

Biblioteca Einaudi

91

Ezio Raimondi
Il romanzo senza idillio
Saggio sui Promessi Sposi

© 1974 e 2000 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

www.einaudi.it

ISBN 88-06-15588-1

Einaudi

Indice

p. 3	Verso il realismo
57	L'albero romantico
79	Il dramma, il comico e il tragico
125	La radice quadrata del romanzo
173	La ricerca incompiuta
191	Il miracolo e la speranza
223	Il personaggio in cornice
249	L'antitesi romanzesca
309	Un lettore a Basilea
319	La parte del lettore (Avvertenza 1983)

Il romanzo senza idillio

... Cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

I. CALVINO

Questo scontrarsi con il limite del linguaggio è l'etica.

L. WITTGENSTEIN

Uno storico che come pochi altri ha posto mente, nell'affrontare la storia degli uomini, alle loro strutture e ai loro schemi mentali, Lucien Febvre, in un libro oramai famoso, *Le problème de l'incroyance au xvi^e siècle. La religion de Rabelais*, dedica alcune delle sue pagine più suggestive a ciò che chiama un mutamento decisivo del *clima* intellettuale tra Cinque e Seicento. Egli osserva che gli uomini del Cinquecento – gli esempi si riferiscono poi di massima a scrittori di lingua francese – sono organismi per i quali ciò che esiste è principalmente una realtà da odorare e toccare. Essi appaiono dominati dall'odorato e dall'udito assai più che dalla vista, la quale resta per loro uno strumento d'uso più ristretto e, quasi sempre, notevolmente convenzionale. Nelle sue pagine, che meriterebbero di essere lette per intero poiché rivelano ancora una volta la vitalità, l'energia, la franchezza e l'umore discorsivo di un grande maestro, il Febvre si intrattiene diffusamente, con sondaggi abbastanza precisi, sui paradigmi, sugli schemi di convenzionalizzazione che nel piano di una resa descrittiva sembrano sempre interpersi fra lo scrittore e la cosa, mentre agiscono invece con straordinaria acutezza, senza mediazione di *topoi* letterari, i sensi privilegiati dell'olfatto e dell'udito. L'olfatto, come dice il Febvre, è appunto il senso più animale e l'udito rappresenta un senso intermedio di fronte alla vista, che assume una funzione assai più intellettuale, gnoseologica e quantitativa.

Il passaggio da una disposizione mentale governata dalla percezione dei rumori e degli odori a una prospettiva intellettuale dedotta principalmente dalla vista, va connesso in buona parte all'affermarsi di una nuova mentalità scientifica, che non può più limitarsi ad apprendere le cose in una specie

di contatto immediato, fra animismo e magia, secondo le procedure rituali, direbbe oggi il Lévi-Strauss, del «pensiero selvaggio». Per sua natura, la mentalità scientifica, invece, ha bisogno della vista in quanto la vista è per eccellenza il senso che stabilisce un rapporto a distanza. L'osservatore non è più immerso in un reale confuso, ma lo contempla e lo misura per via di raffronti. Così la vista viene a coincidere quasi necessariamente, come era già accaduto per i Greci, che non a caso l'avevano collocata al centro dell'idea stessa della conoscenza, con la geometria, con la nozione di forma, con un principio, in definitiva, di astrazione. Gli uomini del Cinquecento, ribadisce il Febvre con un'immagine che gli suona cara, erano fatti per vivere all'aria aperta e avevano il senso della terra quando la pioggia è passata da poco sulle strade fangose di campagna, in mezzo alla polvere o nel verde dei boschi. Gli uomini della mentalità scientifica che subentrano alcune generazioni dopo, ma così a ridosso che il dialogo fra i vecchi e i giovani risulta come uno spartito di voci sovrapposte, respingono questa immersione acritica nel mondo degli oggetti, sostituendovi appunto una visione critica, nella quale le cose perdono a poco a poco la forza magica di simboli operativi, si riducono a fenomeni, per così dire, neutri e silenziosi, in un universo geometrico senza voci interne, refrattario ai miti analogici del press'a poco.

Queste tesi del Febvre, che ritroviamo anche nei capitoli di *Au cœur religieux du XVI^e siècle*, nella prefazione al volume *Préclassicisme français*, dal titolo *De 1560 à 1660: la chaîne des hommes*, e nel «discours inaugural» dei «colloques» ora raccolti in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au seizième siècle*, sono, in fondo, diventate una specie di tema comune nella cultura francese, e non soltanto in questa, soprattutto attraverso le proposizioni più strettamente tecniche di un Koyré. Se si apre, a esempio, il libro di un linguista sociologo come Georges Matoré, voglio dire il suo *Espace humain*, si vede bene che anche in rapporto al problema dell'espressione spazializzata egli sottoscrive in termini totali questa differenza tra la mentalità «adesiva» degli uomini del Cinquecento e la mentalità «visuale» degli uomini e degli scrittori dopo il secolo XVII, quando lo «sguardo» comincia a imporsi come una presa di posizione della coscienza, come una distinzione da parte di quest'ultima di

fronte all'oggetto. Per questo, pensa il Matoré, gli scrittori a partire da Diderot sono essenzialmente dei visivi: l'importanza assunta dalla pittura alla metà del secolo XVIII è una manifestazione del primato attribuito alla vista nei confronti del tatto, che è la sensazione fondamentale, invece, dei secoli XVI-XVII.

Ma più che seguire certi sviluppi delle considerazioni del Febvre intorno alla «razionalizzazione» del rapporto visivo, conviene forse esaminare altre prospettive critiche di origine culturale diversa, ma singolarmente simili negli esiti interpretativi del fenomeno, per una sorta di convergenza che sembra dettata dalla logica immanente dell'oggetto stesso. Il gusto dei contrasti può intanto consigliare il libro di un epistemologo che in qualche modo è anche uno storico della scienza oltre che un fenomenologo romantico dell'immaginazione materiale: Gaston Bachelard. Il testo a cui si allude è *La formation de l'esprit scientifique*, non per nulla accompagnato dal sottotitolo di «contributo a una psicanalisi della conoscenza obiettiva». Tutta la sua indagine è infatti legata al tema del superamento della percezione olfattiva e auditiva, sostanzialmente mito-poetica, attraverso la procedura razionale del rilievo visivo; e soprattutto affronta il problema, non meno importante, degli antagonismi, dei residui e dei conflitti, che si prolungano anche all'interno dell'esperienza scientifica «moderna», tra queste due mentalità, tra questi due tipi di relazione col mondo. Secondo il Bachelard, una idea corretta dell'attività scientifica porta a concludere che non si ha scienza se non là dove si è neutralizzato il falso empirismo dell'odorato e dell'udito come sistema di ambigue equivalenze analogiche. Soltanto nella misura in cui si scolorano le sensazioni dell'udito e dell'olfatto e prende il sopravvento l'operazione astratta del vedere che è un misurare, si può davvero parlare, in senso moderno, di una rappresentazione scientifica del reale. L'avvento di questa nuova immagine interpretativa comporta, a sua volta, un'operazione straordinariamente complessa, tutt'altro che lineare o univoca, poiché persino nel pieno Settecento, anche là dove l'autore s'illude di compiere una riduzione gnoseologica di tipo scientifico, si avverte spesso un residuo magico di consuetudini animistiche, fondate proprio sulle analogie emotive che emanano dalla percezione immediata di un rapporto fra

il soggetto e le cose nell'universo inafferrabile dei suoni e degli odori. Le metafore di una cultura quotidiana oramai confuse con gli archetipi dell'inconscio funzionano come ostacoli epistemologici e tutelano a lungo, contro tutti i processi della ragione desacralizzata, il mito di un'interiorità favolosa, di una metamorfosi di essenze che ha come emblema definitivo l'atto della distillazione.

Il Bachelard è convinto che rappresentazione scientifica significhi di necessità superamento di ogni forma di realismo ingenuo o pittoresco. Si ha il contrario del realismo sostanzialistico solo allorché l'osservatore non si assimila alle cose che ha di fronte in un rituale mimetico, ma tenta di decifrarne le forme, i rapporti più segreti per via matematica. L'odorato trasmette la sensazione animale di un realismo, per dir così, a basso livello, con la certezza di una realtà materiale, indiscutibile e corporea, affidata alla presenza di «paste» preziose, di sapori acri e nascosti che non consentono, alla fine, se non l'illusione realistica di un'enciclopedia di false evidenze, di meraviglie aneddotiche. La cultura scientifica che ha vinto la tentazione sostanzialistica dell'immediatezza affettiva si riconosce innanzi tutto dal predominio della vista, in quanto senso tipico di un'operazione intermedia di raccordo tra il processo della percezione sensibile e il ciclo dell'elaborazione o ricostruzione intellettuale. D'altro canto, si sa bene, la scienza parla di modelli, di paradigmi, e i modelli di per se stessi suggeriscono immediatamente un campo visivo, implicano insomma uno spazio misurabile di «réalités d'échelle». Osserva ancora il Bachelard, a questo proposito, che la stessa nozione di idea chiara e distinta nasce in un ambito visivo che è possibile soltanto quando la mente, sottoposta a una specie di catarsi affettiva e intellettuale, si libera dalle fallaci suggestioni, magiche e possessive, dell'odorato e anche, per via complementare, dell'udito. Mette conto di insistere, per un istante, su quelle che l'autore dell'*Esprit scientifique* definisce le suggestioni possessive. Se per l'appunto si dovesse tentare una psicanalisi dell'atteggiamento prescientifico, non ancora uniformato alle regole fondamentali del «vedere» creativo, si troverebbe probabilmente che ciò che informa la percezione pseudo-realistica del rapporto olfattivo, è il sentimento dell'avere o, per adoperare il linguaggio del mito come si usa nel mondo psicanalitico, il complesso

di Arpagone. Non si contemplano le cose per stabilire delle relazioni, ma si cerca una relazione con le cose per averle e possederle. Questo atteggiamento è così scoperto, che al limite la conoscenza del reale coincide con la tipica operazione possessiva del mangiare.

In molti libri del Sei e del Settecento, dove la scienza continua a convivere con le fallacie di un realismo ingenuo e linguisticamente analogico, una delle immagini che torna più di frequente, quasi come un indice tipico, è quella del possesso di una materia in quanto la si ingoia o si giunge ad assimilarla in virtù di un'espansione reciproca: il mito della digestione si ricongiunge alla «libido» dell'alchimista. Per ritornare a un'immagine di valore analogico-espressivo, che prende il posto di una spiegazione, si può pensare al termine o emblema di spugna, con tutta la serie delle sue equazioni metaforiche e possessive, di un realismo, in apparenza, chiaro, quasi familiare. Il linguaggio, nella mentalità prescientifica, diviene una realtà autonoma in anticipo sull'esperienza, un sistema di immagini che si completano nella propria sfera verbale e dirigono il movimento verso le cose. Mentre l'analogia dunque entra in gioco per tale mentalità prima della teoria, nel mondo scientifico essa viene sempre dopo e si subordina ancora all'esigenza di rendere geometrica la rappresentazione, di ordinare in serie gli avvenimenti essenziali dell'empiria, di imporre ai fenomeni una scala di misura e una prospettiva.

Sul tema della liberazione, attraverso la forza razionalizzatrice della vista, dalle suggestioni predominanti dell'udire e del sentire (dall'oscurità di «Je sens» alla chiarezza di «Je vois», per dirla di nuovo col Bachelard) insiste anche, nella stessa regione di interessi scientifici e di sistemi culturali, Michel Foucault: non soltanto quello illustre di *Les mots et les choses*, che è il suo libro più rappresentativo, discusso ora come il testo paradigmatico dell'antiumanesimo contemporaneo postheideggeriano e posthusserliano, ma anche lo scrittore più appartato di un volume collaterale, indispensabile però per chi voglia rettamente intendere *Le parole e le cose*, ossia *Naissance de la clinique*, il cui sottotitolo non a caso introduce una archeologia dello sguardo medico. A evitare ogni equivoco, va detto subito che quando si cita *Les mots et les choses*, si fa riferimento soltanto alla prima parte della

sua analisi, a quella dunque che indaga la contrapposizione fra la mentalità del Cinquecento e la «forma mentis» del Seicento. Qui è evidente, d'altro canto, che la tesi del Foucault, secondo cui l'osservazione, a cominciare dal XVII secolo, implica una conoscenza sensibile che esce da un complesso pregiudiziale di rimozioni sistematiche, di catarsi negative (fra le quali ha massimo risalto non solo l'esclusione del «sentito dire», ma anche il distacco dagli strumenti approssimativi del gusto e dell'olfatto) non fa altro che unificare, sviluppandone sottilmente tutte le implicazioni, le prospettive storiografiche del Febvre e le proposizioni epistemologiche del Bachelard, anche se con uno scarto notevolissimo di metodo e di gusto, dovuto in primo luogo all'intervento della sociologia e della linguistica. Rispetto a un Bachelard, intanto, il Foucault, valendosi appunto dello strutturalismo contemporaneo, si intrattiene a lungo sul concetto di struttura così come si forma e si precisa nella metamorfosi del clima intellettuale fra tardo Rinascimento e Barocco, a mano a mano che lo «sguardo», come senso dell'evidenza e dell'estensione, assume una funzione privilegiata di conoscenza, di ordinamento descrittivo del mondo sensibile.

Il termine di «struttura» è una nozione che si elabora proprio nella ricerca dei filosofi naturali, in primo luogo dei botanici, e che comporta almeno quattro caratteri o valori, intimamente correlati e quindi necessari, costitutivi. Per prima cosa, allorché si vuole esaminare un organo o un oggetto, occorre stabilire quali sono le forme degli elementi di cui è composto; poi bisogna chiedersi quale ne sia la quantità; in terzo luogo resta da accertare il modo della loro distribuzione, e in quarto luogo la grandezza relativa di ciascuno di essi, vale a dire il confronto, la misura dei rapporti. L'insieme di questi valori dà luogo alla realtà spaziale della struttura, che per la sua stessa genesi eidetica esclude ogni apporto sensibile al di fuori di quello di una visibilità depurata, e permette insieme di filtrare il visibile attraverso il proprio reticolo, trascrivendolo e organizzandolo nel sistema rappresentativo della lingua. La logica che si correla all'idea di struttura porta poi a interpretare la natura come un complesso organico di oggetti e di caratteri (si pensi a un giardino botanico) equivalente a un libro, nel quale però, a differenza di quanto accadeva nel Cinquecento, il rapporto tra parola e cosa comin-

cia a farsi problematico, laddove nell'età prescientifica, delle «segnature» o degli «emblemi», il nesso tra «res» e «verbum» era magico e omogeneo, in quanto le parole operavano direttamente nella densità opaca delle cose. Del resto, nel momento in cui si conferisce alla vista una funzione ordinatrice essenziale, e contemporaneamente si scopre la struttura della retina e il processo delle operazioni di mediazione e di trasformazione che hanno luogo nell'occhio, come in uno specchio attivo di nuovissimo genere, è naturale che all'idea di un rapporto ingenuo con il mondo degli oggetti si sostituisca l'immagine di una lettura assai più complessa e dibattuta. Lo sguardo implica un campo aperto, e la sua attività essenziale consiste nell'ordine successivo dell'atto del leggere: registra e mette assieme ricostituendo via via le forme organiche immanenti, dispiegandosi in un mondo che è già il mondo del linguaggio, sistema di segni da decifrare, spazio ermeneutico di combinazioni grafiche, dove l'analisi interviene a riconoscere le costanti dei fenomeni come figure ricorrenti, paradigmi di un grande alfabeto. Dinanzi alle cose, l'osservatore non può più affidarsi alle analogie misteriose di una natura vivente, ma deve saper guardare, sorprendere nella varietà della materia le forme che la sostengono e ne fanno quasi una scrittura, solida e distaccata. L'armonia pre-stabilita tra i «mots» e le «choses» è così entrata in crisi.

Come si diceva, nel Foucault non agisce soltanto la componente bachelardiana, ma si ritrova anche, ci sembra, una forte suggestione fenomenologica proprio a proposito della funzione inventiva dello sguardo e della struttura del «visibile», riconducibile tanto al gusto matematico di un Valéry, o meglio ancora di un Brunschvicg, quanto agli schemi dinamici della psicologia della forma e alla storia della scienza di un Cangouilhem. Anche senza voler entrare nella genesi di un libro straordinario come *Les mots et les choses*, che già nel titolo evoca l'ombra inquietante di Artaud, è difficile poi non fare il nome di Merleau-Ponty, soprattutto dell'ultimo Merleau-Ponty di *Le visible et l'invisible* o di *L'œil et l'esprit*, per il quale ogni corpo visibile e mobile fa parte delle cose ed è stretto nel tessuto del mondo, mentre la sua coesione risulta di nuovo quella di una cosa, nel grande spazio silenzioso di cui vive il linguaggio, che non sarà mai un linguaggio della coincidenza. Ma detto questo, conviene proiet-

tarsi piuttosto all'esterno, al di fuori del contesto filosofico di un Foucault, e verificare, in un certo senso, la sua prospettiva epistemologica in un altro settore di ricerche interdisciplinari, anch'esse guidate da una poetica d'avanguardia, in un filone di cultura essenzialmente anglosassone, o per risultare più precisi canadese, che comincia ora a essere noto anche da noi, entrando nei miti dell'attualità, col rischio poi, s'intende, che sequestrato dalle sue origini storiche si riduca a una cifra di comodo, a un'etichetta culturale più che a una proposta di problemi in qualche modo autentici. Per rimuovere immediatamente ogni equivoco, si prendano, poiché è ad essi che si allude, gli studi di un avventuroso sociologo delle comunicazioni di massa come il McLuhan e dall'altra le indagini complementari, indispensabili per chi voglia inquadrare ragionevolmente il fenomeno McLuhan, di uno storico del ramismo che gli è molto vicino, il padre Walter J. Ong (per non parlare, più indietro, di un pioniere quale fu Harold A. Innis). I testi che vanno tenuti presenti sono, nel nostro caso, *The effect of the printed book on language in the 16th century*, *The Gutenberg galaxy* e *War and peace in the global village*, per il primo, e *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, *The Barbarian within*, e *The Presence of the Word*, per il secondo. Indipendentemente dalle valutazioni che se ne possono dare, soprattutto in rapporto alla nostra realtà contemporanea, e di cui si può avere un quadro variatissimo nell'antologia di articoli ripubblicati dai Penguin Books nel volume *McLuhan Hot & Cold*, è fuori di dubbio che il McLuhan e l'Ong hanno sottolineato più di ogni altro, magari al limite del paradosso spengleriano o bergsoniano, il fenomeno della visualizzazione così caratteristico, come si è visto, della nuova mentalità scientifica fra Cinque e Seicento: ed è impossibile, dunque, dopo aver discusso del Foucault, ignorarli, tanto più che anche nelle loro pagine si discute di schizofrenia o di «clivage» mentale. A dire il vero, più che di visualizzazione essi parlano di spazializzazione, e contrappongono alla percezione dell'occhio quella dell'udito, distinguendo fra una tradizione orale, affidata alla pienezza della parola in quanto suono, realtà fisica da vivere nella presenza dell'essere, e un sapere scritto, registrato nel silenzio e nella distanza di un sistema grafico, scomponibile a piacere come un meccanismo: da un lato sta una lettura a voce

alta, da trapiantare nel corpo plastico della memoria, e dall'altro una lettura incorporata, quasi priva di suono, sottomesa all'esigenza primaria del confronto, della citazione analitica, trasferibile alla stregua di un oggetto o di un'immagine equivalente. Tuttavia, anche se le conseguenze d'ordine generale comportano altri problemi, e secondo più di un critico, gravissime approssimazioni storiche e sociologiche, rispetto a ciò che ci interessa il problema dello spazio coincide di fatto con quello di una mentalità visiva, e anzi ne illustra certi aspetti caratteristici a partire dagli strumenti della stessa circolazione (o mercato) culturale del Cinquecento: e forse c'è qualcosa che non sarebbe dispiaciuto neanche alla fertile intelligenza di un Febvre...

Da tutto ciò che si è venuto enunciando, dovrebbe già risultare chiaro che il fulcro tematico tanto nelle indagini del McLuhan quanto in quelle dell'Ong non può che essere la scoperta della stampa e la trasformazione del libro in un oggetto neutro di segni, di cifre intellettuali. I caratteri tipografici infatti generano una nuova idea funzionale del libro e contribuiscono, insieme, a strutturare il lavoro della mente secondo un modello spaziale. Nel momento in cui i caratteri mobili con cui si formano le parole di una pagina si possono spostare a piacimento, nasce spontanea la certezza o il principio, per cui anche la mente si presenta come un magazzino, un luogo, una matrice, un archivio, regolato esattamente dagli stessi calcoli combinatori dell'alfabeto meccanico. Dire magazzino significa appunto «spazializzare» la mente e tutti i rapporti, tutte le operazioni che ne procedono, sulla base di schemi o analogie spaziali. Mentre un manoscritto implica un lettore che reagisce coi modi di un rito, a voce alta e lentamente, nelle dimensioni ancora di un discorso orale, di un sapere comunitario intimamente congiunto al mondo delle cose, il libro a stampa coi suoi caratteri mobili e lineari inaugura una lettura silenziosa che modifica radicalmente la struttura della percezione e l'immagine del reale, non più a nuclei o a gruppi, ma a segmenti, a paragrafi successivi. Da un mondo di parole che si odono, vive, concrete, magiche, si passa a un universo di vocaboli ridotti a segni, oggetti che si osservano, elementi che si misurano. Con una frase sola, nello stile che gli è consueto, e che molti critici gli rimproverano, mescolando il linguaggio della sottigliezza scolastica con quello

della pubblicità, il McLuhan afferma che dal Cinquecento in poi il libro cessa di essere una cosa da memorizzare, da ritenere nella memoria come un insieme, per divenire invece un oggetto, un'opera di consultazione in uno spazio astratto di relazioni grafiche. Alla forma orale di un dialogo tutto fisico, a cui corrisponde un sistema di sapere enciclopedico, si sostituisce con la stampa lo specialismo dell'individuo, non più immerso nel fluido «environment» dei rumori e dei suoni. Il senso della vista si contrappone agli altri sensi e afferma, contro la simultaneità dell'udito, la disgiunzione, il «freddo» distacco di un codice unico visuale.

Il McLuhan ha illustrato questa sua tesi della polarità fra vista e udito, fra orale e visuale, in un libro che porta il titolo immaginoso di *Galassia Gutenberg* e che vuole per l'appunto spiegare la rivoluzione mentale e sensoria prodotta nell'uomo dell'Occidente dal libro a stampa e dalla tecnologia che vi si associa. Ma dal punto di vista più propriamente storico, ammesso che il suo discorso a montaggi discontinui, come di luci al neon, possa rientrare nel genere storiografico, il saggio più indicativo è quello citato sull'*Effetto del libro a stampa nella lingua del secolo decimosesto*, da cui è tratto, del resto, lo slogan della «memorizzazione» e della «consultazione» specialistica. Qui è anche detto, inoltre, che il libro stampato favorisce la formazione e l'illusione di una nuova consapevolezza «storica» nella prospettiva di una distanza di fronte al passato, che la lettura unifica attraverso una collana di testi o di documenti. D'altra parte, ciò che si perde è la pienezza sincronica di un presente «orale», inclusivo e sinestetico, e la profondità dinamica delle sue relazioni simultanee. Siamo di nuovo, così, al tema centrale della sindrome McLuhan, che nel dizionario protonovecentesco di un Eliot si chiamerebbe dissociazione della sensibilità: con la differenza, però, che ora non si tratta più solo del destino della poesia ma di quello dell'uomo, e il sentimento della crisi lascia il posto a una profezia largamente ottimistica. È vero infatti che l'occhio, isolato dagli altri sensi per un concorso di circostanze che si irradiano dall'invenzione tipografica o conducono ad essa, appiattisce alla fine il rapporto umano con l'ambiente, ridotto a una mappa di segni silenziosi, e genera un'ascesi percettiva da cui consegue uno squilibrio, quasi una spaccatura dei processi conoscitivi sul piano dell'esperienza

comune. Ma al McLuhan, sociologo e astrologo del presente, sembra altrettanto certo che così come la visualizzazione fu dovuta, qualche secolo fa, all'evento rivoluzionario della stampa, oggi si registra l'effetto opposto di un ritorno, che non porta nulla di conservatore o di nostalgico, a una cultura orale diffusiva e compartecipe per opera della nuova rivoluzione tecnologica dei «mass-media» radiofonici e televisivi. Ancora una volta dunque la tecnologia modifica profondamente il sensorio umano e lo arricchisce di stimoli, di percezioni sorprendenti e globali. L'argomento degli interpreti apocalittici è capovolto senza passare nel campo degli integrati. Più forte dei propri contenuti, la logica dei «media» industriali pone termine alla «galassia Gutenberg» perché restituisce all'universo dell'uomo tecnologico la sfera invisibile dei suoni, il linguaggio denso dell'«electronic environment» e della sua totalità auditiva. Non vi è dubbio che nell'utopia tecno-antropologica di McLuhan abbia un peso notevole l'arte, la letteratura d'avanguardia con le sue ricerche di nuovi rapporti e di nuovi materiali espressivi: anche la tecnica enciclopedica che egli usa ne è una prova flagrante, senza dire dei suoi richiami espliciti alle poetiche, agli esperimenti stilistici contemporanei. Non a caso, d'altronde, *Finnegans Wake*, con la presentazione «verbi-voco-visuale» di una realtà minutissima, si configura al nostro critico profeta come la prima drammatizzazione dei mezzi reali di comunicazione, in quanto forma e veicolo, insieme, del flusso delle culture umane. Il nome di Joyce sembra inevitabile a questo punto, proprio perché la sua opera si colloca a cavallo del fenomeno, quasi a concludere nella fantasmagoria l'ossessione di Gutenberg e l'epopea del libro come oggetto, come sistema di segni organizzati intorno ai «numeri» delle pagine o dei capitoli. Sempre in un contesto vicinissimo a quello di *The Gutenberg galaxy*, è accaduto a un critico letterario raffinatissimo e neoscolastico come Hugh Kenner di scrivere che il testo di *Ulysses* non è strutturato nella memoria e svolto nel tempo, ma in ciò che si potrebbe chiamare lo spazio tecnologico delle pagine a stampa, fra le note e i rimandi di un estesissimo magazzino verbale: così il libro diviene la commedia dell'inventario, la commedia del sistema chiuso in cui si riconoscono cose note in nuove guise fantastiche; e questa

è anche l'immagine multipla della città, il mito simultaneo di Dublino.

Ma il discorso sull'uomo tecnologico ci porta troppo avanti, come si vede, nel mezzo di polemiche che non sono affatto concluse e che vanno ora lasciate da parte. Per ritornare invece al nostro argomento, riprendendo la strada della storia e l'invito di Lucien Febvre, sarà bene congedarsi da Marshall McLuhan, senza fermarsi neppure sul successivo *Understanding Media* (che l'edizione italiana ha convertito in *Strumenti del comunicare*) per venire agli studi di Walter J. Ong, che per quanto implicino lo stesso orizzonte speculativo di tipo cattolico socio-poetico, partono da una ricognizione storica, più esatta e più diffusa di quanto non conceda la tecnica antiaccademica cara a McLuhan, dei mutamenti di sensibilità caratteristici della cultura europea dal Rinascimento al Barocco. I libri che ci servono sono quelli già ricordati, sebbene non ne manchino altri che andrebbero aggiunti per l'omogeneità degli interessi, quali *In the Human Grain, technological culture and its effect on man, literature and religion*: da una parte dunque il volume di *The Barbarian within* con il saggio che vi è contenuto intorno a *Sistema, spazio e intelletto nel simbolismo del Rinascimento*, e dall'altra le ricerche attentissime, da vero e proprio specialista, sulla logica del ramismo, cioè *Ramus, metodo e la decadenza del dialogo*. A dire il vero, esiste anche un secondo volume dell'Ong, sempre in questa regione di problemi logico-retorici, *Ramus and Talon Inventory*, ma se ne può prescindere in quanto i nuclei portanti sono gli stessi del primo, ancora sullo sfondo dell'opposizione fra una cultura auditiva e un sapere visivo, codificato secondo modelli spaziali e topologici. Vediamo intanto quali sono questi punti fondamentali nel processo, come si può chiamarlo, di una immaginazione visuale sempre più estesa, sino alla grande teoria newtoniana.

A sentire l'Ong, che cita espressamente anche il Febvre, il mutamento più profondo nel modo d'intendere la conoscenza ha luogo quando si passa dal polo in cui la conoscenza è concepita in termini di discorso, di ascolto e di persone, a quello dove essa si prospetta come osservazione, visione e rapporto di oggetti: al suo confronto, anche l'evoluzione dal metodo deduttivo a quello induttivo scende in secondo piano. Questo mutamento, da cui dipende in fondo il desti-

no dell'uomo occidentale uscito dalla matrice greco-latina e ebraico-cristiana, si annuncia già, prima che si arrivi alle conclusioni metodiche del ramismo, nell'universo della scolastica, che elabora un'enciclopedia del sapere proprio sull'analogia di uno specchio: lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais prende il posto delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, ancora strutturate, come nella cultura classica, intorno a una sequenza verbale. Ma la tendenza visiva della scolastica si afferma tanto più chiaramente nell'esercizio della dialettica e della logica che conduce al nominalismo, perché a differenza della prassi aristotelica la logica di Ockham, Buridano, Burleigh, viene quantificata come se si trattasse di un tipo di pre-matematica, e questo significa l'introduzione nell'analisi concettuale di una forte componente iconica che tocca all'occhio di registrare e controllare. La scoperta della stampa porta una nuova spinta al processo di visualizzazione e ne è, nello stesso tempo, il sintomo, il segno più spettacolare. Per la psicologia dell'uomo di Gutenberg cinquecentesco, già disposto in fondo alle analogie dello spazio e alle metafore della vista, l'esperienza tipografica, oltre a estendere la funzione simbolica della scrittura nel ridurre i suoni dei vocaboli a equivalenti visivi, instaura una nuova immagine, un nuovo archetipo dell'attività mentale, che riproduce per l'appunto l'operazione dello stampatore nell'organizzare i suoi caratteri mobili, componendo e scomponendo le parole pezzo per pezzo nel solco della matrice con un massimo di libertà combinatoria. Lo spazio diviene così un «recipiente» capace di accogliere un «significato», non solo quando si pensa alla disposizione, all'ordinamento di un libro, ma anche, e forse in grado più alto, se si considera il magazzino di una stamperia o la piccola cassetta dei punzoni. Una delle prime conseguenze di questo fenomeno è la metamorfosi della nozione di libro e del suo valore di simbolo, che si sostituisce a quello canonico della cultura medievale, ancora sostanziato di implicazioni magiche. Cessando di essere una testimonianza di qualcosa che qualcuno ha dichiarato, il libro si trasforma ora in un oggetto, più in rapporto con un mondo di cose che con un universo di parole: e in quanto oggetto, la sua funzione è di «contenere» una certa quantità di conoscenza, così come, di riflesso, anche la mente deve «conservare» nei suoi diversi compartimenti un patrimonio di nozioni, distribuite

in modo razionale per capitoli e per materie. Il processo mentale da cui prende l'avvio un'epistemologia fondata sull'idea di verità intesa come «contenuto», si accompagna poi all'avvento del ramismo e al suo programma, non per nulla antiretorico e antidialogico, di sciogliere la parola da ogni suggestione auditiva per ridurla invece allo spazio di una logica quantificata geometricamente, sotto forma di diagramma o di cifra. Se da un lato si afferma, come strumento di una nuova educazione visuale, la cartografia, dall'altro i titoli stessi di molti libri sottolineano e ribadiscono questo gusto visivo dominante anche sul piano di un lessico di moda, il cui fulcro si colloca, parrebbe, non più nella nozione di «iudicium» ma in quella di «dispositio», di correlazione prospettica. Ricordiamone qualcuno, per esempio *lineamenta*, *series*, *adumbratio*, *idea*, *tabella*, *tabula*, *synopsis*, *dispositio*, *schematismus*, *tipus*, *schema*, *iconografia*, *methodus*, *figura*, *analysis*, *systema*, *fabrica*, *corpus*. Del resto il modello spaziale a cui conduce necessariamente la logica topica del ramismo, nella sua ambizione scientifica di un codice neutro, ispira più nel profondo anche i nuovi concetti filosofici di struttura e di metodo, associandoli entrambi a simboli diagrammatici, in un campo di operazioni mentali dove gli stessi termini di «ascensus», «descensus» e «analysis», mutuati per altro dalla tradizione antica, acquistano un significato moderno accanto alla nozione matematica di «synthesis», introdotta dai Ramisti in luogo del vecchio termine aristotelico di «genesis» che faceva coppia con «analysis» ma senza riferimenti geometrici al «locus» della conoscenza. Che poi la prima opera di Ramus appaia nello stesso anno del *De revolutionibus* di Copernico, è un fatto fortemente sintomatico che indica appunto la convergenza di interessi in apparenza così lontani verso un'immagine dell'universo, controllata dall'idea moderna di sistema, che sarà di lì a poco quella della nuova scienza. Alla fine, dunque, il processo di visualizzazione si concentra nei settori della matematica e dell'osservazione analitica, propria dell'occhio, per costituire un universo di oggetti stranamente silenzioso e quindi depurato dalla retorica, dalla presenza affettiva dell'uomo. Si direbbe che per l'Ong abbia inizio in questo modo ciò che più tardi si chiamerà alienazione o reificazione. La cultura visiva, tipografica e scientifica, depersonalizza i rapporti perché lo sguardo reifica chi sta di

fronte all'osservatore e trasforma l'altro in un oggetto, proiettato in un quadro discontinuo di campi giustapposti e disgiunti: «la vue – aveva già scritto Sartre – c'est une invention abstraite, une idée nettoyée, simplifiée, une idée d'homme»... Anche quando si presenta come un concetto, la parola invece è più che il segno di qualcosa, dal momento che è un grido, una voce, qualcosa che viene dall'intimo di una persona, che in quanto persona non può mai essere «spiegata» e che in qualche modo rivela codesto intimo. L'esistenza si manifesta soltanto nel contatto delle voci e delle persone, in una realtà simultanea e drammatica, che forse torna ad essere possibile nella cultura elettronica del secondo Novecento, anche se è divenuto più arduo il sentimento di comunità nei confronti del passato.

È evidente a questo punto che nell'Ong non parla più lo storico ma il critico contemporaneo, il cattolico alla Teilhard de Chardin, che immette nel problema dell'interiorizzazione della coscienza, quale si afferma oggi, un ideale ecumenico di tipo dialettico («l'esteriorizzazione accresciuta dai mezzi moderni del comunicare e dalle strutture sociali di cui essi si servono ha come complemento dialettico una nuova interiorizzazione o umanizzazione della vita...»), che ritrova nella polarità fra una cultura visiva e una cultura orale il dialogo e insieme il contrasto tra due grandi tradizioni: da una parte si pone il concetto greco di conoscenza, fondato per l'appunto sull'analogia con la visione, se è vero che l'occhio è il più astratto dei sensi, il più puro di fronte, poniamo, al tatto; e dall'altra ne emerge, per farsi supporto di un nuovo personalismo, meno istintivo e più intellettuale dell'antico, l'idea ebraica del conoscere, auditiva ed esistenziale, che non esige un sistema ma un discorso, un colloquio, e trascende il modello del rapporto visivo in un contatto più intenso e più ricco di realtà. Dagli «oggetti» si ritornerebbe pertanto alle «persone», nell'«ambiente» globale che si apre di là dallo spazio di Gutenberg.

A dire il vero, nel momento stesso in cui portano alla luce alcuni aspetti importanti della trasformazione mentale che si viene attuando lungo il secolo XVI, e s'incontrano, pur partendo da altre prospettive, con lo strutturalismo di un Foucault, l'Ong e il McLuhan sacrificano alla logica oppositiva di una tesi generale la concretezza multivalente dei fenomeni,

anche se riconoscono, nel caso dell'Ong, la coesistenza di atteggiamenti contrastanti, con molte possibilità, quindi, di sfumature, di simbiosi e di stratificazioni fra il tipo della cultura retorico-orale e quella visivo-scientifica. Oltre a questo, si ha l'impressione che, alla lunga, il linguaggio dell'immagine si converta in un'entità negativa da cui viene escluso proprio il ruolo dell'osservatore con la concretezza di una situazione fisica immediata, in contrasto con le tesi interpretative che emergono, intorno alla «inventiva» dell'occhio, dalle analisi variamente storiche di Agnes Arber in *Sehen und Denken in der biologischen Forschung*, di Colin Murray Turbayne in *The Myth of Metaphor*, e di F. Kaulbach nella *Philosophie der Beschreibung*, oppure, per passare al mondo figurativo, dal *Dialogo col visibile* di René Huyghe e da *Arte e illusione* di Ernst H. Gombrich, o magari dal *Loyola* di Roland Barthes. Se poi si assume quale termine di riferimento l'esperienza scientifica di Galileo e dei galileiani, entrando insieme nel vivo del discorso che ci sta a cuore, il problema della visualizzazione che vi si incontra si inquadra nella tematica di un Ong e ne conferma certe proposte, ma non comporta una perdita di vitalità dialogica, un principio di alienazione nell'oggettivo del segno matematico, perché proprio attraverso la vista diviene possibile la riscoperta del quotidiano e si apre un nuovo contatto con le cose, domestico e a un tempo stupefacente, come è già implicito nella formula concettualmente così complessa dell'«io vedo». Viene da ricordare, d'altronde, ciò che scriveva più di trent'anni fa il vecchio Whitehead, in un libro che si continua a leggere con profitto anche oggi, *La scienza e il mondo moderno*, a proposito del paradosso secondo cui l'astrazione scientifica insegna nel secolo XVII a controllare la nostra idea dei fatti concreti, intensificando in qualche modo il sentimento del reale, anche se la natura si presenta alla fine come qualcosa di opaco, di silenzioso, senza odore né colore, e spetta allo «spirito» di proiettare al di fuori di sé le sensazioni suscitate dai fenomeni, in modo da «rivestirne i relativi corpi del mondo esterno». Il meglio, come sempre, è di lasciare la parola all'autore, soprattutto se ha il nome venerando di Whitehead: «Non v'è nulla — egli dice appunto — che colpisca di più di questo fatto: via via che le scienze matematiche raggiungevano le regioni di un'astrazione sempre più elevata, esse tornavano ver-

so terra cariche di una potenza sempre maggiore per l'analisi dei fatti concreti».

Questo principio vale a maggior ragione per i nostri galileiani, che nella loro polemica contro il sapere dell'aristotelismo enciclopedico e libresco non si stancano di ribadire la concretezza della sensata esperienza e il rigore di una «lettura» critica applicata a tutto l'universo. Come suggerisce l'Ong, il «libro della natura» di cui si comincia a parlare nella nuova scienza non s'identifica più col simbolo del manoscritto medievale in quanto presuppone una struttura tipografica e una combinazione analitica di caratteri, cioè un calcolo di lettere mobili. Ma per Galileo la nozione di libro moderno, che è un mito nuovo secondo quanto ci insegna il Garin, significa anche la consapevolezza di una scrittura più ricca e insieme più semplice, governata dall'evidenza razionale, dalla simmetria dei rapporti e delle funzioni. Conviene rileggere, in questa luce, la grande pagina del *Saggiatore*: «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto». E a modo di commento, nel giro di un'ampia variazione retorica sulla lettura del «gran volume dell'universo», si può benissimo ascoltare quanto aggiunge il Torricelli delle *Lezioni accademiche*: «Quando alcuno desiderasse di saper le distanze de' pianeti e delle stelle, sí fra di loro, come ancora in paragon della terra; quando altri ricercasse le proporzioni delle loro grandezze, ovvero i tempi precisi de' lor periodici movimenti; se alcuno desiderasse conoscer da se stesso l'ampiezza di questa palla terrena che giornalmente calpestiamo; se chiedesse onde proceda la varietà delle stagioni; qual sia la causa dell'ineguaglianza de' giorni, la quale in tanti modi si diversifica secondo le varie obliquità della sfera; quando investigasse le precessioni degli equinozi, i termini degli eclissi, la trepidazione del firmamento e cose simili, certo s'accorgerebbe che l'unico alfabeto e i soli caratteri con i quali si legge il gran manoscritto della filosofia divina nel libro dell'universo, non

sono altro che quelle misere figure che vedete ne' geometrici elementi... Ne' libri della geometria vedete in ogni foglio, anzi in ogni linea la verità ignuda, la quale vi discuoivre nelle figure geometriche le ricchezze della natura e i teatri della maraviglia».

La «geometrizzazione» dell'universo nel linguaggio visivo delle forme fisiche non implica dunque un inaridimento, ma piuttosto un arricchimento del dialogo fra l'uomo e la natura. Se si deve affacciare il concetto di alienazione nei confronti di un cosmo oggettivo ed estraneo, tutto fa credere che almeno per Galileo esso colpisca chi resta dentro il «laberinto» mondano senza scoprirne la chiave, il filo razionale liberatore. Le cose sono mute e l'universo risulta indecifrabile come un volume di cui non si possiede il codice e di cui sfugge la lingua, sino a quando non se ne ricostituisce il «sistema» di regole che può attribuire alla varietà dei segni un ordine e un significato. Lo sguardo scientifico insegna, attraverso l'astrazione che è immanente ai processi sintetici dell'occhio, a unificare la ricchezza dispersa degli spettacoli naturali e a spiegarla nella semplicità di un linguaggio coerente e rigoroso, tanto più efficace quanto più è in grado, combinando instancabilmente le sue «misere figure», di tradurre e ritenere le immagini diversissime della realtà. L'interpretazione matematica, che è misura e rispetto di rapporti quantitativi, esautora l'aneddotico di fronte alla sintassi razionale del «libro dell'universo», ma ha insieme l'effetto di proporre una nuova fedeltà alle cose, un'attenzione continua e paziente ai fenomeni della materia, a cui si associa poi, insieme con la «curiositas» artigianale dell'esperimento, una nuova forma di stupore, una compostezza vibrante dell'intelletto che Goethe, più tardi, battezzerà «Ehrfurcht». Il paradosso di Whitehead significa anche, in qualche modo, che solo il contatto sistematico e fiducioso col mondo degli oggetti può dare luogo, con le domande che ne derivano, al gioco dell'astrazione e al meccanismo della teoria. Per quanto nei termini di un empirismo che si può definire eclettico, un galileiano indipendente come il Baliani illustra assai bene questa dialettica quando dichiara: «... a noi, come dissi, non è lecito penetrar e internarsi nell'essenza delle cose, la quale noi non conosciamo per altro che per principio di quelle proprietà che a' nostri sensi si manifestano: quindi è che non

possiamo noi altronde prendere la somiglianza fra le essenze, per formare concetti universali, che dal vedere che simili accidenti ne derivino... noi, per mancar di quella acutezza che è propria della mente divina, con cui ella s'interna nell'essenze, non abbiamo altra via...»

