

una lettura acura e appassionante, concentrata soprattutto sulle riprese gad-diane (via Longhi), cfr. C. Bologna, «*Il sole non aveva ancora la minima in-tenzione di apparire all'orizzonte...*» *Canavaggio, Manzoni, Gadda, Longhi*, in "Lettere italiane", LXV, 2013, 2, pp. 193-237.

La dimensione intermediale, con le relative implicazioni teoriche, è stata indagata da I. Toschi, *Prodromi della multimedialità: "Promessi Sposi" illustrati*, in "La Rassegna della Letteratura italiana", XCIX, 1995, 1-2, pp. 131-40. Un cosmorama a tutto campo, compreso il teatro di figura, la pubblicità e altre forme dell'industria culturale, è al centro di A. Grasso, L. Terramanzi (a cura di), *Le mille e una volta dei "Promessi Sposi"*, Nuova ERI, Torino 1990.

La recentissima convergenza sulle immagini (oltre al saggio di Nigro di cui si è detto, l'innovativo Brogi (2018), che contestualizza il «realismo cristiano» manzoniano in quello che definisce come un *ecosistema* di cultura visiva; e la suggestiva proposta di M. Maggi, *Modernità visuale nei "Promessi Sposi"*, *Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, Bruno Mondadori, Milano 2019) viene affrontata, con lucido sguardo d'insieme e intuizioni originali, da A. Cortellesa, *I Promessi Sposi: un libro parallelo*, in "Doppiozero", 6 gennaio 2019, <https://www.doppiozero.com/materiali/i-promessi-sposi-un-libro-parallelo> (ultimo accesso maggio 2020).

Manzoni moderno, Manzoni modello

di Mauro Novelli

13

13.1

Il vortice e gli abissi

Una vecchia questione, quella della modernità di Alessandro Manzoni, declinata in mille modi: come del resto è inevitabile quando si è alle prese con un termine «straziato» e «stracchiato a dir cose essenzialmente diverse» (*Scritti linguistici editi*, p. 314), almeno quanto "polo". È allora opportuno sgombrare subito il terreno da un equivoco, muovendo dal «timore di non sentirsi abbastanza Moderni» (Arbasino, 1973, p. 161), così peculiare della cultura letteraria – e non solo letteraria – lombarda. Un timore che Manzoni non provò mai. Se l'esperienza della modernità corrisponde alla sensazione del vortice, che infuria per le vie della città sconvolgendo ogni tradizione consolidata, ogni certezza acquisita, ogni ricovero del sacro, come ha argomentato magistralmente Marshall Berman (2012) ispirandosi al Baudelaire di Walter Benjamin, ebbene a tutto ciò l'autore dei *Promessi sposi* resta estraneo. È pur vero che in un passaggio decisivo del romanzo la realtà urbana risucchia irresistibilmente il protagonista, e puntuale echeggia il *mot-clé*: «Il vortice attrasse lo spettatore» (PS^{4°} 2013, p. 359). Ma sarebbe arduo scambiare Renzo per un *flâneur*, e cogliere una stilla soltanto di fascinata attrazione nel racconto del suo choc al contatto con la folla tumultuosa.

Niente di strano, naturalmente. Chi dovesse sorprendersi sarebbe vittima di uno dei tanti errori di prospettiva cui conduce la sterminata parabola esistenziale di un uomo nato prima della Rivoluzione francese, morto dopo la breccia di Porta Pia. Ma in fin dei conti, quando Manzoni mise mano ai *Promessi sposi* Baudelaire veniva al mondo, e quando questi fece stampare il suo saggio sulla *Modernité*, nel 1863, il nostro ave-

va abbandonato da decenni poesia e narrativa. La dialettica alla quale si atteme restò sempre quella espressa nella lettera *Sul Romanticismo* (p. 139), là dove prorompe: «La questione era, se certe idee fossero vere o false; cosa c'entrava che fossero nove o vecchie?». Vero e falso, cioè, in ultima istanza, bene e male: Manzoni «sentì che la letteratura è strettamente congiunta alla vita e la vita alla verità religiosa, e che non si può dare una risposta al segreto dell'arte se prima non sia intuìta la risposta al senso della vita» (Paolo VI, 1974, p. 501). Beninteso, non ne deriva un sereno acquietarsi, ma lo stimolo a indagare l'«abisso umano» sul quale Pascal posò uno sguardo «turbaro e confuso» (*Morale cattolica*, p. 303). Il *gouffre* che si agita in Manzoni precipita negli abissi del peccato, evocati in *Ognissanti*, da Marco nel *Carnagnolo*, o nelle pagine corrusche sulla Signora di Monza. È il problema del *malum mundi* ad animare una «scrittura dell'inquietudine» (Fraire, 2006) che non smette mai di interrogare i suoi lettori.

A monte vibrano le nevrosi di un uomo enigmatico, per decenni fulcro dell'ambiente culturale milanese, dall'età che fu di Vincenzo Monti a quella di Giuseppe Verdi. Un uomo che non lasciò né autobiografie né zibaldoni, capace di scrivere centinaia e centinaia di lettere svelando pochissimo di sé. Fra i maggiori della letteratura italiana, Manzoni è senz'altro il più riservato e ostile ai fumi della retorica. È facile sospettare che sia stato anche quest'aspetto ad attirare la curiosità di tanti scrittori, da Alberto Savinio a Pietro Citati, da Natalia Ginzburg a Mario Pomilio e Salvatore Silvano Nigro. La sua lezione di estrema discretezza si riflette nella ritrosia manifestata dinanzi alle tipiche forme della sociabilità proprie dell'intellettuale moderno. Manzoni non era solito frequentare né salotti, né teatri, né caffè. Non scrisse mai per i giornali e nulla ebbe a che fare con le cattedre scolastiche e universitarie. È un atteggiamento originale, che non perpetua il passatismo aristocratico *ancien régime* e non anticipa certe sprezzature decadenti *fin de siècle*. Sarebbe peraltro errato inferire un disinteresse rispetto alle grandi questioni politiche e sociali del tempo. La letteratura è anzi intesa come veicolo di una battaglia ideologica che riguarda i nodi cruciali dell'esistenza. Manzoni nega con risolutezza che lo scrittore debba innanzitutto badare a intrattenere piacevolmente:

