvatica» e stracciona, sono i ragazzi «sudici e stomacosi» di cui si affollavano anche le tele di Caravaggio (TAV. 8). Di questa nuova attenzione a far arrivare Dio, con l'intermediazione dei suoi sacerdoti, nei posti più dimenticati (TAV. 7.1), attraverso la consuetudine delle visite pastorali, da un lato (750 parrocchie visitate da Fedengo tra il 1595 e il 1631: Jones, 1997, p. 25); e dall'altro lato valorizzando le forme di esperienza e comunione con il sacro veicolare dalle immagini, continua a parlarci l'illustrazione (TAV. 6.1) dell'incontro tra don Abbondio e i bravi, e, prima ancora, la descrizione paesaggistica in apertura del capitolo I dei *Promessi sposi*:

Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiare le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contrandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetra ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'ameno, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute (Ps, I, p. 11, § 7).

L'ambiente narrativo e visuale costruito dalla visione dei monti intorno al lago di Como, e lo scorcio prospettico dell'immagine preparata da Gonin breveranno il sentimento (o meglio la vertigine, perché si tratta di oscillare continuamente tra sguardo da lontano e affondo nel dettaglio) di una specie di immobilità sacra del paesaggio (operante anche nella famosa scena dell'*Addio ai Monti*, alla fine del capitolo VIII). Ne deriva un rapporto tra occhio e mondo che pare ritornare, con una somiglianza suggestiva, anche nella foto prescelta come esempio, indicata come TAV. 2.1. L'immagine ritrae un dettaglio del Sacro Monte di Varese: siamo distanti, anche se non troppo, dalle terre manzoniane, ma siamo vicini, per il concetto di cui si informa quel paesaggio, all'immaginario e alle scenografie dei Sacri Monti, sui quali, recuperando i lavori magnifici di Testori (2015; 1 ed. 1965) e Zanzi (1990), e altri cenni di Mina Gregori (1950), varrà la pena di dare alcune notizie.

I Sacri Monti sono gruppi monumentali di cappelle e altri edifici eretti fra il XV e il XVII secolo, soprattutto tra i monti del Piemonte e della Lombardia (in queste due regioni se ne contano nove). A Orta, per esem-

pio, luogo dove il giovane Manzoni aveva fatto visita a una zia (Giglio, 2012), si trova un Sacro Monte che domina dall'alto il lago omonimo, e si compone di venti spettacolari cappelle contenenti affreschi e gruppi statuari raffiguranti gli episodi della vita di san Francesco. I Sacri Monti, infatti, sono una realizzazione magnificante dell'idea attuata da Francesco d'Assisi con il presepe – una ricostruzione in piccolo rappresentativa di una storia di Cristo. A seguito del viaggio in Terra Santa del loro fondatore, i Francescani, titolari della "Custodia di Terra Santa", idearono, alla fine del Quattrocento, la composizione in terra propria di una riproduzione dei luoghi santi. La funzione dei Sacri Monti era che chi pregasse unisse la contemplazione del fatto con la preghiera stessa, dunque con una partecipazione particolare:

Tali tradizioni culturali di rievocazione dei «luoghi sacri» (con l'intrinseco patrimonio artistico-tecnico, con precise linee di continuità nello sviluppo di paradigmi topomimetici, di modelli architettonici ed iconografici, di lessici simbolici, di varietà di uso canonico delle risorse espressive, decorative e rituali) si ritrovavano variamente non solo nei «Sacri Monti» ma anche nelle edicole delle «viea crucis»: nei sacelli di reliquie dei «luoghi sacri» [...]

La «polarità» verso Gerusalemme, dopo la definitiva consapevolezza della irrimediabile perdita, con la battaglia di Lepanto (1571) non solo di Gerusalemme, ma anche del ruolo centrale dell'oriente mediterraneo nel quadro storico della civiltà dell'Europa di allora, ormai tutta imperniata sulle vicende del mondo «di là delle alpi», venne sempre più meditata da un processo di ristrutturazione di tale «polarità» in un nuovo «orientamento» della spazialità dell'esperienza religiosa (poli-centrico, istuzionalmente regionalizzato, infinitamente moltiplicato in qualsiasi luogo in chiave di visione interiore tra terra e cielo, intensivamente «localizzato»): ciò nel contesto di nuove prospettive nell'orizzonte delle frontiere della predicazione della fede, nonché nel contesto di nuove visioni («barocche») dell'ambientazione mondana della sacralizzazione del territorio (Zanzi, 2005, pp. 617-8).

