

preparare da Manzoni per la "Quarantana": si tratta della TAV. 6-2, preparata dal capirolo I, nel punto del resto in cui, dopo che i bravi si sono allontanati da don Abbondio, il narratore, prima di parlarcene della biografia personale del parroco, ci fa familiarizzare con i tempi di "impunità organizzata" (PS, I, p. 21, § 43) e di sfarzo scenografico in cui è ambientata la storia, illustrandocene, per adesso a parole, i meccanismi di sopraffazione normalizzata. Più precisamente, in queste pagine iniziali Manzoni ci dà già prova di quello che ha deciso di fare fin da quando si è avviato il progetto di un romanzo storico ambientato nel XVII secolo: non celebrare le imprese dei principi e potentati, ma far vedere, far risaltare, anzitutto, come si viveva, come si sopravviveva dentro quel mondo:

L'uomo che vuole offendere, o che teme, ogni momento, d'essere offeso, cerca naturalmente alleati e compagni. Quindi era, in que' tempi, portata al massimo punto la tendenza degl'individui a tenersi collegati in classi, a formarne delle nuove, e a procurare ognuno la maggior potenza di quella a cui apparteneva. Il clero vegliava a sostenere e ad estendere le sue immunità, la nobiltà i suoi privilegi, il militare le sue esenzioni. I mercanti, gli artigiani erano arrodati in maestranze e in confraternite; i giurisperiti formavano una lega, i medici stessi una corporazione. Ognuna di queste piccole oligarchie aveva una sua forza speciale e propria; in ognuna l'individuo trovava il vantaggio d'impiegare per sé, a proporzione della sua autorità e della sua destrezza, le forze riunite di molti. I più onesti si valevano di questo vantaggio a difesa soltanto; gli astuti e i facinorosi ne approfittavano, per condurre a termine ribalderie, alle quali i loro mezzi personali non sarebbero bastati, e per assicurarsene l'impunità. Le forze però di queste varie leghe erano molto disuguali; e, nelle campagne principalmente, il nobile dovizioso e violento, con intorno uno stuolo di bravi, e una popolazione di contadini avvezzi, per tradizione famigliare, e interessati o forzati a riguardarsi quasi come sudditi e soldati del padrone, esercitava un potere, a cui difficilmente nessun'altra frazione di lega avrebbe ivi potuto resistere (PS, I, pp. 21-2, §§ 49-51).

A circa metà di questo brano s'inserisce l'illustrazione, per la quale Manzoni aveva chiesto aiuto a Gaetano Cattaneo: «VORREI trovare costumi di confratelli di qualche badia, se ognuna aveva costumi particolari; e qualche stendardo: tre o quattro basterebbero» (TL, II, p. 148: è un biglietto senza data del 1840). Più che stendardi, però, l'illustrazione di Goniin sembra assomigliare a dei teloni che ritraggono san Carlo Borromeo, e che, in questo senso, possono essere guardati con occhi diversi, perché possono valere come tracce di quella storia importantissima dell'uso della pittura a fini liturgici e devozionali, promossa dai Borromeo. All'interno di questa strate-

gia dell'immagine perfezionata dai due cardinali nella Milano spagnola e controriformata, uno dei progetti più grandiosi, difatti, fu quella dei Quadroni di san Carlo (TAV. 7): due serie di dipinti su tela «de propaganda fide», di dimensioni grandiose (4,75 x 6,00 m), eseguiti tra il 1602 e il 1610 ed esposti nel duomo di Milano. Nei due gruppi, di ventotto tele ciascuno, sono spiegati al popolo i fatti più importanti rispettivamente della vita e dei miracoli di Carlo Borromeo (1538-1584), eroe della *charitas* cristiana, santificato prestissimo (nel 1610, a solo ventisei anni dalla morte; mai la Chiesa aveva santificato un contemporaneo). «Molti dei viventi dovevano ancor ricordare quegli avvenimenti; e il popolo tutto vi si ritrovava, col piacere del riconoscimento delle immagini familiari e col gusto del meraviglioso, dell'aspettativa incantata del miracolo» (Rosci, 1965, p. 14). Il Cerano, il Duchino (TAV. 7-1), il Fiammenghino (TAV. 7-3), Buzzi, Procaccini e tutti i pittori più famosi di Milano furono impegnati in questa impresa che è rimasta in vita fino a oggi, così da consentire, ogni anno, a partire dal 4 di novembre, di poter trovare, nel duomo di Milano, i due cicli di tele appesi tra le colonne della navata centrale e del transetto (TAV. 7-4). Ripercorrendo con lo sguardo le tele, si ritrovano motivi compositivi (TAV. 7-1-2) dei *Promessi sposi*, o singoli dettagli che riprenderemo anche più avanti. Soprattutto, però, questa esperienza di immersione e identificazione visuale così nota, così famigliare a Milano almeno quanto è ignorata altrove, fa subito ripensare all'opera manzoniana, perché i Quadroni di san Carlo sono il più grande romanzo popolare per immagini concepito dal cattolicesimo moderno. Sono un "opera mondo" progettata e realizzata per far consumare storie guardando immagini. Ci fanno vedere per capire e sentire quanto il sacro possa abitare dentro le nostre vite; per farci sentire di appartenere a una comunità che ci tiene assieme nell'abbraccio di un racconto.

Anche questo è il mondo dentro il quale nasce il progetto dei *Promessi sposi*.

Il realismo cristiano

Come l'arrivo improvviso della luce in molte tele di Caravaggio, il realismo manzoniano rende visibili le esistenze rimaste al buio. Il realismo è sguardo, ancor prima che parola; è composizione del mondo in una visione. Il realismo è, alla lettera, capacità di "far vedere": stampare nelle menti, ora per via della pittura, ora per via della scrittura, gli aspetti visibili del mondo che

possono risalire dai riflessi della realtà nelle vite accidentali, immemorabili, deperibili, eppure raggiunte da un fascio di luce: un ciuffo, la manica di un abito squarciata sul gomito, « una corta gonnella di filaticcio di seta » (PS, II, p. 44, § 56), un'onda segata dalla barca, un ginocchio sporco, un oste stanco, una popolana affaticata che si addormenta su una seggiolina, quattro capponi a capo all' in giù che si beccano, un breviano consumato, le gambe di un tavolo, tre o quattro fratelli affamati che si guardano male davanti a un piatto di polenta, un topo, un baco da seta, una « ciocchettina » di capelli neri, un pezzo di pane indurito, una mosca, una finestra riflessa in una bolla di sapone, un gradino per scendere dalla carrozza, una barba fatta allungare per non essere accusato di collusione con un famigerato barbiere untore, un panier calato con una fune, un piatto di peltro, una cuoca che prepara il pranzo per Cristo. Questo è, è stato, prima di tutto, il realismo. L'opera di Caravaggio e quella di Manzoni fissano alcuni dei risultati più alti di questo progetto di rendere evidente l' accidentale, redimendolo allo sguardo, ma lasciandolo esprimere – proprio questa è la sua potenza – dalle scene buie dell' esistenza oscura e pronta a scomparire.

A partire da una trama comune di rimandi al progetto di reinvenzione del cristianesimo attraverso la cultura visuale e la costruzione di uno scambio più stretto e più intenso tra la Chiesa e i suoi fedeli, l' opera di Caravaggio e l' opera di Manzoni possono essere avvicinate e raffrontate come due esperienze rivoluzionarie.