Se le lettere dovessero aver per fine di divertire quella classe d'uomini che non fa quasi altro che divertirsi, sarebbero la più frivola, la più servile, l'ultima delle professioni. E vi confesso che troverei qualche cosa di più ragionevole, di

più umano, e di più degno nelle occupazioni di un montabanco che in una fiera trattenne con sue storie una folla di contadini: costui almeno può aver fatti passare qualche momento gai a quelli che vivono di stenti e di malinconie; ed è qualche cosa (FR 2006, p. 127)

È una presa di posizione illuminante, perché mette al centro la questione del pubblico, in termini funzionali. Non si tratta soltanto di riflettere insieme ai romantici milanesi sulla «necessità di ampliare la platea dei lettori, guardando al "popolo" che sta in mezzo, fra contadini alfabeti e patrizi perditempo, ovvero fra ottenitori e parigini. Manzoni impugna un «genere proscritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi» (ivi, p. 586), per affidargli compiti che oltrepassano di gran lunga lo svago effimero. Che il clima fosse ostile, verso esperimenti di questa sorta, lo dimostrano le reazioni sconcertrate di amici ed estimatori. Noti sono per esempio i rilievi di Niccolò Tommaseo, convinto che il conte milanese si fosse abbassato a scrivere un romanzo che «di qui a quarant'anni non si potrà più leggere» (Tommaseo, 1967, p. 33).

In realtà l'energia del patto narrativo compiutamente borghese proposto nei *Promessi sposi* ai fatidici venticinque lettori, imperniato sulla «gran norma dell'interesse» (Rosa, 2008, p. 24), inaugura una nuova stagione della narrativa italiana, con un tasso altissimo di lucidità. Uno degli aspetti più moderni della prosa manzoniana consiste infatti nella precoce «coscienza dei diversi livelli di fruibilità del letterario», indicata da Daniela Brogi (2005, p. 208). L'obiettivo di «arrivare al pubblico fino attraverso il grosso» (ivi, p. 220), per riprendere una frase di Gadda che invano tenterà di seguirlo lungo questa strada, costituisce una strategia vincente, perseguita a costo di apparir «minchione» (Giordani, 1855, p. 15) agli occhi degli sprovveduti.

13.2

L'eterna prova

La storia di Renzo e Lucia da un lato spalanca le chiuse, consentendo alla narrativa nazionale di irrompere nel gran fiume della moderna letteratura europea, come prontamente riconosciuto da maestri del calibro di Goethe, Puskín, Chateaubriand (se ne vedano i pareri in Vigorelli, 1975-76, vol. 1); dall'altro assume in breve a insostituibile,

monumentale «pietra di paragone» (Dossi, 2010, p. 236), sulla quale si misurarono le aspirazioni degli scrittori italiani che nell'Ottocento vollero provarsi nel medesimo campo: da Tommaso Grossi e Massimo d'Azeglio sino ad Antonio Fogazzaro, passando per Giuseppe Rovani e Ippolito Nievo (cfr. Fido, 1984).

Dagli anni Dieci il mite Manzoni mise in discussione e riformulò con un'audacia al limite della sfrontatezza i principali generi del sistema letterario in cui si trovò a operare. Il romanzo, certo, ma anche la poesia, dove gettò a mare come inutile zavorra il bagaglio della mitologia classica, tenendosi nel contempo ben lontano dalla lirica soggettiva, per concentrarsi su verità di fede di portata ecumenica; e naturalmente il teatro attraverso la decisione di volgersi alla tragedia, abbandonando però le regole aristoteliche, ritenute causa di involontaria miglianza e forzature intollerabili. La portata modernizzante di simili interventi è fuori discussione, sempre che si abbia l'accortezza di situarli nell'epoca in cui vennero pensati. Altrimenti hanno buon gioco i provocatori, come il duo Prezzolini-Papini (1906, p. 73), per i quali «Nessuno spirito è stato così poco novatore come quello del Manzoni». Una *boutade*, che tuttravia giova a introdurre un aspetto sul quale si giudica ogni autore che ambisca alla statura di classico, ovvero l'attitudine a sopravvivere a mutamenti radicali della società, ad attecchire in culture lontane nello spazio e nel tempo. Così l'ombra confortante di Virgilio poté tornare a sagliarsi altissima sull'Europa sconvolta dai massacri della Seconda guerra mondiale, dinanzi agli occhi di Thomas Stearns Eliot (1992).