Dopo il Concilio di Trento, il progetto dei Sacri Monti attraversò Fedorigo Borromeo sull'idea di strutturare il mondo prealpino (in quanto confine tra mondo mediterraneo e mondo settentrionale) come una sorta di barriera alla Riforma, affermando, attraverso una vera politica dell'immagine legata a una riorganizzazione artistico-religiosa dei luoghi montani e popolari, una grandiosa specie di applicazione spaziale e paesaggistica della Bibbia dei Poveri. L'immaginario del presepe, dei compianti e delle Sacre Rappresentazioni confluiscono nelle strutture dei Sacri Monti, che diventano edifici a sé dedicati ai misteri della

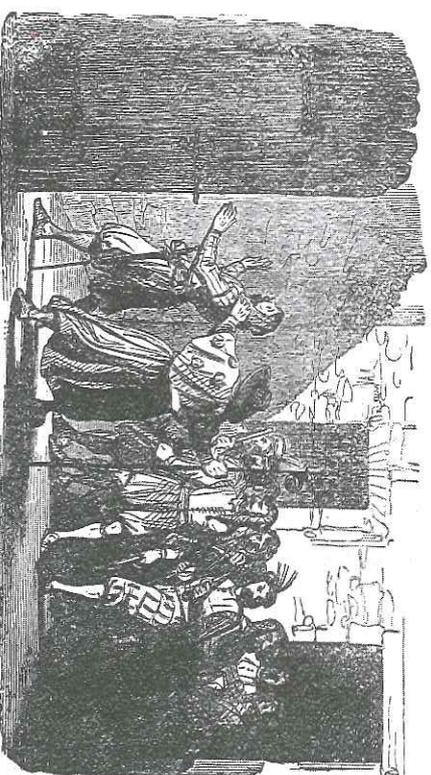
storia di Cristo. La visitazione di queste cappelle, organizzate secondo una sequenza processionale, fonda nuove esperienze di preghiera: in consonanza con lo spirito di Ignazio di Loyola, per cui chi pregava doveva sentirsi come se partecipasse alla Crocifissione o alla rappresentazione, secondo la lezione cristiana del «fate questo in memoria di me».

L'impresa di sacralizzazione del territorio legata all'esperienza dei Sacerdi Monti esprime un disegno di Signoria Ecclesiastica reso paradigmatico da Carlo e Federigo Borromeo, come ha scritto Zanzi. Su di essa si rifrangono le luci di quattro motivi essenziali: la volontà di arrivare alle classi popolari avvicinando la storia di Cristo alle esperienze della vita quotidiana; l'unione di parola/preghiera e immagine a fini di propaganda e di maggiore partecipazione; la teatralizzazione drammatica del paesaggio; la rielaborazione di tutti questi motivi in un concetto di religiosità proposto come attiva controffensiva ai detrattori della politica della Chiesa ai tempi della Controriforma.

Giascuno di questi quattro punti vale tanto come principio culturale quanto come modulo operativo. E vale per Borromeo, vale per Caravaggio (cresciuto in un ambiente famigliare di forte religiosità postidentina: cfr. Berra, 2005, p. 169), e vale per Manzoni, che aveva scritto le *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819) proprio per confutare le tesi della *Storia delle repubbliche italiane del Medio Evo* di Simonde de Sismondi (1773-1842); dove si era sostenuto che la decadenza morale politica italiana sarebbe stata provocata dall'operato della Chiesa cattolica all'epoca della Controriforma. Ecco, infatti, un'altra storia importante da cui considerare tante tracce seminate nei *Promessi sposi*, che possono schiudersi e farci riguardare questo libro, così pieno di conventi, pellegrini, luterani, frati predicatori, cardinali riformatori, anche come un grande romanzo sull'Italia all'epoca della Controriforma:

Sopra tutto, confondeva le teste, e disordinava le congetture quel pellegrino [il Griso travestito da pellegrino, con la cerata con le conchiglie, il cappello e il bordone, come un personaggio della *Cena in Emmaus*, di Caravaggio: TAV. 85] veduto da Stefano e da Carländrea, quel pellegrino che i malandrini volevano ammazzare, e che se n'era andato con loro, o che essi avevan portato via. Cos'era venuto a fare? Era un'anima del purgatorio, comparsa per aiutar le donne; era un'anima dannata d'un pellegrino birbante e impostore, che veniva sempre di notte a unirsi con chi facesse di quelle che lui aveva fatte vivendo; era un pellegrino vivo e vero, che coloro avevan voluto ammazzare, per timor che gridasse, e dectasse il paese:

era (vedete un po' cosa si va a pensare!) uno di quegli stessi malandrini travestito da pellegrino (PS, XI, p. 224, § 32).