Come la prima versione del *San Matteo e l'angelo* (1602) dipinta per la cappella Contarelli, ma respinta dai committenti perché mai si era visto un santo così rustico, quasi incapace di leggere la propria scrittura, e più somigliante a un rozzo contadino dalle gambe accavallate e dai piedoni sporchi e callosi che a un evangelista, allo stesso modo i due oscuri montanari protagonisti del “genere proscritto” (Brogi, 2005) fissano, nel medesimo tempo, una scandalosa rottura e un punto di non ritorno nella storia della letteratura italiana ed europea. “Realismo cristiano” è l' espressione migliore per nominare la matrice più forte di questa comune esperienza di rinnovamento dei modi di pensare, di inventare, e di vedere la realtà trasformando la gente e le storie di strada in soggetti di *historia*.

La definizione “realismo cristiano”, infatti, contiene una reciprocità tra parola e immagine che può aiutarci a capire un'epoca significativa del realismo e un'esperienza di scambi tra pittura e letteratura, che finora non sono stati molto guardati. Siccome il realismo più importante (o più discusso), in letteratura, è stato quello ottocentesco, si è preferito trattare,

ragionando su fenomeni stilistici e su questioni teoriche, soprattutto il realismo che arriva dopo *I promessi sposi*. Da questa posizione si è guardato retrospettivamente e riduttivamente al romanzo di Manzoni, senza considerare, per esempio, gli scambi di questo nuovo progetto di scrittura con la cultura visuale; senza considerare, per esempio, l' alleanza tra pittura e religione stretta proprio dalla tradizione del realismo: che è realismo cristiano, dunque, perché non vale solo come capacità di resa mimetica dei corpi dentro la realtà, e come immissione del popolare, ma, soprattutto, come discesa di Cristo tra gli uomini, tra le immagini e le esperienze della vita di tutti i giorni. È quanto accade nella *Cena in Emmaus*, o nella *Vocazione di san Matteo*, dove Dio si mette a tavola in una taverna, o passa da un magazzino di merci dove gente dei bassifondi conta un gruzzoletto di scudi.

Per capirne meglio contenuti, codici e significati, può essere utile definire il progetto formale e compositivo del realismo cristiano fissando cinque punti principali: il realismo cristiano come progetto di evidenza visiva della realtà; come scelta di racconto delle moltitudini; come mescolanza di alto e basso, di sacro e profano; come teatralità drammatica; come adesione profonda allo spirito del pauperismo.

Nella *Prima Introduzione* (1821) a *Fermo e Lucia*, il narratore osserva:

[...] fra i pochi lettori di questa storia, vi saranno certamente molti, i quali, benché virtualmente sappiano che nel passato vi sono stati gli anni 1628-29 e '30, non hanno però mai pensato a questi anni, e che molto meno sanno che cosa in quegli anni si facesse, come si vivesse, se vi sia stato un po' di fame, di guerra, e di peste, e di quelle altre cosarelle che si vedranno in questa storia. Questi ch'io dico penseranno dunque a quell'epoca per la prima volta leggendo questa storia (*I promessi sposi*, 2006b, p. 588).

Come si è già osservato, il futuro autore dei *Promessi sposi*, fin dai tempi della prima versione del romanzo, intese la propria impresa anzitutto come una storia capace di « pensare » a un'epoca proprio nel senso di far vedere « che cosa in quegli anni si facesse, come si vivesse »:

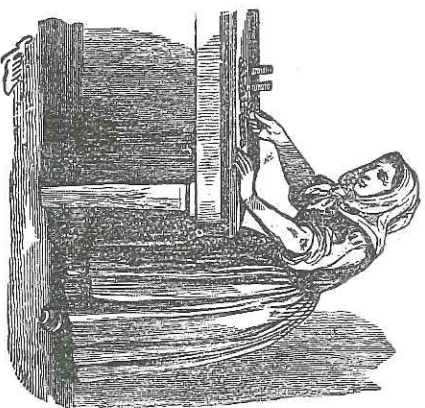
Si vedevano gli uomini più qualificati, senza cappa né mantello, parte allora essenzialissima del vestitativo civile; senza sortana i preti, e anche de' religiosi in fassetto; dismessa in somma ogni sorte di vestito che potesse con gli svolazzi toccar qualche cosa, o dare (ciò che si temeva più di tutto il resto) agio agli untori (PS, XXXIV, p. 659, § 38).

Questa attenzione a comporre, attraverso il romanzo, un campo della visione, è la prima strategia all'opera, con significativi punti di somiglianza, non consapevoli magari eppure ugualmente presenti, con la rivoluzione naturalista della pittura caravaggesca. Il primato dell'elemento visivo, oltre che nell'attenzione alle abitudini visive del mondo rappresentato, si realizza infatti anche nella messa in trama e nel trattamento delle connessioni formali – ne abbiamo parlato nel CAP. 2, dedicato ai *Promessi sposi* come romanzo storico; con l'espedito di far partire la narrazione di una delle epoche più terribili della Guerra dei Trent'anni, rifiutando il racconto enfatico delle *illustri imprese*, per scegliere piuttosto di attaccare la vicenda dallo spavento di un curato di campagna minacciato da due balordi davanti a un tabernacolo. L'attenzione alle risonanze visuali lavora poi, sottotraccia, nel trattamento dell'intera storia dedicata a Gertrude (come si è discusso nel CAP. 3). Ma, più in generale, tutta la partitura stilistica manzoniana asseconda la descrizione e le scene.

Un altro aspetto che di continuo ci porta a guardare la storia raffigurandola, per così dire, è l'invenzione del quotidiano, attraverso la ricchezza degli oggetti in scena, che non decorano soltanto, né sono materiali referenziali e basta, vale a dire non funzionano solo da documenti, perché piuttosto danno senso alla storia, ne orientano la prospettiva, nel senso che portano la realtà più vicina che si può a noi, suoi lettori/spettatori.

Più si scava nel dettaglio e più si aderisce a questo nuovo sentimento della realtà: «ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fuori, come di figure», scriverà Vincenzo Giustiniani nel *Discorso sopra la pittura* (scritto tra il 1610 e il 1618 circa: Giustiniani, 1981, p. 42). Giustiniani possedeva nel 1638 quindici tele di Caravaggio, compresa la prima versione del *San Matteo e l'angelo*, quella scartata per la cappella Contarelli). Sono esempi sparsi di questa attenzione a rappresentare la realtà non solo attraverso le figure ma per via dei particolari capaci di parlare agli occhi: la punta del cappello di don Abbondio, che arriva a toccar terra da quanto il prete si è piegato al saluto dei bravi, in segno di sottomissione (PS, I, p. 26, § 63); il «fascchetto del vino prediletto» di don Abbondio (PS, I, p. 27, § 66) sistemato da Perpetua sulla tavola, che vale come segno di un «sistema» protetto dalle abitudini della vita quotidiana, e che ci fa accedere, anche grazie all'illustrazione, al primo interno secentesco dei *Promessi sposi* (TAV. 4.1). I destinatari elettivi di questo tipo di narrazione dove le parole continuamente «fanno vista» non si trovano soltanto a leggere un romanzo, ma partecipano, immaginandole, raffigurandosele, a scene

viventi che in certi casi possono anche interpellarci direttamente. Altri due esempi: il «baruffoletto» avvolto in un cencio, contenente i cento scudi d'oro che il cardinale ha fatto dare ad Agnese, per la dote di Lucia, e che la donna lega con una «cordellina» e ficca «in un cantuccio del suo saccone» (PS, XXVI, p. 501, § 35), dopo averli conati con uno sguardo tutto assorto che ricorda, per capacità di renderci visibile, dunque reale, un mondo attraverso un modo di tenere il corpo, il medesimo gesto rappresentato nella *Vocazione di san Matteo* (TAV. 8.6).