Per i galileiani, sappiamo, l'esercizio ricognitivo dell'occhio, quando interroga i caratteri della natura, non può andare disgiunto dalla matematica e dalla geometria, a cui si deve ogni «dimostrazione certa e palpabile». Ma la matematizzazione del metodo «filosofico» conduce a sua volta a un linguaggio in cifra e di élite, mentre invece, per tener fede a un'idea di verità che appartiene a tutti, la nuova scienza ha bisogno di conquistarsi un pubblico più largo e di rivolgersi all'uomo comune, educandolo all'esattezza della sensata esperienza nello spazio reale della vita quotidiana. Si genera così all'interno della rappresentazione scientifica, mediata dalla logica del linguaggio comune in polemica con la falsa aristocrazia del gergo scolastico, una tendenza fortissima al gusto del concreto, al piacere del particolare e del domestico. Quando diventa scrittore e deve comunicare agli altri la sostanza del proprio ragionamento, lo scienziato galileiano, magari col pretesto di tenersi a un genere letterario («Ho poi pensato tornare molto a proposito lo spiegare questi concetti in forma di dialogo, che, per non esser ristretto alla rigorosa osservanza delle leggi matematiche, porge campo ancora a digressioni, tal ora non meno curiose del principale argomento»), recupera le immagini plastiche e fertili dell'esistenza e ne fa una parte viva di un discorso dimostrativo che sviluppa più che mai una forza drammatica. La necessità didascalica dell'esempio o del documento restituisce alla pagina il mondo delle cose nell'alone, tutt'altro che neutro, di una presenza umana, con la densità di un rapporto globale; e siccome le cose, per piccole che siano, appartengono tutte allo stesso sistema come parti di un unico vero, l'attenzione non ne rifiuta nessuna, dilatando al massimo l'area della «scena» o del laboratorio fra i due estremi della varietà e dell'ordine, del consueto e dello straordinario: di quello straordinario che si nasconde, solo che si sappia intenderlo, anche nel più insignificante dei fenomeni. Dalle forme del libro dell'universo a quelle del libro della scienza si stabilisce, in fondo, una specie di movimento inventivo circolare, così come l'in-

telletto dell'osservatore riproduce e insieme anticipa l'«artificio», la dinamica della «natura». La matematica non entra per nulla in conflitto con la vitalità; e la vista, nel suo dialogo fra parola e spettacolo, non raggela l'apprensione del reale, in quanto si accompagna al calore del *milieu* che circonda sempre l'esperienza, se questa ha una storia, ed esiste come gesto, come segno di un'immediatezza affettiva, solida e terrestre. Potenziata dal ricordo, anche la percezione di una figura, ci insegna un naturalista del nostro tempo, Konrad Lorenz, sviluppa una capacità di astrazione «raziomorfa».

A proposito della vista e della sua funzione scientifica, c'è una lettera di Galileo su cui sembra il caso ora di fermarsi (ma chi apre il suo epistolario, non finirebbe più di citare...), dal momento che in essa compare proprio, in antitesi al falso empirismo di chi si assume come centro dell'universo, l'idea di un'operazione visiva assai più complessa, analoga a una lettura a due registri, l'uno regolato dal «senso» e dall'«esperienza», l'altro dall'«immaginazione» e dal «discorso». La lettera, del maggio 1611, è dedicata per intero alla scoperta recentissima dei pianeti medicei e alle discussioni che erano sorte in certi ambienti universitari per concludersi alla fine con una dichiarazione di inattendibilità su quanto s'era rivelato all'occhio dell'osservatore attraverso il telescopio. Al sospetto d'inganno Galileo risponde con la pacata, onesta certezza del tecnico rigoroso che sa di potersi fidare del proprio strumento: «...che possino quei Signori dubitare che nell'occhiale sia inganno, parmi veramente mirabil cosa: perché so che non mi negheranno ch'il ritrovare le decezioni e fallacie di uno strumento o altro artificio appartiene ed è facoltà propria di chi sia intendente in quella arte dalla quale tale strumento dipende, e in oltre che del medesimo strumento abbia fatto molte esperienze; ora, sapendosi che e la fabrica e la teorica di questo occhiale dipende dalla cognizione delle refrazioni, che è parte delle scienze matematiche, mia particolare professione, né si potendo dubitare che io, per lo spazio or mai di due anni, abbia del mio strumento, anzi pur di decine di miei strumenti, fatte centinara di migliaia di esperienze in mille e mille oggetti, e vicini e lontani, e grandi e piccoli, e lucidi e oscuri, non so vedere come ad alcuno possa cadere in pensiero che io troppo semplicemente

sia rimasto nella mia osservazione ingannato, e che tra la perspicacità dell'ingegno di un altro e la stupidità del mio possa cader tanta discrepanza che quelli, senza pur mai aver veduto il mio strumento, abbia in lui scoperte quelle fallacie, delle quali io, che cento mila esperienze ne ho fatte, accorto non mi sia, anzi non pure io solo, ma niuno di quelli molti che insieme meco l'hanno adoprato. Ciò sarebbe un presuppor tanto di se stesso, e sí poco del compagno, che non credo che simil concetto caschi in mente di persona ragionevole».

Il fatto è, d'altro canto, che questa diffidenza nei confronti dell'«occhiale», e in genere di quanto l'uomo produce per porsi in contatto col mondo degli oggetti e dei fenomeni, si riallaccia, se si guarda meglio, a una mentalità dogmatica, secondo la quale il sapere si attua per un processo di identificazione angelica con le «essenze», in una sorta di ruminazione magica solitaria, e che, nella sua pretesa di gerarchizzare l'universo a propria immagine, mentre s'illude di compiere il modello divino finisce poi con il «circoscrivere l'intendere e l'operare della natura» dentro gli «angusti confini» del proprio «intendere». La fede nell'esperienza comporta invece l'amore per l'«immensa varietà» della natura e un tenace, modesto lavoro d'interpretazione a livello dell'uomo. Quando si dice interpretazione, si ritorna, ancora una volta, al simbolo del libro e a una lettura che è soprattutto capacità di vedere: ma è chiaro oramai che si tratta di un vedere profondamente intellettuale, quasi dialettico. Da quel grande scrittore che sa essere in modo così magnanimo, Galileo introduce anche in questo caso la formula giusta, l'immagine semplice ma definitiva come una parola d'ordine: «...i primi inventori trovarono e acquistarono le cognizioni più eccellenti delle cose naturali e divine con gli studii e contemplazioni fatte sopra questo grandissimo libro, che essa natura continuamente tiene aperto innanzi a quelli che hanno occhi nella fronte e nel cervello». Questo occhio doppio, del senso e dell'intelletto, che è necessario al lettore scientifico, definisce stupendamente una disposizione gnoseologica che è insieme stilistica, la quale nasce nel laboratorio e si misura nella pagina. Vedere con il «cervello» non significa soltanto fissare le cose nella loro epidermide, nella loro ricchezza fisica, ma sottintende anche l'esigenza, correlativa all'atto stesso del vedere, di dedurne un ordine di rapporti,

di cogliere una legge secondo cui esse si strutturano, di passare insomma da un labirinto mutevole a uno spazio chiaro e misurabile, dove non esistono luoghi privilegiati. Come spiega sempre la lettera del maggio 1611, la natura va considerata quale un insieme dinamico, simile all'attività di una «arte» perché «sí come le arti, per la varietà delle loro operazioni, hanno bisogno non meno dell'uso di cose piccolissime che delle grandi, cosí la natura nella diversità de' suoi effetti ha bisogno di strumenti diversissimi, per poter quelli accomodatamente produrre» e anzi le sue «piú mirabili operazioni» derivano da «mezzi tenuissimi». Solo per chi sa guardare con la logica attenta di un artigiano, l'universo finisce di essere un fascicolo di «carte» e riassume l'aspetto autentico di un libro, costruito in modo unitario.

L'accenno all'idea di libro si può a questo punto riprendere, ma in tutt'altro senso da quello analogico che esce dalla pagina galileiana, per riaccostarci ad alcuni dei problemi che si sono toccati all'inizio, sulla scorta del Febvre e dei suoi interlocutori. D'altra parte anche il simbolo galileiano comporta una dimensione storica, una realtà nuova da attribuire alla compagine stessa del testo, e quindi è abbastanza naturale che riemergano ora certe considerazioni dell'Ong e del McLuhan. S'è visto come essi sottolineino la trasformazione del libro in oggetto per opera della stampa, che riduce via via le parole a segni, a cose di uno spazio silenzioso. Il testo tipografico diviene un recipiente quantificabile, un sistema di nozioni da registrare o estrarre, al limite un'enciclopedia di termini-oggetti, di cui il *Bouvard et Pécuchet* sarà un giorno l'apoteosi satirica. Si sviluppa cosí una cultura visuale, in termini di osservazione e di oggetti misurabili, portatrice di un nuovo spirito scientifico. Tuttavia, allorché si parla di visualizzazione, converrebbe anche scendere a un piano piú concreto e analitico e considerare piú da vicino, a esempio, certi caratteri del libro scientifico, che non serve solo di strumento, di veicolo meccanico, ma contribuisce per la sua stessa organizzazione a formare una mentalità visiva di tipo tecnico e non aneddótico né emblematico. Col libro scientifico che la stampa viene a imporre sia pure ad alto prezzo, cresce infatti la necessità dell'illustrazione, non piú, direbbe oggi il Ponge, come *décor*, cornice decorativa, ma come guida, ele-

mento sussidiario, verifica didascalica di un'immagine esatta in uno spazio chiaro ed evidente.

Dal Cinquecento in poi, molti libri di filosofia naturale, non solo di botanica o di anatomia, ma anche di geometria e di astronomia, per non parlare di quelli di meccanica, cominciano ad avere illustrazioni che sono parte integrante del discorso scientifico, al punto, vedremo, che lo scrittore rimanda espressamente alla figura o al grafico, inglobandoli nel tessuto del proprio ragionamento. Allorché l'illustrazione entra nel libro, oggetto composito (e questo presuppone anche un raffinamento dell'arte del disegno oltre che un nuovo sviluppo della tecnica riproduttiva, dalla silografia all'acquaforte), uno degli effetti che ne conseguono non può che essere, accanto al gusto pittorico della bella pagina, l'acuirsi, lo strutturarsi matematico dello sguardo. Il lettore che si trova davanti a un testo che esige l'occhio della «fronte» e quello del «cervello», deve istituire di continuo un confronto e un rapporto fra le parole che descrivono un oggetto o un fenomeno, l'immagine che lo riproduce direttamente, e l'oggetto quale si dà o dovrebbe darsi nel reale. In tale situazione l'occhio è mobilitato, per cosí dire, da una regola multipla di esattezza, di misura in iscala, poichè ciò che interessa, almeno in linea di principio, è l'identificazione fedele e accurata di un oggetto, di un processo, di un individuo, qualche volta ancora ignoto. In altri termini, il materiale illustrativo che completa una pagina scientifica, e spesso ne accresce l'eleganza, obbliga anche la parola, quanto piú essa si fa denotativa e correlata, ad approfondire la sua tendenza alla visualizzazione. Ma appunto per questo non si tratta poi di una visualizzazione passiva o di una mimesi ingenua e meccanica: iscritto in uno spazio a piú valenze, a ordini diversi di immagini e di referenti, lo sguardo si trova sempre in tensione perché deve procedere a un riscontro, quasi a una specie di calcolo immaginario, secondo una norma di esattezza, di congruenza con il reale.

Che ciò risulti chiaro anche nell'esperienza del ricercatore, come impegno addirittura a una rappresentazione scrupolosa dei dati raccolti per un testo «illustrato», si può dimostrare per esempio con una lettera che un botanico dei primi anni del Seicento scriveva a un amico, anche lui filosofo, incaricato di seguire la stampa di un libro di storia naturale,

che resta fra i più tipici dell'entusiasmo culturale di quegli anni, quasi come l'emblema avventuroso e contrastato dell'Accademia dei Lincei nel suo volto più galileiano. Il libro a cui si allude è il cosiddetto *Tesoro messicano*, o meglio il *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus seu plantarum animalium mineralium mexicanorum historia*, pubblicato però solo molto più tardi, nel 1651, naturalmente a Roma. Il *Tesoro messicano*, che è uno stupendo volume di grandi pagine chiare e spaziose, come le avrebbe volute sempre il principe Federico Cesi, fondatore illuminato dell'Accademia, costituisce anche uno dei testi dove la riproduzione grafica delle piante esotiche e degli altri reperti fisici, considerata indispensabile per la buona riuscita dell'impresa, assume l'importanza di un problema non solo tecnico ma anche scientifico sul piano, come si direbbe oggi, di un lavoro d'équipe. Per dirla in breve, senza venire a troppi particolari, l'opera trae occasione dal testo e dall'atlante illustrativo di un medico spagnolo, Francisco Hernández, acquistato dall'Accademia dei Lincei per essere edito in latino, rivisto e accresciuto dagli stessi accademici, che alla fine risultarono, non senza qualche traversia, Fabio Colonna per la parte botanica e Giovanni Faber per quella anatomo-zoologica. Ma nelle loro fitte pagine di commento entrano poi, per qualche verso, tutti gli uomini del gruppo linceo compreso il Galilei, il quale del resto discorre più volte nel suo epistolario delle «piture» delle «piante indiane» ammirate in casa Cesi.

Il napoletano Fabio Colonna, curatore della sezione «vegetale» del *Tesoro*, non è uno sconosciuto, anche se non figura fra i nomi degli scienziati che si citano sempre quando si arriva ai primi anni del secolo XVII: se però si consultano gli studi moderni intorno alla storia del libro illustrato di botanica, come *The Art of Botanical Illustration* di Wilfrid Blunt, si apprende anche che egli ha il merito, tutt'altro che marginale, di avere sperimentato per primo le incisioni su rame per un testo di botanica, il *Phytobasanos*, e sembra anzi che egli ne fosse il disegnatore, il responsabile artistico. In effetti, anche ciò che egli scrive nei propri volumi, specialmente nelle introduzioni, rivela un interesse attentissimo e consapevole per il momento illustrativo del discorso scientifico, in cui si mescola anche, come accade d'altro canto a tutti gli amici del Cesi, una sorta di nazionalismo culturale (am-

messo che il termine non sia anacronistico) in quanto si vuole eguagliare la tecnica dei «transalpini», dal Fuchs al Gessner, nella costituzione di «icones», ossia di tavole riprodotte, «candidiores» e «veriores». Visto che la «cognitio rei» dipende dall'esattezza e dalla fedeltà dell'immagine, occorre dunque, dice il Colonna, descrivere ogni cosa «fideliter» senza introdurre nulla di «fictum», ma aggiungendo, se mai, disegni di particolari su scala più grande e non avendo paura d'essere troppo prolissi, quando si ragiona delle piante, «in illarum notis describendis»: l'essenziale è di ottenere che anche un profano, guidato dalle «icones», possa facilmente «plantam illam adinvenire atque conferre». La stessa preoccupazione che detta al Colonna i suoi enunciati programmatici, gli fa scrivere la lettera, di cui si diceva prima, all'amico Stelluti per correggere i «disegni» di alcune foglie, che dovevano essere accolti nel *Tesoro*. Ma in questo caso, e perciò la testimonianza risulta più preziosa, si passa dall'atmosfera ufficiale della pagina definitiva al mondo provvisorio dell'officina o della bottega, nella fase in cui un processo è ancora in corso e se ne saggiano le prove, si propongono gli aggiustamenti, le rettifiche. Qui non c'è posto, ancora, per la retorica o per il compiacimento decorativo: il dialogo avanza nella forma di un parlato sommario, attento soltanto al fatto tecnico, alla misura da rivedere o al rapporto da precisare. L'occhio non si stacca mai dalle forme, le controlla puntigliosamente, le scruta nel gioco delle loro proporzioni rispetto alla realtà. Sembra proprio un esercizio, uno studio dal vero: «Ho veduto li disegni delle foglie della cannella e pepe: e quella della cannella mi par troppo lunga, non solo in mezzo, ma nel basso, avendo quelle che ho io avuto tutte dell'ovato lungo e poco più larghe e quasi niente dalla cima; di più questa foglia dipinta è stravagante per aver una parte più grande e bassa dell'altra; e quelli nervi anco straordinarii, essendo attaccati al basso egualmente con quel di mezzo, e più stretti che in questa, subito troppo si dilatano da quel di mezzo. Vostra Signoria veda che non se ne troverà due di così fatte, ma regolate conforme quelle mandai io e che ne ho schizzata un'altra sotto li distichi. Sarà bene formarne una più ovale da quelle ut plurimum, et non rarius. A quella del pepe dico che è più stretta del dovere, del resto va bene; a

quelle della cannella il pedicino vuol essere un terzo più lungo».

Se l'attenzione si ferma ora sulla struttura linguistica del frammento, ciò che colpisce, entro una sintassi enumerativa molto approssimata ma vantaggiosamente analitica, è un lessico omogeneo, sostenuto dal principio della misura, della regolarità, dell'esattezza percettiva, dove i verbi che predominano sono quelli del «vedere» e del «sembrare» e gli aggettivi che s'inseriscono nella trama essenziale dei nomi concreti («foglia», «nervi», «pedicino»), indicano una forma («ovale») o una grandezza («lungo», «largo», «basso», «stretto») per lo più al comparativo, come vuole una logica di relazione nello spazio, resa ancor più evidente da funzioni locali nel genere di «cima», «mezzo», «basso». Il Bachelard insegna che si pensano scientificamente degli attributi solo quando si ordinano in una gerarchia e non quando si giustappongono intorno ai sostantivi come materiale pittorresco. Nello spazio matematico di una pagina che è anche una cartografia del reale, i profili delle cose assumono la nitidezza concreta di un corpo tangibile, sempre a portata dell'osservazione, e la sintassi dell'esercizio linguistico rinnova la sintassi della visione, graduale e discorsiva. L'osservatore non è altro, in primo luogo, che la condizione di uno spazio finito con cui egli coincide, senza turbamenti della memoria o del desiderio, sino a quando si raccoglie nell'atto puro dello sguardo. Allora, per ripetere un pensiero di Ponge che può convenire anche all'etica profonda del realismo galileiano, le cose non sono più uno scenario, una cornice, ma i nostri spettatori, i nostri giudici.

Contrariamente a quanto si può credere, il disegno dal vero non è un'operazione pacifica, perché presuppone l'affrancamento da ogni schema tipico, sempre riduttivo e analogico. Il Gombrich ha mostrato assai bene come pesi anche nell'esperienza figurativa fra Cinque e Seicento la mediazione di forme cristallizzate prestabilite, simili, si può aggiungere, a ciò che il Bachelard chiama ostacoli epistemologici. Quando dunque il Colonna discorre di una «mentalis visus acies», necessaria «ad naturalia et matheseos recondita pervidenda ac perscrutanda», egli usa una formula profonda, di chiara

origine galileiana, che indica proprio la consapevolezza di uno sguardo critico, di un'osservazione razionale e perciò libera dal pregiudizio. Non stupisce affatto che si preoccupi tanto delle illustrazioni che vanno aggiunte al testo, dal momento che esse sono interne anche alla sua prassi di scienziato. Si è già visto, d'altro canto, che pubblicando le proprie ricerche (nella fattispecie si trattava dell'*Ecphrasis*, una delle opere più significative per la scienza botanica del primo Seicento italiano), egli segnala con un'enfasi specialissima l'apparato illustrativo delle tavole e la presenza, nella serie, di immagini particolari ingrandite a rendere più agevole l'individuazione dell'oggetto descritto. Anche il «typographus», l'editore del volume, non manca in questo caso di raccomandare l'«assidua observatio» dei disegni e di insistere sul realismo della «pictura», da cui consegue una perfetta «cognitio res» circa i «flores fructus eorumque conceptaculos et partes singulas internas atque externas, semina et minima quaeque»: le «icones» infatti sono state riprese scrupolosamente dal vero, «ex vivis plantis aliisque rebus», e chi ne ha curato il disegno e l'incisione («delineare ac scalpere») è stato l'«auctor» in persona, Fabio Colonna, poiché nessuno sarebbe stato in grado di farlo meglio di lui. Allo stampatore preme naturalmente di porre in evidenza la qualità del proprio prodotto, conformandosi alle regole della retorica e della propaganda commerciale; ma è sintomatico che il suo argomento non solo non si allontani dalla logica dello specialista, segno dunque di un ambito comune di idee, ma anzi precisi con un nuovo particolare il rapporto strettissimo fra l'analisi scientifica e il rilevamento grafico di un fenomeno, che al limite coincidono, come accade per il Colonna. Se lo studio della natura esige un occhio mentale che sappia trascrivere fedelmente forme e strutture degli oggetti o degli organismi, il disegno è insieme la premessa e la verifica di ogni «observatio» e procede perciò di pari passo col discorso descrittivo del ricercatore quasi a costituirne il fondamento tecnico, il modello di procedura realistica. L'osservare e il fare entrano nella medesima sfera di interessi, nascono da un unico problema. Proprio per questo gli uomini dell'Accademia dei Lincei, quando non hanno la mano del Colonna, si preoccupano tanto di avere a disposizione o addirittura di formare in proprio degli illustratori e dei ritrattisti, capaci

di registrare esattamente le immagini delle cose. La logica che sovrintende a un disegno dal vero, perché possa valere come un documento, non può risultare diversa da quella paradigmatica della scienza.

L'epistolario linceo, cioè la raccolta delle lettere intercorse tra gli accademici, è ricco di testimonianze a questo riguardo: basta solo sfogliarlo per averne qualche prova. Uno dei personaggi singolari nel gruppo che fa capo al Cesi, anche perché agisce in un settore di cultura figurativa fortemente specializzato, da espertissimo conoscitore, è senza dubbio il cavaliere Cassiano Del Pozzo, un «antiquario» illustre, il cui nome è noto, più ancora che ai critici letterari, agli storici della pittura per l'amicizia generosa con Pietro da Cortona, col Mola, col Testa, col Duquesnoy, e soprattutto col Pousin, e per la bellissima collezione di disegni del *corpus* archeologico romano che egli fece eseguire da un'équipe di artisti, oggi conservata a Windsor. Quando diventa accademico linceo, e sono gli anni intorno al 1620, Cassiano Del Pozzo accetta con entusiasmo il programma culturale del Cesi e la sua mistica di una diffusione metodica delle idee lincee attraverso il contatto con nuovi adepti, non solo sul fronte italiano ma anche su quello europeo, e mediante il ragguaglio di esperienze, di informazioni scientifiche o curiose. Così, trovandosi a Parigi, egli può scrivere al Cesi alcune lettere che fermano subito la nostra attenzione, una soprattutto, dove egli avanza il nome di Bacone, di cui ha visto il *De dignitate et augmentis scientiarum*, e soggiunge che l'autore degli *Essays* sarebbe proprio uomo, se non abitasse in Inghilterra, da aggregare subito all'Accademia. In un'altra pagina invece, eccolo intrattenersi, come volevamo, su certi particolari, su certe curiosità naturalistiche che gli sono appena giunte tra mano e che conviene trasmettere, come cosa ghiotta, anche agli amici romani, debitamente illustrate perché possano arricchire il museo, il laboratorio di studio. Naturalmente, per un «virtuoso» come Cassiano Del Pozzo, sensibilissimo ai fatti figurativi, il problema delle illustrazioni va innanzi tutto, tanto, insomma, da fargli dire: «A Parigi ho fatto ritrarre un serpe stravagantissimo e un perrocchetto, e sono appresso a far ritrarre que' falconcini che vengono dal Brasile, rapaci più di ogni altro, lanciandosi non solo agli uccelli ma a lepri e conigli... Farò d'ogni cosa un po' di nota per

darla a godere all'amici, e procurerò che i ritratti siino in modo che si possano godere». È inutile osservare, tanto va da sé, che «godere» un ritratto sotto l'aspetto scientifico significa qui evidentemente poter cogliere una qualità di esattezza e di misura in corrispondenza con le «note» che integrano le immagini; ed è già una postilla vivacissima, nella sua essenzialità, l'accento ai «rapaci» che si lanciano «non solo agli uccelli, ma a lepri e conigli».

Ma lasciamo il Del Pozzo e veniamo a un altro linceo, che questa volta è un tecnico, uno degli annotatori del *Tesoro messicano*, il medico Giovanni Faber, primo segretario, fra l'altro, dell'Accademia. Anche lui si mostra attentissimo ai «ritratti» dal vero e li considera parte essenziale delle proprie osservazioni anatomiche. Del resto non manca neppure di gusto (è un gusto anzi d'avanguardia) visto che conta, tra i suoi amici, pittori come il Brill e l'Elsheimer. Se apriamo le sue lettere, se ne incontra una, caratteristica, indirizzata sempre al Cesi, dove egli comunica che s'è provveduto a fare il disegno di una vitella marina finita sulle spiagge laziali. Le sue parole esatte sono: «Carlo Antonio ha fatto fare il ritratto di quella vitella marina, e se morisse questa bestia, lui la vorrà comperare per far fare l'anatomia, che io anderò più che volentieri per amore delli polmoni. Ora il suo pittore dipinge tutti quelli frutti indiani che hanno portato da Francia: insomma è un giovinetto curiosissimo delle cose naturali». L'elogio nel nostro caso non riguarda direttamente il «pittore», ma è difficile non estendere anche a lui la curiosità delle «cose naturali» soprattutto quando il lavoro nasce in comune e per fini che non sono quelli di un'eleganza decorativa, tanto è vero che si parla anche di anatomia. Comunque stiano le cose, la prospettiva che esce da un epistolario resta sempre quella di un dietroscena, sul piano delle notizie genetiche, mentre forse si desidera a questo punto un documento più diretto e più ufficiale. Per buona sorte il documento esiste, e singolarissimo, poiché si riferisce alla prima tavola d'illustrazione ricavata da un'analisi al microscopio: così come in filologia si parla di *editio princeps*, si potrebbe dire ora d'essere di fronte, per quanto riguarda la microvisione, alla sua *repraesentatio princeps*. Ancora una volta, il merito tocca a un accademico linceo, che si è già incontrato come corrispondente del Colonna e a cui si deve, come si è visto, la cura,

il coordinamento tipografico del *Tesoro messicano*: è Francesco Stelluti, uno degli amici più vicini al Cesi sin dagli anni della adolescenza. Potrà costituire una sorpresa per qualcuno il fatto che il testo dello Stelluti da prendere in esame sia un libro di poesia, il *Persio tradotto in verso sciolto e dichiarato*, apparso a Roma nel 1630. Ma la sorpresa viene meno non appena si ricordi che nel programma dell'Accademia dei Lincei non si dava ancora il conflitto che poi si dirà delle «due culture», se accanto alla schiera centrale dei matematici e dei fisici era prevista un'adeguata rappresentanza di filologi, che è come dire umanisti e letterati, studiosi del mondo antico nella concretezza dei suoi monumenti. Questo spiega perché lo scienziato Stelluti, sebbene poi la sua sia la scienza di un uomo colto e molto meno di un autentico ricercatore, possa contemporaneamente attendere a tradurre e a commentare le difficili *Satire* di Persio, inserendo nelle pagine ariose del suo elegante volume (poiché anche l'eleganza tipografica rientrava nei progetti della cultura lincea) paragrafi di osservazioni scientifiche con alcune tavole illustrative di corredo. L'avventura al microscopio di cui si diceva poc'anzi fa parte di uno di questi *excursus* e riguarda la complessa morfologia dell'ape, descritta per un lato dal narratore in una sorta di lentissimo montaggio verbale e raffigurata dall'altro in un «rame» di stupenda evidenza, che accoglie anche l'immagine dei singoli particolari a scala ingrandita: per la sua novità e per la sua bellezza è facile vederla riprodotta nelle storie della scienza moderna.

Prima di accingerci a leggere uno squarcio della descrizione del *Persio*, che, come si intuisce, comporta un esercizio sistematico di doppia scrittura, per così dire, con la parola e con l'immagine che si controllano e si rinforzano a vicenda, è opportuno porre mente anche alle dichiarazioni introduttive che debbono permettere allo scrittore, in primo luogo, di giustificare stilisticamente l'inserito naturalistico nel tessuto del discorso filologico-erudito, in quanto se ne ricava una volta di più la certezza che per gli uomini come lo Stelluti il vedere costituisce un atto oggettivo di conoscenza nella misura in cui risulta garantito e verificato dal ripetersi dei suoi risultati per opera di soggetti, o punti di vista, diversi. Senza indugiare troppo negli antefatti didascalici, si può senz'altro venire al punto che importa rispetto a tale questione, pre-

cisamente quando lo Stelluti, dopo aver avvertito di avere di persona osservato «col microscopio minutamente l'ape con tutte le sue parti», aggiunge che l'esattezza delle proprie osservazioni trova conferma nelle indagini compiute su suo invito da Fabio Colonna e nei disegni che vi hanno fatto seguito. Anche qui la «visione» dello scienziato e quella dell'artista finiscono con l'integrarsi in termini di funzionalità sperimentale, al di fuori di ogni edonismo decorativo, come ricerca comune ripetuta da più osservatori: «... per maggiore chiarezza e intelligenza di chi ciò vede e legge, descriverò a parte a parte ciascun di detti membri; convenendo anche in ciò col nostro signor Fabio Colonna linceo, quale avendo voluto (mosso dal mio avviso) far la medesima osservazione in questo animaletto così mirabile, come poi ha fatto con ogni diligenza ed esquisitezza col beneficio di somiglianti vetri, ha trovato gl'istessi membri nel medesimo modo che da me furono osservati e figurati; avendo a significazione di esso signor Fabio il tutto ancora esquisitamente osservato e disegnato il signor Francesco Fontana».

Dopo tale dichiarazione non resta che vedere come si attui in concreto il disegno descrittivo. Diciamo subito, per abbreviare, che è un ritratto al rallentatore, costruito pezzo per pezzo sotto uno sguardo che soppesa colori e rapporti, rimandando più volte, dove sembra necessario per la chiarezza piena del dato, alla lucida, immobile tavola di illustrazione. Si ascolti intanto l'inizio: «Avendo a descriver l'ape con tutti i suoi membri, cominceremo prima dalla testa quale nella sommità mostra l'ossatura divisa come di calvaria umana, tutta pennuta, avendo in vece di peli le penne, come quelle degli uccelli; verso il collo n'ha maggior copia; e sono di colore bianchiccio, inchinato al giallo. Delle tre parti della testa, le due quasi son occupate dagli occhi, quali sono assai grandi e ovati, avendo la parte più acuta dalla banda inferiore della testa. Son tutti pelosi, e li peli son disposti a scacchiera, ovvero a guisa di graticola o rete, come son anche tutti gli altri occhi degl'insetti che volano, sembrando graticolati. D'intorno ad essi vi si vedono le ciglia con peli grossi di color d'oro: ma son senza movimento, facendo solamente un cerchio intorno all'occhio. Fra l'uno e l'altro occhio, vi son due corni mobili articolati, detti da Aristotele antenne, sopr'il naso situati, ciascun de' quali ha origine da un globuletto

bianco com'una perla, sopra il quale ve n'è un altro semitondo e di color rossiccio: segue poi un articolo lungo di color bigio oscuro, e appresso un altro articoletto rossiccio, dove l'ape piega il corno; e poi seguitamente altri nove articoli uniformi, pur di color bigio oscuro, con alcuni minutissimi peli bianchi». La descrizione continua ancora per molti paragrafi, ma è inutile dilungarsi a trascriverla; e quanto al metodo, basta, se mai, tenere conto della conclusione: «Vi resta la spina over ago, detto da' latini *aculeus*, quale sta dentro l'estrema parte di detto corpo con uno intestino unito, tenero e di color bianco. Nel suo principio dov'è col detto intestino congiunto è grossetto; ma si va poi restringendo e assottigliando a poco a poco sin al fine, terminando in una punta acutissima, come si vede nel disegno, avendo voluto figurarlo della medesima grandezza appunto ch'il microscopio ce lo rappresenta. E questo è quanto abbiamo potuto osservare con nostra molta fatica, studio e diligenza intorno a sí maraviglioso animale, la cui forma, e di ciascun suo membro qui descritto, meglio si potrà conoscere nella qui impressa figura».

Si compie cosí, con un rimando di riepilogo alla «figura», una sorta di operazione gnoseologica in *duplex*, che toglie al procedimento descrittivo ogni aspetto edonistico e ornamentale: a parte gli esiti stilistici che non si debbono ora discutere, la descrizione è divenuta funzionale e conoscitiva perché alla lettera si presenta come un esercizio o diciamo meglio, per adottare la terminologia degli scienziati, un esperimento. Che cos'è infatti un esperimento? Se si deve stare alla definizione di un fisico contemporaneo, un esperimento è un atto che noi eseguiamo consapevolmente e volontariamente; il suo strumento è un apparecchio costruito da noi stessi, il suo risultato è una percezione sensibile. Perciò, dev'essere possibile descrivere lo svolgimento fisico dell'esperimento nello spazio e nel tempo della nostra intuizione. Una definizione del genere si può adattare, dopo tutto, abbastanza bene anche allo straordinario esercizio anatomico che lo Stelluti ha voluto consegnare, paradossalmente, a un libro di filologia, consapevole di rivelarvi qualcosa di mai «osservato» «né da Aristotele, né da verun altro filosofo o naturalista antico né moderno». D'altro canto, ammesso che si potesse vagheggiare una filologia galileiana, sarebbe difficile, anche nel mo-

mento in cui postillasse il già detto, scinderla dal libro della natura, che è il testo per eccellenza di un interprete veramente critico.

Il concetto di esperimento non tollera, come è ormai chiaro, una forma di visualizzazione statica e passiva poiché implica, fra l'altro, una dinamica dell'intelletto che interroga e il racconto quasi drammatico di un atto gnoseologico. Per convincersene di nuovo con un esempio, non c'è da far altro che riaccostarsi al maestro di tutti i galileiani, tanto sotto l'aspetto tecnico che sotto quello linguistico, con la sua straordinaria capacità di combinare insieme un pensiero rigoroso di tipo matematico e la logica operativa dell'esperimento: il giudizio, si badi, risale a uno psicologo della forma come il Wertheimer, nel corso di un'analisi genetico-strutturale sulla scoperta galileiana della legge d'inerzia. Sebbene la materia sia ricchissima e offra campioni stilistici assai piú alti, ci si può limitare, in questo caso, a un saggio di tono medio, che però è abbastanza rappresentativo in quanto vi si incontra, a detta dello stesso scrittore, un esempio tipico del procedimento epistemologico galileiano, che poi coincide, nella fattispecie, con un modo di vedere: una ragione di piú, quest'ultima, per preferire la nostra pagina ad altre piú eloquenti, se non piú famose. Essa fa parte della *Risposta alle opposizioni del signor Lodovico delle Colombe e del Signor Vincenzio di Grazia contro al Trattato del Signor Galileo Galilei, delle cose che stanno su l'acqua o che in quella si muovono*, che va sotto il nome di Benedetto Castelli, il primo dei discepoli e collaboratori, ma di fatto è opera di Galileo. E proprio al termine del frammento, forse perché non sussistano dubbi sul significato ufficiale del testo, si avverte il «signor Colombo» che «questo è un poco di vestigio del modo di filosofare del signor Galileo», «molto piú sicuro, si aggiunge subito dopo, che l'andar su per i soli nomi delle generazioni trasmutabili, alterazioni ed altre operazioni, introdotti e bene spesso usati quando altri non si sa sviluppare da i problemi ch'e' non intende». Se proprio Galileo considera questa pagina come un paradigma della nuova analisi scientifica, vale la pena anche di determinare quali siano, nel racconto di un lucido esperimento, gli schemi sintattici e stilistici correlativi al *modus operandi* dell'osservatore. Il movimento della frase, sin dall'attacco, è largo e sicuro, con

improvvisi diversioni ironiche di mordente efficacia: «Io voglio anco in questo particolare, com'in tant'altri, veder di arrecarvi qualche giovamento e cavarvi d'errore, se ben tema che, sendo voi assuefatto a vivere in tenebre, sentirete più tosto offesa e con fastidio riceverete qualche raggio di luce. Pigliate una palla di vetro col collo lungo e assai sottile simile a quelle che i nostri fanciulli chiamano gozzi, e empitela d'acqua sino al mezzo il collo e segnate diligentemente il termine sin dove arriva l'acqua; tenete poi tal vaso sopra alcuni carboni accesi, ed osservate che come prima il fuoco percoterà nel vetro, l'acqua comincia a ricrescere (né ci è bisogno aspettar che ella bolle per vedere tal effetto, come forse vi eri immaginato); e però nel recitar l'esperienza scritta dal signor Galileo per veder le falde sollevate da gli atomi ignei ascendenti per l'acqua, aggiugneste, l'acqua dover essere bollente per dar luogo a quella circolazione che introduce; volendo poi veder sensatamente da che derivi questo ricrescimento, andate con diligenza osservando, e vedrete che secondo che gli atomi di fuoco si vanno moltiplicando per l'acqua ed aggregandosene molti insieme, formano alcuni piccoli globettini, li quali in gran numero vanno ascendendo per l'acqua e scappando fuori della sua superficie, e secondo che per entro l'acqua ne sarà maggior numero, ella più si alzerà nel collo del vaso, continuando di tenergli sotto i carboni lungo tempo, vedrete molte migliaia di tali globetti ascender e scappar via».

A ben riflettere, il processo di visualizzazione viene ora a identificarsi con la costruzione dinamica del fenomeno. Colui che osserva «sensatamente» la realtà, la vede crescere e ordinarsi nell'esattezza di tutti i suoi riscontri interni, mentre l'enumerazione a intreccio dei dati richiesti dall'esperienza diventa tutt'uno con il respiro, con il ritmo del periodo nel flusso composito di un vivo, mobile ragionamento. Rappresentare e descrivere, in ultima analisi, significa attribuire a ogni oggetto una funzione dinamica secondo la logica unitaria del fenomeno, così come si delinea a poco a poco nel corso dell'esperimento alla luce dei rapporti che si vengono precisando dinanzi all'occhio vigile dello sperimentatore, partecipe e insieme al di fuori della scena. A chi continui a leggere la pagina galileiana, non può sfuggire, nel sottile contrappunto delle connessioni e delle smentite, il ripetersi del

verbo «vedere», quasi come il *refrain* d'una certezza oggettiva («... potrete lasciarlo star sopra i carboni i mesi interi, e sempre vedrete i globetti del fuoco ascendenti...»), di fronte al mondo silenzioso ma mutevole delle cose o delle figure che si vengono isolando nelle reazioni successive: «Questi medesimi atomi ignei, che nello scappar fuori de' carboni, dove in grandissimo numero eran calcati e compressi, si muovevano con somma velocità e con tal impeto che speditamente molti passarono per l'angustissima porosità del vetro, arrivati all'acqua, per entro la profondità di quella più lentamente si muovono, avendo perduto quel primiero impeto che dalla propria compressione ricevertero; e se nell'acqua incontreranno qualche falda piana e di poca gravità per la sua sottigliezza e per la qualità della materia, sotto quella si aggregano in piccolissimi globetti, li quali benissimo al senso si scorgono in aspetto quasi di rugiada; e questi aggregati, di innumerevoli vescichette di materia leggiera solleva lentamente la falda, e la riporta sino alla superficie dell'acqua: riducendosi pur sempre la ragione di tutti questi effetti al medesimo principio, che è che i corpi men gravi dell'acqua ascendono in quella».

Come si diceva, il campione di analisi proposto da Galileo, anche senza giungere agli incanti della sua scrittura più ariosa, ha un valore tipico, che gli deriva dal fatto d'essere in sostanza il modello di descrizione d'un esperimento nelle sue fasi complementari di osservazione attentissima e di interpretazione logico-matematica. Con varianti che dipendono dall'indole degli scrittori e qualche volta dal maturare di nuove esigenze, quale quella, a esempio, di un calcolo più rigoroso e circostanziato delle misure e delle grandezze, è un modello valido poi per tutta la scuola galileiana e può servire, in questo senso, a connotare la dialettica di un nuovo genere descrittivo, dove risulta preminente la tensione dell'intelletto verso le cose. Allorché non si «recita» un'esperienza ma la si ricostruisce e quasi la si traduce nella scrittura, ciò che ne discende è una descrizione attiva che segue il fenomeno in tutti i suoi momenti, una «visione» dinamica che non si stanca di discutere se stessa. In fondo, se si dovesse distinguere una pagina descrittiva del Seicento di tipo scientifico da un capitolo letterario in cui la scienza vale piuttosto come un pretesto, bisognerebbe proprio puntare su questo elemen-

to dinamico, oltre che sul principio dell'esattezza, per riconoscere una prosa che risalga a una mentalità coerentemente sperimentale, in contrapposto a una scrittura dove permanga un atteggiamento parascientifico, o in termini regressivi, pretecnico e magico-analogico. Il fatto è, del resto, che nel linguaggio visivo di un occhio scientifico, educato al «modo di filosofare» galileiano, si elabora anche un'altra prospettiva degli oggetti in un quadro di nuovi problemi intellettuali, perché l'esercizio del vedere deve ora accompagnarsi a una ricerca di costanti e di regole, che sono proprie delle forme, e che, in quanto leggi morfologiche comuni, collegano i fenomeni al di sotto della loro varietà apparente. Solo così si passa dal gusto aneddotico della collezione alla logica articolata del sistema, a quel «dipingere» che il grande Constable definirà un giorno una «ricerca» delle leggi della natura, cioè un «esperimento» di filosofia naturale.

Non per nulla, fra i discepoli e gli amici di Galileo, vi è anche chi tenta, per la prima volta, di esplorare ciò che per gli scienziati moderni diverrà poi il problema della simmetria, vale a dire la possibilità di figure e schemi simmetrici che attraggono uno sguardo profondo, acuito dalla sottigliezza percettiva del microscopio, e aggiungono diletto o stupore all'impassibile ricognizione scientifica. È stato detto da Pierre-Maxime Schuhl, che la teoria delle simmetrie costituisce, insieme con quella del sillogismo, a cui potrebbe accostarla per l'appunto un logico, una delle costruzioni più belle dello spirito umano; e quindi non dovrebbe neppur sorprendere, per tornare subito ai nostri testi, che all'affermarsi di questi nuovi interessi morfologici corrisponda anche, certo nei limiti di un discorso occasionale e perciò ellittico, un'estetica della visione scientifica. Ce ne può dare immediatamente una conferma, tutt'altro che volgare, un interlocutore di Galileo che conosciamo già, il patrizio genovese Gio. Battista Baliani, che non si occupa soltanto della caduta dei gravi ma progetta anche, senza poi riuscire a scriverlo, un trattato di «cose intorno l'arte poetica». Gli accenni tuttavia che si raccolgono nelle sue pagine tecniche di «ingegnere» e di «filosofo naturale», ci compensano in parte della perdita e mostrano soprattutto che per poetica egli intende in definitiva una teoria del bello, fondata sulla dottrina delle forme geometriche e delle «figure simili», che non sono «castelli in aria» perché

si ricavano da «replicate esperienze». Nel *Trattato della pestilenza, ove si adducono pensieri nuovi in più materie*, che è un'opera, come annuncia lo stesso sottotitolo, dedicata a varie questioni di fisica, si possono leggere alcune pagine suggestive, per quanto il Baliani di solito non possieda la tempra di uno scrittore affabile e invitante, sulla bellezza del «visibile» e sugli «effetti meravigliosi» della natura. Il «visibile» vuol dire, nel nostro caso, la percezione misurabile della «corrispondenza e proporzione della figura e del colore», non più nel senso speculativo della «convenientia» umanistica o della «aequalitas» agostiniana, ma in quello sperimentale di una psicologia della forma, quasi sulla via di un pensiero produttivo alla Wertheimer.