Ora, sostenere che l'attualità dei *Promessi sposi* «è l'attualità dell'aria, dell'acqua pulita: cose che si cercano per reale bisogno» (Ceronetti, 1973, p. 3), o viceversa sostenerne l'inautenticità in ragione dei tempi grami in cui ci troviamo immersi (come fece Luigi Santrucci, in Toscani, 1977), non significa risolvere la questione, ma eluderla. Quale funzione ha avuto Manzoni nella cultura del Novecento, fuori dall'ambito specialistico della critica? Le sue opere – sfruttando una celebre formulazione di Italo Calvino – hanno finito di dire quel che hanno da dirci? No, con ogni evidenza. Ma il punto è che ce lo dicono comunque, per un semplice motivo: Manzoni resta saldamente assiso sul gradino più alto della valorizzazione scolastica. Il suo ruolo primario nei programmi, dove entrò già quindici anni prima, non è mai venuto meno, a dispetto delle periodiche controversie in merito. Queste ultime rappresentano un esercizio ricorrente, anzi un'autentica ossessione

italiana, spiegabile col rilievo conferito alle sue scelte non solo letterarie, ma anche linguistiche e diciamo pure etiche. Come ha scritto Gino Tellini (2007, p. 320) «In nessun altro autore, come in Manzoni, le ragioni ideologiche hanno così risolutamente interferito con il giudizio di valore e con l'esercizio interpretativo», per via della sua «poetica etronoma», che intende la «pratica della scrittura come missione civile». Dare o non dare il «riposo» a pagine verso le quali «la classe sola de' letterati, e non tutta», nutre «un'affezione venuta da abitudini scolastiche, e un'altra parte del pubblico, non letterata né illetterata, una reverenza, non sentita, ma cecamente ricevuta» (*Sul Romanticismo*, p. 44), se non addirittura una malcelata ostilità? La proposta della lettera al marchese Cesare d'Azeglio da tempo riguarda il suo autore. Sono centinaia gli studi, i convegni, le interviste a esperti di ogni ordine, grado e disciplina chiamati a saggiare, collaudare, rimettere eternamente alla prova il valore del pensiero e dell'opera di Manzoni. Tanto che ai tre capienti volumi che raccolgono opinioni «pro e contro», allestiti da Giancarlo Vigorelli (1975-76), bisognerebbe ormai aggiungere un quarto, e forse un quinto.

Al centro della discussione sta naturalmente il romanzo, feticcio del «manzonismo di Stato», che lo ha ridotto a «breviario d'edificazione religiosa e galateo di buone maniere linguistiche» (Tellini, 2007, p. 320), mentre gli altri generi praticati dallo scrittore milanese fuori dalle aule andavano riducendosi a rami disseccati, da cui pure è stato possibile spremere linfa, come hanno dimostrato nel caso della poesia Mario Luzi, Franco Fortini, Andrea Zanzotto. Quanto al teatro, è paradigmatico come Giovanni Testori, manzoniano e secentista fervente, nelle sue *pieces* abbia guardato non alle tragedie ma ai *Promessi sposi*, smontandoli e rimontandoli con febbrile passione.

Tutto ciò non è valso a scongiurare gli effetti usuranti della routine scolastica, già lamentati quasi un secolo fa da Gadda, avvilto nel constatare come Manzoni passasse per un «povero di spirito», relegato «nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli» (Gadda, 1991a, p. 687). Per recuperare intatto il fascino del romanzo bisognerebbe sottrarlo dalle mani dei professori, o addirittura proibirlo per legge, sostiene un vecchio ritornello sempre di moda. Ma come e quando si concretizzerebbe allora l'«accessus» disciplinato e volontario, fortuito e deliberato» di cui scrive Edoardo Sanguineti (2000, p. 139) nel suo sornione *Esame di coscienza di un lettore di Manzoni?* Dove osserva come a mediare

l'incontro con la «cantafavola» lecchese in passato provvedesse un radicato «culto domestico», fonte ora di adeguamenti al superego parentale, ora di «profanatoria insofferenza» (ivi, p. 140). Vale la pena di corroborare l'assunto con qualche testimonianza di rilievo: «Mio padre leggeva, non male, le sestine di Carlo Porta, prima che mia madre mi leggesse il primo Dante o mi porgesse da leggere il Manzoni» (Gadda, 1993, p. 148); «questa storia ve l'ho raccontata perché mio papà mi aveva regalato il libro prima, e così me lo ero letto con lo stesso piacere con cui leggevo i miei romanzi d'avventure» (Eco, 2010, p. 5).

Pressoché dissolti nell'ultimo mezzo secolo questi approcci, rimane la scuola a gestire l'incontro degli italiani con Manzoni, innescando un processo in due fasi: prima la sopportazione più o meno paziente sui banchi, poi l'eventuale riscoperta in età adulta. Nel frattempo è entrata in gioco una variabile che presto o tardi meriterà una riflessione specifica, ovvero l'imperiosa laicizzazione della società italiana. Siamo di fronte a un romanzo che «implica un giudizio, e un giudizio teologico, sulla storia» (Contini, 2011, p. 627); un romanzo dal quale Giovia Scavini (2000, p. 251) ricavò un'impressione capace di suggestionare Benedetto Croce: «t'accorgi spesso di non essere sotto la gran volta del firmamento che copre tutte le multiformi esistenze, ma bensì d'essere sotto quella del tempio che copre i fedeli e l'altare». Al quale altare si accosta oggi regolarmente un quarto degli italiani, mentre la fede cristiana è un patrimonio sempre meno scontato nella platea degli studenti. Modello sommo della narrativa nazionale permane un libro «per tutti», che «indica la vera via del progresso in una conciliazione tra cattolicesimo e mondo moderno» (Spinazzola, 1984, p. 9), escludendo tuttavia «pregiudizialmente che da una concezione immanentistica dell'esistenza possano generarsi orientamenti pratici, cioè ancora politici, volti a un fine di umanizzazione dell'uomo» (ivi, p. 13). *I promessi sposi* è «il nostro libro politico più letto» e al tempo stesso il «libro antipolitico per eccellenza, che parte dalla convinzione che la politica non può cambiare nulla», né con le leggi né con la rivolta dei ceti subalterni (Calvino, 1995, p. 336). Unico correttivo efficace all'*homo homini lupus*, e motore di una palingsenesi della cosa pubblica, si direbbe la fiducia in una sorte ultraterrena. È un tratto che spiega almeno in parte come Manzoni certo sia stato un intellettuale di respiro europeo, «ma l'Europa non accettò mai, sinceramente, di farsi manzoniana» (Sanguineti, 2000, p. 142; in disaccordo Frate, 2012,

pp. 218-9), cioè di riconoscersi appieno nei valori veicolati dai *Promessi sposi*, sui quali già alla fine del XIX secolo, fuori dai confini del Regno d'Italia, iniziò ad accumularsi la polvere.