PS, XXVI, p. 501

O, ancora, il tovagliolo e il piatto di maiolica come oggetti riservati all'ospite d'onore, don Abbondio, in casa del sarto «con una posata che Perpetua aveva nella getta» (PS, XXIX, p. 559, § 32; cfr. anche TAV. 4.20). Oggetti che più che una scena di genere compongono, per immagini eloquenti presentate di scorcio, senza dare nell'occhio ma insinuandosi nel testo, un racconto della miseria di un territorio in procinto di essere attraversato dalla guerra. Questa capacità di far parlare il quotidiano, in un'imprecisata giornata del settembre 1629, per le strade di Lombardia, come se fosse una scena che riappare, in chiaroscuro, riaprendo una piega chiusa della storia («che cosa in quegli anni si facesse, come si vivesse, se vi sia stato un po' di fame, di guerra, e di peste») rievoca certe situazioni caravaggesche, perché ritroviamo un realismo inteso come affondo nell'immanenza delle cose, e che mobilita processi di «traduzione intersensoriale, capaci di implicare lo spettatore in quanto soggetto della percezione perlomeno quanto soggetto della cono-

scenza» (Carei, 2017, p. 86). Anche Federico Borromeo, nell'opera dove illustra i quadri della propria collezione, il *Museum*, aveva saputo cogliere questi movimenti, per esempio nella «bellezza di un cavallo bianco che, col muso volto in basso verso le zampe, caccia via una mosca che ivi lo punge; è una stupenda imitazione della natura, della quale Tiziano ha saputo esprimere i movimenti con un'intensità superiore a quella di qualsiasi altro artista» (Borromeo, 1997, p. 13). La tela di cui si parla è l'*Adorazione dei Magi*, di Tiziano (1488/1490-1576) conservata alla Pinacoteca Ambrosiana, dove si trova anche l'olio su rame di Jan Brueghel (TAV. 1.1), artista conosciuto e sostenuto all'epoca romana, e commentato così, sempre da Borromeo:

Ma, per dimostrare come si combatterono batraglie anche tra opere minuscole, citerò un disegno di Bruegel su pergamena che ritrae un topo, un cespo di rose e vari animali; accenno volutamente a tale pergamena tra le altre e mi ci soffermo affinché si comprenda il suo pregio dal fatto stesso che in essa persino i topi piacciono (ivi, p. 31).

È un passaggio che potrebbe servire anche da glossa per molte frasi dai *Promessi sposi*, compresa questa: «Mise piede sulla soglia d'una delle due stanze che c'era a terreno: al rumore de' suoi passi, al suo affacciarsi, uno scompigliò, uno scappare incrociò di topacci» (PS, XXXIII, p. 644, § 65). Persino i topi piacciono: Borromeo non si ingannava.

Ma l'elemento che più di tutti dà evidenza espressiva all'opera di Manzoni, come già all'opera di Caravaggio, sotto il segno del realismo cristiano, è la scelta rivoluzionaria di rappresentare una storia portando in scena – secondo una parola di risonanza anche biblica che significativamente torna in entrambi gli autori – le moltitudini. Nella parte su Caravaggio tratta dalle *Vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672) Giovan Pietro Bellori scrive:

Datosi perciò egli a colorire secondo il suo proprio genio, non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marini de' gli antichi e le pitture tanto celebri di Raffaele, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello. Laonde, essendogli mostrare le statue più famose di Fidia e Glicone, acciò che vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta se non che distese la mano verso una moltitudine di uomini, accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri.

Come farà anche Manzoni, Caravaggio rifiuta l'imitazione per essere «naturale», comprensibile; umano più che umanistico, in una parola po-

polare» (Longhi, 1973, p. 893). Così, come le tele di Caravaggio, quando ci chiedono di guardare gli abiti bucati dei santi (TAV. 8.8), l'autore dei *Promessi sposi* rattroppa le vicende inventando mondi nuovi, umanità diverse e di «piccol affare» da cui sperimentare nuove possibilità drammaturgiche e visive, come era accaduto con la moltitudine dai piedi sporchi messa in primo piano nella *Deposizione* o nella *Madonna dei Pellegrini* (TAV. 8.1 e 3). Entrambi gli autori sono riusciti a far vivere le proprie narrazioni attraverso il tempo, perché hanno dato spazio all'irraccontabile, all'immemorabile, all'irraffigurabile: alla moltitudine, insomma.

Ma chi sono le moltitudini? Per l'autore dei *Promessi sposi* possono essere anche, trasversalmente, la massa «male e ben vestita» che produce, per accumulo, delirio e cecità indistinti? Ma le moltitudini sono soprattutto la serialità, l'immensa folla, che nessuno può contare, degli eletti in cielo, nel capitolo VII dell'*Apocalisse* di Giovanni, «una serie di generazioni, che passa sulla terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciarci traccia»⁴; è l'umanità invisibile, la «gente di nessuno» perduta sulla terra, come la chiama don Rodrigo (PS, XI, p. 216, § 3) che si ripete da una generazione all'altra; sono le genti «meccaniche», quelle che usano il corpo (assonnato, sporco, spertinato, mal vissuto) nei lavori quotidiani; le vite dimenticate perché «inosservate», invisibili, almeno fin quando non arriva la prima Madonna addormentata nella storia della pittura (Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1595-96). Oppure, come quando si incontra una Madonna butrata a terra, nell'*Adorazione dei Pastori* (1609), dove Caravaggio, lavorando su un tema così ripreso dai francescani come quello del Presepe, prepara per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Concezione, a Messina, retta dai padri Cappuccini, una pala raffigurante la Madonna come una popolana stremata dal viaggio, appoggiata tra il fieno, dietro una cesta e al di sotto dello sguardo di un asino. Proprio lì, in quel covile oscuro e dimenticato, abita la «dolcezza» che deve stare negli occhi: «i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma [...] la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e [...] quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce» (PS, XXXVIII, p. 745, § 68).

Mescolando uomini e cose (Montanari)⁵ il realismo cristiano fa incontrare alto e basso, ma non per gusto stilistico del *melange*: è la trascendenza che diventa un'esperienza incarnata e contemporanea, come quando Dio si fa uomo. Avviene attraverso le forme – già la composizione degli *Irmi Sacri*, come recentemente ha mostrato Frate (2016), aveva assecondato il nuovo progetto manzoniano di scrittura popolare; e avviene pure nella messa in

prospettiva del racconto dei *Promessi*: la scelta di raccontare la storia dall'«angusto Teatro» della «gente di nessuno», un po' come quella di tenebre nel medesimo quadro Cristo e Pietro, che indossano abiti tradizionali, e Matteo e i suoi compagni, vestiti come figure del Seicento (TAV. 8,6), ribalta gli ordini simbolici tradizionali, mette assieme ciò che di solito abitava spazi diversi; sconvolge il tempo storico spaccandone l'orizzontalità con l'entrata in scena del sacro; ribalta il rapporto tra primo piano e sfondo, e ci fa guardare il sacro attraverso l'umanità di nessuno e la vita quotidiana, come in certe pitture cinque-secentesche dove Cristo è in fondo a un quadro che ci chiede di guardare la storia attraversando una cucina (TAV. 1,5-6).

Realismo cristiano, dunque, come evidenza visiva e attenzione al quotidiano; come attenzione alle moltitudini; come incontro di alto e basso; e, resta ancora da dire, come teatralità drammatica e come impegno di adesione a uno sguardo intriso di pietra e persuasiva comparecipazione con il sentimento pauperista dell'esistente.