Scrivendo dunque il Baliani, a proposito di un «vero» geometrico che diletta come il «bello»: «... le parti della figura sono figure; e l'esser loro d'una natura stessa non consiste in altro che in esser simili affatto: ond'è più una, e perciò migliore la figura, qualora le sue parti, per essere più simili, più sono d'una stessa natura; e tali sono, tra le figure piane, il circolo, e fra le solide, la sfera. Ma perché, per naturale istinto, ogni bene in poco tempo qua giù ci sazia, acciocché (credo io) c'invogliamo de' beni più veri, la brama di variare che indi nasce in noi è cagione che le figure meno semplici sovente ci paiono più belle, purché non manchi in loro una tale corrispondenza che all'unità s'avvicini: e tali, secondo il mio avviso, saranno se le loro parti fra loro opposte in uguale distanza dal centro, e nell'interno e nell'esterno, ugualmente fra loro si corrispondano. E perciò le figure e i corpi regolari sono più perfetti che gl'irregolari: e questi sono tanto meno imperfetti, quanto meno dall'unità e dalla regolarità, per così dire, s'allontanano: onde ci pare, per avventura, più buona la figura della neve, per quei suoi sei raggi e talor gigli che ha d'intorno, che s'ella fosse affatto rotonda». E siccome il frammento si conclude con l'immagine della neve, occorrerebbe ora, per non restare a metà, trascrivere anche la paginetta dove il «granello» di ghiaccio viene messo sotto il microscopio per rivelare il fenomeno di riduzione dalla «sfera» all'«esagono», comune a «tutte le cose che hanno figura circolare, qualora si premano e calchino fra loro, per l'uguaglianza che è fra 'l semidiametro e 'l lato dell'esagono». Ma è sufficiente avervi appena accennato, cogliendo

l'occasione, se mai, per sottolineare ancora lo sviluppo geometrico del discorso del Baliani intorno alle simmetrie e alle forme nello spazio. Quanto più la visione si immedesima nella struttura del reale, tanto più rigoroso si precisa un principio di regolarità e di ordine combinatorio, che educa a un gusto lucido delle forme, si potrebbe quasi dire a un realismo matematico. Se di fronte alle leggi della simmetria si produce l'«étonnement» che affascina un Valéry, lo sguardo è intenso ma puro, di una chiarezza fredda e artigianale.

Viene spontaneo, per chi voglia inoltrarsi in questo mondo di oggetti lucenti e immobili, il ricordo dei *Saggi di naturali esperienze*, che la mano vibratile del Magalotti doveva registrare, qualche decennio dopo, per conto dell'Accademia del Cimento, quando ormai il suo ciclo comunitario volgeva alla fine: «Egli è un tronco di cono formato di sughero per di dentro voto e impescato, e per di fuori soppannato di latta. Dalla parte più stretta va inserito in una come lampana di cristallo, prodotta ancor essa a foggia di cono con punta assai aguzza e serrata. Preparato in questa forma lo strumento e collocato sul suo sostegno, s'incomincia ad empier per di sopra di neve o di ghiaccio minutissimamente tritato, l'acqua del quale averà 'l suo scolo per un canaletto fatto nella parte più alta del cristallo, com'apparisce nella figura...» La logica della visualizzazione è portata davvero all'estremo dell'evidenza figurativa, in un linguaggio sapiente, morbido e nervoso, che trascrive insieme la grana sfumata della materia e la solidità, la certezza calcolabile dei volumi. Ma è anche indubbio che l'atmosfera che alita intorno alla cronaca esattissima degli esperimenti accademici somiglia, e tutto fa credere *pour cause*, a quella vetrificata e come metallica di una natura morta, in un ambiente esoterico, quantunque in apparenza così consueto, di ricerca letteraria per iniziati. Meglio dunque lasciare gli interni dell'officina magalottiana con le sue lindissime camere fra toscane e olandesi, e trasferirsi all'aria aperta, il Febvre direbbe «en plein vent», seguendo gli scienziati scrittori della prima e più grande generazione galileiana. I personaggi d'obbligo, anche in rapporto al nostro tema, sono due nomi che è già accaduto di citare, Benedetto Castelli ed Evangelista Torricelli, i più vicini al grande maestro nel gusto di una pagina scientifica dove il fatto tecnico che interessa l'occhio mentale si congiunge alla percezione

delle cose comuni nelle forme discorsive di un'esperienza quotidiana che parla a tutti. Trasferito nel mondo d'ogni giorno, in mezzo agli incontri e ai dialoghi che vengono come suscitati dal caso, l'esperimento fissa anche una procedura comune per misurare gli oggetti, per rilevarli da un punto di vista morfologico e geometrico, che non sopprime però, in virtù della propria interna dialettica, la vitalità e il colore dell'evento.

Vi è un opuscolo del Castelli, del resto abbastanza noto, che vorrebbe esser letto per intero dal momento, fra l'altro, che stiamo ragionando di ottica e di visione. Si tratta di un *Discorso sopra la vista*, naturalmente illustrato da alcuni «disegni» di «spiegatura» come in una dimostrazione o in un teorema di geometria, che esamina il fenomeno stesso del vedere nella sua genesi fisica e a propria volta lo visualizza, lo distende, discusso e chiarito, nel campo o spazio della sensata osservazione. Il Castelli è scrittore nitido e spazioso, attento al gioco della sintassi e degli effetti stilistici, con una vena discorsiva, secondo la geniale lezione galileiana, che accoglie anche misuratissimo il piacere del pittoresco. Ora, nel movimento delle prove e delle esperienze che sostengono il discorso dimostrativo, non può restare fuori l'immagine di un paesaggio al naturale, che si apre di là dalla finestra per essere calcolato nei valori reali delle sue distanze: «Mosso da questa stravaganza, per certificarmi bene del tutto, volli misurare con strumento quanto la sudetta costellazione sottende nell'una e nell'altra positura, e ritrovai che sempre sottendeva il medesimo spazio, di modo che restai sicuro che questo (già che non era inganno dell'occhio) di necessità doveva esser fallacia del giudizio e dell'apprensione, e dopo avervi fatta molta e diligente riflessione, mi venne in mente che questo negozio di grande e di piccolo viene dalla nostra mente maneggiato sempre con qualche relazione ad altra grandezza a noi più nota e familiare di quello che è la grandezza di quell'oggetto del quale noi dobbiamo formare concetto se è grande o picciolo. E nel caso nostro, perché noi nel riguardare le parti del cielo poste sopra il nostro vertice siamo soliti paragonarle e riferirle alle più alte sommità de' tetti delle nostre fabbriche, non avendo altro intorno al vertice con chi paragonarle; per tanto la costellazione dell'Orsa in simile costituzione riguardata ci

apparirà occupare una tale quale si sia porzione del tutto, o sommità d'una casa o tempio, il quale spazio essendo da noi per prima assai conosciuto, e che non arriva se non a poche decine di braccia, però in tal modo alla grossa formando il concetto della grandezza dell'Orsa, la giudichiamo e stimiamo piccola. Ma quando la veggiamo verso l'orizzonte, allora paragonandola colle lunghe tirate di monti e delle vaste campagne, sappiamo molto bene che sono alle volte le decine di miglia, però in tal caso giudichiamo anche l'Orsa essere molto maggiore di quello che era da noi stimata nell'altra costituzione. Di maniera tale che l'oggetto del quale si debbe far giudizio intorno alla sua grandezza viene da noi stimato alle volte maggiore e alle volte minore, secondo che lo paragoniamo con diverse grandezze. In confermazione maggiore di questa dottrina mi occorre un bel caso, ritrovandomi al solito una sera in carrozza con monsignore illustrissimo Cesarini e altri di sua nobile conversazione. Sorgeva la luna intorno alla sua quintadecima, e alla vista nostra, che ci ritrovavamo lungo il Tevere, ci appariva spuntare sopra il colle Aventino, di là dal fiume, e tutti quasi ad una voce dissero della luna: «Oh come è grande, come è bella»...»

Certo, soprattutto se si arresta il frammento all'apparizione lunare e allo stupore della compagnia, sembra di sorprendere nella scrittura del Castelli un decoro letterario raffinato e consapevole, che potrebbe indulgere persino al compiacimento se non intervenisse di continuo la tensione della analisi scientifica con la fermezza del suo lessico e delle sue rettifiche o delle sue misure. Poiché d'altronde, più che la qualità di uno scrittore si vuole indicare un metodo, conviene congedarsi dal Castelli e ricorrere a un testo più grigio, dove minore sia la risonanza suggestiva del paesaggio e più tipica quindi la procedura di rappresentazione. Si può benissimo scegliere una pagina tecnica del Torricelli, non dalle *Lezioni accademiche*, che lo tramandano in un abito tutto di circostanza, ma dagli scritti sulla bonifica di Val di Chiana, il cui fine esclude ogni indugio decorativo anche quando vi è da descrivere qualcosa. Se occorre infatti rappresentare un luogo o un ambiente, sarà prima di tutto uno spazio da sottoporre alla misura, alla stima delle grandezze, in modo che non discendano errori di ragionamento e di giudizio. Ecco allora che cosa diventa un paesaggio: «Val di Chiana è un paese, la

cui lunghezza è circa 30 miglia, la cui larghezza sarà dove più e dove meno, alle volte circa due miglia, alle volte uno, ed anco in diversi luoghi dove maggiore, e dove minore. Le sponde più larghe di questa Valle, cioè i piani appiè delle colline son coltivati a grano per essere i più alti, e più sicuri dall'inondazione. Dopo questi seguita una grandissima striscia di terreno, la quale è più bassa della sopradetta, ed è sottoposta spesse volte all'acque del verno, però non si coltiva, ma si lascia a prateria: seguita poi un'altra striscia, che per essere anco molto più della suddetta sottoposta all'inondazione produce erbaccia grossa, e si lascia per pastura. In ultimo nel più basso della valle resta un'altra striscia di terra, che per essere quasi tutto l'anno inondata, vi nascono canne, giunchi, ed altre erbe palustri. Così Val di Chiana vien divisa in quattro stati di fondo, cioè coltivato, prateria, pastura e cannuccia». Il paragrafo descrive il luogo nei suoi termini essenziali con indicazioni di misure e di riscontri che riportano di continuo, se l'occhio sa muoversi debitamente, al prospetto dell'originale. Si potrebbe quasi usarlo come una mappa in sezione, come una carta topografica trasposta in cui la parola vuole adeguarsi esattamente alla realtà, dirigendo l'immaginazione visiva del lettore verso la struttura stessa del «paese» ritratto, per l'appunto, dall'alto. Non per nulla l'Ong osservava che il secolo della stampa e del ramismo inaugura anche una nuova sensibilità cartografica.

Ma da scienziati scrittori come il Castelli e il Torricelli l'esattezza visiva è il meno che ci si possa aspettare, se è vero che in loro continua a un alto livello stilistico la tradizione della scrittura galileiana con il suo vigore di evidenza, di lucidità intellettuale. In fondo, gli esempi che ci hanno fornito restano dei casi privilegiati, verifiche di un metodo nella sua versione più pura. È necessario dunque cercare altre testimonianze in aree laterali, o meno autorevoli sotto l'aspetto letterario, per trovare la conferma di un abito mentale sempre più diffuso, promosso come sappiamo dal vasto processo di visualizzazione scientifica. Nei limiti di un saggio indicativo due documenti dovrebbero bastare. Il primo è insieme il più eccentrico e forse il più divertente, perché viene da un viaggiatore, da un dilettante naturalista che si mette al servizio di uno scienziato, anche se, a dire la verità, quest'ul-

timo poi ha un'idea curiosissima della scienza e sembra fatto apposta, con la sua mescolanza di matematica e di magia, di gusto sperimentale e di ritualismo cabalistico, per entrare trionfalmente nel mondo prescientifico della seduzione sostanzialista e mitica di cui parla il Bachelard. Lo scienziato è il gesuita tedesco Atanasio Kircher, uno scrittore copiosissimo e stravagante di fantasia cosmogonica, di cui non per niente s'è ricordato in un suo romanzo barocco Heinrich von Doderer, e a proposito del quale si potrebbe ripetere l'epiteto proposto da Keynes per Newton, di mago babilonese, naturalmente in un'accezione meno eroica. Il testo, per altro, da citare per l'occasione proviene dal palchetto più serio e più scientifico della sua biblioteca personale, se si deve credere ai competenti che si sono avventurati nel suo labirinto enciclopedico. Difatti il *Mundus subterraneus*, a cui si vuole per l'appunto alludere, rappresenta un'opera importante negli studi geologici del Seicento, e anzi viene considerato come il primo contributo moderno, che prepara le nuove indagini del Settecento, il secolo della geologia. Il testo è in latino, come annuncia già il titolo, e risulta arricchito di molte illustrazioni di buona fattura, che metterebbe conto di studiare a parte, se s'avesse il tempo e più ancora il gusto dell'immagine curiosa, quale deve essere, precisamente, un paesaggio sotterraneo. Oltre alle tavole poi vengono in aiuto dello scrittore, quando egli vuole illustrare fenomeni geologici di cui non ha fatto l'esperienza in proprio, le relazioni di amici o di collaboratori, che si sforzano di comunicargli nel modo più accurato possibile quanto hanno veduto coi propri occhi, in viaggio o in missione.

Nel *dossier* documentario che alimenta il discorso tecnico del *Mundus subterraneus*, figura anche, fra l'altro, una lunga lettera di Cornelio Magni da Parma, relativa alla visita, o diciamo meglio, esplorazione di una grotta calcarea, sul tipo di quelle di Postumia, nell'isola greca di Antiparos. Il racconto andrebbe seguito dal principio alla fine, dovizioso com'è di motivi avventurosi e di situazioni pittoresche che parlano direttamente al lettore, nonostante la scrittura ornata e burocratica dell'attore cronista. Quando, per esempio, si legge della messa di Natale celebrata in mezzo alle stalattiti al lume delle candele, come in un «gran teatro» di «galanterie» e di «festoni» luminosi venuti fuori dalle tenebre, l'impressione

non è diversa da quella che si ricava da una pagina di romanzo barocco, tanto più che non mancano neppure fra i personaggi della scena «marinari» e «corsari» «avvezzi a salire ad ogni rischio per le corde, sarcine, alberi e antenne delle navi»: e forse si può pensare persino che stendendo il suo rapporto, il corrispondente dell'eruditissimo padre gesuita avesse nella memoria qualche modello letterario nel gusto avventuroso di un *Calloandro fedele*. L'unica differenza è che ora bisogna sostituire a «una poetica esagerazione», come dice a un certo punto la lettera, «una sincera verità» da trasmettere «inalterata». Se anche l'interlocutore del Kircher si sente impegnato a un discorso di tipo scientifico, tanto più in quanto la materia gli si presenta coi colori del favoloso, non resta che metterlo alla prova nelle sequenze cruciali della sua descrizione programmaticamente tecnica. Sin dalle prime battute narrative, l'interesse è già tutto mobilitato: «Partissimo ne l'istesso tempo, e doppo avere circa quattro miglia camminato per pianure e collinette deliziose, salissimo una picciola montagna, poi ritorcendo il cammino per discenderla, ci trovassimo all'imboccatura d'una grotta vastissima che con oscuro e vasto ingresso apriva alla vista un tenebroso e orribile proscenio. Avanzati una ventina di passi incirca, scorgessimo la pretesa statua gigantesca, che non consisteva in altro ch'in una grossissima congelazione, o vogliamo dire stillicidio impietrito, ch'a forza d'acqua trapassata dal suffitto erasi in progresso di tempo formato e cresciuto d'altezza in circa vinti palmi: e in fatti, riguardato in certo sito di profilo, sembrava nella sua sommità una testa scarpellata in figura umana, distinguendosi minutamente la spaziosità del fronte, la concavità degli occhi, il naso, una gran barba con il collo proporzionato all'altre parti, il resto poi era rozzo e incolto».

Per sfrondare il racconto, anche se il piacere dell'inedito o del raro inviterebbe a una lettura diffusa, basti dire che in un primo tempo vi è un «marinaro corsaro» che si cala nella parte più interna del «buco», «conforme i precetti della disperata sua professione» per sperimentare a proprio rischio la novità del luogo, e poi finalmente interviene il nostro Cornelio, che scende con ragionato coraggio per lo stesso budello e incomincia la sua ricognizione: «... lasciai due o tre voci, che parvemi rispondessero in distanza d'una gran lega. Poi, fissando l'occhio, osservai all'intorno congelazioni e stillicidi

così singolari che certo meritavano una ricerca un poco più esatta che di passaggio. Pendevano da' lati in guisa di panneggiamenti così bene formati e proporzionati, che tutto ch'amplessimi nella parte più sottile non eccedevano la grossezza d'un foglio di carta, e ad un semplice tocco risuonavano in guisa di finissime campane. Rendevasi difficile la discesa, declinando da un de' lati, ch'andava a ferire in un profondissimo precipizio, conforme con l'aiuto di candele accese potevo scorgere, benché la moltitudine delle tenebre, che in quella grande vastità mi circondavano, me lo potessero ingrandire nell'animo. La precipitosa e risonante caduta di molti sassi ch'a quella parte gettavo, mi additavano quanto profondo fosse il precipizio...» Ancora un poco, mentre lo sguardo prende possesso dello spazio «cavernoso», ed ecco precisarsi con nuovi particolari di natura la «grotta delle meraviglie», come la chiama l'esploratore che avanza: «Giunsi alla fine ad uno spazietto piano, nel quale trovai uno di questi ergersi dal suolo sino al soffitto in guisa d'una colonna cannellata a vite, ma così ben proporzionata, mentre posava quasi sopra una aggiustata base, e nella sua sommità formava come un regolato capitello, che se l'avessi trovato altrove, l'averei quasi giudicato opera di scalpello. Poi d'intorno apparivano picciole galanterie e delicatezze ch'aggruppate quasi in studiati festoncini composti di frutti e fogliami naturalissimi tiravano l'occhio e la mente ad una perpetua ammirazione». A mano a mano, intanto, che lo stupore si estende e si modula in variazioni ornamentali, anche il ritratto delle stalagmiti prende un'evidenza scientifica più propria, con una nitidezza di forme che l'occhio sembra misurare da vicino, come in termini geometrici: «Non poteva saziarsi l'occhio, né quietarsi l'intelletto a così vari oggetti: quanto però parve a me di più miracoloso, fu una congelazione rotonda grossissima, ch'in un angolo di questo gran teatro restava attaccata al soffitto pendente per aria, poi di sotto con infinità di panneggiamenti volanti formava come un pittoresco baldacchino, che di fuori scorgevasi fregiato di cannellati rilevati disposti così regolarmente, che un diligentissimo compasso non avrebbe saputo meglio osservarne le proporzioni: lo spazio che questo occupava poteva distendersi circa otto palmi per diametro: argomenti vostra Rivenza la circonferenza, quale era rotondissima». Chi scrive

queste impressioni è più che mai uno scrittore di circostanza, un dilettante che non vuol perdere l'occasione per dare un saggio di letteratura «curiosa» in margine a una «verità» che convive col romanzesco. Ma nel momento in cui trasferisce le proprie note d'osservatore diretto a chi considera un autentico scienziato, egli accede a un metodo, a una logica visiva di nuovo gusto realistico e tecnico, di cui potrebbe essere un simbolo il «diligentissimo compasso» che introduce nel proprio ragionamento. Bene o male gli oggetti si insediano in uno spazio vero, e anche l'esotico, fatto materia di una sorta di esperimento, entra a far parte di una realtà misurabile, di una rappresentazione scientifica, per quanto l'orizzonte sia quello, ancora visionario, del *Mundus subterraneus*.

A una personalità come quella del Kircher il titolo di scienziato non conviene che a metà, mentre non fa una grinta quando si applica a un altro gesuita, studioso di ottica ma al di fuori di ogni ipotesi ermetico-cabalistica, da cui dobbiamo trarre il secondo esempio di visualizzazione razionale. Morto poco più che trentacinquenne nel 1663, il bolognese Francesco Maria Grimaldi ci ha lasciato un'opera pregevolissima, il *De lumine* (o meglio *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride, aliisque adnexis libri duo*), che gli storici della scienza considerano come uno dei testi più acuti intorno al problema della luce prima delle scoperte rivoluzionarie del grande Newton. Egli appartiene alla generazione degli scienziati sperimentali, sempre più frequenti dopo il 1650 in Inghilterra come in Italia, in ambiente protestante e anche cattolico, per i quali l'esperimento di cui si dà il resoconto deve riprodurre con il massimo d'esattezza e di scrupolo le cifre e le misure verificate nel corso reale dell'indagine, senza accogliere dati probabili o di comodo, come pure poteva accadere allo stesso Galileo, che doveva accontentarsi, per calcolare il valore del tempo, di strumenti ancora approssimativi; chi voglia saperne di più non ha che da leggersi le pagine limpide di Alexandre Koyré, *An experiment in measurement*, ora nel volume *Metaphysic and Measurement: Essays in the Scientific Revolution*, dove, con qualche titolo di merito, compare anche il Grimaldi, che è a fianco del Riccioli, suo maestro, nelle nuove ricerche sull'isocronismo del pendolo e sui valori costanti da accertare per il periodo di oscillazione. Questa stessa volontà di rigore nei «certissima experi-

menta» circola più che mai nelle pagine esemplari del *De lumine* e conferisce un poco al latino del trattato quella castigatezza, quella semplicità, se l'elogio manzoniano del Ripamonti può valere anche per il Grimaldi, che da se stessa si attacca alle parole dove è espresso il vero. La sperimentazione geometrica dei fenomeni ottici dà luogo, nella prosa che ne traccia la storia, a un gusto visivo multiplo, di solida tempra intellettuale e di ascendenza certo galileiana. Anche la «cognitio ocularis» del Grimaldi ha bisogno infatti di un rapporto continuo e non ingenuo con le cose «quae palam videmus», in radicale contrasto con una filosofia che insegna piuttosto a chiudere gli occhi, «quae statim invenit, aut putat se invenisse veram causam in natura ipsius effectus oculis velut clausis inspecta; et cum possit illam altius petere ac probabilius suadere, gravatur ascendere ad aliquod, quod excedit consuetam imaginationem, tu inde illam derivet». L'«imaginatio consueta» a cui si fa qui riferimento appare, una volta di più, una immaginazione visiva «quae simul se ipsam cum suo obiecto manifestat nobis»; e si lega ad essa poi una specie di psicologia della forma, o della relazione spaziale, secondo cui «negari non potest, visionem ocularem esse perceptivam tum obiecti proprii tum etiam aliquo modo loci et differentiae positionis, quam illud obtinet».

Nel discorso geometrico del *De lumine* è naturale che non manchino le figure di appoggio, gli «schemata» dimostrativi da manuale («exempli gratia a luminoso A descendat lumen per radium AB, oblique incidentem superficiei planae ac politae corporis alicuius diaphani, quale sit CD: erit enim diffusio luminis per radium AB rectissima, quia ille totus transit per unicum medium»), che visualizzano la situazione dell'esperimento nello spazio stesso del libro, sotto l'occhio di un lettore che osserva e controlla. Ma c'è anche, come nella scrittura dei galileiani, il piacere del concreto, l'esigenza di immergere la logica raffinata della geometria nel mondo degli oggetti quotidiani, a contatto con gli eventi che sono patrimonio di tutti. Per quanto distante dall'affabilità toscana di un Castelli o di un Magalotti giovane, il latino quasi austero del Grimaldi può ospitare degli interni secenteschi abbastanza convincenti e restituirci nella verità di una sensazione lucidamente scrutata, dei paesaggi o delle scene di felice e inedita naturalezza. Tanto per cominciare, si può

prendere la paginetta dell'aquilone, che nasce sotto la penna del fisico gesuita mentre esamina certi fenomeni di attrito, interrogando persino la propria esperienza immediata di copista («videlicet contigit aliquando, ut talis funiculus tantae crassitiei quanta fere est in calamo, quo haec scribo, per summam vim distentus rumperetur: et dum curiosus inspicio extrema capita funis disrupti, explorans cur ibi potius quam alibi fractus esset, observo praedicta extrema quasi ab igne concepto tincta esse, nempe colorem habere atrum et odorem insuper referre velut ustulati corporis»). Il racconto del «draco» corre nitido e lesto all'interno di una dimostrazione scientifica: «Ut vero maiorem adhuc fidem faciam huic experimento, simulque doceam quanta vi et impetus celeritate praedictus funiculus distentus fuerit, non recuso edicere qua occasione id contigerit. Solent pueri chartaceum telare, rhombi fere figuram habens, ita aptari aequilibrio, ut vento ex adverso flante feratur sursum, funiculo tamen (qui ex arte illi alligatur) moderantes cursum seu datum huius chartaceae machinae, quam vocant draconem. Cum ergo laxandi animi gratia huic olim ludicro interesssem, essetque iam draco in altum elevatus centum circiter ulmis, tanta in illum repente irruit vis venti, ut praedictum funiculum quasi habenas non satis obsecundantes cursui momento fregerit, et draco in subiectam longe vallem tandem delatus fuerit. Tunc enim vero adverti extremum fracti funiculi tinctum esse, ac si ab igne tostus fuisset; et ut causam huius effectus securius investigarem, iterum ac saepius institi, ut pro opportunitate machina illa vento perquam valido committeretur: atque ita multoties concessum est observare quae supra enarravi».

Come si vede, l'episodio dell'aquilone non è dettato affatto dall'amore dell'aneddoto o dal gusto ornamentale dell'*excursus*, dal momento che funge da perno nella genesi di un esperimento. Invece di eliminare l'osservatore o di spingerlo ai margini del campo di ricerca, l'esperimento lo chiama in causa nella sua dimensione privata, nella sua storia di uomo comune, che non diventa un personaggio ma resta una presenza vigile e discreta. Perché non si creda che si tratti di un semplice caso, vale la pena di insistere, entrando, per così dire, nel mondo domestico dello scienziato, fra gli oggetti di una casa dove tutto può servire a una spiegazione, purché lo si sappia guardare con l'occhio giusto. Se si sta discutendo

dell'arcobaleno, cioè dell'«iris caelestis», oltre all'esempio delle fontane, può convenire benissimo quello, tanto più modesto ma accessibile a tutti, di una spazzola per vestiti. Non c'è che ascoltare il Grimaldi: «Confirmatur validissime ex artificiosa illa iride, quam spectamus in fontibus: nisi enim aqua illorum dispergatur et in guttulas minutim rumpatur, iris non gignitur. Porro ut certius ac parabilius tibi sit experimentum absque fonticulis experire hoc modo. Accipe scopas, quibus vestes a pulvere purgare consuevimus, easque aqua pura imbutas fac ut aliquis excutiat in aëre libero et illuminato a sole per fenestram cubiculi, in quo alioquin obscuritas procuretur: tu vero, dum minutissimae guttulae sic excussae decidunt per aërem illuminatum, statue te in situ, ex quo linea ad tenuem illam pluviam directa faciat angulum fere semirectum cum radiis solis ad eandem pluviam allapsis. Videbis enim iridem pulcherrimam in guttulis illis exhibitam et eo perfectiorem, quo illae minutae fuerint, quod evenit dum praedictae scopae fortius concutiuntur, postquam grandiores guttae deciderint. Et ut experimentum magis ad rem succedat, praeter obscuritatem in reliquo cubiculo procuratam, extende pannum nigri coloris in loco, contra quem prospectare debes, ut oculus tuus sic minime distrahatur ab inspectione colorum iridis, quod debet observare in guttulis per illuminatum aërem decidentibus. Praecipua tamen cura, sit in quaerendo situm, oculo ipsi opportunum pro linea faciente praedictum angulum semirectum: quem tentando ac modicum variando locum invenies». Il fenomeno è presentato, di nuovo, nella sua realtà più familiare, ma la sorpresa dell'operazione non ammette nulla di pittoresco o di decorativo, tanto la controlla dal principio alla fine una logica geometrica, che lascia cadere subito l'accessorio per badare all'angolatura, alla disposizione, ai rapporti di luce richiesti dall'esperimento. E tuttavia, nonostante l'essenzialità del discorso dimostrativo, quasi ai limiti di un esercizio astratto, gli oggetti si vedono e si portano dietro uno spazio vero, a misura dello sguardo. Con lo stesso metodo si può avere persino, nel *De lumine*, una scena di notte lunare e ventosa, senza per altro che si debba supporre un'ambizione, una ricerca letteraria. O meglio, se vogliamo proprio parlare di letteratura, essa sorge dalle cose che si scoprono intorno e da un occhio straordinariamente lucido, addestrato all'esattezza:

«Ego sane dum caelo serenissimo sed nocturno tempore, horis 4 aut 5 post occasum solis, observabam lunae occasum, adverti illam descendere post collem uno circiter milliare a me distantem, in cuius summitate arbor satis notabilis tunc forte posita erat in linea recta inter oculum meum et lunam, ideoque apparebat ac si picta esset in faciei lunae. Illico arripui telescopium eoque in lunam directo aspiciebam non sine magna voluptate ramos etiam quam minimos et frondes minutissimae arboris illius, et quia ventus praeterea agitabat arborem, eandem ipsam agitationem oculo per telescopium sic instructo percipiebam».

Questa luna che scende dietro un colle bolognese, tra uno stormire di fronde lontane, sembra avere l'incanto, sia pure breve, di un paesaggio nitidissimo dove la luce profila le forme attraverso un alone di stupore mentre il telescopio che ne scruta la "facies" ci ricorda ancora l'archetipo glorioso del *Sidereus Nuncius* e le grandi immagini seleniche che ormai sono entrate nel campo d'esperienza della "cognitio ocularis", tanto se è quella del Riccioli o del Grimaldi, quanto se s'identifica con la visione galileiana. D'altro canto, dopo aver letto il *De lumine*, è quasi inevitabile far ritorno a Galileo e alla sua idea della luce, soprattutto poi perché non si può dimenticare, a questo punto, una pagina straordinaria del *Saggiatore*, messa a frutto anche dal Castelli del *Discorso sopra la vista*. È, appunto, una delle pagine intorno alla necessità di distinguere in sede scientifica fra qualità primarie e secondarie: «... che ne' corpi esterni, per eccitare in noi i sapori, gli odori e i suoni, si richiegga altro che grandezze, figure, moltitudini e movimenti tardi o veloci, io non lo credo; e stimo che, tolti via gli orecchi, le lingue e i nasi, restino bene le figure, i numeri e i moti, ma non già gli odori né i sapori né i suoni, li quali fuor dell'animal vivente non credo che sieno altro che nomi, come a punto altro che nome non è il solletico e la titillazione, rimosse l'ascella e la pelle intorno al naso. E come a i quattro sensi considerati hanno relazione i quattro elementi, così credo che per la vista, senso sopra tutti gli altri eminentissimo, abbia relazione la luce, ma con quella proporzione d'eccellenza qual è tra 'l finito e l'infinito, tra 'l temporaneo e l'istantaneo, tra 'l quanto e indivisibile, tra la luce e le tenebre». Nella visione chiara e distinta dell'uomo nuovo galileiano, che si sottrae al sostanzialismo magico

degli «odori» e dei «sapori» senza diminuire per nulla il proprio senso vigoroso della realtà, anche la luce si scioglie dalle prospettive ermetiche che si prolungano sino all'ottica illusionistica di un Kircher, e si dispone al linguaggio razionale del libro della natura, in uno spazio ordinato e concreto, entro cui gli oggetti ricevono una dignità fatta di misura, di solida evidenza. Per ripetere una frase di Roland Barthes, il campo dell'immagine si costituisce in sistema linguistico.

Viene da domandarsi ora, spostando il discorso al di fuori del settore scientifico, quanto di tutto questo passasse poi nella tradizione del linguaggio letterario e nel suo lessico, nella sua sintassi più profonda, in un modo diverso da quello previsto dalla poetica figurativa e poi sensistica dell'«ut pictura poësis». Per rispondere, bisogna intanto rinunciare all'ipotesi, tipica della *Geistesgeschichte* idealistica, secondo cui i fenomeni culturali e letterari hanno sempre un decorso parallelo sincronico, e ammettere l'esistenza di sfasature, di ritmi di sviluppo differenti non sul piano dei programmi, dove si capisce che l'osmosi è più immediata e più diffusa, ma su quello dei risultati, delle forme d'espressione. Come accade in tutta l'Europa, anche la letteratura italiana del Settecento, dopo le «ricreazioni» del barocco gesuitico, è dominata dalla *hantise* della scienza e più particolarmente dalle scoperte dell'ottica newtoniana, che attraggono subito l'immaginazione associativa degli scrittori usciti dal razionalismo dell'Arcadia, per buona parte galileiano. Ma per quanto si può giudicare dalle esplorazioni critiche compiute nel campo non sempre ameno della poesia didascalica, e in attesa che anche da noi si producano ricerche moderne sul tipo del *Newton Demands the Muse*, *Newton's «Opticks» and the Eighteenth Century Poets* della Nicolson, della *Rhetoric of Science, A Study of Scientific Ideas and Imagery in Eighteenth-Century English Poetry* del Jones o di *The Language of Science and the Language of Literature 1700-1740* del Davie, bisogna concludere alla fine che i tentativi settecenteschi della cosiddetta letteratura della scienza non vanno oltre l'esperimento stilistico di gusto culturale né riescono a promuovere un nuovo tipo di linguaggio poetico, a parte, s'intende, il Parini, che però è insieme altra cosa. Anche a comprendervi la prosa descrittiva con tutta la sua morbidezza e la sua pasto-

sità pittorica sino al Monti delle *Lezioni d'eloquenza*, che pure è aperto al nuovo dello stile galileiano, permane l'impresione che la realtà letteraria sia più statica, più cristallizzata in modelli decorativi, di quanto non avvenga nell'universo espressivo della scienza allorché essa si raffigura nella storia di un esperimento e ha da procedere tutta stretta al vero che è nelle cose, se l'intelletto e l'occhio sanno leggerlo e interpretarlo. Probabilmente, chi voglia trovare un punto d'incontro e d'equilibrio dove il senso dinamico del reale, mediato dalla visione scientifica dei fenomeni fisici, diventa autentico linguaggio della poesia, forma interna della letteratura, deve rivolgersi, oltre che al Leopardi degli spazi infiniti, al Manzoni che si allontana dalla tradizione neoclassica. Per uno dei tanti paradossi di cui è ricca la sua carriera di scrittore, la riscoperta lirica del «vero» scientifico si associa a una materia di per se stessa estranea al discorso sperimentale, come può essere quella, devota e liturgica, di un «inno sacro». Proprio nella *Pentecoste*, difatti, l'ottica newtoniana entra nell'immagine più radiosa del Manzoni, e non nei termini di un *topos* letterario già settecentesco, ma nella forma dinamica di una rivelazione interiore, calata nel vivo di un intenso processo metaforico. Non a torto qualcuno ha visto nel paragone della luce della *Pentecoste* la prima immagine della letteratura italiana moderna:

Come la luce rapida
piove di cosa in cosa,
e i color vari suscita
dovunque si riposa,
tal risonò moltiplice
la voce dello Spiro:
l'Arabo, il Parto, il Siro
in suo sermon l'udì.

Tuttavia è anche indubbio che i settenari della *Pentecoste* impongono al tema dei colori e della luce una struttura ritmica che contrae per forza il fenomeno naturale in un tempo tutto fantastico di veloci trapassi analogici. Alla verità della percezione, subordinata del resto al piano della storia che rievoca, non corrisponde la durata discorsiva di un esperimento che si fa racconto, e che esige, si direbbe, la misura docile e aperta della prosa. Affinché questo divenga possibile, bisogna che il Manzoni passi dalla poesia al romanzo: e il simbolo della grande operazione stilistica che egli porta a

termine come narratore si può ricavare, guarda un poco, dallo stesso tema della luce, che ritorna anche nei *Promessi Sposi*, ma trascritto in una situazione realistica e in un mondo di esperienze comuni, in rapporto a un personaggio socialmente non privilegiato, cioè incapace per definizione di raffinatezze liriche intimistiche, quale è Lucia. D'altro lato, occorre subito aggiungere che i veicoli più originali di una nuova vita interiore di sensazioni, di sbalordimenti, di angosce, sono nel romanzo manzoniano i «modesti» come Renzo e Lucia. Se si osserva bene, a parte le inquietudini metafisiche dell'Innominato e di Don Rodrigo, o quelle diplomatiche e uterine di Don Abbondio, le grandi paure del racconto spettano ai due contadini. E non è un caso quindi che si leghi proprio alla loro presenza un sentimento dinamico del reale, semplice quanto misterioso, una sorta istintiva di «patetico» se si vuole riprendere il termine del Di Breme, a cui pareva, come forse si rammenta, che il patetico «da una circostanza fisica qualunque prende occasione di più e più indentrarsi in tutta la profondità di quel sentimento morale, che armonizza coll'originaria sensazione». Solo che per il Manzoni «sliricato» ciò che parla all'uomo comune non è il momento mitico dell'armonia, ma la «circostanza fisica», la «sensazione» delle cose, il contatto immediato e biologico col mondo, rispetto a cui vengono meno le differenze, le maschere gerarchiche dell'ordine sociale.

Anche l'immagine della luce che stiamo inseguendo ha origine nella dialettica dello sgomento e della solitudine, quando Lucia, portata al castello dell'Innominato, vi vive la sua grande paura notturna. Il lettore, intanto, per proprio conto ha già provveduto a porla in relazione con l'angoscia simmetrica di Renzo, nel capitolo xvii («Sentiva la brezza notturna batter più rigida e maligna sulla fronte e sulle gote; se la sentiva scorrer tra i panni e le carni...»), e forse ricorda persino, tornando più indietro, che nel capitolo vii era stata riferita a Lucia, tratta da una delle grandi scene shakespeariane del *Giulio Cesare*, l'esperienza confusa ma implacabile di «un sogno, pieno di fantasmi e di paure»: che è poi un modo acutissimo, se si accetta sino in fondo il gioco della ironia manzoniana, di dissacrare attraverso una contadina l'immagine tragica di Bruto, eroe originario di quel «sogno», e insieme di estendere a ogni essere umano, indipendente-

mente dal suo ruolo pubblico, il dramma della coscienza, l'istinto dell'oscura dignità umana. Messi così sull'avviso, non resta oramai che leggere la pagina del capitolo xxi. Ma per cogliere nel suo movimento complesso il tema della *Pentecoste* come pura fisicità, occorre sottolineare in anticipo la vibrazione della sintassi enumerativa manzoniana, che certe volte sembra quasi attratta da un gorgo interno da cui bisogna subito guardarsi, e l'equilibrio sospeso dei suoi rallentamenti e delle sue accelerazioni intorno ai nessi avversativi, più semantici, in sostanza, che sintattici. Del vecchio impianto scottiano non è rimasto più nulla: «Lucia stava immobile in quel cantuccio, tutta in un gomito, con le ginocchia alzate, con le mani appoggiate sulle ginocchia, e col viso nascosto nelle mani. Non era il suo né sonno né veglia, ma una rapida successione, una torbida vicenda di pensieri, d'immaginazioni, di spaventi. Ora, più presente a sé stessa, e rammentandosi più distintamente gli orrori veduti e sofferti in quella giornata, s'applicava dolorosamente alle circostanze dell'oscura e formidabile realtà in cui si trovava avviluppata, ora la mente, trasportata in una regione ancor più oscura, si dibatteva contro i fantasmi nati dall'incertezza e dal terrore. Stette un pezzo in quest'angoscia; alfine, più che mai stanca e abbattuta, stese le membra intormentite, si sdraiò, o cadde sdraiata, e rimase alquanto in uno stato più somigliante a un sonno vero. Ma tutt'a un tratto si risentì, come a una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente, di riaver tutto il suo pensiero, di riconoscere dove fosse, come, perché. Tese l'orecchio a un suono: era il russare lento, arrantolato della vecchia; spalancò gli occhi, e vide un chiarore fioco apparire e sparire a vicenda: era il lucignolo della lucerna, che, vicino a spegnersi, scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, come è il venire e l'andare dell'onda sulla riva: e quella luce, fuggendo dagli oggetti, prima che prendessero da essa rilievo e colore distinto, non rappresentava allo sguardo che una successione di guazzabugli. Ma ben presto le recenti impressioni, ricomparendo nella mente, l'aiutarono a distinguere ciò che appariva confuso al senso».

Dopo quanto s'è appreso dagli scrittori della scienza, verrebbe proprio voglia di dire che siamo di fronte, nella scena notturna di Lucia, a un esperimento di ottica esistenziale, a

un cauto e inquieto esercizio di orientamento in un mondo di forme ancora ignote: e c'è persino la densità, la pienezza vitale dell'«environment» che desidera un Ong, la nevrosi dell'attenzione, come direbbe Barthes. Ma l'analogia che ci sembra di avvertire, anche al di fuori di un facile schema di circostanza, ha ragioni profonde che si estendono, oltre la sfera immaginaria dei personaggi, alla struttura gnoseologica del Manzoni, largamente nutrita di modelli illuministici e di analisi scientifiche, dall'economia sino alla botanica o al *jardinage*. Il fatto è che lo sguardo con cui il narratore misura ed esplora lo spazio del suo universo romanzesco non si rapporta soltanto all'occhio della «fronte», ma anche a quello della «mente» che interpreta, che scruta i segni di una realtà fatidica e non immobile. Anche la visualizzazione della scrittura manzoniana, in fondo, procede nel senso di una logica scientifica, di una conoscenza appassionata del fenomeno umano. Basta considerare l'apertura del capitolo IV, nelle sue frasi tematiche: «Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato. È Pescarenico una terricciola, sulla riva sinistra dell'Adda, o vogliam dire del lago, poco discosto dal ponte: un gruppetto di case, abitate la più parte da pescatori, e addobbate qua e là di tramagli e di reti tese ad asciugare... Il cielo era tutto sereno: di mano in mano che il sole s'alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità de' monti opposti, scendere, come spiegandosi rapidamente giù per i pendii, e nella valle... A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, brillavan le foglie rosseggianti a varie tinte; e la terra lavorata di fresco, spiccava bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza. La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse rattristava lo sguardo e il pensiero».

Proprio per la sua dialettica di «sguardo» e di «pensiero» il realismo dei *Promessi Sposi* potrebbe meritare, fra tanti aggettivi che si sono proposti per qualificarlo, quello di galileiano, che non dovrebbe dispiacere, tra l'altro, a un lettore assiduo del Manzoni «logico» e «realistico» quale è Carlo Emilio Gadda. Ma Gadda, si sa, è l'ingegnere della nostra letteratura, il lirico rabelaisiano degli «strati fondi e veritieri del conoscere, del rappresentare».

L'albero romantico

Per molti degli scrittori dell'ultima generazione europea settecentesca in cui oggi riconosciamo, per quanto rimangono forti le differenze di cultura e di vita, i protagonisti segretamente solidali della grande avventura romantica, la coscienza della crisi che dopo la Rivoluzione giacobina, condivisa o respinta, colpisce alle radici il sistema poetico della tradizione occidentale e il suo universo di valori, si esprime come certezza del declino della mitologia classica oggettiva, come ricerca di una nuova e più problematica dimensione mitica. Proprio all'aprirsi del secolo, con l'acume del profeta che decifra nel passato i geroglifici della storia futura, Federico Schlegel dichiarava programmaticamente, nel cuore stesso di una esperienza già in atto: «La nostra poesia, dico, manca d'un centro quale era la mitologia per quella degli antichi, e tutto l'essenziale per cui la poesia moderna resta addietro all'antica può essere espresso col dire che noi non abbiamo una mitologia. Ma, aggiungo, siamo prossimi ad averne una, o, piuttosto, s'avvicina il momento nel quale dobbiamo seriamente collaborare a crearne una. Poiché essa verrà a noi per una via del tutto opposta a quella dell'antica, che fu dappertutto la prima fioritura della giovanile fantasia, riattaccandosi e informandosi immediatamente a ciò che di più vicino e di più vivo era nel mondo sensibile. La nuova mitologia deve, all'opposto, venir tratta dalla più remota profondità dello spirito...»