13,3

Il capolavoro del Novecento

Nondimeno, in anni recenti uno scrittore rigorosamente laico e generalmente arguto come Andrea Camilleri ha potuto definire in varie interviste *I promessi sposi* il capolavoro del nostro Novecento, laddove *Il Gattopardo* non sarebbe che un romanzo dell'Ottocento. In effetti il libro di Manzoni ha agito come un lievito universale sulla narrativa italiana del secolo scorso, ivi comprese le opere capaci di riscuotere clamorosi consensi di pubblico, come dimostrano i casi dello stesso Camilleri, di Piero Chiara o di Umberto Eco.

Alle nostre latitudini i conti con lui non si chiudono mai: «Manzoni non si manda via, se entra in noi è per restarci. Egli si scava una nicchia vitalizia dentro di noi e ci rimane appiattato. Cresce, decrece, vegeta, esplode. Non c'è giorno che non ci dica all'orecchio: "son qua"» (Bufalino, 2002, p. 114). Adesioni entusiastiche, confronti serrati, attraversamenti problematici, negazioni polemiche segnano il rapporto con un modello che è tutto tranne che ignorabile. Resta inteso che gli scrittori per primi non si sottraggono affatto alle dinamiche descritte da Sanguineti, come è facile comprendere scorrendo l'inchiesta realizzata dalla rivista "Italianistica" in occasione del centenario della morte (*Gli scrittori e il Manzoni, 1973*, ampliata in Toscani, 1977). Persino poeti di ispirazione in qualche misura affine come Carlo Betocchi e Mario Luzi ammettono di aver superato soltanto da adulti la diffidenza con cui avevano reagito al primo incontro sui banchi di scuola. Viceversa non sorprende del tutto l'entusiasmo di Pasolini nei confronti di Renzo, smorzato soltanto dal finale della vicenda, dove Manzoni anticiperebbe l'errore compiuto da Colloidi con Pinocchio, trasformando il giovane filatore in un «piccolo ometto tutto pratico, un lombardo pieno di buon senso certo destinato a diventar moralista per difendere i suoi beni» (Pasolini, 1996, pp. 206-7).

Per trovare stragioni più favorevoli al magistero manzoniano sarebbe opportuno retrocedere sino al secondo dopoguerra, riprendendo in

mano le opere di Giorgio Bassani, il saggio in cui Anna Banti (1956) ragiona sulla propria formazione di scrittrice, o il progetto imbastito dalla Lux di ricavare un film dai *Promessi sposi* per la regia di Luchino Visconti, previa perizia sul romanzo richiesta a esperti prestigiosi, come lo stesso Bassani, Bacchelli, Baldini, Cecchi, Moravia, Soldati (cfr. Nigro, Moretti, 2015). Si finirebbe tuttavia con l'allestire un catalogo per forza di cose generico e frammentario, perché ciascuno nel Novecento ha avuto il suo Manzoni, ma a conti fatti pochissimi scrittori di primo piano e nessun movimento organizzato hanno inteso innalzarlo a vessillo di una poetica. Che è poi uno dei motivi per cui si rintracciano centinaia di studi dedicati all'impatto dell'opera manzoniana su singole personalità, e latitano invece bilanci complessivi in grado di individuare polarizzazioni e invarianti significative. Può essere allora istruttivo scegliere tre modalità esemplari con cui è stata raccolta la lezione di Manzoni da autori di generazioni diverse, nati in contesti geografici e sociali lontani tra loro: il milanese Carlo Emilio Gadda, il romano Alberto Moravia, il siciliano Leonardo Sciascia.

È noto come negli ultimi giorni di vita Gadda trovasse sollievo facendosi leggere *I promessi sposi* dagli amici che si alternavano al suo capezzale. Quest'uso analgesico del romanzo a ben vedere è un'antica costante, già rilevata da Carlo Tenca (1973, p. 181): «Una delle ragioni per cui i *Promessi sposi* hanno un'attrattiva non momentanea, ma duratura, e lasciano nell'animo una impressione così dolce e tranquilla e al tempo stesso così seria e profonda, gli è che l'autore ispira una grande fiducia nella forza riparatrice della virtù, a fronte anche di ogni avversa condizione di tempi e di costumi». Non meraviglia dunque che altri scrittori ambrosiani prima di Gadda vi abbiano fatto ricorso come panacea contro il frastuono della modernità urbana, fosse il *Milano* di Emilio De Marchi o la livida città fascista che stordiva Delio Tessa (1988, p. 167): «*I Promessi sposi* sono la lettura serale per eccellenza; [...] aprite il libro di Manzoni a caso e sarà per voi come un Vangelo di serenità, leggete per poco senza sforzarvi di capir troppo ma lasciatevi calare in quella prosa dolcemente come in un'acqua tiepida. Per il vostro riposo notturno basterà».