Per accostare e capire la composizione teatrale del realismo cristiano — che agisce nelle posture, nella capacità di esprimere gli affetti attraverso i gesti, nella modulazione dei rapporti tra spazio e personaggi — si può provare a riprendere, avvicinandola a una tela, una delle scene più profondamente caravaggesche dei *Promessi sposi*; dove non troviamo solo suggestioni figurative, ma, piuttosto, quasi riconosciamo un modo complessivo di comporre l'azione (raggiungendo, tra l'altro, effetti raffigurativi più forti dell'illustrazione di Gonin: ps, XXXIV, p. 662). Siamo nel capitolo XXXIV, alla fine dell'agosto 1630, al punto della storia in cui Tramaglino torna a Milano, per cercare Lucia. Man mano che attraversa la città, il montanaro partecipa allo spettacolo⁶ di un mondo di sotto, un regno di morti viventi completamente assoggettato alla peste e ai monatti. Proprio qui, in mezzo a questa sequenza disperata di *pinturas negras*, arriva, inaspettata e salvifica, l'occasione di un'improvvisa luminosità:

Entrato nella strada, Renzo allungò il passo, cercando di non guardar quegli ingombri, se non quanto era necessario per scansarli: quando il suo sguardo s'incontrò in un oggetto singolare di pietra, d'una pietra che *innoglianava l'animo a contemplarlo*; di maniera che si fermò, quasi senza volerlo.

Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, *ma non trascorsa*; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, *ma non guasta*, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maerosa, che brillava nel sangue lombardo. La sua andatura era affaticata, *ma non casante*; gli occhi

non davano lacrime, *ma portavan segno* d'averne sparse tante; c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che atestava un'anima tutta consapevole e presente a sentito. *Ma non era il solo suo aspetto* che, tra tante miserie, la indicasse così particolarmente alla pietà, e ravvivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammorito ne' cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; *ma tutta ben accomodata*, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacete, *ma sorretta*, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; se non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno: della madre, ché, se anche la somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due ch'espriemeva ancora un sentimento.

Un turpe monatto andò per levarle la bambina dalle braccia, con una specie però d'insolito rispetto, con un'esitazione involontaria. *Ma quella, tirandosi indietro*, senza però mostrare sdegno né disprezzo, — no! — disse: — non me la toccate per ora; devo metterla io su quel carro: prendere —. Così dicendo, aprì una mano, fece vedere una borsa, e la lasciò cadere in quella che il monatto le tesse. Poi continuò: — prometteremmi di non levarle un filo d'intorno, né di lasciar che altri ardisca di farlo, e di metterla sotto terra così.

Il monatto si mise una mano al petto; e poi, tutto premuroso, e quasi *ossequioso*, *più per il nuovo sentimento da cui era come soggiogato*, che per l'inaspettata ricompensa, s'affacciò a far un po' di posto sul carro per la morticina. La madre, dato a questa un bacio in fronte, la mise lì come sur un letto, ce l'accomodò, le stese sopra un panno bianco, e disse l'ultime parole: — addio, Cecilia! riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restar sempre insieme. Prega intanto per noi; ch'io pregherò per te e per gli altri —. Poi voltatasi di nuovo al monatto, — voi, — disse, — passando di qui verso sera, salirete a prendere anche me, e non me sola.

Così detto, rientrò in casa, e, un momento dopo, s'affacciò alla finestra, tenendo in collo un'altra bambina più piccola, viva, *ma coi segni della morte in volto*. Stette a contemplare quelle così indegne esequie della prima, finché il carro non si mosse, finché lo poté vedere; poi disparve. E che altro poté fare, se non posar sul letto l'unica che le rimaneva, e mettersela accanto per morire insieme? come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col forellino ancora in bocca, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato.

— O Signore! — esclamò Renzo: — esaudite! tiratela a voi, lei e la sua creaturina: hanno patito abbastanza! hanno patito abbastanza! (ps, XXXIV, pp. 661-3, §§ 46-55; corsivi miei!).

L'episodio della madre di Cecilia, ripreso e sviluppato, significativamente, da un passo del *De pestilentia* di Borromeo (per il quale già Raimondi ha parlato di una «descrizione visiva» della peste: *I promessi sposi*, 1988,

p. 795), «è la stazione sublime di una pietà che cattura Renzo e produce il *valenti* elegiaco del narratore» (Nigro, in *I promessi sposi*, 2014, p. 1002). Tanto all'interno quanto all'esterno della rappresentazione si consuma l'esperienza di uno sguardo che lavora, per via di sacchi drammatici, sull'aumento progressivo di intensità: gli occhi fisici e gli occhi dell'animo «invogliato» alla visione fanno un corpo unico. Più che narrarci un'azione, la pagina manzoniana ci narra, allestendola come in una liturgia, una ritualizzazione (cristiana) della morte che funziona come un'immagine sacra vivente, vale a dire capace di addensare e produrre una pratica devzionale, una situazione di preghiera. La scena, infatti, è una specie di *tableau vivant* composto attraverso il dispositivo dimostrativo della visione di Renzo: «il suo sguardo s'incontrò in un oggetto singolare di pietà, d'una pietà che invogliava l'animo a contemplarlo». Sono all'opera moduli teatrali già collaudati altre volte, per esempio nel ritratto iniziale di Gerttrude, che qui vengono aumentati e drammatizzati dallo scambio con il monatto: il «ma» avvertativo, le riprese lessicali e l'imperfetto durativo, le negazioni che, per un verso, come le pieghe di un tessuto quando si apre, dilatano i tempi di immaginazione del racconto sollecitandone una risposta empatica e contemplativa; per l'altro verso compongono il tono cadenzato di una preghiera, quasi si trattasse, come nella recita del rosario, di un Mistero da contemplare.

Il brano manzoniano ci mette al cospetto di una situazione visuale che soprattutto per la composizione teatrale e per l'ambiente drammatico costruiti dalla scrittura, fa ripensare a una delle tele più importanti di Caravaggio: la *Madonna dei Pellegrini* (1603-05; Tav. 8-3).

Il quadro, detto anche *Madonna di Loreto*, fu dipinto per il luogo dove si trova tuttora, la cappella Cavalletti della chiesa di Sant'Agostino. Al suo apparire provocò «estremo schiamazzo» (Baglione, in *Valdinoci*, 2010, p. 66), ma più che altro, e a differenza di una mitologia abbastanza fuorviante di Caravaggio come pittore maledetto, lo sdegno più forte non si riferiva alla figura usata per la Madonna – Lena, una prostituta amante di Caravaggio. Lo scandalo vero furono i piedi sporchi del pellegrino nella parte del quadro più vicina a noi, e la cuffia della vecchia accanto: «una Madonna di Loreto ritratta dal naturale con due pellegrini, uno co' piedi fangosi, e l'altra con una cuffia sdrucita, e sudicia», come scrisse, di nuovo, Baglione nella *Vita di Caravaggio* (1625; *Valdinoci*, 2010, pp. 65-6). Torna, come si vede, l'attenzione alla moltitudine. Ma c'è di più.