È poco dopo, fra le orchestre sapienti del *Génie du Christianisme*, abbastanza lontano dalle metafisiche sottigliezze di uno Schlegel, Chateaubriand riproponeva la stessa alternativa nella visione di un cattolicesimo immaginifico e patetico, pronto a integrarsi nella società napoleonica: «... la my-

thologie peuplant l'univers d'élégants phantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vint chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leur rêverie... Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme. Au lieu de ce soleil couchant dont le rayon allongé tantôt illumine une forêt, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers; au lieu de ces accidents de lumière qui nous retracent chaque matin le miracle de la création, les anciens ne voyaient partout qu'une uniforme machine d'opéra». Certo, anche se poi poteva sortirne il prodigio di *René*, tutto questo restava in Chateaubriand estetismo descrittivo, scenografia di formule e di contrasti alla moda: come non accadeva invece a un poeta della qualità di Coleridge quando nel 1802, a due anni dalle seconde *Lyrical Ballads* di Wordsworth, disegnava un'ipotesi moderna di esperienza lirica, analoga nell'arco dei riferimenti a quella dell'inventore di *Atala*, ma la riconduceva insieme alla logica più raccolta del lavoro poetico, alla dialettica stessa delle immagini, accomunando alla Bibbia, come non avrebbe mai fatto Chateaubriand, l'esempio di Shakespeare. «Per i Greci – osservava il poeta inglese in una lettera – tutti gli oggetti naturali erano morti, pure statue vuote; ma in ognuno di essi era racchiusa una ninfa o un genio... Nel migliore dei casi, è soltanto fantasia, vale a dire la facoltà aggregatrice della mente, e non immaginazione, che può trasformare e unire. A me sembra che più d'ogni altro abbiano posseduto quest'ultima i poeti ebrei, e accanto a loro gli inglesi. Nei poeti ebrei ogni oggetto ha una sua vita propria, e però essi sono tutta la nostra vita».

Una prospettiva del genere, soprattutto così come la suggeriscono le parole di Coleridge, sembra necessaria anche in rapporto al Manzoni e al suo itinerario poetico, che forse solo in tal modo assume un'evidenza veramente europea, con una lucidità di ricerca coerente e intrepida, che poi si vale della discrezione, della modestia e dell'ironia per costringere al silenzio le inquietudini, i conflitti, le fratture che preparano e accompagnano le grandi scelte interiori dinanzi al «caos dei possibili». La sua storia solitaria e spassionata, per usare ancora due aggettivi dell'avarissima autobiografia man-

zoniana, non può essere compresa d'altro canto, se non quando si sia riconosciuto che alla compostezza e all'omogeneità che la caratterizzano nel segno apparente di una quieta, irresistibile evoluzione sospinta da una grazia nativa corrisponde, dietro l'ordine della pagina compiuta, una dialettica spesso drammatica di esperimenti e di tentativi, di ingorghi e di sfide, in cui l'ansia di un linguaggio nuovo, destinata a far saltare tutte le gerarchie dei generi tradizionali proprio lungo l'asse ipotizzato da Coleridge, s'identifica con la coscienza di chi, come è piaciuto a un avventuroso scrittore francese di definire l'essere romantico, ha dubitato della ragione dinanzi allo spettacolo degli anni fra il 1789 e il 1815, ma, essendo ancora disposto a crederci come un uomo del XVIII secolo, finisce col non rinunciarvi e vi si aggrappa disperatamente. Esiste anche, infatti, un romanticismo ironico e razionalistico, quanto mai aderente al proprio tempo: «l'altro romanticismo», come dice la nuova critica tedesca.

Per arrivare al punto cruciale della propria carriera di poeta, il Manzoni ha bisogno di un decennio, durante il quale, fra Milano e Parigi, egli si misura, in un ciclo di prove piene di promesse e già ricche di accenti personali, con i temi e le forme della letteratura neoclassica, dall'Alfieri al Monti, dal Parini sino quasi al Foscolo, modulandoli su un registro di moralismo meditativo dove, oltre alla lezione pariniana, sembra avere una parte risolutiva la saggezza stoica dell'*idéologie*, filtrata attraverso la splendida, affettuosa intelligenza del Fauriel. Tuttavia, anche se distingue assai presto fra verità e culto dell'io nel gusto, si direbbe, di una demistificazione ideologica in cui lo confermano soprattutto i dialoghi con l'amico francese, l'entusiasmo del giovane scrittore si muove ancora all'interno di un linguaggio poetico cristallizzato e ne asseconda le strutture decorative, le funzioni mitiche: d'accordo, al massimo, col Fauriel riformista delle *Réflexions préliminaires* della *Parthénéide* che se da una parte «les objets et les phénomènes de la nature inanimée n'ont et ne peuvent avoir de caractère et d'intérêt poétique, qu'autant qu'ils ont quelque rapport, quelque convenance avec nos sentiments intimes», dall'altra «la mythologie grecque n'est autre chose qu'une personification ingénieuse et brillante des phénomènes généraux les plus évidents de la nature physique et morale» in quanto «les êtres dont elle peuple l'uni-

vers ne sont qu'une des manieres diverses dont l'homme peut envisager les forces et les mouvements de la nature, quand il cède à la tentation ou au besoin de s'en faire une idée fixe et absolue: ce sont des fantômes; mais des fantômes qui ont dans l'imagination humaine une raison d'exister».

Comunque sia, si tratta di un equilibrio di compromesso che si rompe non appena il ritorno al cattolicesimo, maturato come un dramma austero dello spirito che si scopre di colpo sull'abisso pascaliano, obbliga il Manzoni a una scelta radicale anche nei confronti della poesia: non già, per altro, nel senso un po' facile di uno Chateaubriand, a cui bastava, dirà più tardi il Sainte-Beuve, un'immaginazione cattolica ed epicurea, ma in quello, tanto più arduo e più laborioso, di una sensibilità cristiana da vivere sino in fondo in un tempo di «secolarizzazione» che di continuo pare smentirla. Non si sottolineerà mai abbastanza il fatto che gli *Inni Sacri* segnano nella storia del Manzoni una svolta capitale, dove è già in giuoco tutto il suo futuro di romantico. Proprio nel momento che lo scrittore prende consapevolezza del suo se stesso più vero e profondo, la poesia dell'«io» scompare in una poesia del «noi», sul fondo di una tradizione lirica dove l'ode si ricongiunge alla cadenza popolare del melodramma, in virtù di una riduzione o mortificazione sublimatrice dell'esperienza personale che, accanto alla pertinace diffidenza verso ogni iperbole soggettiva, postula un ordine misterioso, un vincolo di comunione fra gli uomini e le cose: e questa comunione mette per sempre fuori causa la possibilità mediatrice della mitologia. Negli *Inni Sacri* le immagini del classicismo mitologico non trovano più posto, essendo mutata rigorosamente la forma interna del discorso lirico, che deriva ora la propria forza innovatrice dal linguaggio biblico, riscoperto alla maniera di Pascal, in «un sens dans lequel tous les passages s'accordent», come rivelazione di una dinamica interiore, come presenza di un ritmo vitale che nella sua dialettica ricupera anche il vuoto e l'«angoisse» della nevrosi moderna. Insieme con la voce vittoriosa di una poesia folgorante, fatta di annunci corali e di intense sequenze meditative («È risorto: or come a morte | la sua preda fu ritolta?») il Manzoni, senza paura degli squilibri e delle approssimazioni che si porta dietro, a costo pure di un eccesso di oratoria cristiana, patriistica e barocca, mette alla prova così una logica poetica di

tipo biblico, regolata da un rapporto sostanziale, da una corrispondenza organica tra il mondo fisico e l'universo interiore. Ora, come insegna il Frye, un «framework of images», per quanto sia connesso sempre al «belief», più ancora che un'espressione della fede, è semplicemente un modo per organizzare delle immagini, per strutturare delle metafore.

Chi esamini tale struttura per gli *Inni Sacri*, troverà alla fine che essa gravita intorno ai temi dell'aridità, del risveglio, della luce e del soffio interiore, in una regione di analogie esistenziali abbastanza prossima, fra l'altro, a quella che secondo l'Abrams circoscrive a livello di archetipi la lirica romantica inglese. Si pensi solo alla *Pentecoste*, sebbene si tratti dell'esempio più alto e più maturo, con «il sol che schiude | dal pigro germe il fior; | che lento poi sull'umili | erbe morrà non colto», con «noi T'imploriam! Ne' languidi | pensier dell'infelice | scendi piacevol alito, | aura consolatrice: | scendi bufera...», e soprattutto con quel genere nuovo di similitudine, integrata da una sinestesia prodigiosa e tranquilla, che è «come la luce rapida | piove di cosa in cosa, | e i color vari suscita | dovunque si riposa; | tal risonò moltiplice | la voce dello Spiro». Anche la Staël, in una pagina dell'*Allemagne* che il Manzoni doveva certo rammentare poiché vi si discorre dei «sujets historiques» e del «plus d'imagination» che essi richiedono, era ricorsa a un'analogia molto simile: «La poésie fidèle fait ressortir la vérité comme le rayon du soleil les couleurs, et donne aux événements qu'elle retrace l'éclat que les ténèbres du temps leur avaient ravi». Ma è evidente, e per questo la coincidenza, casuale o meno, risulta preziosa, che per lo scrittore della *Pentecoste* il rapporto fra i due termini della similitudine è divenuto dinamico, per così dire bilaterale: il fenomeno della luce, ripreso secondo la legge del suo irraggiarsi, assimila l'evento commemorato alla tensione stessa della natura, e il prodigio della «voce moltiplice» si rifrange sulla realtà fisica con una forza tutta intellettuale, di spiritualità che erompe vittoriosa.

Se si deve credere a uno studioso anglosassone la cui analisi fa testo al proposito, anche nella costruzione della metafora romantica si ha un processo del tutto affine, sia pure con un gusto dell'irrazionale o dell'incomposto da cui invece sembra estranea, nel suo bisogno di un ordine che le dia fondamento e certezza, la parola manzoniana. È già stato osserva-

to da più di un critico che nella prassi e nella teoria linguistica del Manzoni la metafora perde la funzione decorativa che le assegnava il sensismo, secondo cui essa «doit toujours former une image qu'on puisse peindre», per assumere quella evocativa e gnoseologica, poiché «on ne peut faire de la poésie sans idées», di una illuminazione dentro il reale. Molto più tardi, oramai vecchio, lo scrittore dichiarerà che «il traslato, rivelando un'analogia tra due oggetti, fa intravedere una legge sotto la quale cadono, un ordine al quale appartengono l'uno e l'altro». Ma è un principio già immanente agli *Inni Sacri* e alla loro poetica delle armonie della natura, come avrebbe detto un Di Breme, che sanziona appunto il trapasso, nel destino di un poeta, dalla concezione mimetica della parola come «specchio», i termini sono dell'Abrams, a quella conoscitiva della «lampada»: quantunque poi questo non escluda affatto che nella pagina le vecchie consuetudini continuino a mescolarsi alle nuove e le divise neoclassiche riemergano magari sotto l'aspetto di allegorie eclettiche. Non per nulla, negli abbozzi degli *Inni* e anche altrove, si ha l'impressione più di una volta di un conflitto dello scrittore con la propria memoria, di una ricerca, tutt'altro che agevole e sicura, per adeguarsi a un sentimento del reale da cui scaturisce anche un'idea drammatica dell'uomo sulla terra.

Ciò che si apre al Manzoni col grande esperimento della poesia cristiana, è in fondo un sistema di analogie che, mediando fra loro la natura e il tempo, restituiscono alla poesia il senso della storia, al di fuori delle armature neoclassiche od ossianiche accreditate, a esempio, da un Monti, sulla linea di un'interiorità biblica che non passa attraverso Chateaubriand o Maistre, ma prende forza da Bossuet, in una chiave tutta agostiniana, e più ancora da Pascal o da Nicole. Almeno per chi lo legge come il Manzoni di quegli anni turbinosi, appena uscito dalla scuola anticelebrativa degli «Idéologues» e sempre in colloquio fraterno col Fauriel, anche quello dei *Derniers jours du Consulat* che insegnava come «una ingiustizia quasi inevitabile della storia» sia il «dimenticare o trattare leggermente le disgrazie degli individui oscuri», il testo sacro rivela, nella luce misteriosa di una dimensione verticale, una realtà storica tanto più complessa e ambigua quanto più investe il mondo segreto degli uomini, alle radici della responsabilità o della colpevolezza. E per averne subito

una conferma, con un intervallo di qualche anno che in questo caso non comporta alcun anacronismo, non c'è da far altro che aprire le *Osservazioni sulla morale cattolica*, a una delle pagine dell'esordio, che annuncia già di lontano, nella sua eloquenza larga e infiammata, la voce di Federigo. Proprio per questo non era sfuggita al De Robertis dei *Primi studi manzoniani*: «Quello che è e quello che dovrebbe essere la miseria e la concupiscenza, e l'idea sempre viva di perfezione e di ordine che troviamo egualmente in noi, il bene e il male, le parole della sapienza divina, e i vari discorsi degli uomini, la gioia vigilante del giusto, i dolori e le consolazioni del pentito, lo spavento e l'imperturbabilità del malvagio, i trionfi della giustizia e quelli dell'iniquità, i disegni degli uomini condotti a termine fra mille ostacoli, o rovesciati da un ostacolo impreveduto, la fede che aspetta la promessa, e che sente la vanità di quello che passa, l'incredulità stessa, tutto si spiega col Vangelo: tutto conferma il Vangelo: la rivelazione d'un passato, di cui l'uomo porta nell'animo suo le tristi testimonianze, senza averne da sé la tradizione e il segreto, e d'un avvenire, di cui restava solo un'idea confusa di terrore e di desiderio, è quella che ci rende chiaro il presente che abbiamo sotto gli occhi...»

Nel lume di queste premesse non può destare sorpresa che il Manzoni, allorquando s'incontra, da lettore come sempre schivo e solitario, con la Staël dell'*Allemagne*, con lo Schlegel del *Cours de littérature dramatique* o anche col Sismondi della *Littérature du Midi*, cioè con i testi che gli trasmettono i paradigmi critici ufficiali della nuova coscienza letteraria romantica in un alone di spiritualismo cristiano, si riconosca immediatamente in un sistema drammatico per il quale «tout est tragédie dans les événements qui intéressent les nations». Né stupisce, del resto, che, introdotto da un dibattito tutto interiore di cui rimane appena qualche eco nelle lettere al Fauriel, maturi ora in lui un mutamento di «idee», sempre più distante dai principî del classicismo, che si conclude con la riscoperta di Shakespeare e con un'ipotesi di dramma che dovrà essere, secondo la formula ripetuta poi tante volte dallo scrittore, una storia dell'animo umano. Nel giuoco delle convergenze e delle sollecitazioni di cui si giova tutta l'opera manzoniana, Shakespeare, si direbbe, s'inserisce al momento giusto per precisare in una materia più accesa e

laica la poetica del vero sentimentale annunciata dagli *Inni Sacri* e per trarne fuori la matrice storica, aggregandovi la passione, l'inquietudine del problema politico. Egli permette anche di conciliare l'impegno del moralista e l'interesse contemplativo dell'osservatore dinanzi al teatro dell'esistenza («Shakespeare sovrasta ogni altro, perché è più morale. Più si va in fondo del cuore, più si trovano i principj eterni della virtù...») nella misura in cui l'azione e l'intreccio degli eventi si traducono in analisi introspettiva, in verità interiore del personaggio che si rivela a se stesso di tra le ambagi del cuore. Dice il Manzoni in un frammento giustamente famoso dei *Materiali estetici*: «V'è una tragedia che si propone di interessare vivamente colla rappresentazione delle passioni degli uomini e dei loro intimi sensi sviluppati da una serie progressiva di circostanze e di avvenimenti, di dipingere la natura umana, e di creare quell'interesse che nasce nell'uomo al vedere rappresentati gli errori, le passioni, le virtù, l'entusiasmo, e l'abbattimento a cui gli uomini sono trasportati nei casi più gravi della vita, e a considerare nella rappresentazione degli altri il mistero di sé stesso».

Questo Shakespeare *naturaliter* cristiano è per molta parte lo Shakespeare lirico della sensibilità romantica, tutto spostato verso i monologhi, verso le grandi meditazioni degli eroi in crisi, verso le scoperte dell'«io» profondo che si realizza come negandosi mentre esce dalla storia. E viene proprio da ricordare il Guizot della *Vie de Shakespeare*, uno dei pochi testi che meritano di stare accanto alla *Lettre à M. Chauvet*, quando osserva per un verso che l'animo dell'uomo è «la scène où viennent jouer leur rôle les événements de ce monde», e per l'altro, che «le monde offre maintenant au poète des esprits pareils à celui d'Hamlet, profonds dans l'observation de ces combats intérieurs». Parlando poi degli Amletti moderni, il Guizot ha certo in mente uno stato d'animo le cui implicazioni politiche possono essere subito estese anche al liberalismo complicato del Manzoni; il quale, non vi è dubbio, proietta la sua disposizione di intellettuale utopista o irresoluto nei personaggi dei propri drammi, registrando di pagina in pagina gli entusiasmi o gli smarrimenti della sua coscienza dinanzi a un presente ancora ambiguo che si erge di là dal testo, e si arresta poi all'antinomia fra potere e morale, forza e giustizia, per scrutarvi il dramma

dell'uomo che è anche quello, perenne, della storia. Ciò che per il Wallenstein schilleriano resta ancora un duro, disperato punto di partenza a cui il politico non può sottrarsi («Ich muss Gewalt ausüben oder leiden... da herrscht der Streit, und nur die Stärke siegt... dem bösen Geist gehört die Erde...»), diventa per Adelchi una verità finale, oramai ai margini dell'azione: «... non resta | che far torto, o patirlo. Una feroce | forza il mondo possiede».

Ma appunto perché il contrasto si converte sempre in una esperienza interiore che il personaggio assorbe alle origini del proprio essere, nel buio di una forza vitale che si svuota e quasi si dissecca, il linguaggio della drammaturgia antiaristotelica manzoniana riprende e approfondisce la tecnica dell'analogia dinamica con nuovi trapianti attivi di lirismo biblico. Ne possono dare la misura, al tono più denso, il soliloquio di Marco nel *Carmagnola*: «O Dio, che tutto scerni, | rivelami il mio cor; ch'io veda almeno | in quale abisso son caduto, s'io | fui più stolto, o codardo, o sventurato... il rio timor che a goccia a goccia ei fea | scender sull'alma mia... non sono | che all'orlo ancor del precipizio; il vedo, | e ritrarmi poss'io...», oppure la confessione di Adelchi: «Il mio cor m'ange, Anfrido: ei mi comanda | alte e nobili cose; e la fortuna | mi condanna ad inique; e strascinato | vo per la via ch'io non mi scelsi, oscura, | senza scopo; e il mio cor s'inaridisce, | come il germe caduto in rio terreno, | e balzato dal vento»; e infine, la grande elegia di Ermengarda: «Come rugiada al cespite | dell'erba inaridita, | fresca negli arsi calami | fa rifluir la vita, | che verdi ancor risorgono | nel temperato albor; | tale al pensier, cui l'empia | virtù d'amor fatica, | discende il refrigerio | d'una parola amica... Ma come il sol che reduce | l'erta infocata ascende, | e con la vampa assidua | l'immobil aura incende, | risorti appena i gracili | steli riarde al suol; | ratto così dal tenue | obbligo torna immortale | l'amor sopito, e l'anima | impaurita assale, | e le sviate immagini | richiama al noto duol».

Se la storia invita l'uomo che la contempla a discendere nel mistero di se stesso, il poeta del sistema romantico shakespeariano è chiamato per l'appunto a ricostruire quell'uomo interiore che il passato lascia inabissare sotto gli eventi, a «pénétrer dans les profondeurs de l'histoire», a «deviner tout ce que la volonté humaine a de fort ou de mystérieux,

le malheur de religieux et de profond», in una parola a cogliere il «dedans», la faccia interna della verità storica. Ed è la tesi, come annunciano già le citazioni, della *Lettre à M. Chauvet*: una tesi che giustifica dentro il sistema aperto manzoniano l'incidenza di una ragione storiografica moderna a cui lo scrittore non può rinunciare, ma che insieme, ove si complichino il rapporto fra uomo e società tanto da iscrivere anche i sentimenti nella dialettica dei pregiudizi o dei fenomeni collettivi, rimette in discussione da ultimo la stessa ipotesi drammatica del *Carmagnola* e dell'*Adelchi* perché in sospetto di quel «romanesque» già addebitato al genere classico e al suo ordine artificioso. Bisogna intanto abituarsi all'immagine di un Manzoni in equilibrio dinamico, dentro una rete di istanze che non sempre si armonizzano tra loro, sotto la spinta di una riflessione che si trasforma facilmente in ironia e non s'acqueta mai nelle conclusioni provvisorie, anche se sa attendere. Ciò non significa, d'altra parte, che la sua esperienza di scrittore proceda per integrazioni necessarie e univoche, lungo un solo binario di segmenti che si sommano via via: esistono anche per lui i tentativi, i ristagni, le strade laterali. Così, la crisi della nozione di tragedia, che sarebbe semplicistico interpretare in termini psicologici di superamento del pessimismo e che piuttosto consegue dall'estendersi di una demistificazione sociologica paradossalmente cristiana e illuministica, si compie attraverso il riconoscimento del realismo comico shakespeariano, che discende in un secondo tempo anche in una pagina della *Lettre*, e con la rinuncia al personaggio tragico, all'«anima bella» schilleriana che faccia da portavoce all'io dello scrittore; mentre si consuma in un breve giro di esperimenti il progetto di *Spartaco* e nel canto funebre per Napoleone brucia ciò che resta ancora dell'entusiasmo manzoniano per una problematica figura di eroe moderno. Ma i segni di questa crisi si prolungano poi sin dentro il romanzo, in una commistione di impasti forti e pittoreschi, che possono anche affascinare. «Il faut du courage – assicurava Stendhal – pour être romantique, car il faut hasarder».

A ogni modo nella mente del Manzoni, in mezzo alle tristezze di quei primi mesi del '21 che distruggono tante illusioni e chiamano gl'intellettuali a un aspro esame di coscienza, l'idea del romanzo è chiara sin dal principio. Più ancora

delle lettere, così stupende, che lo scrittore indirizza al Fauriel, conviene leggere quella, assai meno nota, del Visconti al Cousin, con la data dell'aprile: esattissima trascrizione dei dialoghi fra l'apprendista romanziere e l'amico sul manoscritto quasi ancor bianco del *Fermo e Lucia*. La mappa che vi si disegna è di una compiutezza tanto più memorabile, se si pensa che più tardi, nella lettera al Fauriel del 3 novembre, lo stesso Manzoni parlerà della pagina del Visconti come del «projet» del «roman», trasmesso per un primo giudizio agli amici di Francia: «La tragédie d'Adelgive ne sera pas achevée dans cette année; car Alexandre a été entraîné par la lecture de Walter Scott à écrire un roman en prose. Walter Scott, dit-il, a révélé une carrière nouvelle aux romanciers; le parti qu'on peut tirer des mœurs, des habitudes domestiques, des idées, qui ont influé sur le bonheur et sur les malheurs de la vie à différentes époques de l'histoire de chaque pays. Alexandre donc a entrepris de représenter les Milanais de 1630, les passions, l'anarchie, les désordres, les folies, les ridicules de ce temps-là. Une peste qui a ravagé la Lombardie précisément à cette époque; quelques anecdotes très intéressantes de la vie du Cardinal Borromeo, le fondateur de notre Ambrosienne; le fameux procès que nous appelons de la *Colonne Infâme*, chef d'œuvre d'autorité, de superstition et de bêtise, va lui fournir assez de matière pour enter la fable du Roman sur des faits avérés. Mais dans ce mélange de la partie historique avec la poétique, Alexandre est bien décidé à éviter la faute où est tombé Walter Scott. Walter Scott, vous savez, ne se gêne pas quand il croit trouver son compte à s'éloigner de la vérité historique. Tout en conservant les résultats généraux, il se permet de faire tant de changements aux circonstances et aux moyens qui les ont amenées, que le fond des événements n'est plus le même. Manzoni au contraire se propose de conserver dans son intégrité le positif des faits auxquels il doit faire allusion; sauf à ne les effleurer que très rapidement. Les développements et les détails seront réservés à l'exposition des fictions qui doivent figurer comme partie principale dans son ouvrage».

Il nuovo romanzo manzoniano prende dunque l'avvio dalla mitologia del pittoresco storico alla Scott che in quegli stessi anni esaltava, per non parlare d'altri, un Thierry o un Puškin, ma con una consapevole riforma interna, solo in ap-

parenza integratrice, che dietro i temi della follia, del disordine e della società nasconde una contestazione inquietante, per quanto familiare allo scrittore, imposta da una ricerca dolorosa e senza illusioni sul significato stesso della storia, quando per l'appunto si vogliano seguire in essa «i varj svolgimenti e gli adattamenti della natura umana nel corso della società; di quello stato così naturale all'uomo e così violento, così voluto e così pieno di dolori, che crea tanti scopi dei quali rende impossibile l'adempimento, che sopporta tutti i mali e tutti i rimedj piuttosto che cessare un momento, di quello stato che è un mistero di contraddizioni in cui l'ingegno si perde, se non lo considera come uno stato di prova e di preparazione ad un'altra esistenza». E neanche a farlo apposta, questa proposizione che il Manzoni storico enuncia nel *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*, sarà anche la scoperta finale di due semplici, di due non filosofi come Renzo e Lucia. D'altro canto, per chi voglia riflettere un poco, il principio della contestazione regge tutti i congegni di un romanzo dove lo spazio romanzesco viene assoggettato agli sdoppiamenti della coscienza narrativa, dove la letteratura nel suo aspetto di istituzione sociale o di pregiudizio indotto e il rapporto fra scrittore e pubblico costituiscono un problema all'interno di un racconto che dovrebbe già presupporlo risolto come antefatto indispensabile del suo codice letterario. E bisogna anche aggiungere che l'ampliamento della prospettiva romanzesca e la rottura dei reticoli tradizionali provocano una specie di ingorgo di tutti i temi, di tutte le ossessioni manzoniane: quasi a dar ragione nei fatti a Federico Schlegel allorché pensava che il romanzo è un compendio, un'enciclopedia dell'intera vita spirituale di un individuo, così come, d'altronde, ogni uomo ne custodisce uno dentro di sé.

Di recente un critico di cultura anglo-tedesca, Erich Heller, ha ricordato che nella diagnosi profetica dello Hegel il corso delle lettere europee, a partire dal romanticismo, non ha che due approdi possibili per sottrarsi al destino di una età prosaica che deve finire col negare all'arte il suo antico significato: da una parte, il tentativo di scendere a patti con le istanze razionali del mondo moderno attraverso il realismo, il naturalismo, la psicologia, l'antillusionismo e la passione del comprendere, la spinta verso una delimitazione del mi-

stero; dall'altra, invece, la ricerca di un divorzio fra l'immaginazione creativa e le forme di un universo reale che è possesso dell'intelletto, nella sfera di una soggettività pura da esplorare in un viaggio tutto interiore. Uno dei paradossi del Manzoni sta forse nell'operazione, che si rivela alla base del *Fermo e Lucia*, di trasportare i propri miti interiori e le avventure più segrete della propria anima dentro la realtà oggettiva della storia, e di neutralizzare le suggestioni o i ritorni dell'eroico e del patetico introspettivo in un mondo di personaggi mediocri della provincia secentesca, trascinati nei «casi» di una «macchina sociale» che dissolve l'illusione del «romanesque» in un «misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo». Ancora una volta è un'operazione ardita e intricata, in quanto comporta, in un implacabile esercizio di controlli e di censure, il passaggio dal *Fermo* ai *Promessi Sposi*, dai fermenti sanguigni di una tumultuosa enciclopedia romanzesca all'ordine di un nuovo organismo narrativo dove lo scrittore ha chiuso tutte le sue partite. Ma lasciando la parola a un altro narratore per il quale la perfezione dello stile si collocava al di là dell'originalità dopo che, diceva, si fossero attraversati i fatti, si potrebbe ripetere con Proust che «la seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer, parce que son unité n'est faite que de contraires neutralisés, d'une immobilité apparente qui cache une vie vertigineuse et perpétuelle».

Oggi pare giusto considerare le due versioni come due romanzi di natura largamente diversa e riconoscere anche al *Fermo* una sua autonomia di esistenza; ma questo dovrebbe poi servire a misurare l'ampiezza dell'esperimento narrativo manzoniano e il vigore delle sue scelte, persino dove hanno l'apparenza di una rinuncia. Sta di fatto che proprio da un punto di vista manzoniano il vero narratore è quello dei *Promessi Sposi*, oramai sciolto dagli sdegni, dalle impennate vistose del commentatore del *Fermo*, non per un processo di attenuazione ideologica ma per uno sviluppo coerente della funzione del personaggio, a cui la storia, più che un quadro di sfondo pittoresco o prezioso, deve prestare una consistenza sociale, un sostegno di idee e di pregiudizi determinanti per il suo ruolo e per le «modifiche» del suo carattere dentro il flusso degli eventi. In questo modo il personaggio abbassa il suo livello di coscienza a quello della società storica circo-

stante, si limita e si diseroicizza (come chiedeva il Visconti quando annotava sul manoscritto del *Fermo*: «è il Signor Don Alessandro che vi riflette, ma Fermo non vi avrebbe pensato»...), mentre l'*io* narratore, nel suo dialogo col manoscritto, occupa un piano più alto da cui emana una luce alterna di ironia, destinata poi a investire anche chi racconta, perché non esiste un tempo privilegiato che possa porre tra parentesi il destino dell'uomo, l'ambigua verità di «noi uomini in generale». È una strategia prospettica che quasi prefigura la richiesta di Henry James di non rendere i «caratteri», quando si racconta, «troppo interpretativi della confusione del fato», cioè troppo «intelligenti», e di dare invece «abbondanza di perplessità» purché «nella perplessità ci sia anche abbondanza di denuncia». La macchina dell'ironia, di cui il sorriso a pagina scoperta designa il volto più facile, si impadronisce del romanzo, orchestra un sistema di contrappunti a più livelli, su diversi spartiti, in una rete di allusioni o di parodie che rischiano persino, e lo scrittore lo sa bene, di trascorrere inosservate. Verrebbe un poco fatto di pensare a un Thomas Mann, se tutto non fosse temperato da una vena meditativa di modestia o di pietà creaturale, che è la forza ilare, lo spirito trasparente e disingannato della speranza.

Qualcuno ha definito argutamente il passaggio dal *Fermo* e *Lucia* ai *Promessi Sposi* una conversione dalla profusione di sé alla dissimulazione onesta, e ha anche sottolineato l'acme gnoseologica e noetica che attinge il linguaggio del romanzo del '27 nel trasporre della sua partitura, dal senso al soprasenso, in una chiave di realismo metafisico. Questa sagace formula del Nencioni conviene in primo luogo all'ironia concertante dei *Promessi Sposi*, ma cade insieme opportuna per ricondurre il discorso, quasi per obbligo d'affinità, al sistema analogico della tecnica manzoniana e alla sua forza di presa dentro gli strati narrativi della prosa, tanto più fertili di associazioni, come è da supporre, rispetto alla misura rigida e chiusa del verso. Va subito detto che anche qui la genialità inventiva del Manzoni risulta pari alla sua coerenza di scrittore, il quale continua a scavare nel fondo del proprio universo lirico ma insieme tiene fede al proposito di sliricarsi, di accostare le cose nell'aria domestica dell'umile quotidiano. Nel nostro caso, però, non si riscontra una differenza sostanziale fra il *Fermo* e i *Promessi Sposi*, a parte quella di

una diversa riuscita stilistica, che nel testo più antico si carica a volte di implicazioni allegoriche poco felici; come in una delle pagine sulla Monaca, che dice: «L'albero della scienza aveva maturato un frutto amaro e schifoso, ma Geltrude aveva la passione nell'animo e il serpente al fianco, e lo colse»; o come nelle parole, sia pure più legittime perché in bocca a un religioso, che pronuncia fra Cristoforo: «Gran Dio! questo flagello non corregge il mondo: è una grandine che percuote una vigna già maledetta: tanti grappoli abbattute; e quei che rimangono son più tristi, più agresti, più guasti di prima». Quando le riprende il Manzoni narratore, viene fuori la vigna di Renzo, e diventa tutt'altra cosa, tanto nell'ironica stravaganza della materia quanto nel giuoco raffinatissimo dell'intreccio narrativo, delle antitesi tematiche attivate in più codici sovrapposti.

Vi è tuttavia una pagina del *Fermo* su cui non si può fare a meno di indugiare, perché ritrae il procedimento di penetrazione fra anima e natura come alla sua origine, nel centro dell'archetipo, dell'etimo spirituale che lo sostiene e lo spiega. Ne è oggetto, e insieme protagonista, Lucia: «... era stata una gioja ben turbolenta e confusa nei primi momenti; ed ora col crescere della calma quella gioja era alterata continuamente dalle rimembranze recenti e dai pensieri dell'avvenire. L'animo che è liberato da una grande sventura, è come la terra daddove è sterpato un grand'albero: per qualche tempo ella appare sgombra, e vuota: ma a poco a poco comincia ad esser segnata qua e là di piccioli germogli, quindi a coprirsi di erbacce, e mostra chiaramente che quello che si chiama riposo della terra è una metafora o un errore. Così i guai che erano stati sepolti e come soffocati nell'animo quando una grande sciagura lo riempiva e per dir così, lo adugiava, cominciano a spuntare e a ricomparire poco da poi che la sventura è cessata». La matrice profonda dei paesaggi interiori manzoniani ci sta dinanzi scoperta anche nelle ragioni polemiche verso il quietismo della coscienza: come non accadrà più nei *Promessi Sposi*, dove l'immagine, trasferita dall'uomo alla natura per la grande scena del lazzeretto (le «erbacce» passeranno invece a un ritratto morale di don Abbondio), si fa più acuta e vertiginosa, ma anche più segreta, calandosi nei «tempi forieri della burrasca, in cui la natura, come immota al di fuori, e agitata da un travaglio interno,

par che opprima ogni vivente, e aggiunga non so quale gravità a ogni operazione, all'ozio, all'esistenza stessa». Ma l'atteggiamento di fondo resta sempre lo stesso. Sia che si tratti di un essere umano, sia che si parli della terra di un campo, la vita è ripresa dall'interno, nel processo delle forze misteriose che scorrono attraverso un organismo, nella tensione discontinua di una dialettica vitale in cui si alternano opacità e risveglio, sopore e slancio, sterilità e germinazione, buio e luce, e la cui figura retorica più rappresentativa sembra quella di un'antitesi trattenuta. Non per nulla, del resto, il Manzoni aveva alluso una volta, confessandosi al Fauriel con la disposizione analitica di un Maine de Biran, a «ce qu'il a d'incertain, de périlleux, je dirai même de terrible, dans le bonheur même le plus calme».

Si comprende anche, in questa maniera, come i conflitti, le sospensioni, le uggie dell'esistenza interiore acquistino una densità fisica nuova di sensazioni che vanno sotto l'epidermide, di penombre inesplorate che si svelano come in un tremore, subito dominato dalla fermezza insinuante di uno «sguardo» che osserva senza mai farsi complice. Sorge spontaneo il ricordo del grande attacco tematico del capitolo x: «Vi son de' momenti in cui l'animo, particolarmente de' giovani, è disposto in maniera che ogni poco d'istanza basta a ottenerne ogni cosa che abbia un'apparenza di bene e di sacrificio: come un fiore appena sbocciato s'abbandona mollemente sul suo fragile stelo, pronto a concedere la sua fragranza alla prim'aria che gli aliti punto d'intorno. Questi momenti, che si dovrebbero dagli altri ammirare con timido rispetto, son quelli appunto che l'astuzia interessata spia attentamente e coglie di volo, per legare una volontà che non si guardi». Ma più ancora, forse, bisogna tornare a leggere, sempre nell'episodio di Gertrude, un altro studio di emozioni turbate: «All'immagini maestose, ma circoscritte e fredde, che può somministrare il primato in un monastero, contrapponevano esse le immagini varie e luccicanti, di nozze, di pranzi, di conversazioni, di festini, come dicevano allora, di villeggiature, di vestiti, di carrozze. Queste immagini cagionarono nel cervello di Gertrude quel movimento, quel brulichio che produrrebbe un gran paniere di fiori appena colti, messo davanti ad un alveare». E qui, fra l'altro, occorre pure fermarsi sul valore dinamico delle serie enumerative,

nel loro movimento di approssimazione a una realtà composta e instabile, e sulla presenza quasi emblematica di «brulichio» al vertice, si direbbe, di una famiglia di frequentativi che il Manzoni mostra di prediligere, e non senza ragione.

Non è la prima volta che si osserva il carattere mobilissimo della prosa manzoniana, col suo respiro che lievita dentro le parole e quasi le sospinge l'una nell'altra, fra rallentamenti e scatti fulminei, proprio mentre si ha la sensazione che un ordine sereno ne concerta tutti i limpidi, precisi rapporti. E sembra ora evidente che ciò dipenda in molta parte da quel processo di interiorizzazione attiva di cui i *Promessi Sposi* offrono tanti segni, a cominciare per l'appunto da termini come «brulichio, ronzio, mugolio, fischio, mormorio», in cui si potrebbe persino ravvisare l'ombra di una sensibilità esasperata, quasi di una nevrosi, se questo non comportasse il rischio di una sovrapposizione, tanto suggestiva quanto impropria, anche quando si conceda che lo stile sia un fenomeno d'ordine germinativo, metamorfosi oscura d'un impulso biologico. D'altro canto, lo spazio interiore del romanzo è veramente popolato di voci, di suoni, di paure, di fantasmi, di «guazzabugli», soprattutto al livello dell'esperienza incolta e mediocre degli antieroi e delle scelte che essi sono chiamati a fare. Parla per tutti, pensiamo, il frammento di Lucia, nella notte al castello, dove inoltre ritorna anche il tema della «luce» della *Pentecoste*, ma come deformato, ridotto al mondo quotidiano della prosa, delle sue sensazioni frammentarie e caotiche: «Ma tutt'a un tratto si risentí, come a una chiamata interna, e provò il bisogno di risentirsi interamente, di riaver tutto il suo pensiero, di conoscere dove fosse, come, perché. Tese l'orecchio a un suono: era il rusare lento, arrantolato della vecchiaia; spalancò gli occhi, e vide un chiarore fioco apparire e sparire a vicenda: era il lucignolo della lucerna, che, vicino a spegnersi, scoccava una luce tremola, e subito la ritirava, per dir così, indietro, come è il venire e l'andare dell'onda sulla riva: e quella luce, fuggendo dagli oggetti, prima che prendessero da essa rilievo e colore distinto, non rappresentava allo sguardo che una successione di guazzabugli».

Nel grande contrappunto narrativo dei *Promessi Sposi* non bisogna mai scordarsi, così come si è già detto, che la dimensione interna del personaggio risulta condizionata dal

suo stato sociale: e quanto più l'accento del racconto batte su quest'ultimo, inserito nell'intreccio di relazioni che compongono la storia, cresce anche la possibilità di un'ironia narrativa, che ricava dalle azioni degli uomini, quando si scontrano e si mescolano nella dialettica tortuosa di un problematico insieme, un giuoco doloroso di dissonanze, di contingenze sfiorate dall'assurdo. Il sistema rimane quello dell'analogia naturale o del realismo metafisico, ma le proporzioni si dilatano dalla parte dell'universo, di contro ai personaggi che si rimpiccioliscono in immagini minori, fluttuanti e fragilissime. Questo succede nello stupendo finale del capitolo xxvii, fra reminiscenze bibliche e dantesche trascritte nello spartito di un concertato largo e festoso, più che mai ambiguo: «Venne l'autunno, in cui Agnese e Lucia avevano fatto conto di ritrovarsi insieme: ma un grande avvenimento pubblico mandò quel conto all'aria e fu questo certamente uno de' suoi più piccoli effetti. Seguiron poi altri grandi avvenimenti, che però non portarono nessun cambiamento notabile nella sorte de' nostri personaggi. Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro, fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbandolo alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fucelli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggeri, che un minor vento vi aveva confinate e le porta in giro involte nella sua rapina».

Ancora un poco, e nasce in fondo il grottesco della storia, in una realtà a cui manca un ordine prestabilito, valido per tutti i ceti anche al di fuori dei rapporti di potere: dove le cose si perdono per sempre, sommerse in una trama aleatoria di gesti confusi, o si ritrovano soltanto come ombre, rottami nello spazio fittizio e riflesso del narratore. L'ineguaglianza porta all'incongruenza, alla caricatura, alla follia silenziosa nascosta nella vita d'ogni giorno. Il governatore di Milano e Renzo Tramaglino si incontrano così, in una specie di *Puppenspiel* che è insieme satira e conoscenza del reale: «Don Gonzalo aveva troppo e troppe gravi cose in testa, per darsi tanto pensiero de' fatti di Renzo; e se parve che se ne desse, nacque da un concorso singolare di circostanze, per cui il poveraccio, senza volerlo, e senza saperlo né allora né

mai, si trovò, con un sottilissimo e invisibile filo, attaccato a quelle troppe e troppo gran cose... Dopo non s'occupò più d'un affare così minuto e, in quanto a lui, terminato; e quando poi, che fu un pezzo dopo, gli arrivò la risposta, al campo sopra Casale, dov'era tornato, e dove aveva tutt'altri pensieri, alzò e dimenò la testa, come un baco da seta che cerchi la foglia; stette lì un momento, per farsi tornar vivo nella memoria quel fatto, di cui non ci rimaneva più che un'ombra; si rammentò della cosa, ebbe un'idea fugace e confusa del personaggio; passò ad altro, e non ci pensò più». L'ombra di un povero diavolo «estraneo», umiliato e offeso, è sufficiente per registrare nell'anamorfosi dei fatti l'irrazionalità del sistema, la macchina comica delle sue convenzioni. Il reale si presenta come assurdo, come maschera ludica di se stesso. Alla resa dei conti, e non senza un nuovo paradosso, la controparte dell'interiorità al livello medio della vita comune sembra proprio il grottesco, accolto in una versione realistica che annunzia a suo modo, fuori del nichilismo borghese, il Flaubert del «ridicule intrinsèque à la vie humaine» e che smentisce in anticipo, poiché ne capovolge le conclusioni patetiche, il Constant delle *Réflexions sur la tragédie* con la sua ipotesi di un dramma alto moderno da costruire intorno alla «action de la société sur les passions et les caractères» quando «l'homme faible, aveugle, sans intelligence pour se guider, sans armes pour se défendre, est, à son insu et sans son aveu, jeté dans ce labyrinthe qu'on nomme le monde». Ma l'autore dell'*Adolphe* non avrebbe mai pensato al viaggio di Renzo, «homme faible», fra l'anarchia e la peste, nello scenario di una natura invasa dalla storia, che oggi a una lettrice d'eccezione come Mary McCarthy ricorda già quello, oscuro e vitale, di Tolstoj. «Passano i cavalli di Wallenstein, passano i fanti di Merode, passano i cavalli di Anhalt...»