Molto si è scritto sull'importanza del modello di Manzoni nella narrativa gaddiana, insistendo soprattutto sulla *Cognizione del dolore* e sull'*Adalgisa* (indagini altrettanto approfondite meriterebbe da questo punto di vista *La mezzanotte*). È sintomatico come, dovendo condensare i pregi del *Promessi sposi*, Gadda indicasse – prima dell'«Amore

illuminato al documento e alla storia», e dell'«Incredibile felicità e suprema nettezza descrittiva» – «la verità dei rapporti di fatto», tanto «tra poveri e poveri», quanto «tra umili e potenti» (Gadda, 1991b, p. 1180). Anticipava così quasi alla lettera la formula di Italo Calvino, che più tardi avrebbe parlato del «romanzo dei rapporti di forza» (Calvino, 1995).

A immettere le considerazioni di Gadda era stato il «bisturi» di Moravia, che nel 1960 firmò per la collana dei «Millenni» Einaudi un'introduzione ai *Promessi sposi*, nella quale sferra un attacco deciso all'operazione di Manzoni, giudicata nell'insieme una «sopraffazione» ideologica, un tentativo di «realismo cattolico» paragonabile al realismo socialista di marca zdanoviana. Moravia (1964) distingue tre strati: al livello più superficiale, il romanzo della propaganda religiosa; poi il romanzo sociale, dove Manzoni ritrae con «fenomenale» sensibilità la realtà del XVII secolo; infine il romanzo «decadente», irredento e irredimibile della monaca e della peste, nel quale solo brilla lo stigma della modernità. Su questi presupposti Moravia, nelle cui opere peraltro non è difficile trovare echi dei *Promessi sposi* (si pensi soltanto all'*Addio ai monti* "urbanizzato" da Carla negli *Indifferenti*: «Addio strade, quartiere deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi», Moravia, 2000, p. 160), arrivò a sostenere che «La lezione di Manzoni è sterile» (in Toscani, 1977, p. 35). Da lui sarebbe «consigliabile non imparare nulla. Questo non vuol dire affatto che Manzoni non sia, per molti aspetti, più moderno di Boccaccio o di Machiavelli. Ma la letteratura di Boccaccio, il pensiero di Machiavelli sono "selvaggi". La letteratura, il pensiero di Manzoni sono "domestici"» (*ibid.*).

Di tutt'altro avviso Leonardo Sciascia, per il quale nessuno meglio di Manzoni ha saputo ritrarre «l'Italia delle grida, l'Italia dei padri provinciali e dei conte zio, l'Italia dei Ferrer italiani dal doppio linguaggio, l'Italia della mafia, degli azzeccegabuigi, degli sbirri che portan rispetto ai prepotenti, delle coscienze che facilmente si acquietano...» (Sciascia, 1983, p. 99). Sciascia la pensa come Ennio Flaiano (1990, p. 1217): «*I Promessi sposi* sono la storia italiana fissata per sempre, la sua tipologia eterna, una specie di calendario perpetuo, lo zodiaco con i suoi segni inevitabili [...]. Manzoni ci abbraccia tutti, i suoi detratto-ri compresi, e ci spiega a noi stessi». L'inaffondabile don Abbondio incarna alla perfezione l'amara morale sotresa al romanzo: per questo paradossalmente ci vuole «un libertino vero, e nel senso originale e

nel senso corrente della parola, per intenderlo, per amarlo» (Sciascia, 1966, p. 32). Nei *Promessi sposi* si delinea un sistema fondato sull'ingustizia sociale, la viltà. Le palinodie interessate, l'ossequio ipocrita al potere, l'inganno perpetrato ai danni delle masse, umiliare e mantenere in uno stato di desolante ignoranza. Del resto già György Lukács aveva osservato come Manzoni, a differenza di Walter Scott, non avesse tematizzato «una concreta crisi della storia nazionale, bensì la situazione di perenne crisi» della società italiana, di modo che «il destino dei due protagonisti diventa la tragedia del popolo italiano in genere» (Lukács, 1965, p. 81). Si tratterà allora, per lo scrittore civile che voglia seguire tali orme, di indagare, riconoscere e denunciare le dinamiche occulte del potere: ciò che fece appunto Sciascia, il quale da Manzoni ereditò innanzitutto la tenacissima, indomabile «passione per una prassi documentaria dell'inquisizione» (Benvenuti, 2013, p. 44).

13.4

«Idee meschine pinzocheresche, claustrali, e peggio»

Altrettanto problematico si è rivelato l'approccio a Manzoni degli scrittori nati dopo l'ultima guerra. Intanto perché l'affresco sociale di vaste dimensioni – dinanzi a realtà vertiginosamente complesse, disomogenee, frammentare – è divenuto un compito improbo, se non velleitario. E poi perché la bufera sessantottina inevitabilmente ha finito con l'abbattersi sui feticci della pedagogia tardo-ottocentesca, *Cuore* e appunto *I promessi sposi*, liquidati con qualche brandello dei giudizi gramsciani: i polani privi di «personalità morale profonda», il narratore benevolo verso di loro come può esserlo «una cattolica società di protezione degli animali» (Gramsci, 1975, vol. II, p. 896).

Le idiosincrasie scolastiche, lungi dallo spegnersi, si sono rinfocolate. A un Marcello Fois, che trova il romanzo «meraviglioso» (Fois, 2018), si oppongono dieci Michela Murgia, per la quale resta «il miglior esempio possibile dei romanzi che non vorrei leggere e certamente di quelli che non vorrei scrivere» (in *The domande*, 2018, p. 117). Forse aveva ragione Pietro Citati, quando si disse convinto che l'unico modo di far amare Manzoni agli italiani fosse trattarlo come «un genitluomo di campagna del Gloucestershire» (Citati, 1989). Solo allora scompariranno i rancori e si avranno nei suoi confronti la comprensio-

ne e l'amore che si nutrono per i classici stranieri. Una provocazione tanto più efficace oggi, quando la formazione culturale dei narratori è sempre meno debitrice alla tradizione letteraria nazionale, e guarda anzi oltre la goethiana *Mehrliteratur* per focalizzarsi sulle arti visive, dal fumetto alle serie TV.