Se risaliamo dai contenuti alla maniera di comporre i materiali, inclusa la definizione dei rapporti tra i gruppi raffigurati, e confrontiamo la visione caravaggesca e quella manzoniana, una prima identità significativa riguarda il modo in cui entrambi i testi ci interpellano, vale a dire non solo sono visti (il primo perché è un quadro, il secondo perché è esplicitamente presentato come una situazione a cui assiste Renzo), ma ci chiedono di essere visti e di unirci alla visione a cui stanno assistendo alcuni dei personaggi. Anche la madre di Cecilia, come la *Madonna dei Pellegrini*, è «un idolo adorabile» (Longhi, 1973, p. 861); la diagonale del quadro che va dal punto in alto a sinistra, dove si trova la testa del Bambino, al punto in basso a destra dove si appoggia il piede destro del pellegrino, crea il senso di una vista assoggetta, inginocchiata, e, nel medesimo tempo, compartecipe: alto e basso appartengono alla medesima linea. Il soggetto del quadro, come della scena letteraria, è anzitutto lo scambio di sguardi: tra i pellegrini e la *Madonna*, che scende anch'essa dei gradini, tra la madre di Cecilia e il monatto. C'è una situazione spettrale costruita all'interno stesso della scena, e che fa da ponte tra il soggetto rappresentato e la sua ricezione. Questo approfondimento devoto nell'atto di guardare fa sì che anche chi guarda dal di fuori prenda parte con partecipazione, e, in questo atto del contemplare, stabilisca una confidenza forte con il soggetto dell'azione. Guardare diventa allora come partecipare a una comunità: quella della Chiesa. E significa pure farlo affermando una spiritualità reattiva e dinamica, non inerte: come quella della madre di Cecilia che ha «un'anima tutta consapevole e presente a sentir[e]» il dolore, sceglie di deporre lei stessa il corpo della bimba sul carro (come già aveva raccontato Borromeo nel *De pestilentia*) e impartisce indicazioni precise al monatto, che da parte sua, «quasi ossequioso» e «soggiogato» reagisce drammaticamente: una reattività dinamica come i pellegrini, che sembrano essere ritratti al primo sguardo con la *Madonna*: «s'inginocchiavano avanti due Pellegrini con le mani giunte: e l' primo di loro è un povero scalzo li piedi, e le gambe, con la mozzetta di cuoio, e l' bordone appoggiato alla spalla, ed è accompagnato da una vecchia con la cuffia in capo» – scrisse Giovan Pietro Bellori nella *Vita di Caravaggio* (1672; *Valdinoci*, 2010, pp. 93-4).

Niente e nessuno, nel brano manzoniano come nella tela caravaggesca, sembra essere rimasto indifferente o inanimato: ogni cosa e ogni figura, al contrario, sono attraversate da una teatralità drammatica e

dinamica. È come se tutti i personaggi ritratti fossero degli attori, allo stesso modo della madre di Cecilia e il monato, che si sono messi a recitare una sacra rappresentazione. Sembra quasi che la Madonna e il Bambino siano due figure di un tabernacolo – magari proprio come quello davanti al quale Renzo si era inginocchiato, al primo arrivo a Milano (PS, XI, p. 229, § 51; TAV. 6.8) – e che improvvisamente abbiano preso vita – i piedi della Madonna appoggiano solo la punta a terra, come se fossero ritratti nell'istante eterno dell'apparizione. La luce, in chiaroscuro, che li illumina entrambi, fa risalire la prossimità fisica e simbolica tra la leggerezza aerea di quelle punte appena appoggiate sul gradino e la gravità terreste del ginocchio e dei piedi sudici del pellegrino crollato al suolo, in segno di immediata remissione al sacro: in questa compresenza arriva il miracolo estetico del realismo cristiano.

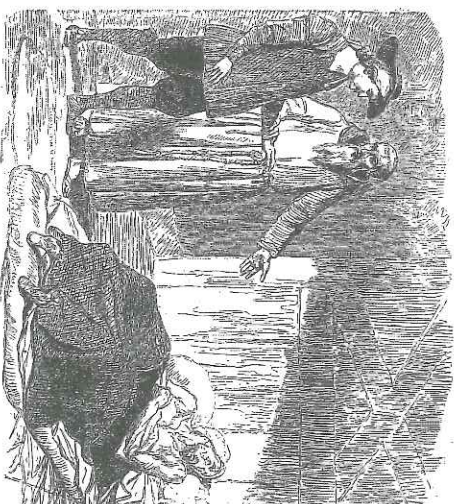
La combinazione di elementi reali e ideali (Pericolo, 2011, p. 58), il *mélange* di immanenza e trascendenza, di puro e impuro, in una narrazione che reinventa una prospettiva storica mettendo assieme Dio e le «genti di nessuno»: questa compresenza di situazioni e codici tenuti separati dalla tradizione con cui rispettivamente si confrontano, è una delle risorse più rivoluzionarie del realismo cristiano, oltre che un punto cruciale di affinità tra Caravaggio e Manzoni.

Allo stesso modo della scelta di raccontare il mondo attraverso le vite di «due oscuri montanari», il soggetto della *Madonna di Loreto*, una delle opere più popolari del Caravaggio, non segue l'iconografia tradizionale, ma, come ha spiegato Mina Gregori:

è ripensato naturalizzando e ricreando una situazione reale. La Madonna che stringe il Figlio con la mano bellissima premendo la carne a rammentarne la natura umana (un pensiero che ritorna in questi anni nella *Coronazione* Ceccoli e nella *Deposizione*), si affaccia sulla porta della Santa Casa che la incontra come una nicchia. La coppia dei due vecchi pellegrini oranti, inginocchiati e con i piedi nudi, introduce uno straordinario e "lombardo" inserto pauperistico (Gregori, 1997, p. 20).

Le genti «meccaniche» ai piedi della *Madonna dei Pellegrini*, come la moltitudine che si affolla attorno a Maria morta, nel quadro, realizzato negli stessi anni, della *Morte della Vergine* (1604-06; fatta acquistare al duca di Mantova da Rubens); o, ancora, come gli avventori di una

taverna secentesca a tavola con Cristo, nella *Cena in Emmaus*, non raccontano, dunque, soltanto e genericamente l'umanità povera; ma sono corpi, segni, di verità più articolate ed eloquenti. La raffigurazione dei piedi nudi, aveva scritto Borromeo nel *De pictura sacra*, è un simbolo di obbedienza e fedeltà: la medesima simbologia penitenziale – cfr. TAV. 7.3 – a cui potremmo riferirci anche ripensando a don Rodrigo, l'angelo di Caravaggio scarrato; o persino ripensando a don Rodrigo, di Gonin, raffigurato con i piedi sporchi e nudi come un pellegrino caravaggesco, quando ormai è in procinto di morire e, forse, di riavvicinarsi a Dio.



ps, xxxv, p. 687

Caravaggio non fu un artista maledetto, alla maniera di un poeta francese ottocentesco. Caravaggio per tutta la vita ebbe scambi intensi con le figure e la cultura della Contro riforma, fino a prendere gli ordini lui stesso. Caravaggio assomiglia, in maniera profonda, al personaggio manzoniano di padre Cristoforo. Entrambi si possono capire meglio, e in modo meno aneddotico, se li guardiamo dentro gli sguardi e la cultura del loro tempo, e di un appassionato pauperismo di cui l'interprete più autorevole, come si racconta nei *Promessi sposi* recupera la *Vita* scritta da Francesco Rivola (1656), fu proprio Federico Borromeo:

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 assidamente alle occupazioni che trovò prescritte, due altre ne assunse di sua volontà: *«erano di insegnar la dottrina cristiana ai più rozzi e derelitti del popolo, e di visitare, servir, consolare e soccorrere gli infermi. Si valse dell'autorità che tutto gli conciliava in quel luogo, per attirare i suoi compagni a secondarlo in tali opere; e in ogni cosa onesta e profittevole esercitò come un primato d'esempio, un primato che le sue doti personali sarebbero forse bastate a procacciargli, se fosse anche stato l'infimo per condizione. I vantaggi d'un altro genere, che la sua gli avrebbe potuto procurare, non solo non li ricercò, ma mise ogni studio a schivarli. Volle una tavola piuttosto povera che frugale, usò un vestiario piuttosto povero che semplice; a conformità di questo, tutto il tenore della vita e il congegno. Né credette mai di doverlo mutare, per quanto alcuni congiunti gridassero e si lamentassero che avvilisse così la dignità della casa. Un'altra guerra ebbe a sostenere con gli iscrittori, i quali, furtivamente e come per sorpresa, cercavano di mettergli davanti, addosso, intorno, qualche suppellettile più signorile, qualcosa che lo facesse distinguere dagli altri, e figurare come il principe del luogo (ps. xxii, pp. 415-6, §§ 16-18; corsivo mio).*

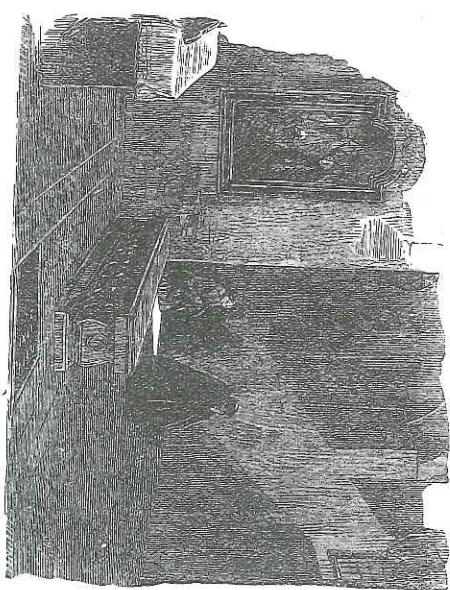
Vocazione e misericordia

Guardare un quadro all'interno del luogo per il quale è stato dipinto è un'esperienza non così rara, in Italia, e tuttavia non più famigliare come alcuni secoli fa. Non è scontato ammirare una tela sacra in una chiesa, invece che in un museo o in una mostra. Alcuni lavori di Caravaggio, per fortuna, si trovano ancora negli spazi per i quali sono stati preparati, perciò si può immaginare con meno difficoltà che in altri casi l'esperienza visuale originaria prevista da queste opere, realizzare e situare anche per procura, parlando agli occhi, l'occasione di una contemplazione spirituale.

La penultima illustrazione del capitolo VIII della "Quarantana" (TAV. 6-7), tratta dalla pagina dei *Promessi* in cui padre Cristoforo, prima di congedarsi dai protagonisti in fuga, li invita a pregare, può aiutarci a vedere meglio questo mondo in cui parola e immagini si saldano nell'esperienza della preghiera: sotto gli occhi di una pittura sacra:

– Prima che partiate, – disse il padre, – preghiamo tutti insieme il Signore, perché sia con voi, in codesto viaggio, e sempre; e sopra tutto vi dia forza, vi dia amore di

volere ciò ch' Egli ha voluto –. Così dicendo s'inginocchiò nel mezzo della chiesa; e tutti fecer lo



stesso. Dopo ch'ebbero pregato, alcuni momenti, in silenzio, il padre, con voce sommessa, ma distinta, articolò queste parole: – noi vi preghiamo ancora per quel poveretto che ci ha condotti a questo passo. Noi saremmo indegni della vostra misericordia, se non ve la chiedessimo di cuore per lui; ne ha tanto bisogno! Noi, nella nostra tribolazione, abbiamo questo conforto, che siamo nella strada dove ci avete messi Voi: possiamo offrirvi i nostri guai; e diventano un guadagno. Ma lui!... è vostro nemico. Oh disgraziato! compete con Voi! Abbiate pietà di lui, o Signore, toccategli il cuore, rendetelo vostro amico, concedetegli tutti i beni che noi possiamo desiderare a noi stessi.

Alzatosi poi, come in fretta, disse: – via, figliuoli, non c'è tempo da perdere: Dio vi guardi, il suo angelo v'accompagna: andate –. E mentre s'avviavano, con quella commozione che non trova parole, e che si manifesta senza di esse, il padre soggiunse, con voce alterata: – il cuor mi dice che ci rivedremo presto (ps. viii, pp. 161-2, §§ 85-87).

È una scena "a lume di notte": nello spazio rabbiuato della chiesa, un fascio di luce proveniente da una finestra in alto a destra, rischiarava le figure, in maniera "mirata", come se fosse un raggio divino. Siamo in presenza di un procedimento scenografico "caravaggesco", evidentemente: luci e ombre compingono e orientano il senso della scena, trasformandola nel teatro di un evento drammatico. L'uso del chiaroscuro prodotto dall'inserzione improvvisa di una «striscia di luce» come dispositivo prospettico e drammatico ci ricorda la *Vocazione di san Matteo* (TAV. 8, 6), e sarà recupera-

to anche per illustrare altri momenti cruciali del romanzo, sia letterari che iconografici.

Così, potrà trattarsi di far risaltare, attraverso la scrittura, momenti di particolare tensione e teatralizzazione del racconto:

Tomio, eh? Entrare, – rispose la voce di dentro. Il chiamato aprì l'uscio, appena quanto bastava per poter passar lui e il fratello, a un per volta. La striscia di luce, che uscì d'improvviso per quella apertura, e si disegnò sul pavimento oscuro del pianerotolo, fece riscoter Lucia, come se fosse scoperta. Entrati i fratelli, Tomio si tirò dietro l'uscio: gli sposi rimasero immobili nelle tenebre, con l'orecchie tese, tenendo il fiato: il rumore più forte era il martellar che faceva il povero cuore di Lucia (ps, VIII, p. 141, § 12).

Il lucignolo, che moriva sul pavimento, mandava una luce languida e saltellante sopra Lucia (ps, VIII, pp. 144-5, § 23).

L'oste gli diede l'aiuto richiestosi: gli stese per di più la coperta addosso, e gli disse sgarbatamente – buona notte, – che già quello russava. Poi, per quella specie d'attrattiva, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro, si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stessa, ribarter sopra la luce (ps, XV, p. 292, § 11).

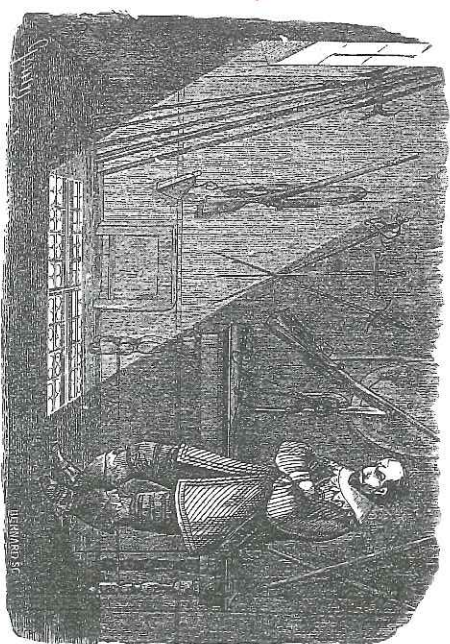
Altre volte, luce e buio sono usati per sottolineare una tensione progressiva:

Provava un certo ribrezzo a inoltrarsi; ma lo vinse, e contro voglia andò avanti; ma più che s'inoltrava, più il ribrezzo cresceva, più ogni cosa gli dava fastidio. Gli alberi che vedeva in lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose; l'annoiava l'ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava sul sentiero illuminato qua e là dalla luna (ps, XVII, p. 329, § 15).