Il fatto vero è che i *Promessi Sposi* non mettono in discussione soltanto il passato ma anche il futuro della letteratura e dei suoi miti: e la denuncia del Manzoni che colpisce più tardi tutto il genere del romanzo storico, si inserisce rigorosamente nella logica di una carriera poetica, allo scrittore piaceva spesso di chiamarla «mestiere», nella quale l'alternativa fra poesia e storia, immaginazione e scienza, presente sin dagli anni dei colloqui appassionati col Fauriel, do-

po lo slancio della sintesi romanzesca si risolve a favore della verità dei fatti, di un reale positivo e complesso che, a mano a mano che si afferma nella coscienza critica moderna, sopprime anche l'illusione, donde pure erano nati i *Promessi Sposi*, di poter riscoprire dentro il passato per virtù di una poesia mediatrice, la verità profonda del cuore, l'avventura dell'anima umana, l'«histoire du cœur humain», come ripeteva a sua volta Balzac. Al di sotto degli argomenti di un'analisi impietosa, attenta persino a ciò che oggi si direbbe una sociologia della letteratura, sembra a un tempo di cogliere un sospetto più radicale, una sfiducia, un'antinomia irriducibile: è il «génie du soupçon» di cui parlava proprio Stendhal. Se il mondo del poeta che racconta è il «dedans» della storia, occorre, per riuscire vero, che egli intuisca il segreto di un altro cuore, il cui destino si lega col suo per una legge che trascende la storia. Ma già il vecchio Nicole ammoniva che «il y a toujours dans le cœur de l'homme, tant qu'il est en cette vie, des abîmes impenetrables à toutes ses recherches»: «on ne connoît jamais avec certitude ce qu'on appelle le fond du cœur». E allora la storia diviene impenetrabile, opaca alla poesia. I miti del cuore scompaiono nel silenzio del tempo prima che il poeta possa captarli, a meno che, rinunciando al «secret de l'âme humaine», egli non ritorni al monologo corale dell'inno o alla «povera poesia che può uscire dal verosimile di fatti e costumi privati e moderni», e resta soltanto la scienza storica come discorso rigoroso sulla società umana e sugli eventi, sulle scelte degli individui o dei gruppi. Del resto, anche Flaubert avrebbe concluso più tardi che «l'histoire absorbera bientôt toute la littérature».

Il silenzio dell'arte manzoniana, dopo i *Promessi Sposi*, svela ancora un aspetto della tensione che era immanente al romanzo come insidia dell'autonegazione, come sospetto verso il linguaggio, come rischio, si vorrebbe dire, di un'ironia cristiana, non contemplata, quantunque sia così paradossalmente moderna, nella metafisica soggettiva di uno Schlegel: «le romancier reconnaît, en somme, qu'il n'est pas Dieu», concluderebbe ora René Girard. Ma sarebbe poi un errore, seguendo, fare del Manzoni che sopravvive alla sua grande stagione romantica un personaggio che a poco a poco si sfuoca, si allontana dallo «spirito dei tempi», o accetta, da onesto moderato, il suo ruolo di intellettuale dentro la rivolu-

zione del liberalismo nazionalistico borghese, dividendosi fra gli studi storici, le meditazioni rosminiane e le indagini linguistiche. Travestita nelle forme dolciastre di un mondo *Biedermeier* che può riuscire persino sgradevole, sussiste in lui una fedeltà segreta e non retorica ai grandi temi della propria storia interiore, sostenuta da un'intelligenza sempre acre per i fatti e i problemi contemporanei, che, per tacere della lunga polemica con l'utilitarismo, lo porta sino al Tocqueville del *De la démocratie en Amérique*. Non è un caso, in fondo, che a un viaggiatore anglicano il quale gli faceva visita nel 1840, la posizione spirituale del Manzoni, contraddistinta a suo avviso da «uno stato disordinato della mente» sempre alla ricerca di una «autorità infallibile» a cui appoggiarsi, apparisse del tutto simile a quella di un Newman, «la storia del quale», spiegava quindi l'inglese al suo interlocutore, «era la stessa, e che argomentava allo stesso modo». «Fatemene aggiungere un altro: Sant'Agostino», pare fosse poi la risposta dell'interessato...

Del resto anche l'accento di certe pagine non è mutato rispetto all'antica passione del «fiero» Alessandro. Una postilla alle *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française* della Staël – a proposito del pensiero: «Le pouvoir abstrait des gouvernements représentatifs n'irrite en rien l'orgueil des hommes, et c'est par cette institution que doivent s'éteindre les flambeaux des furies. Ils se sont allumés dans un pays où tout étoit amour-propre, et l'amour-propre irrité, chez le peuple, ne ressemble point à nos nuances fugitives; c'est le besoin de donner la mort» – dice, con l'ironia fonda e quasi violenta degli anni del *Fermo*, nella stessa luce secca di perspicacia demistificatrice: «Savez-vous ce qui faisait qu'un paysan français trouvait la corvée insupportable? c'était l'amour-propre. Que lui faisait la lièvre du seigneur qui venait impunément manger ses choux? Il irritait son orgueil: en effet cela n'était pas abstrait. Car la perte des choux en elle-même, comment pouvait-elle être compté pour quelque chose dans un pays, où tout était amour-propre? Et lorsqu'il devait payer en impôt le sou dont il aurait voulu acheter du pain, que croyez-vous qu'il sentît? La faim peut-être? Non: c'était le besoin de donner la mort». Basta questa pagina, dopo tutto, per ricordarci come colui che scrive sia ancora lo scrittore romantico – il narratore «vero» caro a

Giuseppe Verdi e al Burckhardt —, che introduce in una letteratura aristocratica, per la quale la fame esisteva come un tema giocoso e non economico, la realtà modesta, ma inaccessibile all'idillio, dello «stufato», delle «polpette» e della «polenta bigia».

Il dramma, il comico e il tragico

Sul finire del gennaio 1821, nella stessa lettera al Fauriel dove discorre di *Ivanhoe* e della «réparation» che gli sembra di dovere al romanzo dello Scott dopo una nuova lettura, in uno stato d'animo più equo di quando era infermo, il Manzoni ricorda, in un foglio di postscritto, il «petit avorton de lettres à M.^r Chauvet» lasciato in Francia, alla Maisonnnette, ed esprime il desiderio, nel caso che non si stampi, di averne la copia, se non proprio lo scartafaccio, per poterla mostrare al Visconti e a qualche amico del gruppo lombardo. Passeranno però diversi mesi, fra primavera ed estate, irti di tormenti e di progetti ripresi o abbozzati, dall'*Adelchi* al *Fermo e Lucia*, prima che le pagine richieste ritornino al loro autore, il quale ne accusa ricevuta, ringraziando nello stile consueto della sua modestia un poco capziosa, il 3 novembre alla ripresa del dialogo epistolare con il Fauriel, invitato di nuovo a trasmettere le sue «réflexions» sul romanzo storico ora che il «projet» narrativo è stato messo da parte e il lavoro dello scrittore si concentra sull'*Adelchi*, sia pure con la consapevolezza, che diviene subito insoddisfazione, della sua «couleur romanesque». D'altronde, più del presente conta il futuro: «... je rédigerai après un autre discours, que je médite depuis long-temps, sur l'influence morale de la tragédie, et après je me mettrai à mon roman ou à une tragédie de Spartacus, selon que je me trouve plus disposé à l'un de ces deux travaux».

In quanto alla «pauvre lettre à M.^r Chauvet», il Manzoni si limita a domandare se essa sia stata poi pubblicata, e sembra rimettersi più che mai all'iniziativa dell'amico come se si trattasse per lui di un capitolo del tutto chiuso, che al massimo può destare una curiosità distante e sfocata, quasi iro-

nica. Ma non bisogna credergli se non in parte. La materia del discorso parigino è troppo interna alle nuove esperienze drammatiche o narrative perché di fronte ad essa la ragione critica non si senta sollecitata a intervenire: la rilettura milanese non può ignorare le riflessioni che nascono dalla ricerca di un codice letterario e dal suo farsi coscienza di uno stile, immagine dialettica di un sistema di forme che non ha ancora trovato il suo punto di equilibrio, la sua vera «modernità». E il colloquio con Fauriel, riapertosi mentre l'*Adelchi* viene portato alla sua stesura definitiva e si prepara il ritorno vittorioso del romanzo, è l'occasione che ci vuole per discutere anche della *Lettre*, degli scrupoli, delle rettifiche, degli aggiustamenti che affiorano a poco a poco alla superficie del testo, indizi o tracce di un travaglio più interno di cauto ma rigoroso e instancabile autosondaggio.

Il primo restauro viene notificato il 6 marzo 1822, allorché il Manzoni osserva che tra le «corrections» che l'amico ha generosamente introdotte nella copia, rendendola così «un peu plus française et un peu plus raisonnable», vi sono due «petits changemens» che non corrispondono al suo pensiero e che perciò occorre rivedere, sempre che non esistano delle ragioni contrarie: la formula «thèse toujours hasardeuse» della prima pagina altera il proposito originario di «exclure toute sorte de raison et toute chance de succès, du projet de défendre ses ouvrages» e lo stupore del pubblico, di cui si parla in un altro luogo, per il fatto che «de grands revers n'avaient pas été suivis d'un suicide» non si riferisce al teatro, come vorrebbe il Fauriel, ma alla vita reale, alla «histoire de nos jours». I ritocchi successivi del 29 maggio, oramai nella sfera d'influenza del «roman» e del suo realismo polemico contro l'«esprit romanesque», riflettono invece un mutamento di poetica, che si articola in due punti, da una parte sostituendo a «mes romantiques amis» un neutro «les romantiques», o «ceux qu'on appelle romantiques», e dall'altra con la rimozione di Schiller dall'albo dei drammaturghi moderni, che restano solo Shakespeare e Goethe. Ripensando alle discussioni parigine con il Fauriel, il Manzoni si è convinto, dopo aver riletto Schiller, che la sua «importance dramatique» è minore di quanto non avesse creduto nel '20. Se poi si affretta ad aggiungere di non avere né il diritto né l'ardire di nominarlo, questo rientra nella sua retorica della

modestia, che non toglie nulla alla presa di posizione, anzi ne sottolinea la ragionata fermezza quasi con il gusto socratico di una litote introspettiva.

Il lettore-autore non può dunque riaccostarsi alla *Lettre* senza che qualcosa del suo presente, delimitato tra l'*Adelchi* e il *Fermo e Lucia*, non si sovrapponga alla logica di un discorso concepito a Parigi due anni prima, in un contesto culturale che non prevede ancora l'ipotesi di un'alternativa, di un passaggio dal genere drammatico a quello romanzesco. Certo, il margine di manovra è strettissimo, il testo si cristallizza come un evento compiuto e omogeneo, che non conviene rimettere in discussione se non quando lo scrupolo del revisore diventa ossessivo: ma proprio per questo aumenta l'importanza sintomatica dei pentimenti, dei crucci manzoniani comunicati all'attento Fauriel alla vigilia della stampa. Più della correzione, ultima della serie, proposta nella lettera del 10 dicembre circa «un mot sur la féodalité» che è sfuggito al censore austriaco ma che la prudenza consiglia di togliere a scanso di imbarazzi futuri, ci interessa nella fattispecie la pagina di aggiunta del 12 settembre, dopo una «addition de quelques vers» per la tragedia, sul problema del «mélange du comique et du sérieux». Lo scrittore parla addirittura di un «remords assez cuisant», che lo spinge ora a riprendere in mano la frase «temeraria» della *Lettre* per attenuarne il dogmatismo, contraddittorio rispetto alle sue premesse critiche, di imporre all'arte dei limiti arbitrari, «qui peut-être n'ont pas été franchies, mais qui peuvent l'être dans l'avenir avec bonheur». Il «mélange» shakespeariano non va più valutato alla luce di una norma, da «bon et loyal partisan du classique», ma deve essere compreso come un'esperienza diacronica, come una possibilità che trae origine dal reale e dalla storia dell'uomo moderno.

In un rimorso di tale genere, che investe uno dei centri della drammaturgia non-aristotelica, è ragionevole supporre che confluiscano, oltre al debito della coerenza, vari momenti, in parte forse già all'opera nella separazione di Schiller da Goethe e da Shakespeare. Ma a farlo precipitare in modo così pungente è venuta poi una lettura desiderata da tempo, quella della *Vie de Shakespeare* che un amico del Fauriel e del Thierry, ospite alla Maisonnnette dall'agosto del 1820, François Guizot, ha premesso, quasi con le proporzio-

ni di un libro, alla ristampa, largamente rivista, del vecchio Letourneur. Come si apprende da una sua lettera al Fauriel del 1821, l'anno delle *Œuvres complètes de Shakspeare*, lo stesso Guizot ha destinato una copia della *Vie* al Manzoni, evidentemente perché sa di poter contare sull'amicizia e sull'intelligenza di un poeta che oltretutto condivide la sua passione politica e letteraria di liberale messo per così dire al bando, confinato nel proprio studio. E in fondo ha visto giusto: chi poteva dubitare, del resto, di uno che sentiva per la Francia e i suoi «idéologues» una «affection qui ressemble à l'amour de la patrie»? Non appena il Manzoni riceve l'esemplare d'omaggio e ne informa il Fauriel, come sempre tramite fidato tra Milano e Parigi, il 4 giugno, la prima reazione dopo l'impazienza dell'attesa è l'impegno di leggere al più presto la *Vie* e di ragionarne poi con l'amico «à la première occasion». Intanto, quasi a riannodare una conversazione interrotta e tutt'altro che infruttuosa, la memoria si ferma sul Guizot interprete di Corneille, sul suo volume di qualche anno prima, così ricco di promesse: «Vous vous souviendrez peut-être du plaisir que m'a fait la vie de Corneille, où je trouvai tant d'idées qui sortaient des doctrines dramatiques communes: le champ de ses doctrines est bien agrandi à-présent, et le talent de celui qui en parlait dès-lors d'une manière si distinguée, n'a fait que gagner depuis: ainsi, n'ai-je pas raison de m'attendre à un plus grand plaisir, et à un plus grand profit?»

In realtà poi, se si guarda all'epistolario di quei mesi, il Manzoni non dà corso al proposito di scrivere al Fauriel le sue impressioni sulla *Vie*, ma ci ruminava sopra per proprio conto e ne registra forse gli effetti allorché consegna alla lettera del settembre la pagina di ripensamento intorno alla mescolanza di comico e tragico. Rispetto a quanto propongono il *Discours des préfaces* e il *Cours de littérature dramatique*, che sono, come vedremo, gli archetipi critici della *Lettre* relativi a Shakespeare, l'analisi del Guizot, in cui si riconosce subito lo storico della civiltà, non discaro più tardi anche a un Plechanov o a un Lefebvre, trasforma la questione stilistica del «mélange» in un ragionamento più articolato e complesso sul teatro e sulle istituzioni sociali, sul rapporto concreto tra pubblico e autore, entro una cornice ideologica assai vicina a quella manzoniana delle «mœurs», delle «idées» imma-

nenti all'universo verbale della letteratura. Questa prospettiva di razionalismo sperimentale, come direbbe il Lefebvre, non può lasciare indifferente lo scrittore della *Lettre* nella misura in cui gli rivela l'assurdo logico della sua posizione, che, prendendo le distanze dalla tesi dello Schlegel a proposito di Shakespeare e del grottesco, finisce col ricadere nel pregiudizio precettistico di «je pense, comme un bon et loyal partisan du classique, que le mélange de deux effets contraires détruit l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie»: di qui allora l'inserito del settembre, il correttivo prudente e calcolato «pour parler plus raisonnablement». Dal *post hoc* sembra che esca alla fine un *propter hoc*, e la verifica conviene farla proprio sul saggio del Guizot, che oggi pochi conoscono, anche se Heine, di solito così aspro e maligno nei confronti degli elefanti dottrinari, e Guizot ne era per lui un solido esemplare, lo considerava, un poco stupito, la cosa migliore che fosse stata scritta in Francia intorno alla grazia, allo spirito comico della musa moderna. Il Manzoni del grande momento romantico, invece, non si meraviglia, sa in anticipo che lo storico di Corneille e ora di Shakespeare muove dalle «doctrines dramatiques communes» verso nuove categorie mutate dal movimento stesso della storia, da ciò che egli chiama il «cours des idées».

Si è già accennato al gusto sociologico della *Vie*, per cui la letteratura non può restare fuori dalle «révolutions de l'esprit humain» e il problema della poesia drammatica deve correlarsi strettamente a quello della «civilisation des peuples modernes». Seguendo questo processo, che implica poi un mutamento profondo, la critica letteraria si libera dalle poetiche delle regole o delle forme immutabili per scrutare le cause di un fenomeno artistico nella sua genesi tra «pensée» e «société», nella dialettica storica delle classi che vi si rispecchiano e ne fruiscono, facendone, nel caso del teatro, uno spettacolo d'élite o una festa popolare. Circa la distinzione di genere comico e genere tragico, essa s'incontra, osserva il Guizot, sin dalle origini dell'arte teatrale e ha il suo fondamento nella natura delle cose, nel duplice aspetto secondo cui si possono ritrarre l'uomo e il mondo attraverso il progressivo affinarsi delle convenzioni drammatiche. I Greci non mescolano i due generi perché l'armonia interiore che

non li abbandona neppure in mezzo alle lacerazioni e ai contrasti della loro vita civile esige una letteratura ordinata nelle sue «classificazioni» organiche, in corrispondenza con l'insieme dell'ordine sociale e con l'aspirazione dello spirito pubblico alla semplicità, alla chiarezza distinta delle immagini. Ma nel mondo moderno tutto è mutato, da quando sono scomparsi l'equilibrio e la misura dentro un confuso groviglio di interessi enormi, di idee stupefacenti, di passioni sublimi e di bisogni grossolani, di consuetudini volgari: le nazioni che sono sorte dalle rovine del passato non si compongono più di liberi e di schiavi ma di un miscuglio di classi diverse, sempre in lotta e in agitazione, caos violento che non si è ancora placato. Se il teatro della storia accoglie quanto la sorte dell'uomo può offrire di grande e di meschino, di nobile e di basso, di forte e di miserabile, anche la separazione dei generi diviene impossibile, la commedia e la tragedia si intrecciano negli stessi fatti e nelle stesse azioni senza che si avverta più il passaggio dall'una all'altra. Ma intanto il gusto si adegua alla realtà dei costumi, portando sulla scena le impressioni «diverse o contrarie» dello spettacolo dell'esistenza, come accade nei misteri religiosi, che sono l'inizio della drammaturgia europea. Il «mélange» è connaturato al cristianesimo in quanto il suo Dio discende «dans l'abîme des misères terrestres», tra i poveri, i malati e i deboli, in una quotidianità che diviene a sua volta tragica, figura di un destino umile e oppresso, che deve parlare a ogni uomo. Rivolta a un pubblico rozzo ma appassionato, che ha bisogno di un realismo aneddotico per vivere le verità della fede, la sacra rappresentazione aggiunge al terrore e alla tenerezza le buffonerie di una comicità paesana e preannuncia un nuovo rapporto tra commedia e tragedia, unite da un'«alleanza» che è imposta, in ultima analisi, dall'evoluzione dello spirito moderno.

Solo in Francia questa alleanza si rompe con il ritorno alla rigida distinzione dei due generi. Dal punto di vista storico il trionfo del classicismo coincide con la netta separazione delle classi, con l'assenza di istituzioni popolari e con l'affermarsi di un ordine pubblico più uniforme, mentre sul piano drammaturgico nasce per contraccolpo un nuovo tipo di commedia, quella di Molière, costruita in modo da giungere al «plaisant» attraverso il «sérieux» e da estrarre il ridicolo

dalle regioni più oscure della natura umana, «sur le bord de la tragédie». In Inghilterra invece, dove lo sviluppo delle forme sceniche procede secondo le tendenze native della civiltà europea o germanica, l'immagine poetica dell'universo che si riflette nel teatro non discrimina la tragedia dalla commedia se non nello scioglimento finale, promovendo l'esasperazione popolare degli effetti tragici e temperando se mai, soprattutto in virtù dell'etica cristiana, le spinte comiche più eversive sino alla rinuncia di quella «gaieté maligne et soutenue qui est l'essence de la vraie comédie». È il tempo del «play», dell'«interlude», dell'«history», dice il Giot. Ciò che arriva a Shakespeare dunque è una tradizione teatrale che istituzionalizza la mescolanza, il contrasto degli stili, e in cui il comico ha il diritto di manifestarsi accanto al tragico ogni volta che la verità lo richieda o lo permetta. Se resta ancora uno spazio per la commedia come genere a sé stante, bisogna cercarlo nel gioco dell'immaginazione, nella grazia fantastica del «romanesque», nella fantasmagoria delle favole e degli incanti, al di fuori della sfera del quotidiano, che trova posto solo nella tragedia. Il dramma come rappresentazione del «mondo» contro il «romanzo», come segno del «reale» di fronte al «fantastico», diviene quindi un grande scenario dove ogni oggetto risulta solido e vero perché parte viva di un insieme, di una civiltà complicata e turbinosa: il comico e il tragico possono così coesistere nello stesso individuo, esplodere all'interno del medesimo personaggio.

Quando poi dalla storia di un uomo si sale al quadro di un'epoca o di un ciclo di eventi, non più riconducibili a una unità individuale, il realismo drammatico si riversa e si moltiplica nei «détails» che determinano la fisionomia di una scena, dedotti non dalle cause generali dei fatti ma dai loro esiti pratici e familiari, al livello di un'esistenza comune. Per quanto parta dall'alto, al vertice della scala sociale, un avvenimento storico va sempre verso il basso e investe le masse popolari, suscita la loro reazione emotiva. È qui che Shakespeare lo coglie trasportando in primo piano i «tableaux» di una storia privata e popolare, che sono per lui il colore stesso della realtà, quasi una nuova forma di comico da immergere nel bizzarro miscuglio della natura umana e dei suoi ruoli sociali. Lungi dall'esserne compromessa, l'unità d'im-

pressione necessaria alla poesia drammatica si approfondisce attraverso l'interesse appassionato della coscienza che soffre o che contempla. Tutto ciò che muove l'uomo e agita il suo vivere, quantunque diverso e in apparenza contraddittorio, disseminato nel tempo, converge irresistibilmente verso un centro di tensione interiore, così come l'angoscia si intensifica nello spettacolo dell'allegria e il sorriso del buffone rinalza la maschera del coraggio, la chiarezza del pericolo. Nel sistema shakespeariano il comico, spesso collegato all'intervento delle classi subalterne, assolve una funzione di straordinaria teatralità giacché consente di prelevare i personaggi da tutti i ceti della vita civile e di presentarli poi in tutte le situazioni, all'acme della loro energia drammatica, non nel chiuso di un'anima, come vuole la tragedia francese, ma nel paesaggio aperto della storia. Il teatro del vero riscopre «l'homme tout entier»: egli è la scena «où viennent jouer leur rôle les événemens de ce monde».

L'ipotesi storiografica che si associa nel Guizot all'idea di una drammaturgia romantica, regolata da convenzioni che corrispondono allo «stato mobile» della società, porta nello stesso tempo a concludere che Shakespeare non costituisce un modello ma un esempio, un metodo che va continuato e interpretato al lume delle esperienze intellettuali contemporanee, così lontane da quelle dell'epoca elisabettiana, nel segno di una nuova sensibilità europea, quale comincia a intravedersi nei romanzi di un Walter Scott. Il problema sta dunque nell'inventare un teatro che faccia tesoro della lezione di Shakespeare ma che parli la lingua del proprio tempo, trascriva i dati di una vita interiore più incerta e complessa di quella del passato, rifletta il progresso del gusto e dell'intelligenza tanto in rapporto alle élites quanto alle masse. Se il rischio del sistema romantico è il melodramma, la sua forza deve consistere nella drammatizzazione del quotidiano, come in Shakespeare, e nella rappresentazione lucida degli interessi, dei sentimenti, degli stati o modi di essere, che formano, agli occhi dello storico moderno, lo «spettacolo delle cose umane». Non sfugge al Guizot che la logica e la teatralità della storia postrivoluzionaria hanno modificato anche i meccanismi, le attese del gioco drammatico: «Témoins depuis trente ans des plus grandes révolutions de la société, nous ne resserrerons pas volontiers le mouvement de notre es-

prit dans l'espace étroit de quelque événement de famille, ou dans les agitations d'une passion purement individuelle. La nature et la destinée de l'homme nous ont apparus sous leurs traits les plus énergiques comme les plus simples, dans toute leur étendue comme avec toute leur mobilité. Il nous faut des tableaux où se renouvelle ce spectacle, où l'homme tout entier se montre et provoque toute notre sympathie». Lo storico, al pari del sociologo, non può prevedere le strutture del dramma moderno, ma sa che esse dipendono dall'evoluzione del sistema sociale e dalla sua ricerca di nuovi equilibri, che la fede borghese di un liberalismo ordinato e ottimistico se pure anticonservatore, almeno nel 1821, riconduce poi all'ideologia della mediazione, della centralità positiva tra gli estremi. Tale appunto è anche la linea di sviluppo della nuova drammaturgia secondo la pagina finale della *Vie*, una pagina del Guizot eloquente, non per nulla così ammirato da Taine: «Des intérêts, des devoirs, un mouvement communs à toutes les classes de citoyens, affermiront chaque jour entre elle cette chaîne de relations habituelles où se viennent rattacher tous les sentimens publics. Jamais l'art dramatique n'a pu prendre ses sujets dans un ordre d'idées à la fois plus populaire et plus élevé. Jamais la liaison des plus vulgaires intérêts de l'homme avec les principes d'où dépendent ses plus hautes destinées, n'a été plus vivement présente à tous les esprits; et l'importance d'un événement peut maintenant éclater dans ses plus petits détails comme dans ses plus grands résultats. Dans cet état de la société, un nouveau système dramatique doit s'établir. Il sera large et libre, mais non sans principes et sans lois. Il s'établira, comme la liberté, non sur le désordre et l'oubli de tout frein, mais sur des règles plus sévères et d'une observation plus difficile peut-être que celles qu'on réclame encore pour maintenir ce qu'on appelle l'ordre contre ce qu'on nomme la licence».

A giudicare dalla lettera del 12 settembre 1822 e dalla sua autodenuncia delle «bornes arbitraires», sembra proprio che l'appello del Guizot a una semantica storica del dramma moderno non sia caduto nel vuoto giungendo al Manzoni, ma ne abbia anzi motivato la decisione di «parler plus raisonnablement» della mescolanza di comico e di tragico sul fondamento di una cultura, comune alla *Lettre* e alla *Vie de Shakspeare*, che predispone subito al dialogo, soprattutto quando chi

ascolta ritrova nelle parole dell'altro l'eco dei propri pensieri, la materia filtrata di un vecchio discorso che gli è caro. In effetti le analogie tematiche fra i due testi, specie nel campo delle analisi drammaturgiche, appaiono così singolari da dare forte credito alla congettura che il Guizot abbia letto a sua volta il manoscritto del Manzoni e ne abbia tratto più d'uno spunto in modo simile a quello che il Trompeo, sagacissimo esploratore d'itinerari romantici, attribuisce allo Stendhal del primo *Racine et Shakespeare*. Ma nel caso del Guizot vi sono, quanto mai certi, i mesi trascorsi alla Maisonnette proprio quando il Fauriel rivede il francese della *Lettre* sulla via della stampa: un'occasione di più, si deduce, per prenderne conoscenza e magari per ragionarne o assentire, nella cornice omogenea di un'amicizia intellettuale che unisce i suoi protagonisti, dal Thierry al Cousin o al Barante, nella ricerca di una storiografia moderna, nella solidarietà del lavoro ideologico e letterario. Cominciando dai concetti generali, è già sintomatico il fatto che l'argomento del Guizot contro l'alternativa classicistica di ordine e disordine – «ce trouble des esprits ne peut cesser tant que la question sera posée entre la science et la barbarie, les beautés de l'ordre et les effets irréguliers du désordre; tant qu'on s'obstinera à ne voir dans le système dont Shakspeare a tracé les premiers contours, qu'une liberté sans frein, une latitude indéfinie laissée aux écarts de l'imagination à la course du génie» – collimi nella sostanza con le riflessioni della *Lettre* intorno al lessico valutativo che decide in anticipo il conflitto tra due tesi contrarie. Il Manzoni è più sottile, di una logica sfumata e insinuante ma feroce, a confronto della quale la frase della *Vie* prende l'aria di una replica in tono minore, di una variante impoverita: «Plusieurs d'entre ceux qui soutiennent la nécessité de la règle emploient souvent, pour qualifier les deux opinions contraires, des mots qui expriment des idées on ne peut plus graves, mais qui au fond, n'ajoutent rien à la force de leurs argumens. Ce sont, pour eux, d'un côté la nature, la belle nature, le goût, le bon sens, la raison, la sagesse, et, peu s'en faut, la probité; de l'autre côté, ce sont l'extravagance, la barbarie, la monstruosité, la licence, et que sais-je encore? Certes, si, de tous ces grands mots, les premiers peuvent s'appliquer au système des deux unités, et les autres au

système contraire, le procès est jugé. Il est hors de doute que la sagesse vaut mieux que l'extravagance...»

Nella *Vie* il chiarimento di metodo serve in primo luogo da introduzione all'ultima parte del saggio dedicata alle forme del sistema romantico, sempre sui testi di Shakespeare, ed è naturale che in questa area le concordanze tra il Manzoni e il Guizot si facciano più numerose, favorite anche dalla circostanza che i punti di appoggio sono gli stessi, da Johnson o da Lessing allo Schlegel. Ma entro una materia critica comune e quasi di rito si può captare qualche simmetria più curiosa, difficilmente di tipo indiretto, come quella per cui tanto nella *Vie* quanto nella *Lettre* compare una serie ternaria, a intervalli diversi, formata dall'esame comparativo di *Zaire* e di *Otello*, dall'analisi del *Riccardo II* e dalla rilettura di *Andromaque* secondo un punto di vista polemico verso la tragedia dell'«amour». Se poi si scende ai singoli segmenti della serie, i rapporti tra le varie coppie assumono valori differenti, cosa abbastanza prevedibile, del resto, dal momento che la reazione di uno storico in veste di letterato non può essere quella di un critico scrittore, il quale non rinuncia mai al senso del mestiere e interroga lo spartito drammatico da esperto del linguaggio, saggiandolo al fuoco della sua poetica militante. Per quanto concerne l'intreccio della *Zaire*, il Guizot rileva il carattere inverosimile della sua coesione forzata e delle sorprese che rompono l'unità d'impressione: il colpo di scena che si rovescia sul personaggio senza dargli agio di maturare resta un meccanismo esterno, manovrato dalla regola dell'unità di tempo. Nell'*Otello*, al contrario, la mente dello spettatore è dominata da un'impressione unica, che abolisce l'espedito della peripezia in quanto prima ancora di conoscere lo stato felice del Moro, noi sappiamo che Jago si appresta a distruggerlo, e l'unità morale del dramma deriva perciò dalla coerenza dei caratteri, dei sentimenti o delle scelte.

Anche il Manzoni parte da Voltaire per approdare a Shakespeare, ma il suo giro è più frastagliato e il suo contatto col testo, più analitico e profondo, al pari del problema, che in un certo senso lo affascina, della «peinture graduée des évènements et des passions». L'assassinio della donna amata perché creduta infedele richiede nella *Zaire* che Orosmane passi dall'amore all'odio nel corso di poche ore sotto la spin-

ta di un fatto esterno quale è la scoperta di un ambiguo biglietto. La gelosia e la catastrofe esplodono in virtù di una invenzione ingegnosa che può produrre soltanto un gioco bizzarro di circostanze romanzesche, al di fuori, dunque, della coscienza e della sua dinamica conflittuale. Per questo la lezione dell'*Otello* risulta tanto più grave e terribile, la sua forza drammatica è racchiusa nello spettacolo di un essere violento in cui crescono a poco a poco la passione e il sospetto per ogni gesto di chi ama e nella presenza fatale di uno scellerato abile e maligno, che esercita il suo «potere infernale» su un'anima ardente e generosa ma ingenua. Come già per lo Schlegel, a cui appartiene, del resto, la formula di «mauvais génie» introdotta nella *Lettre*, Jago è il genio malefico della tragedia, colui che manipola e avvelena la situazione deformando ogni pensiero che potrebbe convincere Otello a riconoscere l'innocenza di Desdemona. Al posto del caso si sostituisce così il male, il negativo della coscienza, poiché il delitto discende naturalmente, quasi per il suo stesso peso, dalla «source impure d'une volonté perverse». Ora non è più lo Schlegel a parlare ma il Manzoni, il lettore di Pascal prima ancora che di Shakespeare, il moralista del «mysterium iniquitatis» che si propone di ricostruire la storia delle passioni, il «tableau» di un'anima e degli avvenimenti che la modificano, la rivelano a se stessa.

L'idea del «tableau» interiore viene proposta esplicitamente in rapporto al *Riccardo II*, un'altra zona d'incontro, come s'è detto, tra la *Vie* e la *Lettre*. Ma bisogna subito soggiungere che le assonanze di questa sezione vanno attenuandosi, una volta che si sia segnalata la specularità didascalica di «sous le prétexte de réclamer l'héritage qui lui a été ravi par un acte illégal» e «sous prétexte de réclamer ses droits à la succession de son père mort dans l'intervalle». Al Guizot basta l'accenno sommario ad alcune scene per poter ribadire che l'unità morale del personaggio verso cui converge la simpatia dello spettatore fa sì che un'azione, per quanto vasta e intricata, si presenti rapida, unica e compiuta, laddove il Manzoni, ripercorrendo l'avventura drammatica nelle sue tappe principali, di nuovo in splendido duetto con lo Schlegel, vuole dimostrare come tutto quanto accade in luoghi e tempi diversi si unifica per il pubblico nella storia di Riccardo, nella rivelazione progressiva del suo carattere, nel

trapasso, quando cala la sventura, da un orgoglio frivolo e compiaciuto a un orgoglio grave e severo, misurato e solenne, a cui si correla il destino di tutti gli altri personaggi nell'intreccio di nuovi eventi e conflitti. D'altro canto, dovrebbe oramai essere palese che il Guizot si tiene agli enunciati generali; la finezza, l'intelligenza crudele e inquieta del chiaroscuro non entrano nel suo metodo, e se ne può avere una riprova nell'analisi dell'*Andromaque*, che è anche quella più vicina al testo manzoniano.

In contrasto con il Laharpe e forse insieme con lo Chateaubriand del *Génie du Christianisme*, il quale esaltava nella Andromaca di Racine la madre, la donna cristiana della natura corretta e fatta più bella, la tesi di fondo della *Lettre* è che l'intrigo amoroso subordina alla passione tutti gli altri sentimenti dell'uomo e che il rapporto tra madre e figlio passa in secondo ordine, quantunque l'interesse primario dello spettatore sia rivolto ad Astianatte, alla sua sorte di orfano infelice. Di fatto, colui che dovrebbe essere il centro della tensione patetica, poiché è in gioco la sua vita, si riduce a un accessorio, a un mezzo di scambio da sacrificare alle sofferenze degli eroi e delle eroine che si amano a tempi sbagliati. In modo analogo, rifacendosi sempre al principio che il centro d'azione deve coincidere con il centro d'interesse di uno spettatore sensibile, il limite della tragedia risulta per il Guizot quello, di cui dissertava anche il Laharpe, ma per disarmarlo, di un intreccio doppio a linee sovrapposte, con un centro d'azione incerto o alterno, inevitabile effetto, d'altra parte, del sistema delle due unità. Se si provasse a immaginare lo stesso soggetto sotto la penna di Shakespeare, secondo l'angolatura dunque della drammaturgia moderna, Andromaca dovrebbe divenire l'asse unitario dell'azione e dell'interesse: l'amore materno si spiegherebbe in tutta la sua intensità, dalla paura all'ardimento, mentre Astianatte salirebbe alla ribalta come una creatura viva e tutte le emozioni del pubblico si raccoglierebbero intorno al dramma della madre e del figlio, proprio all'opposto di come opera Racine, ancora lontano da *Athalie*, il quale sposta invece l'attenzione dell'osservatore verso le vicende, il destino di Ermione. Vero è che in un teatro di corte a dominante femminile, dove il ruolo della fatalità è gestito dall'eros, il perno drammatico ruota per forza intorno a Ermione, la prima

donna del duello amoroso, e Andromaca deve subire la situazione, ai margini dello spazio patetico. Agli sviluppi straordinari dei sentimenti passivi non può accompagnarsi una reale azione tragica, l'interesse rischia di continuo di perdersi in un disegno obbligato a una sola dimensione: quella dell'amore, del desiderio dell'altro.

Viene subito fatto di pensare alla *Lettre*, se non fosse che il Manzoni, come sempre, deve andare più addentro ed estendere il processo d'analisi per seguire implacabile lungo il testo il rituale di una « morale romanesque », per dirla col suo Nicole, dove tutto si decide in grazia di « un dédain, un sourire, quelques mots qui donnent l'espérance ou qui la détruisent », nell'intermittenza o nel silenzio delle « cordes du cœur humain les plus graves et les plus morales ». L'etica cristiana di Port-Royal, combinata con il razionalismo borghese che fra Diderot e Lessing istituisce una poetica teatrale della famiglia e non più della corte, scorge nel Racine d'*Andromaque*, « malgré l'art admirable et les nuances délicates du coloris avec lesquels est peinte la passion de Pyrrhus, d'Hermione et d'Oreste », un difetto d'umanità che è quasi sadismo, indifferenza alla condizione miserabile di una madre e di un figlio. Tutto nel dramma dimostra che la morte di Astianatte non significa nulla, dall'atteggiamento tipico di Fenice, il confidente virtuoso su cui cala subito l'ironia del critico (« Il ne manque même pas de ce genre de bonté, pour ainsi dire toute philosophique, que l'on ne rencontre guère que dans les confidens vertueux de tragédie, et qui ne laisse pas d'avoir sa singularité ») al fatto, ancora più indicativo, che secondo il racconto di Oreste Andromaca ha potuto « livrer l'enfant d'une autre à la mort ». E uno spettatore umano che sappia riflettere su una possibilità così atroce ne deduce, in « un pénible mélange de commisération et d'horreur », che il dolore di Andromaca è intriso di crudeltà, se Oreste non ha detto il falso, e così le sue lacrime perdonano « ce qu'ont de plus puissant et de plus sacré les larmes d'une mère qui supplie pour la vie de son enfant ». Quello spettatore è lo stesso Manzoni, si capisce bene, che non resta all'esterno della scena, ma vuole diventarne parte attiva, occhio giudicante, punto d'intersezione tra il passato del personaggio e il presente di chi lo guarda: tanto è vero che nella replica al Laharpe, immediatamente dopo, egli nota come, ammesso che la morte di un

ragazzo possa essere giustificata dai costumi di un'epoca, il soggetto del dramma dovrebbe allora consistere nell'insieme di « ces mœurs, ces maximes de politiques, et cette manière de concevoir les droits de la victoire, ... l'horrible puissance qu'on leur attribue de porter les hommes à sacrifier un enfant ».

Si tratta di un problema a un tempo tecnico e morale, omologo al riconoscimento che « les grandes actions historiques ont une origine, des impulsions, des tendances, des obstacles bien différens et bien autrement compliqués » rispetto al codice del teatro amoroso. Se la verità degli impulsi, delle motivazioni che danno consistenza a un individuo o a un evento, dipende dalla storia e dal modo di essere di un sistema sociale, l'immagine drammatica si realizza soltanto attraverso una distanza epica di giudizio critico, che resta poi da tradurre in termini tecnici. Ecco allora la voce del coro, con il sottinteso, quasi per una sorta di armonia prestabilita, che l'occhio dell'osservatore possa cogliere o proiettare nelle avventure degli uomini rappresentati una dimensione morale, un « fond général de nature humaine » visto dall'interno come pena e inquietudine, come una tensione verso il futuro, a cui non può mancare la « véritable sympathie » di chi si sente simile e diverso, figlio di un altro tempo. Il presente assoluto di Racine, per adoprare un concetto dello Szondi, viene messo in crisi da un drammaturgo che nasconde un narratore giudicante, così come la discontinuità della storia, sebbene unificata nel dramma della coscienza, porta all'anticlimax, alla dissoluzione epica dell'eroe tragico. Tornando ora al Guizot, è evidente che questi problemi di forma interna e di sperimentazione tecnica restano fuori dal suo discorso critico su Racine e Shakespeare. Ciò che vi passa è uno schema d'ordine tematico, che poi, per naturale contrasto, sembra conferire nuovo rilievo alla sua indagine sul « mélange » dei generi, confermandoci ancora che se vi è qualcosa della *Vie* che deve avere colpito il Manzoni non può che essere la questione dello stile drammatico, del parlato polifonico shakespeariano. In fondo, prima di Hegel, il Guizot rapporta già la mescolanza del sublime e del quotidiano alla visione interiore del cristianesimo e anticipa quasi l'ipotesi sociologica di un Auerbach, ma vi aggiunge anche un'illuminante apertu-

ra verso il nuovo sistema narrativo di Walter Scott, verso l'epopea della prosa borghese.

Nell'estate del 1820 invece, quando lavora alla *Lettre*, il Manzoni, per stabilire se il «mélange» del comico e del serio sia da considerare un'anomalia che può deporre contro il sistema storico o Shakespeare, ha a disposizione il *Discours des préfaces*, da testi in buona parte di Johnson, e il *Cours de littérature dramatique* dello Schlegel, entrambi favorevoli allo stile misto: il primo in quanto «c'est ce mélange même, qui rapproche davantage ses drames de la vérité et de ce qui se passe tous les jours sous nos yeux» e i suoi «tableaux de la vie humaine» sono sempre lo specchio della «société»; il secondo perché la fedeltà al reale dà luogo soprattutto a una logica artistica lucida e consapevole, la cui legge è intrinseca alla forma, al ritmo del dramma. A giudizio dello Schlegel non bisogna dunque arrestarsi alla posizione pure ragionevole di un Johnson, che «pour justifier le mélange du comique et du tragique qu'offrent les drames anglois, dit que dans la réalité le sérieux et la plaisanterie, les choses vulgaires et les choses sublimes sont souvent très-près les unes des autres», ma occorre ricercare i «motifs profondément réfléchis» dell'unione di comico e tragico. Allora si può capire finalmente come «les scènes et les personnages comiques, mêlés aux évènements de l'histoire ou à la haute poésie romantique» servano a «faire une partie aux facultés moins exaltées de notre âme et à mettre un contrepoids à toutes espèces d'exagération». Proprio nella mescolanza degli estremi il drammaturgo si rivela «profond penseur», artista della intelligenza, dell'orchestrazione drammatica: «Dans les drames de Shakespeare, les scènes comiques sont comme le vestibule de la poésie où les serviteurs se tiennent; ces personnages vulgaires n'osent pas parler assez haut pour couvrir les entretiens qui se passent dans la grande salle; mais lorsque les héros ont disparus, les subalternes méritent quelque attention; leurs plaisanteries audacieuses, leurs prétendues imitations de leurs maîtres, peuvent jeter un grand jour sur les caractères principaux». Scompare l'arbitrio o il difetto di gusto e resta l'armonia di una struttura organica, che passa per così dire «du dedans au dehors», la forma vivente del teatro romantico. «Le changement de temps et de lieu dans un drame, – spiega il *Cours* – supposé qu'on leur ait donné de l'influen-

ce sur l'âme des personnages, et qu'on ait fait servir à la perspective théâtrale les nouveaux aperçus qu'ils présentent; le contraste de la plaisanterie et du sérieux, supposé qu'on ait su rattacher l'une à l'autre par de secrets liens; enfin ce mélange du genre dramatique et du genre lyrique qui permet à l'auteur de montrer à son gré ses héros sous un jour plus ou moins poétique; tous ces traits qui caractérisent le drame romantique, loin d'être à mon avis des défauts, sont de véritables beautés».