Manzoni sconta poi un problema che riguarda buona parte della narrativa europea precedente a Flaubert (per dirla all'ingrosso), ovvero la crescente difficoltà dei lettori contemporanei ad accettare i poteri di un narratore che domina esplicitamente la storia e i personaggi, permettendosi continue metalessi. Commenti, generalizzazioni, giudizi morali, digressioni che sabotano il ritmo anche nel corso delle sequenze più coinvolgenti: «In mezzo a questo serra serra, non possiamo lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione» (ps⁴⁰ 2013, p. 225). Meglio allora il manzonismo estremo e paradossale di un Gadda, che ha saputo suscitare l'entusiasmo del pubblico più colto esasperando e distorcendo queste strategie.

Nei *Promessi sposi* il coinvolgimento dei lettori avvertiti, perseguito attraverso procedimenti ironici di matrice steniiana, potrebbe suggerire un confronto con il *double coding* postmoderno. Ma il continuo andirivieni dei tendoni del sipario, azionato dal narratore, vuole innanzitutto favorire l'insorgere di una riflessione critica non turbata dal prorompere delle emozioni: un tratto che contraddistingue i drammi di un altro grande «carechista», Bertolt Brecht (Testori, 1973, p. 12). Più che la ricerca di parentele, comunque, importa l'impegno con cui Manzoni si fabbricò un filtro atto a scoraggiare reazioni empatiche. *I promessi sposi* non consentono identificazioni proiettive con alcun personaggio. Il rifiuto opposto a uno dei grandi obietivi del romanticismo europeo non potrebbe essere più netto. Il *pathos* dell'iperbole fondato sulla rappresentazione di passioni esacerbate, che imperverò nel medio Ottocento (Brooks, 1985), è vigorosamente obliterato. Nel «conflitto implacabile fra le due anime della Lombardia», un'autentica costante antropologica caratterizzata dal dualismo fra «illuminismo cosmopolita e scientificizzante» e «delirante romanticismo melodrammatico» (Arbasino, 1977, p. 303), Manzoni si allontanava dal primo senza pervenire al secondo.

Vedere il mondo dal punto di vista del malvagio, scoprire la sua versione della storia. Mai come oggi il lettore anela al *frisson* che ne deriva. Ma il capriccio che monta dagli istinti di don Rodrigo rimane nell'ombra, lo sappiamo, e l'assenso di Gertrude a Egidio si prosciuga

in un'ellissi. Di più. Nei *Promessi sposi* l'interdetto dilaga oltre i territori del desiderio, per coinvolgere la lecita attrazione tra i protagonisti, enfatizzata allora in innumerevoli romanzi. Manzoni affrontò il punto in una digressione del *Fermo e Lucia* (FL 2006, pp. 124-5) dove difende la scelta del silenzio, perché «non si deve scrivere d'amore in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione», e pone il caso che il romanzo giunga nelle mani di una «vergine non più acerba» o di «un giovane prete». Meglio cercare di instillare altri sentimenti, come «la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso»: di amore al mondo «ve n'ha, facendo un calcolo moderato, seicento volte più di quello che sia necessario alla conservazione della nostra riverita specie». Queste idee sembrano «meschine pinzocheresche, claustrali, e peggio» all'interlocutore immaginario cui le espone. E tali parvero ai parodisti che nel Novecento si sono divertiti a sconciare il romanzo, come Guido da Verona e Piero Chiara, concordi nel trasformare Lucia in una disimbita sciantosa, che mena per il naso il povero Renzo (Novelli, in corso di stampa).

La violenza e l'abiura

13,5

Manzoni rinuncia a un altro magnetico elemento di richiamo: il duello, sul quale aveva puntato Walter Scott e puntò Dumas padre in un altro romanzo storico di successo, coevo alla Quarentana e ambientato anch'esso nella prima metà del Seicento, *I tre moschettieri*. Fatta salva l'analessi sull'omicidio compiuto da Lodovico, *I promessi sposi* non poteva essere un romanzo di cappa e spada: troppo grande è la differenza sociale fra gli antagonisti, un nobile e un filatore di seta. La rappresentazione della violenza effettiva si sposta su altri piani: può riguardare la cieca ferocia della folla, oppure rapimenti e assassinii di donne indifese. Ciò non significa che Renzo non covi sanguinari desideri di vendetta, presto soffocati ma fonte di una dolente chiocchia del narratore: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del perversimento ancora a cui portano gli animi degli offesi» (PS⁴⁰ 2013, p. 72). Il passo colpì Primo Levi, che lo sfruttò nei *Sommersi e i salvati* per imbastire un ragionamento sulla "zona gri-

gia" del sistema concentrazionario. Ma anche il bene, come il male, si propaga per contagio. Poco oltre, l'episodio di una ragazza sedicenne, accudita dopo essersi salvata per miracolo dalla camera a gas, innescava un'intensa riflessione sulla coesistenza di pietà e brutalità «nello stesso individuo e nello stesso momento, contro ogni logica» (Levi, 1986, p. 42), corroborata dall'evocazione del passo in cui il monarro mostra rispetto verso la piccola Cecilia, paragonata ad Anna Frank nella capacità di commuovere.