Oppure luce e ombra sono due poli complementari che esprimono la compresenza drammatica di due parti in conflitto: da un lato la mancanza di Dio e il tormento (suggeriti dall'ombra, figura di uno spazio chiuso, magari separato da una grata), e, dall'altro lato, la promessa di una grazia (associata alla luce proveniente da un altrove aperto). È quanto accade, per esempio nel punto in cui Lucia, nel capitolo IX, incontra per la prima volta Gertrude (TAV. 2.9, in una scena che richiama un quadro che sia Go-

nin che Manzoni potevano aver visto: TAV. 2.8). Soprattutto, però, questo modo di comporre la rappresentazione torna nella famosa notte dell'Innominato. Recuperiamo il passo più emblematico:

Un qualche demonio ha costei dalla sua, – pensava poi, rimasto solo, ritto, con le braccia incrociate sul petto, e con lo sguardo immobile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida,



ragliata a scacchi dalle grosse inferriate, e intragliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate. – Un qualche demonio, o... un qualche angelo che la protegge... Compassione al Nibbio!... Domartina, domartina di buon'ora, fuor di qui costei; al suo destino, e non se ne parli più, e, – proseguiva tra sé, con quell'animo con cui si comanda a un ragazzo indocile, sapendo che non ubbidirà, – e non ci si pensi più (ps, XXI, pp. 396-7, §§ 12-13).

Dove scrittura e immagine fanno un corpo unico di rimandi non tanto a singole suggestioni caravaggesche, ma a un sistema culturale complessivo – per il quale, nelle parti precedenti, abbiamo usato e spiegato espressioni come “costellazione Borromeo”, o “realismo cristiano”.

Guardando meglio la sequenza della conversione dell'Innominato, riconsiderandola attraverso le questioni già viste e discusse, confrontandola con quella del personaggio assieme al quale l'Innominato più

ci ricorda, per i suoi travagli interiori, l'opera di Caravaggio, vale a dire padre Cristoforo, a questo punto del discorso possiamo aggiungere un altro aspetto. Se, difatti, sotto il segno di Borromeo e della cultura della Controriforma, il rapporto tra parola religione e immagini si rafforza così tanto, questo avviene anche attraverso la mediazione di san Filippo Neri, maestro spirituale di Federico Borromeo, e attraverso la pratica della preghiera interiore che san Filippo e i Filippini, l'ordine da lui fondato – committente di alcune opere di Caravaggio – riprende da sant'Ignazio di Loyola. Gli *Esercizi spirituali*, difatti, consistono in una forma di preghiera che compone l'ambiente immaginando "visibilmente", cioè attraverso una concentrazione visiva forte sull'argomento da meditare. Per concentrarsi meglio e creare delle correnti di emozioni la pratica meditativa consiste nell'invenzione di immagini mentali attraverso le quali contemplare gli episodi della vita di Cristo, ricorrendo anche a immagini familiari come quelle di parenti e amici che favoriscono l'immedesimazione. Questa «vista dell'immaginazione» (Ignazio di Loyola, 2005, pp. 51 *passim*) richiede una sorta di sprofondamento visivo sull'argomento da meditare, e una teatralizzazione della preghiera che sembra riportarci, come atmosfera narrativa, allo sguardo assorto dell'Innominato «con le braccia incrociate sul petto, e con lo sguardo immobile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida».

Continuando ad andare dietro alle immagini, non per incantarci su una suggestione, ma per ritrovare la cultura da cui ci parlano, è interessante, tra l'altro, ripercorrere l'arco narrativo del ritrovamento della grazia compiuto dall'Innominato. La leggenda della conversione dell'Innominato, difatti, è un tema forte del racconto che più che altro funziona come leggenda popolare di forte impatto presso le classi popolari («Vedevano in lui un santo, ma un di que' santi che si dipingono con la testa alta, e con la spada in pugno»: ps, xxiv, p. 473, § 89); mentre guardando al modo in cui il testo prepara la resa a Dio, vale a dire attraverso la digressione e la crisi scatenata dall'arrivo al castello di Lucia (ossia colei che dà la luce), sembra piuttosto operare la categoria gesuitica della "vocazione" (cfr. Prosper, 2016, pp. 31 ss.). Come don Rodrigo, in sottotraccia, quando passeggia nella quadreria degli antenati; come padre Cristoforo, e perfino Gerrude, ai quali il testo riserva la digressione; anche nell'Innominato la scintilla che scatena la resa a Dio parte da una rimessa in discussione della vita passata. Il registro auto-

biografico delle digressioni dedicate a questi personaggi, è assimilabile alla presa di distanza dagli antichi peccati, in preparazione dell'uomo nuovo. Questo "andare all'indietro" ricorda la pratica gesuitica dell'esame di coscienza come esercizio di preparazione a uno spazio interiore passivo pronto a essere toccato dalla luce di Dio:

E per farla passare, andò cercando col pensiero qualche cosa importante, qualcheuna di quelle che solevano occuparlo fortemente, onde applicarvelo tutto; ma non ne trovò nessuna. Tutto gli appariva cambiato: ciò che altre volte stimolava più fortemente i suoi desideri, ora non aveva più nulla di desiderabile: la passione, come un cavallo divenuto tutt' a un tratto restio per un'ombra, non voleva più andare avanti. Pensando all'imprese avviate e non finite, in vece d'animarsi al compimento, in vece d'irritarsi degli ostacoli (ché l'ira in quel momento gli sarebbe parsa soave), sentiva una tristezza, quasi uno spavento de' passi già fatti. Il tempo gli s'affacciò davanti voto d'ogni intento, d'ogni occupazione, d'ogni volere, pieno soltanto di memorie intollerabili; tutte l'ore somiglianti a quella che gli passava così lenta, così pesante sul capo. Si schierava nella fantasia tutti i suoi malandrini, e non trovava da comandare a nessuno di loro una cosa che gli importasse; anzi l'idea di rivederli, di trovarsi tra loro, era un nuovo peso, un'idea di schifo e d'impiccio (ps, XXI, pp. 406-7, §§ 45-46).

Tutto l'esame interiore dell'Innominato procede in un teatro di pentimenti, emersioni, resistenze interne e opposizioni esterne tipiche del romanzo di vocazione gesuitico. La vocazione, come preparazione di uno spazio di risposta alla luce e a Dio, si consuma come progressiva sottrazione dell'io alla specularità con l'immagine di sé passata. Come risposta a Cristo che arriva come luce improvvisa, come voce, come con san Paolo e come nella pagina manzoniana. Dio, infatti, ha il potere di "toccare" e "tenere in mano il cuore degli uomini" (ps, xx, p. 389, § 41). Di nuovo, un filo che s'intreccia, per esempio, con la *Vocazione di san Matteo* caravaggesca, dove il protagonista siede accanto ai suoi *alter ego*, che contano a contare soldi. Di nuovo, la forza drammatica con cui Dio arriva nelle tele di Caravaggio:

Non si conosce nulla su eventuali rapporti di Caravaggio con la Compagnia di Gesù, né è possibile ricavare da fonti che non siano la sua stessa opera di pittore un'idea delle sue convinzioni in materia di religione. Ma non c'è dubbio che la sua interpretazione della chiamata di san Matteo immerga lo spettatore nel clima

di quella visione profondamente drammatica del rapporto tra l'uomo e Dio che nel corso del Cinquecento aveva preso forma nelle correnti più diverse, da quelle dell'agostinismo radicale di marca luterana a quelle degli *alumbrados* spagnoli e degli "Illuminati" italiani (Prosperi, 2016, p. 44).