Per quanto riconosca la sagacia e la profondità dello Schlegel, cui si deve una nuova critica filosofica, il Manzoni della *Lettre* non trova convincenti le ragioni addotte nel *Cours* per giustificare la tecnica shakespeareana del «mélange» – e il suo «jamais» lascia intendere che ci è tornato sopra più di una volta – perché pensa coi classici che ne esca distrutta «l'unité d'impression nécessaire pour produire l'émotion et la sympathie». È un argomento che verrà sottoscritto anche da Stendhal, ma che ricorda soprattutto, solo che ci si volga indietro, la Staël ideologa di *De la littérature*, così energica nel sostenere, in relazione per l'appunto a Shakespeare, che «le contraste de ce qui est noble avec ce qui ne l'est pas, produit... toujours... une désagréable impression sur les hommes de goût» e che «le genre noble veut des nuances, mais des oppositions trop fortes ne sont que de la bizarrerie». Davanti alla possibilità del tragicomico o del grottesco lo scrittore del *Carmagnola* educato alla chiarezza del Settecento si sente a disagio e si allontana dallo Schlegel arretrando su un principio d'ordine normativo, che significa un'interpretazione moderata della poetica romantica, quasi alla Constant: non per nulla l'amico della Staël dichiarava nel suo *Wallstein* che «les caractères, toujours mélangés, nuisent à l'unité de l'impression». Ma all'interlocutore dello Chauvet interessa per intanto che la stravaganza shakespeareana non debba essere considerata una conseguenza del «système historique»: nell'ottica di un realismo critico simile a quello del *Discours des préfaces*, col suo «tableau de ce monde dans son état naturel et dans son cours ordinaire», la mescolanza del «grave» e del «burlesque» o del «touchant» e del «bas» è l'effetto naturale di ciò che il drammaturgo osserva nella realtà del proprio tempo e della «forte impression» che ne riceve.

D'altronde, proprio perché la legittimità dell'operazione letteraria viene definita dalla misura del reale, la risposta manzoniana non può che risultare provvisoria, soprattutto rispetto all'inquieto diagramma dei pensieri, degli appunti o dei progetti che preparano le analisi della *Lettre*, ma ne restano esclusi, materiali di diffrazione, ipotesi o esperimenti in attesa di una verifica, o come dirà in seguito una pagina del *Fermo e Lucia*, della «certezza di un assenso, o almeno di una comprensione, o almeno di una resistenza ragionata». La coerenza del Manzoni è fatta di processi riduttivi, di lente sedimentazioni giustapposte, di riflussi d'inquietudine dietro la sicurezza dell'enunciato. Chi consulti le sue carte, da quelle per la prefazione al *Carmagnola* sino ai cosiddetti materiali estetici, si rende conto rapidamente che il realismo tragico di Shakespeare gli detta qualche volta riflessioni più avanzate della *Lettre*, che pure dovrebbe rappresentarne la sintesi. Questo accade per esempio nei suoi ragionamenti intorno al carattere «famigliare» del dramma di Otello a paragone di Orosmane, sempre nell'ambito del discorso critico sul «genio maligno» e sull'«artificio» di Voltaire, ma qui con una ripresa acutissima e folgorante dello spunto del Letourneur a proposito della «morale domestique» che domina le «pièces» di Shakespeare. Il frammento è proprio tutto da trascrivere: «Gli eventi e i discorsi famigliari sono utili nella Tragedia, oltre a molte altre cose, anche perché molte passioni non possono essere spinte al loro più alto punto se non per mezzo di questi fatti. Per esempio, quanto la gelosia di Otello supera quella d'Orosmane! E una delle ragioni è che il poeta si è servito di mezzi, che ad un critico volgare possono parere di carattere comico per la famigliarità. Il fazzoletto è essenziale nella tragedia di Shakespeare. Si vedano le due tragedie. Voltaire, volendo far senza Jago, fu obbligato a far da Jago egli stesso; voglio dire che il poeta è quegli che studia tutti i modi per tener viva la gelosia di Orosmane; e così l'artificio è apparentissimo. Quando la gelosia cede, la tragedia minaccia rovina, e il poeta fa nascere un incidente che la rimetta in vigore. Nell'*Otello* invece v'è un genio maligno che ordina le cose a fomentare questa passione nel protagonista, e a distruggere la fiducia che vorrebbe nascere nell'animo suo. Che quegli che concepisce il primo un soggetto lo lasci mancante, e un altro imitandolo lo perfezioni, non fa mera-

viglia; bensì il contrario, come in questo caso. La colpa è del modo di concepire la Tragedia, che era in voga in Francia ai tempi del Voltaire; quei principj di Poetica eran per questo la condizione *sine qua non*, e a questi sacrificò il principale. È impossibile la pittura di una gelosia conjugale senza particolarità domestiche».

Considerazioni come queste dimostrano che il Manzoni percepisce il problema del comico domestico nei suoi motivi profondi, non solo sul piano del «décor», ma nello stesso tempo non riesce a tematizzarlo, gli manca qualcosa per esserne convinto sino in fondo. Tuttavia non può liberarsene, vi gira attorno quasi senza avvedersene, mentre la sua poetica del vero morale deve far fronte alle difficoltà o alle ambivalenze del primo lavoro drammaturgico, a mano a mano che gli giungono i riscontri, gli avvisi dei lettori o dei compagni di battaglia. Rispondendo al Giudici nel febbraio del 1820, qualche mese prima della stesura della *Lettre*, il Manzoni si sofferma sulla «dissonanza» che ha voluto rappresentare, dice, nel personaggio del Carmagnola e si domanda se un «uomo di animo forte ed elevato e desideroso di grandi imprese, che si dibatte colla debolezza e colla perfidia de' suoi tempi, e con istituzioni misere, improvide, irragionevoli, ma astute e già fortificate dall'abitudine e dal rispetto, e dagli interessi di quelli che hanno l'iniziativa della forza» possa divenire un «carattere drammatico», così come gli viene da chiedersi, proseguendo, se sia possibile, sdoppiando la prospettiva tra i personaggi e il coro, «avvilire» la guerra, d'accordo poi, non lo si dimentichi, col Visconti romantico del «Conciliatore», e insieme «interessare» ad essa il pubblico.

La soluzione della difficoltà gli sembra legata all'esistenza di due generi di interesse, che vanno distinti perché di natura assai diversa. Il primo è «quello che nasce dal vedere rappresentati gli uomini e le cose in un modo conforme a quel tipo di perfezione e di desiderio che tutti abbiamo in noi: e questo è, con infiniti gradi di mezzo, l'interesse ammirativo che eccitano molti personaggi di Corneille, di Metastasio, e di infiniti romanzi». L'altro invece si genera nella «rappresentazione la più vicina al vero di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo che si vede negli avvenimenti grandi e piccioli di questo mondo: e questo interesse tiene ad una parte importante ed eterna del-

l'animo umano, il desiderio di conoscere quello che è realmente, e di vedere più che si può in noi e nel nostro destino su questa terra». Ora, questi due interessi si possono benissimo «riunire in una azione e in un personaggio», in quanto già «uniti spesso nel fatto», l'uno quale mezzo di «commozione» e l'altro di «riflessione», sul doppio registro della «tragedia» e del «coro». A parte il compromesso d'ordine pratico ciò che viene fuori, come ognuno può subito vedere, è un realismo drammatico e introspettivo di tipo pascaliano – «à mesure qu'on a de lumière, on découvre plus de grandeur et plus de bassesse dans l'homme» si legge nelle *Pensées* – dove la dissonanza, il «mélange» di cui parlava anche la Staël dell'*Allemagne*, viene ricondotta al paradosso esistenziale del «destino su questa terra» e l'ammirazione del «romanesque» si scredita nello stupore pensoso di chi guarda al disordine, al guazzabuglio che è in ogni uomo, a «quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo» che si incontra a tutti i gradi del reale. Il rapporto tra comico e tragico si affaccia di nuovo, ma rimane circoscritto all'episodio e non ha seguito, sembra: sintomo ancora una volta di una sfasatura, di un'esitazione dinanzi all'alternativa di un dramma a funzioni stilistiche contrapposte. E tuttavia ce n'è abbastanza per alimentare la perplessità, l'insoddisfazione nei confronti della formula della *Lettre* sul «mélange», indipendentemente dalle spinte che vengono dall'esterno, sempre più numerose dopo il 1820. La certezza della norma trova il suo limite nel concetto del vero e nella dinamica dell'esperienza che vi fa riscontro.

Inserita in un segreto monologo di dubbi, la lettura del Guizot rimette dunque in moto la trama dei pensieri sospesi e affretta un processo di revisione che covava nel fondo, a carico proprio dell'«inconvenient» della *Lettre* di «fixer ou de reconnaître des bornes arbitraires» al futuro del realismo drammatico. Secondo quanto confessa il Manzoni al Fauriel, la pagina di rettifica da aggiungere al vecchio testo, che per dare posto al nuovo pezzo si suddivide in due segmenti laterali, deve sostituire al postulato che il «mélange» di due effetti contrari distrugga «l'unité d'impression» un punto di vista più ragionevole e aperto, che non ipotetici

troppo presto il corso imprevedibile della letteratura: e nessuno può ormai dubitare che anche gli scrittori vivano in tempi di rapide trasformazioni. Quando l'istruttoria si riapre, sia pure lasciando intatta la frase imprudente del 1820 come premessa negativa di un «ou, pour parler plus raisonnablement», il «je pense» del nucleo originario diventa subito, svolgendosi sul nuovo versante, un misuratissimo «il me semble», non più in rapporto a una questione di principio, a una norma estetica universale, ma solo a un evento storico, che è l'uso del «mélange» in Shakespeare. La disgiuntiva della ripresa ha la conseguenza immediata di staccare il problema dello stile shakespeariano da quello della facoltà per l'opera d'arte di strutturarsi in materiali eterogenei senza che si leda la sua forma organica unitaria. E mentre rimane valida la riserva contro le «raisons» interpretative dello Schlegel, ritorna, sul piano del futuro, l'immagine o l'utopia della poesia romantica, nello spirito del *Cours*, si direbbe, e della sua poetica inclusiva, per cui «la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se réunissent et se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique».

Ma il Manzoni avanza prudentissimo come se avesse paura di dire troppo, e tenta l'aggiramento di una posizione che continua a turbarlo, con l'astuzia di una litote che non deve comprometterlo oltre un certo punto. Ne scaturisce così una dichiarazione sfumata e sinuosa, con l'oggetto al negativo («qu'il soit réellement et qu'il soit à jamais impossible de produire une impression harmonique et agréable par le rapprochement de ces deux effets») anteposto in forte rilievo al sintagma predicato: «c'est ce que je n'ai ni le courage d'affirmer, ni la docilité de répéter». Quest'ultima è la variante più raffinata, per non dire proprio più manzoniana, di un procedimento d'attenuazione che si presenta ancora nella *Lettre*, nel capitolo a esempio su Racine («Ce qui m'étonne, ce que je voudrais savoir et n'ose presque demander, c'est comment il arrive que...»), non meno che nei paragrafi epistolari al Fauriel che si sono già ricordati, dove si chiede di cassare il nome di Schiller («enfin je ne mérite ni n'ose le nommer»). Se ne può trovare un nuovo esempio nella lettera

al Giudici («vi è contraddizione fra questi due intenti? Io non vi saprei certo affermare il sí né il no»), del tutto analogo a quello, fra l'altro, con cui si chiude di fatto il supplemento della *Lettre* sulla mescolanza di comico e di serio: «le mélange du plaisant et du sérieux pourra-t-il être transporté heureusement dans le genre dramatique d'une manière stable, et dans des ouvrages qui ne soient pas une exception? C'est, encore une fois, ce que je n'ose pas savoir».

Se si pongono a confronto questi stilemi sospensivi, da cerimoniale della reticenza o della dissimulazione, della modestia elaborata sino alla civetteria dello scrupolo, si dovrebbe poi comprendere che essi non comportano solo un dubbio, un gesto di timidezza quasi cortese, ma anche una scelta che viene mascherata sotto la cadenza conciliante della preterizione, col timore forse d'essersi spinto troppo avanti: di qui il ricupero, lo studio della copertura, il gusto della provocazione a rovescio. Non bisogna dunque stare al gioco dello scrittore o credergli sulla parola. Allorché riscrive la pagina della *Lettre*, egli ha deciso qualcosa d'importante, sa perfettamente quello che vuole, e la negazione che colpisce la docilità del ripetere, in una col coraggio dell'asserire, implica oramai la consapevolezza della propria autonomia di ricerca, di un itinerario diverso e tutto personale, che potrebbe persino essere quello di un realismo romantico. Anche l'accento delle battute che seguono subito dopo, conferma l'impressione di una risolutezza nascosta che non riesce o rinuncia a controllarsi sino in fondo, non appena abbandona il binario del discorso in prima persona, e si riversa così nell'enunciato fortemente assertivo secondo cui esiste solo un genere nel quale anche il genio non può che fallire quando si avventura per nuove strade, e questo genere è il falso. Occorre poi tenere presente che la frase «ce genre est le faux» riecheggia il «comme tout genre a son écueil particulier, celui du genre romanesque c'est le faux» di un capitolo successivo di critica al «goût romanesque», e forse non è un caso dal momento che anche l'inserito della *Lettre* deve arrivare tra poco al problema del romanzo e al diritto della sperimentazione che va riconosciuto al «génie» se i «matériaux» che egli adopra sono «dans la nature». Il principio dell'autenticazione oggettiva è sempre quello settecentesco, ma il motivo concomitante del genio lo aggiorna, per così dire, in una cifra romantica

e lo reinterpreta alla luce dell'attualità, nell'orizzonte della storia più ancora che della natura, con un irresistibile appello al presente, a ciò che avviene nella concreta realtà del mondo letterario.

Gli esempi che vengono addotti a questo punto per provare che la critica non può imporre dei limiti arbitrari a un'opera d'arte, al di fuori di quello che s'identifica col falso, risultano il romanzo moderno, o «genre narratif», e il *Faust*, sebbene non se ne faccia il nome forse per restare nello stile di una rassegna di modelli di cui basta predicare l'esistenza. L'opera di Goethe, dalla quale conviene cominciare, invertendo l'ordine degli addendi per ragioni che diverranno chiare più avanti, viene descritta come un testo drammatico «étonnant», capace di «impressions bien autrement diverses et nombreuses», di «rapprochemens bien autrement imprévus que ceux qui tiennent à la simple combinaison du tragique et du plaisant». Avverte poi il Manzoni che per ammirarla, cioè per intenderla, basta non ricorrere più alla qualifica tradizionale di tragedia, per quanto quello che sembra un facile mutamento di etichetta equivalga in definitiva a riconoscere l'invenzione di un «genere», di una nuova struttura di forme che non si può giudicare alla stregua di ciò che la precede: è dunque un sistema a sé, un genere romantico, l'enciclopedia, avrebbe detto lo Schlegel, di un'intera vita spirituale. Sorridente sino alla amabilità ironica della «condition assez douce de la part des critiques, puisqu'elle n'exige que le sacrifice d'un mot», l'ammirazione manzoniana si colora di una tempra ancor più moderna qualora vi si metta a fronte la Staël dell'*Allemagne*, e non si può escludere che questo fosse anche il sottinteso dello scrittore della *Lettre*. Quantunque sensibile al dramma goethiano e alla sua «singulière exaltation d'ironie et d'enthousiasme, de tristesse et de gaieté», l'aristocratica compagna dello Schlegel, che in fondo era più vicina a Schiller che a Goethe, trovava che nell'«étonnant ouvrage» del *Faust* non bisogna cercare «ni le goût, ni la mesure, ni l'art qui choisit et qui termine» e che per apprezzarne il carattere comico non vi si deve «appliquer le raisonnement» ma «regarder les plaisirs de l'imagination comme un jeu libre et sans but». In verità, la poetica di una opera che non è né tragedia né romanzo, un poco nella scia di Aristofane se «les traits du pathétique de Shakespeare

n'y mélaient des beautés d'un tout autre genre», urta contro tutte le leggi del buon gusto anche quando è concesso al genio di trascendere «les bornes de l'art». Il suo difetto capitale, precisava da ultimo la Staël, va colto nella natura stessa del «genere», che può valere soltanto come un modello negativo, da far desiderare per l'appunto che «de telles productions ne se renouvellent pas». Si finisce dunque abbastanza distante dal Manzoni della *Lettre* del '22, pronto con tutt'altro animo a trarre dall'esempio unico di Goethe l'idea di una modernità che inventa il proprio codice e lo spazio letterario delle sue funzioni.

Non pare dubbio che l'elogio allusivo della *Lettre* al primo *Faust* voglia anche essere un segno di attenzione e di gratitudine per il giudice del *Carmagnola*, per il «Maestro» dalle «pure e splendide parole» sopraggiunte a rincuorare chi era in una «nojosa ed assiderante incertezza», tanto per ripetere ciò che scrive a Goethe lo stesso Manzoni il 23 gennaio 1821, ancora tutto commosso da un «premio non aspettato». E nell'autunno poi le ragioni della riconoscenza si sono rinnovate davanti a un altro intervento di Goethe, di una «bienveillance», come racconta la lettera al Fauriel del 3 novembre, quasi paterna, che stupisce e consola in quanto «au milieu des dégoûts qu'on éprouve dans cette active et oisive carrière des lettres, c'est une consolation que ces rapports avec des hommes supérieurs par leur indulgence comme par leur esprit». Tuttavia l'interesse per il *Faust* non si può spiegare solo così, deve muovere anche da impulsi più interni di poetica o di scrittura: e infatti, se si prendono altri documenti manzoniani di quegli stessi anni, vi si rintracciano subito reminiscenze e richiami che attestano una fedeltà di lettore proprio nei riguardi dell'«ouvrage étonnant», «ni tragédie, ni roman», che imbarazzava l'autrice dell'*Allemagne*. Nella prima *Morale cattolica*, in una lunga nota sul «ridicolo» che gli «scrittori burleschi» possono cavare dal «frasario stesso dei diversi sistemi», si legge, con lo stesso accostamento fatto dalla Staël, che «dalle *Nubi* al *Fausto* i sistemi positivi sulla parte morale e intellettuale dell'uomo sono sempre (o al loro apparire o col tempo) caduti nelle mani di scrittori comici; e il sentimento eccitato da questi è stato o gajo, o scherzevole, o anche penoso, secondo che hanno più fatta risaltare o la vanità dei sistemi particolari,

o la vanità terribile della mente umana: il che è dipendente dalla malignità, dalla vivacità, o dalla profondità del genio dei diversi scrittori». D'altro canto, tra le minute del *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia* si sorprende addirittura un'allusione al colloquio-parodia tra Mefistofele e lo scolaro, provocata da una di «quelle cortesi parole che, come diceva Mefistofele, sogliono opportunamente presentarsi, appunto quando manca il concetto». Anche la postilla di commento si annuncia di una qualità pregevole, proprio da scrittore che distilla ironia dall'ironia: «Il precetto di Mefistofele, venuto così tardi, pure è un nuovo esempio a comprovare che nell'esercizio dell'intelletto umano, la pratica precede di molto la teoria. La regola data da Mefistofele è infatti la più ordinariamente seguita».

La conclusione che si può dedurre da indizi di così spiegata eloquenza giova soprattutto a porre nella giusta luce di una scelta quanto mai motivata l'innesto entro la *Lettre* del giudizio critico sul *Faust*, che poi, d'altro canto, va visto in raccordo dialettico con l'intero microsistema correttivo, e in particolare con l'esclusione di Schiller dalla compagnia di Shakespeare e di Goethe, cui era stato invece ascritto dal Manzoni francese del 1820. A dire del Lukács, il *Faust* rappresenta il trapasso dell'ideologia del secolo XVIII in quella del XIX e congiunge la tradizione di Voltaire e Diderot al mondo nuovo di Hegel e di Balzac. Bertolt Brecht poi, riferendosi all'*Urfaust* e alla «Schülerszene», vi scorge una sorta di fontana della giovinezza per tutto il teatro tedesco, uno straordinario esperimento che accoppia insieme grazia e passione, dignità e humour, gusto e audacia, al pari della mescolanza realistica di tragico e di buffonesco in Shakespeare. La citazione del *Faust* in primo piano da parte del Manzoni del '22 sanziona definitivamente il congedo da Schiller, che la poetica sentimentale della Staël e del «Conciliatore», condivisa ancora dal drammaturgo del *Carmagnola*, affiancava a Goethe e a Shakespeare come un maestro del teatro romantico, e qualifica l'opzione a favore di questi ultimi sotto il segno di un realismo sperimentale, oramai lontano dall'oratoria idealistica di un poeta «content de bien parler», come diceva Stendhal, il quale però considerava tale anche il Manzoni delle tragedie. È stato più volte osservato come, a partire dal 1820, si accenda nella letteratura europea un dibattito ca-

ratteristico, intenso perché immerso nella storia vitale di ogni scrittore, sull'alternativa che oppone Shakespeare a Schiller. Tanto per un Puškin, che non a caso poi qualcuno ha avvicinato al Manzoni, quanto per un Büchner, a voler tacere di altri, la strada del realismo drammatico coincide con lo spostamento risoluto da Schiller, che è per tutti il mito poetico della giovinezza, a Shakespeare e a Goethe. Vi è una lettera di Büchner alla famiglia, posteriore però al 1830, veramente paradigmatica a questo riguardo: «Per quanto concerne i cosiddetti *Idealdichter*, io trovo che essi non hanno dato quasi null'altro che marionette con nasi celesti e pathos artificioso, ma non uomini in carne e ossa, la cui pena o gioia mi fa vibrare di simpatia e il cui agire m'ispira orrore o ammirazione. In una parola apprezzo molto Goethe o Shakespeare, ma assai poco Schiller». Ebbene, anche il Manzoni sembra compiere lo stesso percorso, ma assai prima, e in una situazione letteraria dove ogni elemento del sistema è di continuo messo in gioco dalla dinamica di un lavoro a spirale, che avanza su più fronti e a cicli simultanei. Non c'è poi da stupirsi se i suoi conti di produttore introverso si iscrivono in complicati registri personali, sui tempi lunghi, come sempre, di una memoria che non si distingue dal rigore tenace dell'intelletto.

In mezzo ai materiali estetici, a esempio, si trova una traccia di discorso intorno alla moralità delle opere tragiche, con una analisi finale della scena prima, atto quarto, del *Guglielmo Tell*: è un frammento che viene spesso ricordato perché vi si discute, sul testo di Schiller, il metodo drammatico del far «simpatizzare il lettore colle passioni dei personaggi» anziché «farlo sentire separatamente dai personaggi», «giudice» e non «complice». Il Manzoni illustra in primo luogo la situazione: «Un pescatore osserva con un suo figliuolo la barca dov'è Gessler con Tell, agitata dai venti: "Giudizj di Dio! Sì, è desso, il Governatore, che là è tratto. Egli naviga là, e conduce seco il suo delitto. La mano del vendicatore lo ha bentosto ritrovato: ora egli riconosce un potente signore sopra di sé. Queste onde non cedono alla sua voce. Queste rupi non piegano le loro teste dinnanzi al suo cappello". E aggiunge: "O fanciullo, non pregare, non istrapparlo dal braccio del Giudice". Il fanciullo: "Io non prego pel Governatore, io prego per Tell che è nella barca con lui"». Pur-

troppo, commenta subito il critico, questo «sentimento orribile» viene «espresso senza disapprovazione» come se lo spettatore dovesse identificarsi del tutto col personaggio, e così, insieme con un errore di distanza estetica, si perde «la occasione di una scena bellissima», che sarebbe possibile, invece, «se il padre... (il che è nella natura d'un uomo pio e retto) dicesse al figlio di pregare anche per Gessler». L'effetto di straniamento verrebbe allora ad unirsi coll'edificazione morale, conforme a una logica cristiana della fraternità, che rifiuta la poetica del pathos politico, della violenza contro l'uomo, anche se «iniquo», al cospetto della morte o della sventura. Per ripetere la stessa formula che il Contini applica al Racine della *Lettre*, l'ideale manzoniano è quello di uno Schiller riformato, cioè trascritto in una forma epica di matrice shakespeariana, dove «più si va in fondo al cuore, più si trovano i principj eterni della virtù».

Quando il Manzoni vorrà poi ristrutturare veramente il motivo del *Guglielmo Tell* nella lingua della «meditazione spassionata», non più da critico ma da scrittore che non dimentica nulla, egli avrà bisogno per il suo restauro di uno spazio più articolato, quello del romanzo col suo concerto di voci narrative. E l'occasione che il *Fermo e Lucia* non si lascia sfuggire, calcolata in tutti i suoi schemi interni, è nella scena del lazzaretto la corsa di Don Rodrigo sul cavallo dei monatti dinanzi agli sguardi sgomenti di Padre Cristoforo e di Fermo. La funzione di oppressore passa da Gessler a Don Rodrigo, così come il nesso di padre e figlio si rinnova, sul piano della «caritas», nel frate e nel giovane: «Un romore si levò all'intorno, un grido di "piglia, piglia"; altri fuggiva, altri accorreva per arrestare il cavallo; ma questo spinto dal demente, e spaventato da quei che tentavano di avvicinarlo, s'inalberava, e scappava vie più verso il tempio. I due dei quali egli era stato altre volte nemico tornarono tutti compresi alla capanna, dove Lucia stava ancora tutta tremante. "Giudizii di Dio" disse il padre Cristoforo: "preghiamo per quell'infelice"». La correlazione è profonda e quasi simbolica, tanto da poter essere presa come la riprova, se si capovolgono i termini del processo, che ciò che porta al superamento della drammaturgia schilleriana è la scelta del romanzo, il passaggio alla nuova misura ideologica della prosa. Anche la conclusione dell'exkursus sul *Faust*, quando si retro-

cede alla *Lettre*, mostra che per quanto voglia uniformarsi al vecchio quadro di problemi drammaturgici, l'interesse del Manzoni è spostato già altrove, non al «mélange» del «genre dramatique», che in fondo non è più un nodo che urta e si può persino lasciare sospeso, ma a quello del «genre narratif» di cui s'è ragionato prima di venire a Goethe, sempre rispetto al pregiudizio classicistico di «interdire même au génie d'employer des matériaux qui sont dans la nature, par la raison qu'il ne pourra pas en tirer un bon parti».

Mentre ci si può ancora chiedere, in via di principio, se la pratica del «mélange» di effetti contrari possa introdursi come un valore stabile nell'evoluzione del dramma, nel mondo del romanzo, quale si presenta «tous les jours» al lettore moderno, la mescolanza dei generi è un fenomeno di ampie proporzioni che non deve essere giustificato in quanto si fonde nella «vérité entraînant de l'ensemble» in guisa tale che nessuno ne resta sorpreso. Tutto si decide, dunque, a partire dalla realtà, dal vero del genere narrativo. Sembra un'appendice di ciò che figura già nella *Lettre* del 1820, a distanza di qualche paragrafo, circa i «romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique»; ma nel fatto, come ha visto meglio di altri il Leone De Castris, si tratta di una proposta assai diversa, con un nuovo referente culturale che modifica anche la nozione di romanzesco. Allorché si piglia in esame nella *Lettre* il «genre romanesque», questo è tutt'uno con la tradizione narrativa, impostasi «depuis mademoiselle Scudéri jusqu'à nos jours», dove trionfa il metodo di «créer des faits pour y adapter des sentiments»: proprio al contrario della «poésie dramatique» che tenta di spiegare «ce que les hommes ont senti, voulu et souffert, par ce qu'ils ont fait». Anche se il Manzoni concede che vi possano essere degli scrittori che lavorano sul vero – e sono quelli i quali «après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces mœurs» – il romanzesco per sua natura tende al falso, ignora o disprezza gli indizi, le tracce oscure e confuse in cui si annida la verità vivente dell'uomo. Così, a forza di storie e di situazioni fuori dell'ordinario, di colpi di scena e di contrasti quanto mai singolari di passioni e di interessi, il romanzo finisce col creare

una natura umana che non esiste, un complesso illusorio di gesti, di convenzioni e di modi che formano appunto l'universo romanzesco. Lo stesso teatro ne viene progressivamente contagiato quando, abolita la possibilità di risalire da una azione storica alle sue cause reali, nell'intreccio delle circostanze, dei costumi e delle istituzioni, e di scoprire in una serie di fatti una parte della natura e del destino umani, il dogma delle due unità impone un codice di ragioni e di moventi a effetto fulmineo, come richiede un tempo contratto, amplificando le passioni onde è mossa la volontà, al limite dell'inverosimile. Le anomalie, le sfumature, le aggregazioni per cui nel reale si costituiscono gli individui non trovano più posto nella scena, in un gioco quasi geometrico di poche forze dominanti senza un rapporto dialettico con il fondo comune della natura umana. Anche il dramma si popola di personaggi fittizi, tipi astratti di passioni piuttosto che esseri appassionati, allegorie dell'amore o dell'ambizione in luogo di amanti o di ambiziosi. Di qui, si conclude, «cette exagération, ce ton convenu, cette uniformité des caractères tragiques, qui constituent proprement le romanesque».

La doppia polemica del Manzoni contro l'antistoricismo della drammaturgia classica e contro una morale teatrale dei falsi sentimenti o dell'«admiration» discende direttamente nelle sue matrici ideologiche dal rigorismo critico di un Nicole e di un Pascal, che tratta allo stesso modo il teatro e il romanzo rispetto al pericolo della fascinazione verbale, del «divertissement» che aliena la coscienza, del «mauvais plaisir, qui ne vient ordinairement que d'un fond de corruption qui est excité en nous par les choses que l'on y voit». Non c'è che un solo linguaggio delle passioni, avverte Nicole: «Les comédies et les romans n'excitent pas seulement les passions, mais elles enseignent aussi le langage des passions, c'est-à-dire l'art de les exprimer et de les faire paraître d'une manière agréable et ingénieuse, ce qui n'est pas un petit mal». Un poco come succede al giovane Stendhal nei riguardi di Pascal, letto attraverso Destutt de Tracy, il Manzoni ritrascrive da ideologo la lezione di Port-Royal e storicizza i legami tra società, teatro e psicologia, ma conserva la diffidenza giansemitica verso il romanzo delle passioni mistificate, che in fondo è il romanzo dell'iperbole barocca e delle sue propaggini settecentesche, mentre trova nella tragedia shakespea-

riana la risposta all'obiezione di Nicole secondo cui il teatro corrompe perché sacrifica all'«impression de la passion» la «règle de la passion»: un secolo dopo, Richardson parlerà invece di «giudizio». Il dramma romantico diventa dunque la negazione del romanzesco e l'accesso alla poesia della storia, lo scandaglio di uno spazio interiore nascosto e quasi perduto sotto gli eventi, dove la vita reale dell'uomo si ricrea come inquietudine o tensione della coscienza, «souffrance» e non più «désir». Ma è poi proprio certo che il nuovo dramma abolisca il romanzesco con la sua «poétique convenue» e conduca alla catarsi del vero nelle «pures régions de la contemplation désintéressée» che si aprono «à la vue des souffrances inutiles et des vaines jouissances», come promette la *Lettre*?

Terminata la prima stesura dell'*Adelchi*, ancora tutt'ardente di sostanza autobiografica, il Manzoni si rende conto, adesso che si consolida la sua conversione alla storia, che nella tragedia che ha scritto, persuaso che non si può «renoncer aux matériaux tragiques si imposans, si variés, qui sont donnés par la nature et la réalité, pour en forger de romanesques», affiora una «couleur romanesque» che non s'accorda con «l'ensemble» e che non gli va affatto, lo disturba e lo urta come «un lecteur mal disposé». Ciò che la Staël chiamerebbe «l'intérêt romanesque», esaltato poi da lei nel *Waldstein* di Schiller («Schiller a su créer des personnages faits pour exciter un intérêt romanesque») si rivela per il Manzoni un errore non solo perché si sottrae al controllo dell'intelligenza storica, ma anche perché contraddice, quasi paradossalmente, allo spirito del romanzo moderno, inglese più che francese, con cui lo scrittore dell'*Adelchi* è venuto a contatto e che identifica nella teatralità dell'immaginario una categoria negativa, l'opposto della naturalezza puritana e borghese. Non è una semplice coincidenza che le riserve sull'*Adelchi* si accompagnino, nella lettera al Fauriel del 3 novembre 1821, alle notizie sul «roman poétique» del Grossi e alle considerazioni più personali sulla «représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir». Dinanzi al «Festboden de la vérité», così stranamente simile, per inciso, al «festen Boden der Wirklichkeit» di un vecchio saggio dello

Schlegel (è il *Goethes Hermann und Dorothea*), il romanzo si confonde col teatrale, con la semplificazione drammatica di una realtà assai più ricca e aggrovigliata.

A mano a mano che si sperimenta la dimensione epica del romanzo, non può non venire alla luce di rimbalzo che l'epicità compressa del dramma non consente un'analisi totale né del «tableau historique» di un'anima né delle «impulsions» che sono all'origine delle «grandes actions» della storia. È quanto notava già, dal punto di vista tecnico del tempo narrativo, il Barante, nell'*Etude sur Schiller* in testa alla sua versione delle *Ceuvres dramatiques*: «Sans doute – diceva per l'appunto – dans le cours lent et progressif d'un roman, lorsqu'on peut retarder ou même interrompre à son gré l'enchaînement des faits; lorsqu'on n'a aucun sacrifice à faire à l'unité et à la promptitude des émotions; lorsque le lieu et le temps de la scène peuvent être montrés dans leurs moindres détails, on peut ne pas perdre une des nuances de la vie; on peut se livrer à toute l'impartialité de l'imagination et de la vérité; on peut ne grossir aucun trait, n'en effacer aucun». Ma per il Manzoni ciò significa soprattutto capovolgere il rapporto fra dramma e romanzo e contrapporre alla convenzione del primo la verità del secondo, riprendere il filo del realismo settecentesco e seguirne gli sviluppi attraverso le nuove forme della scrittura storiografica francese sino a Walter Scott. Il *Discorso sur alcuni punti* a completamento dell'*Adelchi* finisce così con l'avere un doppio ruolo, da una parte come integrazione erudita della tragedia e dall'altra come congedo dalla liricità di un io-personaggio, come intermezzo di un saggista che si è convertito al romanzo ma prende ancora tempo per definire meglio il progetto narrativo del *Fermo e Lucia* e controllarne l'ipotesi culturale non solo conversandone col Fauriel ma rimeditando sulle proprie letture, interrogando gli scrittori del vero, dell'«étude profonde du cœur de l'homme» secondo un'espressione del Sade usata nell'*Idée sur les romans*, valida in primo luogo per Richardson e per Fielding.

Se si sfogliano le lettere del Manzoni dopo il ritorno da Parigi, per lo più dirette agli amici di Francia, si possono rintracciare ancora i segni o i riverberi di questo lavoro stratificato di assimilazione e di riflessione, e conviene perciò registrarli con un occhio sempre alla *Lettre*, al movimento della

poetica drammatica verso l'«antiromanesque» del *Fermo e Lucia*, «storia veridica», come dichiarerà poi il narratore dall'interno del racconto, «di cose reali non ordinate con quella scelta, né temperate con quella armonia che sono proprie del buongusto» o della «bella natura». L'interesse principale si concentra su Scott e sul romanzo storico. Tuttavia prima di passare alla pagina su *Ivanhoe* e a tutto il resto, vale la pena di trattenersi sull'allusione a Defoe della lettera al Cousin del 21 febbraio 1821, preceduta com'è da una puntata alle spalle dei romanzieri francesi («Voilà ce qu'il y a eu pour vous de dissimulation dans cette Italie que vos romanciers appellent la patrie de la dissimulation») e dai rilievi malinconici su un pubblico quasi inesistente per lo scrittore italiano («Je ne sais pas si la dixième partie de la population sait lire»), più che mai nell'ambito, dunque, della prosa narrativa e dei suoi problemi. Il Defoe che viene citato subito dopo è quello del *Crusoe*, alla maniera di una sigla letteraria, di un modo di dire per celia tra persone colte: «C'est ici l'île de Robinson, et la célébrité ne met pas toujours un homme à couvert de l'oubli dans ce coin que j'habite».

Ma che si tratti anche di un prolungamento di letture, quasi di una proiezione testuale, viene provato dallo stesso *Fermo e Lucia*, dove l'«isola di Robinson» riemerge, in una mappa tutta romanzesca e introspettiva, accanto alle solitarie fantasticherie di Geltrude. Solo che per il personaggio manzoniano il naufragio deve ancora avvenire, e sarà poi un naufragio metafisico come la «tavola galleggiante che può condurlo in salvamento sulla riva», che segue di poco all'apparizione indiretta di Robinson e ne sfrutta subito il potenziale simbolico: «Una superiorità d'un altro genere era pure per essa una occasione continua di cercare consolazioni nell'amor proprio, ed era la sua bellezza: ma quali consolazioni, per amor del cielo! pari a quelle che provava Robinson nella sua isola in contemplare le monete ch'egli aveva trovate nei frantumi del vascello sul quale era naufragato. Anzi non pari, perché quel solitario le gettò in disparte con disprezzo, dopo d'aver fatto ad esse un'apostrofe su la loro inutilità, e non vi pensò più; ma la bellezza era per Geltrude un rodimento continuo, una occasione di regressi affannosi nel passato, e di sguardi disperati nell'avvenire». È una sovrapposizione tematica di forte valore connotativo, quasi esemplare di un metodo di

lavoro. Il narratore si presenta nelle vesti di un lettore che si dichiara come tale utilizzando situazioni di altri testi narrativi, e il suo romanzo diviene un racconto di secondo grado, assai diverso da quello settecentesco, a parte lo Sterne e in un certo modo anche Fielding, perché comporta un controllo critico del codice romanzesco, una verifica delle sue funzioni epistemologiche. A maggior ragione, dunque, il Manzoni deve fare i conti con lo Scott, con quella che il suo amico Thierry, nel memorabile articolo del 1820, come all'alba di una nuova stagione o di una nuova moda letteraria, proclamava la «seconde vue» del suo realismo storico.

Si sa che all'inizio il futuro scrittore del *Fermo e Lucia* non condivide l'entusiasmo degli amici francesi. «J'ai nommé *Ivanhoe*; et je lui dois une réparation: j'étais malade, lorsqu'on me l'a lu; voilà pourquoi l'impression que j'en ai reçue alors a été si différente de la vôtre», scrive al Fauriel il 29 gennaio 1821 quando ha oramai corretto la diffidenza di una prima cattiva lettura. Anche alla luce del «genre nouveau» messo in cantiere dal Grossi egli riconosce intanto che alla poesia, e solo ad essa, può riuscire ancora di «rassembler les traits caractéristiques d'une époque de la société, et les développer dans une action, profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux». Accennando poi ai «tristes pronostics» del Fauriel sul destino della poesia nell'età della storia, la lettera sollecita un giudizio da Parigi sul «système d'invention des faits pour développer des mœurs historiques», mentre non offre altro per risalire alla «impression» del lettore francese dinanzi al romanzo dello Scott. Ma chi si rivolga a questo punto allo stesso Fauriel può forse saperne di più. Basta soltanto curiosare tra le sue lettere d'amore a Mary Clarke, una bizzarra ammiratrice del bellissimo, imperturbabile Claude, e cavarne fuori, alla data del luglio 1822, una piccola lezione critica sullo Scott, furiosamente amato dalla romantica «demoiselle», a cui piacevano moltissimo, a un tempo, le fate, i maghi e le leggende. Anche in un colloquio sentimentale, pur stando al gioco delle fantasie e delle suggestioni o delle stravaganze femminili, il Fauriel non può fare a meno d'introdurre la sua misura di razionalista, di stoico misurato e sensibile, avverso agli entusiasmi troppo esclusivi. Amare la vita in ogni sua forma, compresa quella affascinante delle

epoche lontane – «j'aime la vie partout, et celle de temps d'ignorance et de barbarie a des choses qui me plaisent et qui me charment, autant peut-être que personne» – non vuol dire per lui evadere dal presente o sospendere il giudizio della coscienza critica: «il faut comprendre le passé et l'aimer, mais pas aux dépens ni du présent, ni de l'avenir». Ciò che conta, dunque, è l'attualità, la ragione storica. E tutto fa credere, dato l'argomento, che questa convinzione sia stata proposta o trasmessa anche al Manzoni, integrata poi dai dubbi sulla natura e sulla legittimità del romanzo storico, sul modo, come si sarebbe poi espresso Puškin, di far conoscenza col tempo passato. Giova rammentare, poiché suona simile all'esigenza del Fauriel, quanto osservava già il Visconti del «Conciliatore»: «Il genere romantico non tende ad esaltare ciecamente i tempi feudali, né ad invidiarli con desiderio insensato». Anche con lo Scott, il problema non era mutato, restava sempre quello di una «impartialité», per citare di nuovo la *Lettre*, da congiungere con la «sympathie».

La prima testimonianza sul *Fermo e Lucia* giunge proprio dal Visconti, in una lettera al Cousin del 30 aprile 1821, chiaramente ispirata dal Manzoni e quasi scritta a due mani, che indica nella «lecture de Walter Scott» il punto di partenza del «roman en prose» e della nuova strada che ha preso col «parti qu'on peut tirer des mœurs, des habitudes domestiques, des idées, qui ont influé sur le bonheur et sur les malheurs de la vie à différentes époques de l'Histoire de chaque pays». Tanto più stupefacente se si pensa che l'incipit del *Fermo* porta la data del 24 aprile, il progetto manzoniano di cui si fa portavoce il Visconti, dopo aver illustrato lo scenario narrativo e il suo fondo di «passions», «anarchie», «désordres», «folies», «ridicules» riconduce il discorso sullo Scott e sul suo metodo, da non approvare, di allontanarsi dalla «vérité historique» ogni volta che gli fa comodo: il nuovo romanziere al contrario si propone di «conserver dans son intégrité le positif des faits auxquels il doit faire allusion» e di costruire la parte narrativa principale delle «fictions» o dei «détails» in modo che essi non si trovino in contraddizione con i «détails historiques». Sotto un certo aspetto ritorna un'idea della *Lettre*, ma trasferita dal dramma al romanzo, in un mondo di personaggi e di situazioni che di solito non interessano gli storici mentre sono essenziali per le «mœurs»

e le «habitudes domestiques» di un'epoca. Il «deviner» del narratore si sposta dall'interiorità del «caractère imposant» al fatto quotidiano degli uomini che non hanno storia, alla rappresentazione di un sistema sociale visto dal basso, dall'orizzonte dei «détails» a cui manca un cronista. Come dirà più tardi Heine, il carattere fondamentale del romanzo storico è nell'armonia dell'elemento aristocratico e di quello democratico.

Non stupisce affatto che dopo un silenzio di alcuni mesi, durante i quali il *Fermo e Lucia* viene messo da parte per l'*Adelchi*, la conversazione epistolare col Fauriel, riattivata il 3 novembre, si riallacci proprio al «projet» della lettera del Visconti e insista di nuovo, dinanzi alla reticenza della controparte, sull'immagine di un romanzo storico che dovrebbe essere «une représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir». Anche il riferimento a *Ivanhoe* e al suo difetto di rappresentare Riccardo Cuor di Leone in modo non conforme ai dati della storia si inquadra nella logica del rendiconto o programma inviato al Cousin, sebbene ora s'imponga, tanto più grave per lo scrittore, la percezione dolente della «pauvreté de la langue italienne» nell'assorbire le «bonnes idées modernes» e nell'assicurare un sentimento di comunione con il lettore, cioè la certezza di uno strumento, di un codice comune. Il problema del romanzo non può andare disgiunto da quello della scrittura e dell'esperienza intellettuale che vi si esprime, e si prospetta come sperimentazione stilistica, ricerca di un ordine e di un'oggettività conoscitiva. In mancanza di una solida lingua di conversazione, come la possiedono i Francesi, non resta intanto al Manzoni se non il metodo combinatorio, leggendo e scorrendo, di «acquérir une certaine promptitude à trouver dans la langue qu'on appelle bonne ce qu'elle peut fournir à nos besoins actuels, une certaine aptitude à l'étendre par l'analogie, et un certain tact pour tirer de la langue française ce qui peut être mêlé dans la nôtre sans choquer par une forte dissonance, et sans y apporter de l'obscurité». Si tenga conto, d'altra parte, che subito dopo lo scrittore parla dell'*Adelchi* e del suo colore romanzesco: dalla storia alla lingua non c'è differenza, la via del realismo si costituisce nel distacco dal melodramma che insi-

dia la tragedia romantica anche quando vuole essere il ritratto libero e ardito del vero.