Alla donna Manzoni affida il compito di tenere accesa la fiaccola della dignità umana in contesti degradati, incrinando l'assuefazione alle atrocità. In questa chiave si può leggere anche il confronto fra l'Innominato e Lucia, dove il «radicale rinnovamento del topos della vergine rapita» (Luperini, 2007, p. 63), determina attraverso la salita in dominante di un afflato compassionevole la crisi del dominio maschile («Non son più uomo, non son più uomo!»), PS⁴⁰ 2013, p. 635). È una conversione valoriale, prima che religiosa, trascurata da quanti hanno liquidato Lucia come una figura francamente retriva, «una di quelle che hanno arrecato maggior danno alla formazione culturale degli italiani» (Umberto Pietsanti, cit. in Gialloredo, 2009, p. 379).

Un piglio più moderno di norma viene concesso a Manzoni nella resa di un'altra modalità della violenza di genere, la coercizione psicologica. Sono i capitoli su Gerttrude, isterica *ante litteram*, «a esibire, insieme alle cicatrici di un'autocensura angosciosa, le più macroscopiche tracce di questa capacità dei *Promessi Sposi* di parlare alla nostra sensibilità di uomini di un altro millennio» (de Cristofaro, 2014, p. 29). Il terrore che la abita, l'orrore che suscita incontrano di slancio la passione del nostro tempo. Dalla tremarella di don Abbondio alle angosce dell'Innominato la paura è un sentimento universale nella società violenta e corrotta delineata da Manzoni. A parte il cardinale Borromeo, nessuno degli attori principali può sfuggirle.

Per averne un saggio è sufficiente scorrere le illustrazioni del capitolo XXXIII che accompagnano don Rodrigo verso la rovina. Come ci hanno chiarito gli studi di Salvatore Silvano Nigro, l'apparato iconografico costituisce in effetti una parte integrante dell'opera voluta da Manzoni, che guidò passo passo Francesco Gonin tramite una serie di puntuali indicazioni. Questa sua natura di «romanzo per gli occhi» (Brogi, 2018), percorso da lampi caravaggeschi, costituisce un altro aspetto indubbio di modernità dei *Promessi sposi*, valutato come me-

rita solo nell'attuale temperie, quanto mai favorevole agli incontri fra parola e immagine.

Perferamente in linea con gli orientamenti odierni è anche il modo in cui Manzoni affronta la storia, non temendo di confinare «la parte *événementielle* delle bartraglie di Wallenstein e della successione del ducato di Mantova» tra le chiacchiere alla tavola di don Rodrigo, per insistere su «le crisi dell'agricoltura, i prezzi del frumento, la domanda di mano d'opera, la curva delle epidemie» (Calvino, 1995, p. 338). Oggi meglio che mai vediamo come *I promessi sposi* siano un formidabile incunabolo narrativo della storia sociale (Burke, 2003), dispensatore di spunti preziosi a quanti hanno tentato di aggiornarne la ricetta, come provano – fra i tanti esempi disponibili – *La chimera*, di Sebastiano Vassalli, o i romanzi sulla Lombardia contadina di Laura Pariani.

La precocissima «reitorizzazione della microstoria» (Ginzburg, 2006, p. 307), chiamata sistematicamente a interagire con ricerche d'archivio di prima mano, continua a funzionare come una stella polare per gli scrittori decisi a demistificare menzogne e ipocrisie dei poteri ufficiali. Ciò spiega l'eccezionale fortuna alla quale è andato incontro dal secondo Novecento il resto di Manzoni più incompreso ai tempi in cui apparve, *la Storia della colonna infame*, alla quale hanno guardato Franco Fortini, Dino Buzzati, Fulvio Tomizza, oltre a Leonardo Sciascia, che in essa ha trovato il modello fondamentale dei suoi racconti-inchiesta di ambiente giudiziario (Grendene, 2016).

Con il che torniamo, in conclusione, al problema sul quale Manzoni più si arrovellò, ovvero alla compatibilità fra invenzione autoriale e realtà accertata. Due secoli più tardi non potremmo certo dire di essere giunti all'esito immaginato dallo scrittore milanese, convinto che gli uomini del futuro non avrebbero più bramato le «fole» dei romanzini. Ma d'altra parte gli appassionati di narrativa sono ben lontani dal saziare la loro fame di verità storica, che anzi negli ultimi tempi si è fatta particolarmente pungente. Se la storia non è che il «carcarne» di una bestia divorata dal tempo, come vuole il paragone proposto nel discorso *Del romanzo storico* (p. 8), gli scrittori contemporanei si sono industriati a trovare maniere originali per rifarle «le polpe». Mentre gli storici – da Hayden White in poi – hanno messo in discussione l'antitesi tra fatti e finzione, la letteratura si è aggrappata sempre più fiduciosamente a date, luoghi, personaggi davvero esistiti. Sono andati sfumando i confini fra l'«assentimento storico», prestatato dal

lettore alle «cose apprese come cose di fatto», e l'«assentimento poetico», «che si dà alle cose apprese come meramente verosimili» (ivi, p. 11). Quale credito concediamo a una ricognizione personale di Saviano negli abissi plebei, in *Gomorra*, o a una sequenza di M. in cui Mussolini parla in prima persona? Il romanzo non *fictional* chiede all'*all is true* proclamato da Balzac di assumere un significato più immediato. In questo quadro, la riflessione teorica di Manzoni agisce come un potente richiamo verso chi intenda perseguire patri narrativi ambigui. Per autori come Antonio Scurati, dunque, «la straordinaria, palpante attualità di Alessandro Manzoni sta nella abitura di se stesso». Perché nel travaglio che lo portò a rinnegare il suo capolavoro albergano «non soltanto i semi del romanzo storico dei successivi 150 anni, non soltanto i semi del romanzo occidentale tout court di fine Ventesimo secolo [...] ma, addirittura, il loro superamento verso la letteratura del nuovo millennio» (in *Tre domande*, 2018, p. 121). I conti con Manzoni, a quanto pare, sono destinati a rimanere aperti ancora a lungo.