Un po' come dire che a Dio non ci si converte. A Dio, finalmente, drammaticamente, si risponde, dallo spazio di un'immagine nascosta ma che, in sottotraccia, sembra lavorare continuamente: quella dello smarrimento nelle tenebre, della «solitudine tremenda» di cui ci parlano tanto le oscure di Caravaggio quanto i notturni dei *Promessi sposi*.

Dal fondo di questa disperazione dell'anima nasce l'attenzione, sia di Caravaggio che di Manzoni, per un binomio forte tra vocazione e misericordia allestito dalla Controriforma, e così importante per entrambi gli autori perché oltre a fissare un tema spirituale fissa una nuova cultura. «Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!», ripete due volte Lucia all'Innominato, mettendo in moto l'arrivo della grazia (ps, XXI, p. 399, §§ 21-22). «Dio che ha operato in voi il prodigio della misericordia», dirà il cardinal Federigo all'Innominato, quando si rende conto della sua volontà di cambiamento (ps, xxxiii, p. 432, § 21).

Proprio dove abbonda il peccato, come mostrano le vicende di san Matteo, o di Paolo, o di Pietro, o dell'Innominato e perfino don Rodrigo, li possono arrivare la grazia e la misericordia. In fondo alla disperazione si può trovare la ragione della nostra prossimità alla moltitudine e, attraverso di essa, attraverso le sue miserie, a Dio. Questo è il buio, sacro di cui tanto l'opera di Caravaggio quanto la scrittura dei *Promessi sposi* si impossessano e che scelgono di rappresentare. «Ma ciò che gli andava balenando era ormai non tanto il "rilievo dei corpi" quanto la forma delle tenebre che li interrompono» (Longhi, 1973, p. 829).

Per trovare perdono ai peccati, secondo la lezione di san Matteo (anche l'unico evangelista che usa il termine «Chiesa» per indicare la comunità voluta da Gesù), il cristiano deve attenersi a due gruppi di sette opere di misericordia, spirituale e corporale. Caravaggio, come dopo di lui Manzoni, preferì soprattutto le seconde: quelle rappresentate nel quadro omonimo dipinto, tra il 1606 e il 1607, per il Pio Monte della Misericordia, a Napoli, dove si trova ancora (TAV. 8-7). Rignardiamole: 1. dar da mangiare agli affamati; 2. dar da bere agli assetati; 3. vestire gli ignudi; 4. alloggiare i pellegrini; 5. visitare gli infermi;

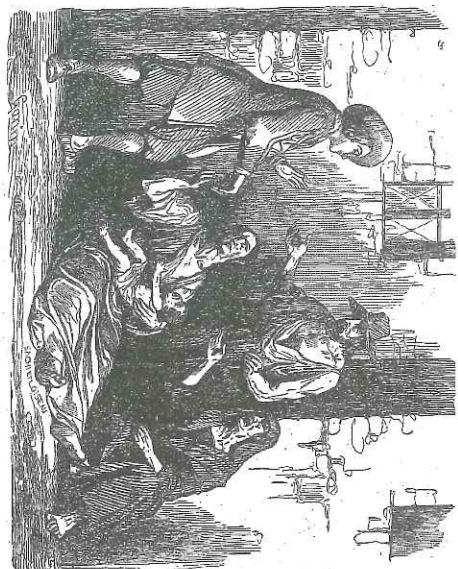
6. visitare i carcerati; 7. seppellire i morti. Ecco che, a rileggerle, risalta meglio come *I promessi sposi* sia anche, un grande racconto popolare sulle opere di misericordia:



ps, xxxii, p. 615

Non solo perché ciascuna delle opere di misericordia è presente ed è svolta via via nel romanzo – sia dai padri cappuccini che dai protagonisti o dai personaggi minori – ma, soprattutto, perché per Manzoni, come per Caravaggio, far parlare la misericordia corporale significò comporre un mondo che rendesse pieni e necessari questi atti, vale a dire un universo capace di rendere visibile la gente affamata, assetata, stracciona, senza casa, malata, imprigionata, inspolata: la moltitudine dai piedi sporchi:

Nell'uscire, vide, accanto alla porta, che quasi v'inciampava, sdraiate in terra, più che sedute, due donne, una attempata, un'altra più giovine, con un bambino, che, dopo aver succhiata invano l'una e l'altra mammella, piangeva, piangeva; tutti del color della morte: e ritto, vicino a loro, un uomo, nel viso del quale e nelle membra, si potevano ancora vedere i segni d'un'antica robustezza, domata e quasi spenta dal lungo disagio. Tutt'è tre stesero la mano verso colui che usciva con passo franco, e con l'aspetto rianimato: nessuno parlò; che poteva dir di più una preghiera?



– La c'è la Provvidenza! – disse Renzo; e, cacciata subito la mano in tasca, la votò di que' pochi soldi: li mise nella mano che si trovò più vicina, e riprese la sua strada (rs, xvii, pp. 337-8, § 42).

Le *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio fu consegnato il 9 gennaio 1607, e sistemato nella chiesa del Pio Monte della Misericordia di Napoli, dove si trova tuttora.

Incrociando questa data con il tempo storico inscenato dal romanzo possiamo fingere che il grande quadro alla parete della chiesa dove padre Cristoforo e i promessi pregano prima di congedarsi (TAV. 6-7), nella notte del 10 novembre 1628, invocando «misericordia» per chi ha rovinato i loro progetti, fosse, secondo la cronologia, un dipinto simile alla tela più “popolare” di Caravaggio: *Sette opere di Misericordia* (TAV. 8-7).

5 Trasparenza e opacità

Un arazzo strappato

Creare una visione più vera della cosa di cui è immagine e racconto: da strade diverse tanto l'illusionismo barocco quanto il realismo cristiano possono produrre questo effetto, e farci dunque guardare e sentire come reali (il «vero per soggetto») una foglia di vite accartocciata che si sporge da una canestra di frutta, o un ragionamento alla Carlotta (cfr. Barenghi, 1994) intorno alla Guerra dei Trent'anni fatto a tavola, in un palazzotto tra i monti lombardi. La “naturalizza” e la forza del “componimento”, che poi è come dire la capacità dell'arte, derivano dagli effetti di prospettiva sulle cose, dai processi di visione organizzati attorno ad esse, scegliendo su cosa mettere o non mettere gli occhi, a partire dalla consapevolezza dell'arte come rifacitura, messa in teatro, rappresentazione, illusione: pittura su pittura, scrittura su scrittura.

Nei vari capitoli di questo libro abbiamo via via riflettuto intorno ai nuovi codici di realismo allestiti dai *Promessi sposi*, con un'azione rivoluzionaria paragonabile, per l'impatto, alla forza visiva, emotiva e drammatica delle opere caravaggesche. In entrambi i casi, e con linguaggi diversi, la potenza della visione costruita dall'opera sa arrivare alla moltitudine pur realizzando una composizione per niente semplice, anzi elaborata, e che può anche mettere in scena dubbi, paure, zone buie di opacità riflessiva.

Il finale dei *Promessi sposi* è una delle parti che più mescola la scelta di far entrare l'immanenza nel campo del rappresentabile, ovvero del visibile, e il progetto di un componimento capace di rimandare a verità che trascendono la singolarità terrena. Colpisce che questa situazione riguardi un romanzo dove, come in nessun altro, la metafora del racconto come opera di tessitura ricorre così tanto e così variamente. *I promessi sposi*, difatti, si apre con l'immagine degli splendidi «arazzi» delle narrazioni storiche