La conferma migliore di questa tensione autocritica nei confronti del melodrammatico viene fornita dalla lettera al Fauriel del 29 maggio 1822, la stessa dell'intervento sul nome di Schiller. Ora che il romanzo ha preso a crescere più spedito, il suo disegno storiografico si precisa anche nello specchio del diario epistolare, sempre coi motivi del progetto Visconti: «le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire; une législation étonnante par ce qu'elle proscriit, et par ce qu'elle fait deviner, ou qu'elle raconte: une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse: des classes ayant des intérêts et des maximes opposées, quelques anecdotes peu connues, mais consignées dans des écrits très-dignes de foi, et qui montrent un grand développement de tout cela, enfin une peste qui a donné de l'exercice à la scélératesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus les plus touchantes etc. etc...» Nello stesso tempo il romanziere s'intrattiene sulla logica interna del suo racconto e sui principi costruttivi dell'intreccio, dell'aderenza all'«esprit du temps» che deve descrivere, in contrapposizione a una tecnica romanzesca dell'unità artificiosa e teatrale. La scelta del Manzoni è di «considérer dans la réalité la manière d'agir des hommes» soprattutto in ciò che essa ha di più lontano dall'«esprit romanesque» e di eliminare di conseguenza il procedimento, seguito da quasi tutti i romanzi a cominciare dallo stesso Scott, che infatti non ne viene tenuto fuori anche se non lo si nomina, di «établir des rapports intéressans et inattendus entre les différens personnages», «les ramener sur la scène de compagnie», «trouver des événemens qui influent à-la-fois et en différentes manières sur la destinée de tous». In definitiva il nuovo romanzo deve compiere sino in fondo la distruzione del «romanesque», scioglierlo per sempre dal gusto teatrale di un evento ben costruito, che non rende ragione della storia e del suo caos di possibili. Se Stendhal giudica i romanzi di Walter Scott una tragedia romantica inframezzata di lunghe descrizioni, lo scrittore del *Fermo e Lucia* proprio in quanto si distacca da una poetica drammatica tende per istinto a differenziare il «novel» dal «romance» e a razionalizzare l'istanza critica del realismo storico, immettendo nel pittoresco del-

l'epica scottiana l'ombra e l'ironia di un Pascal che ha letto anche Voltaire. Ma questo conflitto con il romanzesco dello artificio melodrammatico penetra poi nello stesso racconto manzoniano ed è uno dei grandi nodi irrisolti che permangono nella prosa del *Fermo e Lucia* e la rendono forse così mossa e colorita da farla parere un laboratorio in tumulto. Dalla altra parte, invece, c'è la dinamica del «mélange» dei generi con un nuovo tipo di pluralismo stilistico che ha il suo archetipo in Shakespeare: non il «mélange de sérieux et de plaisanterie» che finisce nel *Castle of Otranto* del Walpole, ancora intriso di morbidezza settecentesca da cupo notturno gotico, ma quello moderno, domestico e realistico, a cui lo Scott ha dato una «nouvelle carrière», entrò il «tableau vivant», come notava il Guizot, «des mouvemens et des sentimens populaires». Quando il Manzoni della *Lettre* discorre del «mélange» narrativo fuso nella «vérité entraînant de l'ensemble», come lettore sempre più assiduo di Scott e di Cervantes, i quali non per nulla vengono menzionati nelle lettere dell'agosto, egli non può avere in mente se non lo scrittore di *Waverley* e la totalità concreta della sua forma epica, della sua prosa quotidiana. È lo stesso Scott di cui Puškin ammirava, unendolo a Shakespeare e a Goethe, il tono familiare «dans les circonstances ordinaires de la vie» e l'assenza del «théâtral» persino «dans les circonstances solennelles» perché «ce qui est historique est absolument ce que nous voyons». Così, anche per il Manzoni finisce, per dirla con Hans Robert Jauss, la «Kunstperiode», l'estetica selettiva del classicismo.

Dopo gli studi del Lotman, erede vigorosamente critico e originale dell'esperienza formalistica di un Tynjanov e di un Ejchenbaum in una nuova dimensione storica e dialettica, dovrebbe essere pacifico che il rapporto tra poesia e prosa rientra in un sistema di forze diacroniche e si lega strettamente con i problemi della costruzione poetica. Un testo artistico non è mai determinato da un'unica tendenza, la regolarità e l'anomalia, l'automatizzazione e la deautomatizzazione di una struttura testuale si trovano sempre in conflitto tra loro, e ognuna di queste tendenze poi si riconosce soltanto in relazione con il suo contrario. Allorché la prosa si distacca dall'uso poetico, come avviene nel secolo scorso, la sua recezione artistica ha luogo solo sullo sfondo di una cultura poetica,

ma all'interno di un'estetica della vita e del vero, secondo cui il fine dell'arte è il movimento verso il reale, la specularità dell'esistenza. Si costituisce così un'antinomia fondamentale tra il costruito, l'artificioso, il falso, e il naturale o l'autentico. E siccome anche il testo che pretende di aderire alla realtà non può fare a meno di una parte di convenzione, si accende una lotta contro quest'ultima, da cui vengono due esiti: o un incremento di fedeltà al reale dentro il sistema o l'abbandono della poesia e la conversione alla prosa, realizzata come negazione di un sistema poetico preesistente. Mentre l'alternativa prosa-poesia si configura come un tipo particolare dell'opposizione arte-non arte, non è un caso che allo spostamento dell'opera d'arte nel campo semantico «poesia-prosa» si accompagnino un'annessione costante della «non arte» nella sfera del testo artistico e il rigetto di opere e generi letterari nella categoria del non artistico.

Sempre secondo il Lotman, di pari passo con la diminuzione di prestigio della poesia procede l'eclissi di generi di prosa tradizionali come la novella picaresca o altri tipi di romanzo, sostituiti dal saggio e dal discorso informativo, il cui valore risiede nel carattere di documento, di genere letterario che nega di essere artistico, di materia non inventata e priva d'intreccio, cioè libera dallo schema fittizio di un'unità narrativa. La tendenza saggistica che invade la prosa dell'Ottocento, e di cui si fa interprete Puškin quando sostiene che la prosa vuole idee e ancora idee, mostra che il metodo del realismo discorsivo, contrapponendo all'artificio della forma la verità di un contenuto più semplice e più vicino al mondo quotidiano, muove verso un concetto di semplicità che comporta una straordinaria complicazione della struttura testuale. Si tratta infatti di costruire un testo artistico, o organizzato, che riproduca ciò che non è artistico né organizzato, per giungere a una struttura che sia sentita come assenza di struttura. La percezione della semplicità artistica è possibile solo sulla base di un'arte come artificio, iscritta nella memoria del lettore o dell'ascoltatore: la naturalezza del parlato diviene così un effetto di semplificazione, un confronto da parte del destinatario del messaggio tra la sospensione di determinati processi costruttivi e la proiezione del testo su uno sfondo in cui si realizzerebbero tali processi. Il principio dell'artificio si duplica in quello del non-artificio. Se poi accade

che si realizzi nel testo la struttura «artificiosa» o decorativa, quella «semplice» si realizza fuori del testo e viene percepita come un sistema di non-artifici, di relazioni non materializzate, entro la materia stessa della struttura dell'opera; dove l'opera è poi da intendere come l'insieme dei suoi rapporti testuali ed extratestuali. Risulta dunque ancora più evidente che la semplicità è un fenomeno assai più complicato dell'artificiosità. Essa implica una forte tensione extratestuale, che deriva dalla dialettica delle coppie correlative «reale complesso-forma semplice» e «reale semplice-forma complessa» e dai rapporti col sistema su cui viene proiettata, oltre che dal modello di lettore che lo scrittore si costruisce nella sua ipotesi di funzione testuale divisa tra attesa e realizzazione.

Per tornare intanto al *Fermo e Lucia*, anche il passaggio dall'endecasillabo sciolto della tragedia, con la variante dell'ode, alla prosa del romanzo può essere iscritto in questo genere di problematica, come sembra suggerire pure, del resto, l'analogia tra la posizione di Puškin, illustrata dal Lotman, e quella del Manzoni, il quale pensa con altrettanta fermezza che «on ne peut faire de la poésie sans idées» soprattutto quando il poeta si proponga «l'expression des souhaits, des souffrances et des convictions de la société». Il programma di una drammaturgia più aderente al reale postula subito nello scrittore di idee la critica a un sistema di convenzioni, culminanti nell'assioma della difficoltà vinta, che si traduce nell'«attention excessive et presque exclusive à la forme», ossia alla superficie retorica del dramma, come se il fine dell'arte consistesse per il lettore nella conoscenza degli artifici di cui si è valso il drammaturgo nella costruzione del testo, per poi valutare la finezza del suo gioco, la sua capacità tecnica di trarre partito dai limiti di un codice di regole e la sua perizia nello sfuggire ai «pièges qu'un art hostile a dressés sur son chemin». Al «romanesque» che ne è il prodotto si deve opporre la logica del vero, cioè lo statuto complesso della storia, con la certezza o il *Vorverständnis* che «les causes historiques d'une action sont essentiellement les plus dramatiques et les plus intéressantes». Trasferita la funzione drammatica nella realtà dei rapporti interumani, la storia diviene il modello aperto di una struttura poetica e fornisce i principi costruttivi di una nuova immagine dell'evento tra-

gico, il cui ordine dipende da una «raison simple et profonde», che poi è l'insieme della vita sociale così come si riflette nella coscienza dell'individuo modificandola o condizionandola. La verità del teatro si realizza allora nell'analisi della dinamica interiore di un personaggio, nella ricostruzione di ciò che è l'interno della storia, l'esperienza più segreta dell'uomo, celata, per così dire, nello spazio oscuro dei fatti. E in questo modo scompare anche l'identificazione col «romanesque» da parte dello spettatore. Il tempo della scena si differenzia da quello del pubblico e la distanza che si ottiene fonda la possibilità di una meditazione spassionata, di un giudizio sul cuore dell'uomo e sul «tableau» delle sue passioni, dove è la conoscenza poetica del vero. Resta ancora da stabilire come possa attuarsi una drammaturgia di struttura epica rispetto a un testo destinato soprattutto ad essere letto come un «poema in dialogo»: non meno che per altri romantici, anche per il Manzoni la parola teatrale si riduce a parola scritta, a monologo lirico di un lettore privilegiato.

Lo strumento manzoniano che deve introdurre nell'immediatezza dell'azione tragica la distanza epica del giudizio storico e morale è il coro, assunto, seguendo lo Schlegel, quale «personificazione de' pensieri morali che l'azione ispira», «organo de' sentimenti del poeta che parla in nome dell'intera umanità»: il suo compito principale, sempre nelle parole dello Schlegel, è quello di uno «spettatore ideale» che «tempera l'impressioni violente e dolorose d'un'azione talvolta troppo vicina al vero; e riverberando, per così dire, allo spettatore reale le sue proprie emozioni, gliele rimanda raddolcite dalla vaghezza d'un'espressione lirica e armonica, e lo conduce così nel campo più tranquillo della contemplazione». Ma il Manzoni avverte inoltre che il coro deve permettere al poeta di «parlare in persona propria» senza più cedere alla «tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti», e questa aggiunta, che lo riguarda così da vicino, trasforma lo schema interpretativo dello Schlegel in una nuova funzione epica, che appare molto dissimile da quella di commento interno alla scena, proposta nel *Cours*. L'autore-spettatore manzoniano si insedia ai margini dello spazio drammatico e fuori dal conflitto dei personaggi, nel presente della propria coscienza storica. Appunto come dirà Nietzsche criticando lo Schlegel, egli espri-

me un'impressione estetica e non empirica, non immedesimandosi con l'evento teatrale, che resta per lui un passato ricostruito, o per servirci ancora di Nietzsche, un'opera d'arte. Perciò il coro è un io epico che riflette da «mente estrinseca» alla vicenda, una sorta di narratore intermittente che non si preoccupa d'avere lo statuto di un personaggio, una voce che regola e corregge «le false rappresentazioni dello spettatore» per dare al «vero morale» quella «forza diretta» che riceve soltanto da chi lo «sente» libero dall'«urto delle passioni e degl'interessi» dopo avere «osservato una serie di fatti e di discorsi importanti».

Senonché poi, così come è teatralmente improponibile, nella sua stessa novità di forme l'idea del coro maschera la contraddizione di un'epicità lirica, tematica e non strutturale, in cui si annuncia la crisi del dramma manzoniano, il limite del suo rapporto tra oggetto e giudizio storico. La voce recitante della coscienza si rifugia nel sublime di un monologo lirico da inno o da «oraison funèbre», nella grande romanza meditativa sui conflitti del reale e sul mistero dell'uomo, nella regione della saggezza e della dignità in cui possono trasformarsi «i dolori profondi e i terrori indeterminati»; mentre invece la distanza epica deve porsi al livello medio dell'analisi e della didascalia, non come eloquenza drammatica al di sopra della storia ma come commentario discorsivo, come sguardo ironico coinvolto nel gioco delle forze che predeterminano la dialettica di un personaggio e ne producono lo straniamento in funzione dell'insieme e delle sue leggi storiche. E siccome il dramma, anche nel sistema shakespeariano-romantico, non prevede questo sdoppiamento continuo di azione e osservazione, né consente un'alternanza di prospettive e di spazi, la via di uscita dalla contraddizione deve essere il romanzo in prosa, dove il coro o io epico si converte in narratore, in presenza costante e sinuosa di un personaggio multiplo, non vincolato alla sola tonalità del linguaggio lirico. Non per nulla il Fielding del *Tom Jones* attribuiva al proprio intervento metanarrativo il ruolo del «coro» che si affianca sulla scena agli «attori» del romanzo.

Certo l'abbandono della forma drammatica per quella romanzesca è anche un riflesso della crisi etico-politica del '21, e la rinuncia alla figura dell'eroe come vittima o rivale infelice della storia, *double* dello scrittore e delle sue angosce di in-

tellettuale cristiano «in mezzo al dolore», va interpretata quindi nel suo contesto di ragioni esistenziali e ideologiche, di furori, di ombre e di paure, che più che a una evoluzione fanno pensare a una svolta improvvisa, quasi a un salto di esperienza, a un mutamento di rotta. Anche della vita del Manzoni si può dire, come del suo lavoro, che è un tessuto di litoti, accese qua e là di portentose iperboli o di antitesi fulminee e perentorie. Ma a chi consideri il processo della sua scrittura nella logica immanente dei problemi che la muovono, primo fra tutti quello della drammatizzazione interna di un evento storico nella polarità di passato e presente, dovrebbe risultare abbastanza chiaro che l'approdo al romanzo consegue coerente da un'ipotesi drammaturgica che trascende se stessa, così come non sembra dubbio che, uscendo dal teatro e dalle sue proiezioni eroiche, l'intellettuale può assumere il ruolo di narratore sul piano di un colloquio critico col pubblico secondo una nuova dominante saggistica, o magari predicatoria, su cui si intonano le diverse cadenze di una prosa enciclopedica. Nella struttura romanzesca si attua anche il principio costruttivo di una «mente estrinseca» alla azione, ma che è parte viva del suo farsi immagine, pluralità di racconto. Se il dramma nascondeva una tendenza narrativa, il romanzo conserva a sua volta un impianto scenografico, e non è per nulla un caso. Il manoscritto che fa da supporto all'adattamento moderno si presenta proprio come uno spazio teatrale, come uno spettacolo da seguire e da discutere, mentre il narratore che finge di trascriverlo finisce col comportarsi da spettatore che guarda e giudica, e può sempre interrompere il racconto per correggerne il punto di vista o per sostituire all'ottica del protagonista lo «sguardo» riflessivo della conoscenza storica che scende alle radici di un fenomeno sociale scandagliando il fondo comune della natura umana. Viene alla mente Racine e la sua poetica dello sguardo o della polarità attenuata, quale ce la descrivono con pari sapienza critica uno Spitzer e uno Starobinski. Ma l'occhio intellettuale del narratore manzoniano, diffuso su tutta la superficie del racconto, non produce soltanto una «attenuazione» emotiva, temperando «le impressioni troppo violente o dolorose» del vero: lo «scandaglio» di cui si parla nel *Fermo e Lucia*, al termine dell'apparizione di Don Ferrante,

è a sua volta inquietudine, domanda quasi crudele, non solo supplemento di luce ma prospettiva d'ombra.

Sotto lo sguardo di un regista che ironizza su se stesso e sulla propria funzione di mediatore letterario, anche la vita interiore del personaggio si atteggia come una scena: spettacolo nello spettacolo, sottoposto a un effetto di straniamento non più di marca lirico-meditativa ma comico-satirica, che risponde dialetticamente, abbandonando la regione del sublime, allo «sguardo turbato e confuso della contemplazione dell'abisso del core umano», attribuito in una pagina della *Morale cattolica* all'intelligenza esemplare di Pascal. Il Manzoni sente profondo il fascino del male che corrompe, la vertigine del caos e della trasgressione, e forse per questo ama in Racine come in Shakespeare i «terrori indeterminati», i conflitti dei pensieri e delle illusioni sull'orlo dell'«abîme», dell'oscuro vitale. Anche per lui la letteratura non è innocente e rischia sempre di farsi complice della negazione, di perdersi nell'abisso in cui il sacro si confonde con il suo contrario. Per penetrare nel mondo informe della violenza e del disordine gli occorre quindi la distanza o il ricupero del giudizio morale, il limite e la consapevolezza di un vuoto che è anche il principio della speranza e la misura del vero, la fondazione di un senso. Il male non va associato al sublime, ma al mediocre, a «quelque chose de bas» proponeva la *Lettre*. E ancora più esplicita appare una postilla allo Schlegel, vicinissima, per giunta, a una poetica del comico o del grottesco morale: «Apprendre à mépriser la méchanceté même par la petitesse de ses vues et par la misère de ses effets. Il est bon d'associer les vices du cœur à quelque chose de pauvre et de rétréci dans l'esprit; le vulgaire n'est que trop disposé à attribuer une supériorité d'intelligence, et une haute puissance sur les destinées de la société aux mauvais hommes; je sais gré au poète qui au lieu de seconder cette disposition, baisse la méchanceté de toute manière».

Ciò equivale a porsi di nuovo di là dalla tragedia, nel gioco comico di un teatro del mondo dove l'astuzia della ragione parla anche a «una folla di contadini», e ricorrere alla polifonia del romanzo, allo spazio narrativo di una «fiera» o di una satira pastorale. Nella prosa della miseria quotidiana, degli «stenti» e delle «malinconie» dell'uomo comune, l'ironia del narratore, o «buffone» come insinua una volta il

Fermo, può disporre di più codici e giocare sull'antitesi grottesca, sulla mescolanza delle parti e degli stili, assai diversamente dal poeta drammatico «bon et loyal partisan du classique». Quando il narratore entra nella scrittura e ne duplica tutti i registri, contaminando le convenzioni del vecchio sistema letterario, giustapponendo una nuova forma saggistica a quella lirica, che non riproduce più una gerarchia di esperienze socializzate, e intrecciando insidiosamente la deformazione satirica all'esattezza del vero, esorcizzando il romanzesco e i suoi sofismi con l'oratoria sermoneggiante dell'intelletto borghese, il principio dell'«unité d'impression» enunciato nella *Lettre* va in pezzi e il «mélange du plaisant et du sérieux» diventa la condizione stessa del realismo, della «vérité entraînant de l'ensemble». La prosa del reale si dichiara come non arte, come utilizzazione negata di un sistema poetico e dei suoi *clichés*: «S'io avessi ad inventare una storia, e per descrivere l'aspetto d'una città in una occasione importante, mi fosse venuto a taglio una volta il partito di farvi arrivare, e girar per entro un personaggio, mi guarderei bene dal ripetere inettamente lo stesso partito per descrivere la stessa città in un'altra occasione: che sarebbe un meritarsi l'accusa di sterilità d'invenzione, una delle più terribili che abbiano luogo nella repubblica delle lettere, la quale, come ognuno sa, si distingue fra tutte per la saviezza delle sue leggi. Ma, come il lettore è avvertito, io trascrivo una storia quale è accaduta: e gli avvenimenti reali non si astringono alle norme artificiali prescritte all'invenzione, procedono con tutt'altre loro regole, senza darsi pensiero di soddisfare alle persone di buon gusto. Se fosse possibile assoggettarli all'andamento voluto dalle poetiche, il mondo ne diverrebbe forse ancor più ameno che non sia; ma non è cosa da potersi sperare». In un tono già tutto manzoniano è esattamente l'operazione del realismo e del saggismo descritta dal Lotman: il non artificio della semplicità o della naturalezza è proiettato sullo sfondo di una cultura di «norme artificiali» e il lettore deve partecipare scopertamente a questo gioco più complesso di funzioni che si moltiplicano, di astuzie che vogliono restituire l'immediatezza della storia. Quasi per paradosso il romanzo cerca le proprie radici nel non romanzesco.

Dall'avventura realistica incominciata nel nome di Shakespeare e di Pascal e continuata all'insegna di Walter Scott

sorge la grande invenzione del *Fermo e Lucia* — «la storia del cuore umano» — con la sua ricchezza di esperimenti festosa e gagliarda e con le sue dissonanze non ancora conciliate o rimosse dalla voce domestica di uno spettatore discreto che racconta. Forse non a caso, leggendo il capitolo del colloquio tra Don Abbondio e il Cardinale, il Visconti, l'amico più informato e più vicino al Manzoni durante la composizione del romanzo, commenta in margine al manoscritto: «Credo che il tuo manoscritto anonimo non sia d'un seicentista, ma di Pascal che fece redigere questo passo da Shakespeare». E ancora al Visconti, questa volta di fronte alla storia di Geltrude, si deve un'altra postilla che bisogna per forza ricordare, visto che s'è ragionato di mescolanza degli stili. È un dialogo di lavoro fra autore e lettore, nella fase critica del montaggio e delle verifiche intertestuali: «Desidero qualche pennellata di più sulla paura che si fa a Geltrude dopo la tresca col Paggio. Del resto: sprechi interni dettagli not as fit but as very match to Walter Scott. Byron would have imagined Geltrude as a mighty soul, thou more good as character hast done of a woman of common parts, only extraordinarily overpowered by an ungovernable passions. — Fatela tra in moneta dal Vilantin». Tra Scott e Byron non si può sbagliare. Anche allo interno dell'officina del Manzoni, nel dialogo arguto e colorito di un lettore penetrante che ragiona con le stesse categorie del narratore e in fondo collabora con lui, il realismo del *Fermo e Lucia* si specchia nella storia del nuovo romanzo europeo.

La radice quadrata del romanzo

Se è vero, come scriveva Novalis, citando in parte il vecchio Lessing, che il capitolo introduttivo di un libro può essere considerato la sua radice quadrata, quasi la sua recensione più autentica, ciò dovrebbe valere specialmente per la prima introduzione del *Fermo e Lucia*, che, con la logica di un esercizio combinatorio ancora aperto e perciò eclettico, prefigura l'idea del romanzo da fare e lo spazio letterario del progetto narrativo, l'orizzonte critico che si integra al racconto. Stesa, a quanto sembra, subito dopo i due capitoli d'inizio, *Il curato di...* e *Fermo*, essa presenta il personaggio dell'autore mentre sta cercando di definirsi, di reinterpretarsi rispetto a un codice romanzesco ricorrendo a un tiro indiretto di allusioni e di segnali che contano soltanto per lui, come indici di orientamento richiesti dalla consapevolezza, di cui certe pagine della *Morale cattolica* sull'«uomo che cammina solo, o quasi solo» fissavano già le ragioni ideologiche, che «a misura che uno procede ha bisogno di una voce esteriore, la quale lo rassicuri confermando la fede che egli ha data ad alcune idee, che ne rettifichi altre, che accresca e avvicini al compimento ciò ch'egli ha incominciato». Proprio per questo forse, solo che si voglia studiarne un poco la stratificazione tematica, il prologo discorsivo del *Fermo e Lucia* può rivelare qualcosa d'importante per la genesi di un romanzo che rimette in discussione sin dal principio un sistema letterario, una retorica della scrittura, e trova presto nell'ironia il doppio taglio della malizia e della modestia, della verità e dell'*esprit*, o per dirla con Voltaire, della «raison ingénieuse».

A un lettore acuto ed esperto del mondo milanese quale è Dante Isella, non è sfuggito, e va detto a sua lode, che il

Manzoni della prima introduzione si riallaccia direttamente ai programmi del «Conciliatore» e ne continua a due anni di distanza la polemica, con lo stesso gusto dei travestimenti paradossali, tanto nei confronti dei classicisti quanto dei puristi, più che mai avversi a quel genere romanzesco a cui non per nulla il Borsieri delle *Avventure letterarie di un giorno* aveva attribuito la funzione, invocando Rousseau, Richardson, Lesage, Voltaire e Madame de Staël, di «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi». L'affinità poi risulta ancora più significativa se si considera che cosa sta accadendo o già si annuncia agli uomini del «Conciliatore» dopo la primavera del '21 e se si aggiunge, d'altro canto, che le concordanze manzoniane hanno l'aria di una trascrizione che sottintende una rilettura, quasi un'analisi di laboratorio, suffragata anche, in fondo, dalla lettera al Fauriel del 17 ottobre 1820 con la sua «indication des articles littéraires du "Conciliateur"» in cima a un cumulo di «brochures romantiques ou antiromantiques» e con l'avvertimento che il foglio azzurro «est indispensable pour avoir une idée complète de la question romantique en Italie». È una solidarietà composita, dunque, dove non manca una «souffrance» extraletteraria, sebbene, alla fine, si tratti di tradurla in invenzione, in ricerca di un fondamento e di un metodo o di un fronte stilistico comune. Così, per cominciare, il preteso rifacimento del manoscritto secentesco invita l'editore moderno a contrapporre allo stile della «copia» quello dell'originale, perché nonostante il «reo gusto» del «vecchio scrittore» si coglie in quest'ultimo «una certa fragranza (dico bene?) di lingua che ben fa vedere che di poco era spirato quell'aureo cinquecento, quel secolo nel quale la buona lingua si respirava per così dire coll'aria, si attaccava da sé agli scritti, dimodoché, cosa incredibile e vera! fino i conti delle cucine e gli editti pubblici erano dettati in buono stile». La battuta, che fa venire in mente insieme, con la sua conclusione beffarda, lo stupore di un Cesari per la «grazia» del Trecento («Tutti in quel benedetto tempo del 1300 parlavano e scrivevano bene. I libri delle ragioni dei mercatanti, i maestri delle dogane, gli stratti delle gabelle e d'ogni bottega menavano il medesimo oro. Senza che tutti erano aggiustati e corretti, ci rilucea per entro un certo natural candore, una grazia di schiette manie-

re e dolci, che nulla più») riprende e allarga in primo luogo, come ha indicato per l'appunto l'Isella, un tòpos polemico del «Conciliatore», quasi sempre in figura di grottesco, dal Berchet mascherato da «Ingenua» del 4 ottobre 1818 («... così innamorati delle vostre frasi rancide e di tutte quelle disgrazie con tanto di barba, che voi altri chiamate grazie di lingua») al Borsieri del 22 aprile 1819, giudice severo del Firenzuola («Quantunque il libro sia vecchio, avvertiamo non dimeno queste colpe perché non tocche giammai dalla stolta adorazione de' puristi, e perché è vergogna che pel solo merito della *buona lingua* si faccia ancora pienissima grazia a qualunque peccato commesso contro il senso comune») o al loro «inedito del "Caffè"», del 15 luglio 1819, che intende poi essere un ricalco bizzarro del gusto settecentesco, tra un Verri e un Baretti («... certi israeliti della nostra penisola, de' quali dicesi che per avere imparato a mente quattro frasaccine del *Pataffio di Ser Brunetto*, siensi fatti tronfi come le rane della favola, e vadano gracchiando contro le opere del Verri e del Beccaria, e le chiamino misere, perché non vi trovano sapor di lingua. Sapor di lingua! E che sapete voi mai, o israeliti, d'altro sapore fuor di quello dell'oca?»).

E sempre nello stile del «Conciliatore», quale lo interpreta il Borsieri delle *Lettere di un giovane spagnuolo*, a voler tacere delle più antiche *Avventure*, si configurano anche le considerazioni manzoniane immediatamente successive intorno alla «corruttela» secentesca, descritta di fronte all'avvento della cultura francese come un patrimonio di errori nazionali («Che se nel secolo susseguente tutto si alterò, almeno almeno la corruttela non era straniera, era un lusso un abuso della ricchezza patria, una sazietà del bello, almeno almeno non si leggevano ancora libri francesi...»), dove chi fa le spese del paradosso, non senza sorridente perfidia, sembra essere addirittura un testo illustre del dibattito romantico del 1816, vale a dire la risposta di un «italiano» al «discorso della Staël» uscita anonima sulla «Biblioteca Italiana», ma di mano del Giordani. In queste pagine infatti si incontra, illuminato da un eloquentissimo «almeno», il confronto ammonitore fra il Seicento e la «follia» dei moderni: «Ma l'arte dello scrivere, che nel Seicento fu da moltissimi difformata per la stessa follia di novità, ha veramente muta-

to nel secol nostro, ma forse in peggio; in quanto che si è allontanata non pur dall'antico, ma dal nazionale. Ché almeno i seicentisti avevano una pazzia originale e italiana: la follia nostra è di scimie, e quindi tanto più deforme. Già si potrebbe molto disputare se sia veramente bello tutto ciò che alcuni ammirano ne' poeti inglesi e tedeschi; e se molte cose non siano false, o esagerate, e però brutte; ma diasi che tutto sia bello; non per questo può riuscir bello a noi, se lo mescoliamo alle cose nostre».

Quasi certa proprio per via del suo quadruplice «almeno», iperbolico e ammiccante, l'allusione un po' subdola al corrispondente della «Biblioteca Italiana» indica intanto che lo scrittore-personaggio dell'esordio imposta il proprio dialogo con il pubblico secondo gli schemi della nuova retorica romantica, mentre poi rilancia, in una versione già personale di calcolata raffinatezza, le ipotesi e le formule del «Conciliatore» sul problema del romanzo. Pocanzi si sono citate le *Avventure letterarie* del Borsieri, e ora conviene riprenderne a parte il capitolo settimo, *Il pranzo*, con la conversazione fra l'io che racconta, il Pellico, il Gherardini e uno sconosciuto «oratore», perché vi si trovano, unite insieme, le stesse valutazioni e le stesse prospettive critiche che fanno da sfondo, quasi da premessa all'introduzione manzoniana: non solo l'immagine di un'Italia povera di «romanzi», «genere ambiguo senza utilità né diletto» e sintomo manifesto di una «corruzione sociale» cui bisogna opporre il «vero» dei poeti epici e degli storici, ma anche l'idea, associata al nome della Staël e dei grandi narratori del Settecento, di una forma romanzesca che «appartiene al genere filosofico ed all'eloquenza propriamente detta» in quanto esprime «le alte verità della filosofia intorno alle nostre passioni, ai vizi, alle virtù, e alla domestica felicità di ciascuno»; e la convinzione che non si possa concepire una letteratura davvero moderna, calata nei «costumi» del secolo, senza la riscoperta di un romanzo che insieme col «teatro comico» e coi «buoni giornali» sappia giungere all'«umile ed oscuro cittadino», come dire a una «moltitudine» da «educare e ingentilire» attraverso la «fantasia» e il «ragionamento». Ma ciò che scrive il Borsieri del 1816 ha più che altro il valore di un'enunciazione generale, sulla falsariga di un *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, o di un discorso di principi

rispetto ai quali la memoria manzoniana è esonerata dalla funzione di ricalco o di ricupero volontario e contano piuttosto le affinità di cultura, le convergenze di orientamento. È difficile invece tenersi a questo livello di semplice incontro mentale quando si passa all'articolo del Pellico, nel «Conciliatore» del 7 gennaio 1819, sulle *Lettere di Giulia Willet pubblicate da Orintia Romagnuoli*, che contiene nella prima parte, come dichiara lo stesso estensore, una «breve apologia del romanzo» assai vicina al moralismo intimistico della Staël o a quello civile del Borsieri: e forse non è neppure un caso che essa sia preceduta, nell'indice della rivista, dalle *Lettere di un giovane spagnuolo intorno ad un suo viaggio per Salamanca ed agli studj di quella università*, fra le più tipiche del Borsieri e del suo animus di riformatore romantico.

Accanto al tema iniziale di un'Italia orgogliosamente conservatrice e antiromanzesca («Molti che hanno un sacro orrore pei *Romanzi* si congratulano coll'Italia che non posseda quasi alcuna di siffatte produzioni...») che anticipa in qualche modo la frase manzoniana del «romanzo, genere prosritto nella letteratura italiana moderna, la quale ha la gloria di non averne o pochissimi», l'intervento del Pellico sottolinea soprattutto come una delle ragioni principali che dovrebbero indurre la «nostra letteratura» a tentare un «genere» che non possiede ancora, l'esistenza di un nuovo pubblico femminile per il quale occorrono «libri espressamente scritti per interessare l'intelletto delle donne». L'argomento è quasi un paradigma della pubblicistica settecentesca, sin dal tempo di Addison, e accompagna la crescita di una coscienza letteraria borghese, nel caso anglosassone puritana e mercantile, con una spiccata predilezione per i miti della casa e degli affetti domestici, che si trasmette poi alla Staël antilibertina del *De la littérature* allorché per esempio dichiara che «l'existence des femmes, en Angleterre, est la principale cause de l'inépuisable fécondité des écrivains anglais» e che gli inglesi «ont fait des romans des ouvrages de morale», tornando utile «aux lumières et au bonheur de la société que les femmes développent avec soin leur esprit et leur raison». Del resto non era poi un auspicio del «Conciliatore», proprio nelle pagine alacri e solenni del programma, quello di «destare più comunemente l'utile amore della lettura» tra le «amabili italiane», seguendo l'esempio dello

«Spettatore inglese» e, più implicita ma non meno operante, la lezione del «Caffè», dove il Beccaria disegnava per le «amabili donne» il quadro di un «foglio periodico, che ti si presenta come un amico che vuol quasi dirti una sola parola all'orecchio, e che or l'una or l'altra delle utili verità ti suggerisce non in massa, ma in dettaglio, e che or l'uno or l'altro errore della mente ti toglie quasi senza che te ne avveda»? Quanto al Pellico che recensisce le oscure *Lettere di Giulia Willet*, in linea con una tradizione siffatta egli può osservare che siccome «le donne non possono appassionarsi per la politica né per veruno dei severi uffici a cui si consacrano gli uomini» e «l'ordine delle loro idee» risulta composto solo di «affetti dolci», di «cure domestiche» e magari di «entusiasmo eroico per l'amore, per le virtù private, e per la religione», i libri che parlano alla loro sensibilità sono quelli in cui si racconta «di vicende famigliari, e soprattutto di figlie, di spose e di madri, e del cuore umano»: i «tableaux des affections privées» aveva detto la Staël, sempre felice nelle sue definizioni programmatiche. Certo, potrebbe esservi anche la storia, se più degli «imperi» prendesse in esame gli «uomini» nelle «scene segrete della vita» e nei «quadri di famiglia»; ma dal momento che essa non offre più di qualche «biografia», è naturale che il nuovo mondo femminile si rivolga di preferenza alla «lettura dei romanzi, di quelli cioè dove la società è ritratta dal vero, e dove il cuore umano è analizzato con più minuta esattezza».

Giocando su una tastiera più ricca, con un ordito malizioso di ammiccamenti e di incastri multipli, l'introduzione manzoniana fa eco puntualmente all'apologia del Pellico non solo quando ricorda che «le signore appunto sono quelle che più si dilettono di leggere storie private», quantunque poi, digiune come restano di «latino», non potranno accertare, interrogando i documenti d'archivio, se la storia raccontata dal manoscritto sia «vera o supposta», ma anche quando soggiunge, a modo di scommessa, che esse non possono schierarsi con i lettori che vanno alla ricerca del «verosimile» o del «colore del tempo» perché le donne «non conoscono la maniera dotta e ingegnosa di leggere per cavillare lo scrittore, ma si prestano più facilmente a ricevere le impressioni di verità, di bellezza, di benevolenza che uno scritto può fare». Il discorso del nuovo editore suona molto più complesso e

insinuante, manovrato da una sottigliezza d'arguzia che reinventa, per così dire, le stesse citazioni; tuttavia il personaggio della «signora», accolto tra i «lettori» del romanzo e assunto anzi come un termine polemico rispetto a un pubblico che detesta la «novità» da qualunque parte essa venga, deriva inequivocabilmente dalla saggistica del «Conciliatore», evoca la tecnica colloquiale di un Pellico, di un Borsieri o di un Berchet, i quali non perdono mai l'occasione per cedere la parola a qualche «madama» quasi sempre con un sottinteso antipedantesco. Nel *Fermo e Lucia*, dove i processi compositivi si presentano ancora allo scoperto, in una sorta di sperimentazione centrifuga e polivalente, il tema femminile, suggerito dai modelli borghesi del «Conciliatore», non si consuma nel solo capitolo introduttivo, ai margini del racconto, ma entra anche nel tessuto romanzesco di solito con la stessa sigla d'origine. Se l'esempio più classico e divertente risulta quello offerto dai dialoghi fra Don Ferrante e il Signor Lucio, nel capitolo terzo del tomo quarto, che registrano la presenza di una «signora» indotta a chiedere se «son cose che le donne possano intendere» o imbarazzata da una enigmatica citazione latina («O poveretti noi! — disse una signora, e rivolta al suo vicino chiese che cosa volesse dire quel latino»), non bisogna neanche dimenticare la postilla sul «bel sesso» in calce alla storia di Geltrude («Ma tutte queste quistioni di paragone tra l'un sesso e l'altro non saranno mai messe in chiaro, e né pure ben poste fin che gli uomini soli ne tratteranno ex professo negli scritti: giacché essi peccano tutti verso le donne o di galanteria adulatoria, o di ostilità grossolana») e tanto meno la digressione sull'amore, al principio del tomo secondo, che accomuna di nuovo l'idea del romanzo e la figura della donna, sia pure come una «vergine non più acerba» e a fianco, per giunta, di «un giovane prete». Qui il moralismo esclude la galanteria anche nelle sue forme più mediocri e parla in nome di una coscienza cristiana che ha letto Bossuet, Nicole e Rousseau («Une honnête fille ne lit point de livres d'amour»), incontrandosi poi con la Staël dell'*Essai sur les fictions* alla scoperta di un romanzo che in luogo dell'amore abbia «pour objet toute autre passion des hommes», condividendone la tesi romantica, quale può enunciarla il *De l'Allemagne*, secondo cui «l'inspiration d'un roman consiste dans les sentimens qu'il inspire». Solo

che ai lettori da salotto o da casa borghese si sono aggiunti ora quelli da parrocchia di campagna, da «fiera» contadina.

Ad ogni modo non si può poi negare che esista un rapporto diretto fra le riflessioni introduttive del tomo secondo intorno ai «sentimenti dei quali il mondo ha bisogno, e che uno scrittore secondo le sue forze può diffondere un po' più negli animi: come sarebbe la commiserazione, l'affetto al prossimo, la dolcezza, l'indulgenza, il sacrificio di se stesso», e quanto afferma il regista del prologo generale allorché, nel chiudere il suo discorso col pubblico, deve anche alludere a una poetica del romanzo avversa all'«esprit romanesque» e fondata invece sull'equilibrio di ragione ed eloquenza, che ha per fine il promuovere qualche «idea» «sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente arrivare per diminuirli e in sé e negli altri», l'ispirare «un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto». Ma dietro questi enunciati si recupera a sua volta il Manzoni saggi-sta della *Morale cattolica* o della *Lettre à M. Chauvet*, tanto è vero che appartiene alla prima una proposizione come «ac-crescere il bene morale e diminuire il male» mentre si ricava dalla seconda la serie antologica «une aversion salutaire pour les passions qui entraînent à commettre le mal», «l'idéal de justice et de bonté que chacune porte en elle», «les cordes du cœur humain les plus graves et les plus morales», «ce besoin de bienveillance et de justice», che trova più di una corri-spondenza negli ultimi paragrafi dell'introduzione narrativa. E il fenomeno di trapianto o di autocitazione si amplia ulter-riormente non appena si retrocede al cliché giocoso delle si-gnore che «chiudono il libro, lo ripongono, senza gettarlo con rabbia, e non vi pensano più», variante di un «essi possono al primo momento che la noja lor paja un po' troppo forte, chiudere il libro, e gettarlo», che si reperisce nell'abbozzo delle notizie storiche per il primissimo *Adelchi*, o ci si ferma alla nozione acutissima di un pubblico di «lettori e non let-tori» («quelle migliaia di lettori e di non lettori i quali per opporsi a ogni sorta d'invasioni letterarie si occupano a dar se non altro molti disgusti a coloro che tentano d'introdurre qualche novità») già introdotta in un frammento relativo alla seconda parte della *Morale cattolica* («Ora v'hanno dei tempi in cui i lettori, e quelli che giudicano senza leggere

hanno una disposizione a schernire tutto ciò che ha l'aria di nuovo»), per non parlare poi della formula interna «tentano d'introdurre qualche novità», che traduce e adatta la frase dello Chauvet, nella *Lettre*, del «projet d'introduire une pa-reille innovation en Italie». Anche la definizione del genere romanzesco come di «una esposizione di costumi veri e reali per mezzo di fatti inventati», in contrappunto comico con la struttura incorruttibile del poema epico, non è altro che l'analogo abbreviato della *Lettre*, dove «modèles de vérité poétique» sono detti i romanzi «dont les auteurs, après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des mœurs, ont inventé des actions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le dévelop-pement de ces caractères et de ces mœurs» e dove si ricono-sce lecito «imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer à besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque». Non per nulla poi il narratore erudito del *Fermo e Lucia* discorre dei «dubbi» che possono venire ai lettori, privati del manoscrit-to originario, «dal non trovare verità nel costume, nei fatti, e nei caratteri del tempo rappresentato». A scrutare dunque più da vicino il personaggio dell'introduzione che dice *io* o che si presenta in terza persona come l'«editore» del testo secentesco, portavoce o *double* del Manzoni, il quale lo regola poi a proprio piacimento in vista di una convenzione narrati-va che prevede un racconto sul racconto, sembra oramai chia-ro che la sua figura e il suo atteggiamento siano costruiti sul-l'archetipo dell'uomo di lettere del «Conciliatore», mediato o integrato dal moralista della *Morale cattolica*, dal critico della *Lettre* e dallo storico di Adelchi, che si subordinano, oggettivandosi, al ruolo di un romanziere enciclopedico an-cora incerto sul proprio destino ma deciso a non rinunciare a nessuna ipotesi e a trarre partito da ogni esperienza per con-quistarsi un'identità, per individuarsi in un sottile esercizio di sdoppiamento. Allorché il Manzoni deve fornire la sua prima immagine riflessa di narratore, a cui manca un suppor-to tanto linguistico quanto tecnico, l'unica soluzione possi-bile, per chi come lui è quasi ossessionato dall'esigenza della concretezza, della precisa collocazione storica, risulta quella di recuperare il momento saggistico e antilirico della propria scrittura e di collegarlo al sistema ideologico del «Concilia-

tore», dove il dialogo libero e spregiudicato con un pubblico nuovo, anche se ipotetico, porta naturalmente al romanzo e si richiama di continuo alla lezione europea di Cervantes, Swift, Defoe, Fielding, Rousseau, Goethe, Laclos, Madame de Staël, e persino Sade, facendo così della narrativa la chiave di volta, la forza portante di una letteratura davvero moderna, tale da «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costumi». Per quanto in modo confuso e approssimativo, il «Conciliatore» tenta una prima apertura verso la grande prosa romanzesca perché intuisce, sebbene non vi sia nessuno che possa dirlo come lo Schlegel, che il romanzo è un genere che comprende in se stesso tutte le innovazioni della poesia non tollerate dal vecchio ordine letterario e che ogni rinnovamento dipende in fondo dalla sua esistenza, dalla sua possibilità strutturale di porre in stretto rapporto letteratura e società al di fuori di gerarchie prestabilite, di modelli normativi di rappresentazione. E su questa strada, arrivando al romanzo per coerente sviluppo della propria prassi drammatica, ma con il rischio di una regressione stilistica e con una spinta polemica che non risparmia neppure se stesso in quanto deve diffidare del suo linguaggio lirico e celebrativo, sotto la maschera del narratore che commenta un manoscritto del passato il Manzoni radicalizza la contrapposizione romantica tra una vecchia e una nuova letteratura mentre inserisce sin dall'inizio, fingendo di capovolgerne il senso, un discorso critico che è come l'autocoscienza del romanzo, il segno del suo distacco dalla tradizione o del suo diritto di ridiscuterla alla luce di una modernità da cui discende anche la categoria del romanzesco prosaico, del realismo storico. Così, all'interno della stessa introduzione, può riflettersi come oggetto del colloquio fra l'editore e il suo pubblico il processo che investe la genesi profonda del *Fermo e Lucia* nelle sue grandi scelte culturali; né c'è da stupirsi poi se l'enunciato che vi corrisponde si modula sulla doppia cadenza di un'antitesi travestita, con l'eco obliqua ma pungente della «Biblioteca Italiana»: «Che se nel secolo susseguente tutto si alterò, almeno almeno la corruttela non era straniera, era un lusso un abuso delle ricchezze patrie, una sazietà del bello, almeno almeno non si leggevano ancora libri francesi, perché la Fran-

cia non aveva avuto ancora quegli insigni scrittori che per disgrazia delle lettere ebbe dappoi».