PS, VIII, p. 150

Possibile che nessuno mi voglia aiutare! Oh che gente! Aspettarmi almeno, che possa venire anch'io con voi; aspettar d'esser quindici o venti, da condurni via insieme, ch'io non sia abbandonato. Volere lasciarmi in man de' cani? Non sapete che sono luterani la più parte, che ammazzare un sacerdote l'hanno per opera meritoria? Volete lasciarmi qui a ricevere il martirio? Oh che gente! Oh che gente! (PS, XIX, p. 553, § 8; corsivo mio).

Uno dei rituali più diffusi della pietà popolare cristiana, soprattutto a partire dall'epoca della Controriforma (contro le pratiche dei luterani), fu la recitazione del Rosario: una preghiera di tipo devozionale e contemplativo, recitata sia in compagnia (usando la forma responsoriale) che da soli, sia in chiesa che in qualsiasi altro luogo e momento, per chiedere la grazia, e ritrovare, attraverso la teatralizzazione della preghiera, un sentimento di pace e di comunione con la misericordia di Dio:

Accorata, affannata, atterrita sempre più nel vedere che le sue parole non facevano nessun colpo, Lucia si rivolse a Colui che tiene in mano il cuore degli uomini, e può, quando voglia, intenerire i più duri. Si strinse il più che poté, nel canto della carrozza, mise le braccia in croce sul petto, e pregò qualche

tempo con la mente; poi, tirata fuori la corona, cominciò a dire il rosario, con più fede e con più affetto che non avesse ancor fatto in vita sua (ps, xx, p. 389, § 41).

Il termine “rosario” fa riferimento, con il nome del fiore consacrato alla Madonna, alla corona di “rose”, ovvero di cinque decine di grani corrispondenti a cinque serie di *Ave Maria*. Di solito quando “si dice il rosario” non si recita un rosario intero, ma una parte, dedicata, a seconda del giorno della settimana, a un blocco differente di misteri, ovvero momenti significativi della vita di Cristo e di Maria – attualmente sono i Misteri Gaudiosi, Luminosi (aggiunti nel 2002), Dolorosi, Gloriosi? Dopo il segno della croce e l’invocazione affinché chi prega sia preservato dal fuoco dell’Inferno, ogni strazione (mistero), comincia con l’indicazione della tipologia di misteri, a cui segue, oggi come agli inizi dell’Ottocento, questa formula: «nel primo mistero, *contempliamo...*» (il Battesimo di Gesù nel fiume Giordano, per esempio, se si stanno recitando i Misteri Luminosi), che introduce la lettura del passo evangelico corrispondente.

Contemplare: la parola usata indica un’azione duplice, che tiene assieme l’atto di osservare intensamente e quello della meditazione spirituale. Pregare, dunque, è un atto verbale e visuale. La contemplazione cristiana prevista dal Rosario esprime un abbraccio di parola e immagine che non va inteso solo in senso metaforico, perché è traccia di abitudini visuali e di mentalità indispensabili da ritrovare, per capire meglio il senso di certe pagine manzoniane, o, perfino, di certi sguardi caravaggeschi.

Come i Sacri Monti, come i Quadroni di san Carlo, di cui stiamo per parlare, la pratica del Rosario – quel Rosario a cui è dedicata una delle tele più belle di Caravaggio (TAV. 8.4) e di cui parleremo più avanti; quel Rosario impugnato da padre Cristoforo per trovare il coraggio di affrontare don Rodrigo (ps, vi, p. 101, §§ 2-6), o da Lucia per affrontare il terrore del rapimento (ps, xx, p. 389, §§ 41-42) e suggerire il voto di castità (ps, xxi, p. 403, §§ 37-39) – è un segno importante, perché in primo luogo ci parla di un mondo che continuamente consuma e fa consumare storie attraverso gli occhi; in secondo luogo, parla di un modo di costruire scene da guardare e da immaginare che fermino l’azione, perché vanno contemplate, un po’ come se stessimo pregando:



ps, vi, p. 102



ps, xxi, p. 404

Immaginare storie: i Quadroni di san Carlo

C'è un'altra vicenda delle strade di Lombardia, assieme alle storie longhiane sulle tante pale d'altare di pittori operanti nelle terre di Caravaggio, che merita di essere ripresa come referente significativo di una cultura popolare visuale abituita a un continuo scambio tra parola e immagine. Alcuni indizi di questa situazione si trovano in una delle prime illustrazioni fatte