Approfondimenti bibliografici

I lavori di Walter Benjamin su Baudelaire si leggono ora nell'imponente edizione a cura di G. Agamben, B. Chittussi, C. C. Häde, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Neri Pozza, Vicenza 2012. Dalla citazione di Arbasino Giovanna Rosa sviluppa cruciali riflessioni su *La cultura letteraria della modernità*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. La Lombardia*, volume a cura di D. Bigazzi e M. Meriggi, Einaudi, Torino 2001, pp. 191-327. *A Le neurosi di Manzoni* ha dedicato un discorso volume Paolo D'Angelo (il Mulino, Bologna 2013). Sulla parte dello scrittore nel processo di *nation building* insiste il resto collettaneo Danzi, Panizza (2013). Alberto Savinio ha messo a fuoco la vita di Manzoni in vari passaggi di *Ascolto il tuo cuore, città*, Bompiani, Milano 1944; Pietro Citati in *Manzoni*, Mondadori, Milano 1973; Natalia Ginzburg nella *Famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983; Mario Pomilio nel *Natale del 1833*, Rusconi, Milano 1983; Salvatore Silvano Nigro da ultimo in *La funesta docilità*, Sellerio, Palermo 2018; fra le esposizioni romanzesche ricordo B. Masini, *Tentativi di botanica degli affetti*, Bompiani, Milano 2013.

Per una sintesi sulla presenza di Manzoni nel romanzo italiano dell'Ottocento cfr. Fido (1984); sulla dialettica di attrazione e repulsione in ambito scapigliato R. Negri (a cura di), *Il "Vegetario" e gli "Anteristi": studi su Man-*

zoni e la Scapigliatura, Vita e Pensiero, Milano 1978. Una panoramica su *La fortuna editoriale dei "Promessi sposi"* in Italia e all'estero è offerta da Mariarosa Bricchi in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 119-27; utili al riguardo Frare (2012) e la mostra *WorldWideManzoni*, reperibile presso il sito movio.beniculturali.it (ultimo accesso maggio 2020). L'ingresso di Manzoni nel canone scolastico è stato analizzato da G. Polimeni, *La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano 2011.

Testori (1973) fa il nome di Brecht in un'intervista; ma è implicito nelle sue esercitazioni sceniche sul romanzo, a cominciare da *"I Promessi sposi" alla prova*, in cartellone per la prima volta nel 1984 al Teatro Pier Lombardo di Milano. Altri interventi significativi sfilano nel repertorio di Vigorelli (1975-76); in *Gli scrittori e il Manzoni* (1973); in Toscani (1977); in L. Caretti (a cura di), *Manzoni e gli scrittori*, Laterza, Roma-Bari 1995; e in *Tre domande* (2018). Puntuale analisi critiche sulla presenza di Manzoni «negli scrittori del secondo Novecento, con proiezioni nel terzo millennio», a cura di P. Frare, O. Ghidini, D. Iuppa, F. Pierangeli sono contenute in "Testo", LXXIV, luglio 2017, e "Studium", CXIII, 6, novembre-dicembre 2017 (contributi relativi a Sciascia, Buzzati, Moravia, Bassani, Fortini, Zanzotto, Pasolini, Testori). Sul Manzoni di Anna Banti, Piero Chiara e Camilleri cfr. rispettivamente Parisi (2008, pp. 155-94); Montorfani (2014); Paccagnini (2004).

La bibliografia relativa all'impronta lasciata da Manzoni in Gadda è inesauribile: per un primo approccio cfr. G. Contini, *Premessa su Gadda manzonita*, in Id., *Quarant'anni di amicizia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 69-72; A. Pecoraro, *Gadda e Manzoni*, ETS, Pisa 1996; C. Bologna, *Il filo della storia. "Tessitura" della trama e "riminica" del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in "Critica del Testo", I, 1998, 1, pp. 345-406; quanto agli interventi apologetici, cfr. almeno P. Gibellini, *Gadda, la linea lombarda e le polemiche sul Manzoni*, in Oliva (2009), pp. 320-48; M. Bersani, *Gadda contro Moravia: la polemica sui "Promessi sposi"*, in Luzzatto, Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, cit., pp. 127-30. L'approccio dell'autore degli *Indifferenti* è analizzato da R. Manica in *Moravia e Manzoni*, nel già ricordato numero di "Studium" (CXIII, 6, novembre-dicembre 2017), pp. 966-81. Un'acuta valutazione dell'influenza di Manzoni su Sciascia si incontra nel primo capitolo di Benvenuti (2013). Sulla riscoperta della *Storia della colonna infame* cfr. Grendene (2016). Ho proposto alcune considerazioni complessive sulle parodie letterarie manzoniane in Novelli (in corso di stampa).

Nuova luce sulla rappresentazione della violenza nei *Promessi sposi* ha portato S. Natoli, *L'animò degli offesi e il contagio del male*, il Saggiatore, Milano 2018. Sul posto centrale del romanzo nella biblioteca di Primo Levi ha ragio-

nato A. Rondini, *Manzoni e Primo Levi*, in "Testo", XXXI, luglio-dicembre 2010, pp. 49-86. Riguardo all'importanza delle immagini in Manzoni rinvio al CAP, 12 di S. S. Nigro e F. de Cristofaro. Sottolinea il ruolo seminale dei *Promessi sposi* nei confronti della narrativa storica contemporanea (sulla base delle considerazioni di Ginzburg, 2006) G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Carocci, Roma 2012; discute i più recenti contributi in merito G. Gaspari, *Il romanzo tra narrazione e storia: aggiornamenti sul caso Manzoni*, in "Critica letteraria", 181, 2018, 4, pp. 703-15.