Certo, la voce ironica del narratore, con i suoi registri duplici, placidi e insidiosi, conta di più, alla fine, del messaggio che trasmette; ma il confronto fra la cultura italiana e quella francese nasce dall'intimo del Manzoni storico e moralista, come sa bene il lettore della *Morale cattolica*, così pronta all'ammirazione per gli «scrittori» di Francia e la loro «ragionata eloquenza», e come attesta soprattutto lo straordinario frammento della seconda parte, dedicato a Montesquieu e Vico e al problema del «pubblico leggente». Lo apre una premessa quanto mai sintomatica, a cui s'è già fatto riferimento più indietro, sulle resistenze che incontrano al loro sorgere le «idee» nuove: «...v'hanno dei tempi in cui i lettori, e quelli che giudicano senza leggere, hanno una disposizione a scherzare tutto ciò che ha l'aria di nuovo. Se uno mette in campo una idea di rapporto fra due idee, fra le quali nessuno fino allora abbia ammesso un legame, le risa sono universali, clamorose, soffocanti, rinascenti: si ripete la formola del raziocinio di quel pover'uomo, ed essa stessa è la sua propria confutazione, e un ridicolo. Guai allora a quello scritto, a quella idea contro la quale si è pronunziata la parola paradossale. Confessiamo pure che in tali circostanze ci vorrebbe per coltivare le scienze morali una vocazione prepotente, la quale è oltremodo rara». Ancora al di qua dell'ironia e della satira, di cui anzi vengono messi a nudo, in un certo senso, i meccanismi di difesa e d'aggressione, l'analisi punta subito, senza escludere forse un riflesso autobiografico, sull'immagine dell'«uomo che cammina solo, o quasi solo» nelle «cose intellettuali» e «ha bisogno di una voce esteriore, la quale lo rassicuri confermando la fede ch'egli ha data ad alcune idee, che ne rettifichi altre, che accresca, e avvicini al compimento ciò ch'egli ha incominciato». Siccome la cultura e la letteratura ubbidiscono alle leggi dei rapporti e delle istituzioni sociali, la solitudine di uno scrittore dipende sempre da uno squilibrio strutturale, quando accade che non esista intorno a lui una società omogenea in grado di dialogare con la sua opera, di riprenderne, discuterne e approfondirne il movimento di idee. E questo appare chiarissimo, pensa sempre il Manzoni, se si confrontano due pensatori come Vico e Montesquieu, i quali, nonostante le analogie che li avvicina-

nano, risultano profondamente diversi proprio in ragione del contesto intellettuale in cui operano e dello «stato» delle «due letterature» che rappresentano.

Mentre infatti «la Francia aveva già avute opere insigni, e popolari di filosofia della storia, e a chi scrivesse in quel genere era lecito di sperare di esser compreso, sentito, e giudicato da una gran parte della nazione», in Italia invece «la storia era studio di una classe sola» e lo stile del Vico, disancorato dalla cultura, dal costume dei «molti», non poteva perciò attingere la chiarezza discorsiva di una lingua media di larga comunicazione. Allo stesso modo, se si guarda all'«effetto delle due opere», cioè alla loro penetrazione nel mondo delle idee, bisogna sempre concludere che «lo Spirito delle leggi, divenne per così dire un fondo coltivato da migliaia d'ingegni, un soggetto perpetuo di scritti, e di conversazioni» tutto all'opposto della «Scienza nuova», la quale «si rimase sola, abbandonata, intiera colle sue grandi verità, e coi suoi errori», divenendo soltanto «un idolo per alcuni», un episodio dunque, e non un fondamento, un principio dinamico comune. L'ideale letterario, insieme sociologico e stilistico, che si deduce dalla pagina incompiuta del Manzoni, postula esplicitamente come modello di sviluppo la cultura francese, nello spirito di un cattolicesimo democratico che s'accorda di nuovo, armato di ragioni più personali e più sottili, con il progetto romantico di una letteratura inserita in una società organica e aderente al «progresso» delle idee, che esige una pluralità di verifiche, di esperienze intellettuali. Torna subito alla memoria, quantunque l'impasto oratorio dia un altro suono, il Borsieri delle *Avventure*, così risoluto nel proclamare che «la coltura d'una nazione» non può essere «fiorenta» quando «vanta soltanto qualche grande Scrittore, ma bensì quando, oltre i rari ottimi, ella ne possiede molti buoni, mediocri moltissimi, cattivi pochi, e v'aggiunge infiniti lettori giudiziosi», giacché solo allora può formarsi «una invisibile catena d'intelligenza e d'idee tra il genio che crea e la moltitudine che impara» e «i falsi giudizi sono più facilmente combattuti».

Che poi il frammento della *Morale cattolica* sulle «idee nuove» e sulle «opere di genio» si leghi, nella tattica dello scrittore, con l'introduzione del romanzo, al di sotto del gioco ironico che deforma le unità tematiche, sembra ricavarci

con sufficiente certezza dall'epilogo del tomo secondo del *Fermo e Lucia*, che fonde insieme i materiali delle due versioni precedenti, sistemandoli in un quadro storiografico definitivo, ancora nel doppio spartito dell'eloquenza e dell'arguzia, dell'analisi e del riso polemico. Come era facile capire, si allude alla digressione con cui termina il capitolo del cardinale Federigo, un testo abbastanza noto, per non dire famoso, perché fra l'altro il narratore mette da parte il racconto e ragiona solo con se stesso da vero saggista di un antiromanzo. Ma nel nostro caso giova rileggerlo sia a riprova di quanto s'è asserito, sia anche per intendere meglio certi aspetti della macchina narrativa manzoniana nei settori destinati a scomparire, a restare fuori dall'edificio collaudato dei *Promessi Sposi*. Intanto, se si scompone l'exkursus nei suoi segmenti fondamentali secondo l'ordine in cui essi si combinano, si rileva che le riflessioni della voce che commenta partendo dalla storia intellettuale del Borromeo si fissano dapprima sulla relazione sempre problematica tra «genio» e «ascoltatori» («... prima di parlare, prima di sentire in sé le alte cose da rivelarsi, egli ha bisogno di misurare l'intelligenza di quelli a cui saranno rivelate, di trovare un campo dove sia tosto raccolta la sementa delle idee ch'egli vorrebbe far germogliare»), poi passano al parallelo del Segneri e Bossuet con una prospettiva di giudizio del tutto simmetrica a quella usata per Vico e Montesquieu, e identica persino negli esiti verbali («... nella differenza dei due popoli ascoltanti è certamente in gran parte la spiegazione della somma distanza fra le due opere di due ingegni ognuno dei quali era grande. Prima che un popolo il quale si trova in questo grado d'ignoranza possa produrre uomini per sempre distinti, è d'uopo che molti sorgano a poco a poco da quella universale abiezione, che riportino su gli errori, su la inerzia comune molte vittorie d'ingegno difficili...») e infine approdano alla questione dell'influenza straniera, a ciò che una «coltura più matura, più perfezionata» può insegnare a un altro «popolo» rimasto indietro, che voglia a sua volta crescere e maturare. Il tema della «comunicazione con una altra società d'uomini» rimanda immediatamente al fenomeno reattivo del tradizionalismo puristico («... cominciano allora le idee di molti, e i lamenti di altri contra l'invasione delle idee barbare, contra la dimenticanza delle cose patrie,

contra la servilità agli stranieri, contra il pervertimento del linguaggio e del gusto...») e riapre il dibattito sulla genesi del «risorgimento» intellettuale italiano venuto «un secolo forse dopo Federigo», opponendo alla tesi arcadica di un ritorno alla ragione attraverso il buon gusto cinquecentesco quella illuministica di un razionalismo moderno, educato dal pensiero francese a una nuova misura europea.

Letteratura, società, tradizione, sentimento del nuovo e del moderno, passato e presente, solitudine, progresso, istinto dell'analogia, linguaggio comune, fermezza e perspicuità delle idee, pensieri chiari e arditi: tra questi punti di una carta che resta ancora da completare, la scrittura manzoniana decifra se stessa, interroga la propria origine lombarda e francese, moltiplica le allusioni che la ancorano a una storia, a una realtà tutt'altro che conclusa, dissimula gli scatti e gli squilibri che si porta dietro nello spessore della frase, con la strategia della distanza e dell'oggettività critica, del gesto tranquillo e discreto anche nel sarcasmo o nel paradosso. Non occorre neppure una memoria molto esercitata per percepire nella sua dialettica il tono lucido del «Caffè» filtrato attraverso l'aria romantica del «Conciliatore», poiché viene spontaneo di rifarsi al Verri dei *Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia*, il quale patrocina per l'appunto la stessa divaricazione fra un Cinquecento letterario, i cui simboli sono «le trecce bionde di madonna, l'angelico viso, e il castissimo e soavissimo sguardo», non lontano, in fondo, dal manierismo del «secolo decimo settimo», e il nuovo spirito filosofico inaugurato da Bacone, Galileo e Cartesio, che esige anche dalla letteratura l'impegno delle «idee» per «illuminare la moltitudine», per «rendere gli uomini più saggi, più felici e più virtuosi». E per parte sua poi il Manzoni sdoppiato della digressione osserva abbastanza significativamente che «la corruttela delle lettere non può essere altro che smarrimento, o pervertimento d'idee», a meno che, precisa per assurdo, «non si voglia ammettere una letteratura che non sia composta d'idee». Proprio in quanto il romanzo è una risposta alla «querelle» degli antichi e dei moderni, il suo «editore» ha bisogno di drammatizzare il proprio universo di cultura come dialogo e confronto con un discorso intertestuale, come verifica di una scelta nello spazio degli enunciati metanarrativi. Messo in disparte il manoscritto da

riscrivere, di cui si torna a parlare soltanto alla fine del capitolo, ciò che resta all'iniziativa del commentatore romanzenesco è l'autocritica di un linguaggio letterario, che investe direttamente la logica interna di un sistema storico, il codice delle formule e delle mitologie intellettuali che lo definiscono.

L'umore del grottesco e del paradosso si accende nel fondo della scrittura quando si tratta di ripetere le tesi di chi crede a una restaurazione pacifica del senso comune dopo la «follia» del barocco: la voce simbolica dell'*Arcadia* viene mimata da una logica del tutto diversa, tanto più tendenziosa quanto più sembra attenta, che la spinge verso la caricatura nell'atto stesso in cui, giocando sullo scontro di due termini incongrui, registra la possibilità o piuttosto la convinzione di «alcuni, anzi moltissimi», che «principalmente dai canzonieri del Petrarca e del Costanzo sia stata tolta la luce che dissipò le tenebre del seicento». Il ricorso al Costanzo, promosso a simbolo principale dei «primi riformatori», incrementa questo processo di deformazione satirica dissimulata perché porta in scena la «tigre» con cui comincia il primo sonetto della sua raccolta poetica («Se non sete empia tigre in volto umano...») e la consegna indifesa, anche se crudele, alla splendida malizia dello scrittore moderno, al quale è bastato evidentemente un rapido sguardo alla pagina iniziale del Cinquecentista per mettere in moto il proprio estro comico. Ipotiposi di una nuova retorica, la tigre bifrante del vecchio *incipit* acquista un'evidenza pittoresca, diviene il personaggio emblematico di tutta una letteratura, al centro di una meditazione che ha l'impianto della grande prosa manzoniana, con lo stesso ritmo di approfondimento interiore («... quando si pensa... ma quando poi si venga a riflettere...»), ma sul piano improprio del sofisma e della parodia. Anche la forma impersonale dà risalto alla pseudo-obiettività del ragionamento e insieme ne affretta la negazione prima ancora che intervenga l'enunciato diretto dell'autore-narratore: «... quando si pensa ai dolori intimi, incessanti, cocenti che quella tigre fece tollerare a quel celebre sventurato, non si può a meno di non sentire per essa, voglio dire per la tigre, un certo orrore, un rancore vendicativo. Ma quando poi si venga a riflettere che senza quei dolori non sarebbero stati partoriti quei sonetti e quelle canzoni, che senza quei sonetti e senza

quelle canzoni, l'Italia si rimarrebbe forse forse tuttavia nell'abisso del gusto perverso, allora si prova una certa non solo indulgenza, ma riconoscenza per colei che con la sua crudeltà fu occasione, fu causa d'un tanto utile e glorioso effetto, si vede allora quanto sia vero che le grandi cognizioni non vengono all'intelletto degli uomini che per mezzo di grandi dolori». Il fatto è poi che esiste dolore e dolore; e quello a cui si riferisce il personaggio dell'*io* che commenta e discute adducendo una verità di principio a proposito di una ipotesi stravagante e grottesca, somiglia in modo straordinario alla «sventura» che viene chiamata in causa dal «programma» del «Conciliatore» («... tanti solenni avvenimenti della nostra età, tante lezioni della sventura, tante funeste esperienze di mutamenti sociali, hanno svegliato gli uomini col pungolo del dolore; e riscosso una volta il sentimento, hanno essi per necessaria conseguenza imparato a pensare»), soprattutto se vi si affianca il Manzoni shakespeariano dei *Materiali estetici* là dove cita, in chiave metafisica, «quel gran maestro che è la sventura» e le sue «lezioni», tanto per i «potenti» quanto per i «deboli». Ancora una volta, insomma, l'ironia multipla del romanzo si illumina nel rapporto con il presente, nel contatto con le voci dei contemporanei e nel contesto, nella sfera ideologica del «Conciliatore».

Ma è anche tempo di lasciare la digressione sul «risorgimento» delle lettere, accertati, come sembra, i suoi legami retrospettivi con il prologo del romanzo, e trasferirci di nuovo alle pagine introduttive del *Fermo e Lucia* per ripigliare l'esame dei problemi tecnici a cui esse danno luogo per la loro stessa natura di racconto sul racconto, di spazio privilegiato dell'«editore» di fronte a un manoscritto e a una storia che deve essere riproposta da un punto di vista moderno. In genere si afferma che l'artificio del manoscritto ritrovato discende dall'esempio dello Scott, del Cervantes o anche del Cuoco, e sostanzialmente il rilievo è esatto in quanto individua una tradizione letteraria che riconosce appunto nel *Don Chisciotte* il suo paradigma più fertile e misterioso. All'interno di questa linea, però, occorre distinguere qualche punto di riferimento specifico, non tanto delle fonti meccaniche quanto dei materiali d'uso, degli schemi a portata di mano nell'ambiente letterario dello scrittore, che è sempre quello milanese. Ora chi ragioni così finisce anche col

persuadersi, a mano a mano che procede nella sua esplorazione lombarda, che il narratore iniziale del *Fermo e Lucia* fa tesoro di una tecnica che il «Conciliatore» adatta ai propri esercizi di stile narrativo o colloquiale dopo che il Cuoco, non per nulla maestro dei romantici come del Manzoni, ne ha saggiato i meccanismi nella fabbrica ideologica del *Platone in Italia*. Nei riguardi del Cuoco, anzi, si può quasi parlare di una specie di rifrazione o di libero ricupero tematico nell'ambito di una supposta autenticità storica, poiché il proposito del *Platone* di «mostrare» l'autografo «a chiunque abbia desiderio di vederlo», l'accertamento erudito che «il manoscritto sia consentaneo a tutte le tradizioni che la storia ci ha tramandato» per la «consonanza d'infiniti suoi tratti coi tratti degli scrittori più accreditati della Grecia e di Roma», e l'avviso al lettore di prepararsi a «talune cose» che gli sembreranno nel testo «strane e lontane dalla comune opinione» hanno un analogo di fondo nel primo *Fermo e Lucia*, dove, entro un'orchestrazione più variata e pastosa, si dice che per vincere «l'incredulità» di chi legge «il migliore espediente sarebbe di mostrare il manoscritto» e poi, che «molte cose» apparivano all'editore «tanto strane» da non sembrare «realmente avvenute» almeno finché «le sue ricerche non lo condussero a risultati talmente somiglianti a ciò che egli aveva veduto nel manoscritto che non gli rimase più dubbio della veracità della storia che vi si contiene». Come si può constatare, sono le stesse convenzioni, le stesse sigle di codice narrativo, a parte, ripetiamo, il tono più festoso e sorridente, forse anche più spregiudicato, proprio in direzione della prosa saggistica del «Conciliatore» con i suoi esperimenti bizzarri di *pastiche* letterario.

L'aspirazione al romanzo, che è così forte negli uomini del «Conciliatore», quasi tutti affascinati dall'idea di un'autobiografia intellettuale – «scrivi la tua vita – consiglia a esempio il Pellico – velando, aggiungendo, modificando, ed ecco un romanzo» – non suscita soltanto un nuovo interesse critico, ma si traduce anche attraverso i numeri della rivista in una serie di tentativi e di sperimentazioni stilistiche, a cui ciascuno collabora con il proprio gusto personale, in un accavallarsi di entusiasmi e di modelli, ma in modo, tuttavia, che ne esca sempre la voce, l'impronta di un gruppo unitario. Il Confalonieri del *Viaggio di un abitante della luna sul globo*

terrestre o della *Vita d'un orso* rimanda al «récit» filosofico, un po' come i due Pecchio del *Dialogo fra un Chineso ed un Europeo* e delle *Lettere di collegiali* o anche forse il De Cristoforis del *Gatto nel cimitero*; così come il racconto mondana tra cronaca e polemica, che è poi una dominante dell'insieme, ha dalla sua il Berchet del *Criterio de' discorsi*, dei saggi epistolari del «signor d'Andely» o d'«Ingenua», della *Lettera ad una signora milanese* e dell'«inedito» del «Caffè», gli anonimi di *Una conversazione* o della *Condiscendenza del «Conciliatore»* non meno che il Di Breme della *Lettera agli associati* e delle *Lettere a Tofino* o ancora il Borsieri del *Regalo*. Il genere della novella e della fantasia satirica, per assumere sempre dei termini molto approssimativi, essendo facilissimi gli incroci e le contaminazioni, può contare invece sul Pellico dei *Matrimonj* o sul Di Breme, instancabile e curioso, di *Lebino*, della *Leggenda profetica*, dell'*Impresa nazionale*: e oramai si tocca la sfera del romanzo, dove spiccano, con il rilievo della loro insolita ampiezza, la *Storia di Lauretta* del Borsieri e il *Battistino Barometro* del Pellico, «un quadro» quest'ultimo, secondo avverte lo stesso autore, «delle stravaganze di varj costumi sociali, opinioni, dottrine», ripreso dal punto di vista di un «uomo rozzo ma dotato, dalla natura, d'un certo grosso criterio che niuna perniciosa autorità, niun errore applaudito può far crollare». Questo che il Pellico scrive dietro le quinte della rivista, mentre discorre col fratello e l'informa, tra l'altro, che la propria «opere» ha il «suffragio» del Di Breme e del Borsieri, rivela poi chiaramente come ai capitoli narrativi del «Conciliatore» si associ costante una volontà di sperimentazione tecnica e linguistica, da letteratura per l'appunto «filosofica» che sfrutta in primo luogo le risorse della parodia o della satira e ci ragiona sopra sino a convertire in oggetto di dialogo gli stessi artifici compositivi del suo discorso. Così il racconto di Battistino Barometro, impostato come un romanzo in prima persona, come un *Bildungsroman* visto dal basso in virtù del «contrasto» fra realtà e interprete, viene introdotto da un avviso redazionale fuori campo, che invita a leggere anche la prefazione in quanto oltre a essere una parte «essenziale» del testo, «potrebbe passare per una satira di certe eterne e ridicole Prefazioni» soprattutto nell'ipotesi, definita del re-

sto più che probabile, che questa fosse pure «l'intenzione dell'Autore».

Non appare strano dunque che tra gli espedienti di una prosa vivacemente caricaturale, con molte spinte verso una poetica della contraffazione e del grottesco erudito, occupi un posto non secondario quello del manoscritto recuperato e offerto al pubblico. Lo adopra, per esempio, la coppia Berchet-Borsieri, per il preteso inedito del «Caffè», alla maniera del Cervantes ma con un orecchio rivolto persino a Fielding («... gli Estensori del «Conciliatore» non amerebbero d'essere creduti sì presuntuosi da voler paragonare se stessi agli illustri scrittori del «Caffè». Sanno bensì in coscienza di aver comune con essi la intenzione; ma l'ingegno poi e le forze...; queste sono altre cose. *Non omnia possumus omnes*, soleva dire ogni tratto il barbiere di Tom Jones...»), e lo predilige soprattutto il mobilissimo Di Breme, il quale, non contento della *Novella letteraria* («Fra molti preziosi manoscritti, la maggior parte inediti, passati a costo di generosissime spese, da una celebre Biblioteca negli archivj del «Conciliatore», e che a poco per volta verremo con giudiziosa e critica economia pubblicando, trovavasi la seguente prefazione destinata ad una ristampa delle favole di Esopo. — Di chi mai fra i belli ingegni italiani d'una volta ha da essere quello scritto? che fosse del Tassoni? certo l'umor suo e il tenore dello stile avvalorano questa conghiettura») si ripete e quasi esplode nel doppio capitolo della *Leggenda profetica del settimo secolo* e di *Fra Pancrazio dall'Orciuolo*. La sensibilità del Di Breme *pasticheur* è calamitata, sembra, dal funambolismo anarchico e geniale dello Sterne e del suo *Tristram Shandy* non senza trarre profitto, d'altro canto, dal vicino esempio foscoliano dell'*Hypercalypsis* o degli *Atti dell'Accademia de' Pitagorici*, tramite obbligato per la linea lombarda dello sternismo romantico. Si spiegano così gli inserti latini di «Ego frater Marianus, dum florebat dextra manus...» e «Conticuerat chorus sanctorum: et repetierant fratres grabatulos suos in tranquillitate cordis, et in spe futuri saeculi...», in cui pare trasferirsi una suggestione diretta dell'*Excommunicatio* shandiana, se non della *Slawkenbergii fabella*, e che poi si mescolano con gli estri moderni, coi furori irriverenti di una prosa ideologica a ruoli capovolti, divisa fra un testo antico che vaticina favolosamente il nuovo e un commento, quello del «venerabile fra-

tello» Pancrazio, «sagacissimo inventore di una nuova forma di vaso bibitorio», che lo esorcizza e lo respinge. Perciò, mentre la *Leggenda* ammonisce che «verrà giorno in cui si parlerà con orrore dei giudizj col fuoco e coll'acqua bollente; e in quel giorno si professerà che Dio avendo dato all'uomo la ragione e il criterio, il criterio e la ragione hanno da servire di esperimento ai *fatti umani*, non i miracoli», il postillatore bigotto replica con uno scongiuro: «Iddio ci preservi da quei tempi presuntuosi ed empî. La ragione è una peste; la ragione è carne; la ragione è tenebre; non est lux in ea. Fuoco, fuoco». E intanto, quasi senza rendercene conto, siamo ritornati anche all'editore del *Fermo e Lucia*, poiché il «detto che il mondo invecchiando peggiora», ficcato nel mezzo dell'ouverture secentesca come proposizione dell'Anonimo, riproduce inaspettatamente una clausola del frate dibremiano: «Il mondo invecchia peggiorando. I nostri avoli possedeano la Sapienza: volerne intendere più di loro è una presunzione, una irreverenza, un assurdo». La stessa contropostilla del secentista («non credo che sarà vero d'ora in poi, perché avendo il male ormai passato i termini della comparazione, ha toccato l'apice del superlativo, e il pessimo non è di peggioramento capace») riconduce alla dialettica da cui è prodotto il fantoccio del Di Breme: è mutata solo la trama dell'arguzia, la strumentazione stilistica del concettismo e del suo bisticcio, con la catena grammaticale-ontologica «comparazione - apice del superlativo - pessimo - peggioramento». La lingua ora non esprime più soltanto una logica, ma diviene essa medesima cultura, rappresentazione di un universo simbolico da ricostruire e insieme da distruggere, da alienare attraverso la forza del negativo o dello straniamento critico.

Il saggio manzoniano di scrittura secentesca costituisce l'unica parte del prologo che passa anche nei testi seriori dell'introduzione senza mutamenti di grande rilievo, quando si eccettuino i ritocchi stilistici, sostitutivi o accrescitivi, e alcuni tagli, il più notevole dei quali colpisce proprio il periodo sull'invecchiamento del mondo. In effetti, a differenza di tutto il resto, che nasce provvisorio in attesa d'essere coinvolto dai processi di una travagliata metamorfosi linguistica, che una volta di più smentisce le regole di una semplice evoluzione ascendente, il pezzo ricostruito dell'immaginario romanzo

barocco raggiunge sin dal principio il suo stato quasi definitivo, forse perché la sua lingua artificiale libera subito lo scrittore dagli scrupoli o dalle incertezze e lascia l'iniziativa all'artista, al suo piacere della manipolazione e della mimesi, del *divertissement* stilistico. Ma appunto per questo non basta accertarvi dall'esterno una rara conoscenza dello stile del Seicento, occorre piuttosto risalire al metodo che l'informa e ove sia possibile, alla storia che vi sta dietro, di letture, di spunti, di deduzioni, rammentando, magari, come lo Scott della lettera di dedica di *Ivanhoe*, sotto l'anagrafe di Laurence Tepleton, consigliasse già a «chi volesse imitare con successo una lingua antica» di «curarne più il carattere grammaticale, il giro della frase e lo stile del componimento, anziché preoccuparsi di collezionare termini antiquati e straordinari». La prima cosa da fare allora è di rivolgersi all'epistolario del Manzoni, che può fornire benissimo qualche notizia del dietroscena romanzesco; e che difatti non delude l'aspettativa in quanto conserva le tracce di un lavoro, di un gusto simile a quello dell'introduzione, sia pure sul piano ridotto della battuta, della parentesi ludica. Ecco, a esempio, un biglietto al Cattaneo, dove si dice: «Ma qual astro splendeva al nascere mio, se, mal grado la spontanea e infaticabile compiacenza dei buoni amici, non arrivo a poter leggere appunto quei libri di cui ho bisogno». Un altro addirittura promette una pagina cerimoniosa di gusto secentesco, da lettore che se n'intende: «...vado da molti giorni studiando qualche frase un po' nuova per ringraziarti, ma finora non mi è venuto niente: chi sa che la lettura assidua dei secentisti non mi somministri qualche gioiello di stile che compensi tutti gl'incomodi che ti ho dati». E infine una lettera di nuovo al Cattaneo, dove riaffiora anche il motivo del «destino» con il «rigor dei pianeti», alterna alle frasi colloquiali certe formule giocose ricavate da modelli illustri, dall'Orazio rifatto di «semel emissum volat irrevocabile plumbum» al Tasso in caricatura di «amico hai speso: io ti perdon; perdona». Ciò che ne emerge è una disponibilità comico-parodistica nella prospettiva, come suggerisce il fondo milanese di queste conversazioni, di un Grossi e di un Porta oppure dei due autori del *Canto xvi del Tasso*, dramma «quasi improvvisato per celia» ad allegro dispetto dei patiti della *Liberata*, da leggere, diceva il Porta al Grossi, «di giorno, e lontano dalla cucina» per non «trovare sotto la

pentola, o sopra il candeliere il castigo della bestemia». E anche il moccolo finale rivela qualcosa del gusto pittoresco, dell'allegria inventiva che unisce un gruppo di amici, di scrittori e di intellettuali – viene da ripetere col Dossi – di solida stoffa ambrosiana.

Se poi dalle lettere, col loro retroterra di dialoghi e di informazioni che anticipano o continuano lateralmente l'esercizio del romanziere, si passa invece al romanzo e alla realtà dinamica della sua scrittura, che registra sempre una storia, di competenza non solo del filologo ma anche del critico, del lettore attivo, non si può far a meno di ricordare, purché si salti di nuovo al tomo secondo, un frammento dell'episodio di Geltrude, nel capitolo terzo, più tardi soppresso, in cui il metodo manzoniano della stilizzazione secentesca esce allo scoperto lasciandosi cogliere nel suo movimento combinatorio, nel suo montaggio narrativo. È la scena della visita ufficiale al convento, quando Geltrude si presenta alla badessa con le parole di rito e quest'ultima, dopo un applauso del «teatro» che si stringe intorno, si fa avanti, sorridente e solenne, per la replica di circostanza. In un primo tempo ciò che essa dice ha un mero valore informativo di «risposta pensata», complimentosa ma senza particolari implicazioni connotative: «Non mi è mai sembrata severa la nostra regola come in questo punto, in cui essa ci proibisce di darvi immediatamente una risposta che sa il cielo... Ma la regola, come sapete, ci comanda di decidere queste cose in Capitolo. Questo si farà immediatamente, e vedremo – continuò sorridendo, – se si potrà accogliere la vostra domanda». La versione successiva, invece, che ne prende il posto e declassa la prima a partitura d'abbozzo, parte di lontano, perché il discorsetto non risulta più improvvisato in proprio, ma viene recitato «a memoria» sul fondamento di un testo scritto appositamente da «un bell'ingegno di Monza, uomo dotto che aveva letti i celebri romanzi del Pasta»; e l'effetto dell'operazione è per forza uno squarcio di stile ingegnoso, per così dire, a tre voci, con l'appendice di un secondo dialogo di servizio, spicciativo e realistico («Ehi suor Eusebia, date un po' una voce alla fattora, perché faccia sparire tutto quel minuto popolo, e chiuda la porta di strada») che accentua ancor di più la pompa, la malafede oggettiva dell'allocuzione pubblica e della sua scenografia, a parte lo stupore sbigottito della vittima silenziosa.

Il virtuosismo retorico si afferma sin dall'attacco, nel gorgheggio della frase sicura e spaziosa: «Se il rispetto non ponesse un freno agli affetti, io accuserei in questa circostanza di troppo rigore quelle regole sapientissime che ci proibiscono di dare alcuna risposta a domande di questa natura prima di averne ottenuta la licenza. Bensì senza riguardi, accuseremo il tempo che coi suoi lenti passi ci ritarda il momento di dare questa risposta desiderosa non meno che desiderata. E voi, carissima figlia, con l'acume del vostro ingegno potrete intanto, dai segni esterni farvi indovinare la decisione che potete aspettarvi da tutte le nostre suore; e da umilissima superiora». Come in un quadro stereoscopico, il montaggio che regola il nuovo enunciato consente di sovrapporre tre universi personali che insieme formano un sistema di cultura, quasi un'ideologia, con un produttore, un mediatore e un consumatore di beni letterari, e nello stesso tempo dilata il volume della parola, potenzia la sua articolazione allusiva e la sua carica indiretta d'ironia sino a comprendere nel proprio gioco di specchi lo stesso narratore: il Pasta non è soltanto il modello del «bell'ingegno di Monza», ma anche della pagina che lo rappresenta. Oltre a garantire il colore locale dell'oggetto, il suo nome indica una scrittura, una maniera di trasportare al livello più interno della stilizzazione discorsiva. La qualità della mimesi linguistica poi si può misurare anche nella differenza di enfasi e di compostezza sintattica, se, prendendo in parola il narratore-biografo di Geltrude, si sfoglia un romanzo del Pasta come il *Dernando overo il Principe sofferente*, per la verità tutt'altro che celebre, e se ne estraggono campioni espressivi sul tipo di: «Eccoti un picciol parto di quell'ingegno che vorrebbe esser grande, per condegnamente corrispondere all'altezza del tuo sapere. Questi, che non mai s'intese far perdita del tempo, anche tra gli ozii negoziando i suoi talenti, nell'andate vendemie scrisse la presente opera, quale se forsennata prorumpesse, dovrà esser iscusata, come aborto, nato fra le più care violenze del vino» oppure di «Così la Morte aveva a passeggiare sopra estinti cadaveri e a camminare non altro terreno che le ceneri de' sepolcri, del tutto nobilitata andava a passo grave calcando la via de' complimenti...»

Contrariamente, però, a quanto avviene per il discorso della «badessa», quello introduttivo dell'Anonimo non esi-

bisce un'indiretta carta genealogica, sebbene i suoi «gioielli» vistosi ed elaborati comportino per forza una stilizzazione di materiali preesistenti: ma un montaggio di temi e di immagini così complesso non può limitarsi a un modello, in un certo senso deve inventarne uno proprio, come una specie di quintessenza, di entità tipica in cui si amalgamano i ricordi, le spinte, le associazioni più diverse. Scomporre il testo che li raccoglie significa incontrarsi di nuovo con il narratore, rintracciare le sue intenzioni nella fluidità della materia verbale, sorprendere quasi all'origine la sottigliezza di una trovata o l'impulso di un gesto; e mette conto quindi di tentare anche questo scandaglio, specie poi se si riconosce che una scrittura diviene tanto più concreta e interpretabile quanto più se ne possono descrivere i movimenti, i tracciati interni. A proposito della definizione della Storia con cui esordisce l'ignoto secentista («La Storia si può veramente chiamare una guerra illustre contro la Morte...») è opinione oramai comune, quantunque si possa allegare anche il Cervantes laconico della «historia émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado», nel capitolo nono della prima parte del *Don Chisciotte*, che essa riecheggi in primo luogo una formula del Mascardi, nell'*Arte istorica* («... ella riserbava all'immortalità della gloria le prodezze degli uomini, anzi de' popoli valorosi; le quali per altro, dentro all'angusto giro d'una brevissima vita imprigionate, rimaner dovevano co' cadaveri seppellite»), così come sono del Mascardi un «continuato ricamo» e un «arazzo ingegnosamente istoriato», che possono far pensare al «perpetuo ricamo di azioni gloriose» fiorito sotto la penna dell'Anonimo e trapunto «coll'ago finissimo dell'ingegno». Abbastanza probabili soprattutto quando si combinino insieme, l'una a rinforzo dell'altra, queste assonanze tematiche fungono forse da indici di un sistema di riferimenti e di stilizzazioni più ampio, che corrisponde nello stesso tempo alla logica compositiva dell'autore nascosto ironicamente dietro una pagina da ricostruire e alla cultura del secentista che dovrebbe esserne il responsabile, alla biblioteca che egli serba nella memoria e che illustra, in mancanza d'altro, il suo profilo di letterato, il suo ruolo ipotetico all'interno di una tradizione di gusto documentata e reale. Ma resta sempre da vedere poi se quest'ultimo ci informi anche per altre vie della sua biblioteca, dei li-

bri che gli fanno da guida. Non si può porre il quesito senza che venga subito da ricordare la «libreria» di Don Ferrante, che già nel *Fermo e Lucia* in fondo, per quanto in forme più grezze dei *Promessi Sposi*, rappresenta, come scrive il Nencioni, il centro di gravità delle allusioni, sparse qua e là nel romanzo, ai dotti e agli ignoranti, con un reparto, per giunta, tutto consacrato alla retorica. E non c'è da far altro, perciò, che esaminarlo partendo dal presupposto che le «lettere amene» care a Don Ferrante rispecchino anche quelle del suo preteso cronista in quanto entrambi incarnano lo stesso tipo provinciale di «uomo colto»: la biblioteca dell'uno deve essere lo specchio di quella dell'altro se lo scrittore e il lettore risultano alla fine immagini simmetriche.

L'universo letterario di Don Ferrante accoglie, oltre al Guarini, il Marino, il Ciampoli, il Cesarini, il Testi e, più in alto di tutti, l'Achillini, con quel suo «libretto» di rime dove, a giudizio del personaggio, «tutto, tutto, fino alla protesta sulle parole Fato, Sorte, Destino e somiglianti era pensiero pellegrino, ed arguto». Lo conosce così bene, anzi, da ripetere nello stesso ordine d'origine persino i termini della «protesta», come può presto accertare chi la rilegga per esteso in una stampa secentesca («Protesta l'Autore che le parole, Fato, Sorte, Destino, Fortuna, Adorare, Gloria, Deità, Paradiso, Dio, Beato e somiglianti, sono da lui ricevute in questo senso, che punto non pregiudica alla Cattolica purità: perché, sí come per conservarla intatta volentieri spenderebbe il sangue, così, senz'altro per contaminarla non potrebbe sparger l'inchiostro»). E a lettura conclusa ci si rende conto che anche il giudizio trascritto dal cronista maschera una reminiscenza, una sorta di allusione compiaciuta ma precisa all'antitesi arguta di sangue e inchiostro, tale però da sfuggire a un interlocutore sprovveduto o non altrettanto «colto». L'ammirazione di Don Ferrante per l'Achillini non riguarda solo il poeta ma anche il prosatore, perché egli possiede inoltre un «tesoretto» di «lettere dello stesso grand'uomo» che gli servono di modello per stendere le proprie, lodate a loro volta in giro «per la scelta e la copia dei concetti e delle immagini ardite, e sopra tutto pel modo sempre ingegnoso di porre la questione, e di guardare le cose». Se non che questa volta il narratore moderno non introduce nessun saggio, diretto o indiretto, a conferma della discendenza stilistica di Don Fer-

rante dall'Achillini per la semplice ragione che si riserva di farlo più avanti al capitolo terzo del tomo quarto, nel corso del grande dialogo sulla peste, dove uno dei centri del ragionamento istruito dal gentiluomo incorpora pari pari, quasi di contrabbando e senza un segnale utile per il lettore, tutto un paragrafo di una lettera abbastanza celebre dell'Achillini in risposta a un'epistola, si badi bene, di Agostino Mascardi intorno alle «pubbliche calamità» del 1629. Come si è detto, l'operazione si effettua dentro la scrittura, al di fuori del campo epistemologico di chi ascolta il racconto dell'episodio; ma dal punto di vista del manipolatore che attende al proprio lavoro d'intreccio, e da quello del critico che ne segue le tracce, essa ribadisce la coerenza del gusto retorico attribuito a Don Ferrante, così come autorizza poi ad aggiungere a posteriori nel catalogo della sua libreria, proprio in grazia del legame storico con l'Achillini, il nome del Mascardi prima omissso, poco importa se a caso o per uno di quei trucchi letterari che possono sedurre anche il Manzoni. Ciò che conta in ultima analisi è la costituzione di una topografia culturale, l'accertamento di un fondo di biblioteca, che interessa tanto la sfera visibile di Don Ferrante quanto quella implicita e oscura del narratore barocco massime quando quest'ultimo deve esporre di fatto la poetica del suo romanzo storico: e da essa occorre poi partire per orientare ragionevolmente, secondo un criterio non imposto dall'esterno, ogni ricerca sui materiali di cui si compone il *pastiche* secentesco dell'esordio. Che già in precedenza si sia affacciata nel discorso l'ombra del Mascardi sembra quasi una controprova dell'ipotesi che è emersa dalla «libreria», un punto d'appoggio e di rilancio.

Anche senza essere rigorosa, una ricognizione dei testi sulla linea Achillini-Mascardi non tarda a dare i suoi frutti, tanto più se la si estende insieme a un rappresentante della poesia «ardita» quale è il Ciampoli, sempre nei settori alti di una letteratura encomiastica che ama gli scenari storici, sublimati dal pathos della riflessione o dallo stupore gnomico. A fianco della pagina dell'Anonimo si possono così registrare gli stilemi «Farnese Eroe, sotto 'l cui piè vagheggio | l'oblio, per man di bella Gloria, ucciso» e «il mio nome, che

dormiva sotto i ricchi padiglioni della vostra memoria » di un Achillini o i vari «veleno de l'oblio, | balsamo de la fama, | luce del Tempo, o tenebroso inchiostro», «perché non caggian tanti eroi sommersi | in muta oblivione», «mostro a la fama infesto, | ch'i nomi altrui divora», «Grecia inventrice, ben al muto oblio | rapir sapesti un nome», «sa la fama ingemmar penne di cigno | d'inchiostri imbalsamati, | e su fogli ammirati | preserva i nomi da l'oblio maligno», «balsamo scaturisce | ch'i nomi altrui condisce | e fa ch'edace oblio non gli corrompa», «suona la tromba d'or, destalo, o Fama» di un Ciampoli. Se poi si viene al Mascardi, s'impongono alla collazione gli esempi tanto più numerosi di «quasi medicina della dimenticanza e balsamo dell'eternità», «certi cadaveri d'istoria senza spirito», «che non può ad onta del tempo divorator de' marmi e de' bronzi la magia dell'istoria?», «in lei quasi in libro fatale veggono impressa l'antica gloria de' buoni e l'eterna infamia de' rei», «quella sorte di lode funerale, che alle cadenti città ed a' morti principati dall'istorico si comparte», «il mondo è una pubblica scena di caducità e di vicende», «tirò la pace, come una fenice, delle ceneri della guerra», «tragico apparato di ruine e di morti», tutti dell'*Arte istorica*, con cui si può subito allineare, estratta invece dai *Discorsi morali su la Tavola di Cebete*, la serie «veggonsi negli artificii ricami di seta e d'oro svolazzar in ricca prigionia gli uccelli, nuotar i pesci, fiorir le rose, e forse insanguinarsi le spade de' combattenti, nitrir guerrieri cavalli, darsi il fiato alle trombe, e con orrida dilettazone innocenti battaglie apprestarsi», «sì vagamente mai non trapunsero le donzelle dell'Asia, con tanta varietà non fu la coltre di Tetide istoriata dall'ago, con quanto ingegno s'intessono e si ricamano le vestimenta del corpo», oppure il florilegio, raccolto dalla lettera sulla peste, di «noi che sediamo spettatori delle tragedie altrui», «impallidito lo splendore d'una gloria eclissata», «nella ruota di quel sole che non conosce occidente», «spettacolo delle comuni miserie», «teatro di sciagure e di morti».

Ma la relazione diviene ancor più specifica, di fronte al paragrafo manzoniano del «sole che mai non tramonta» («... sovra di essi con riflesso lume qual luna risplenda chi ne fa le veci, e gli amplissimi senatori quali stelle fisse vi scintillano, e gli altri magistrati come erranti pianeti portino la luce in

ogni parte, venendo così a formare un nobilissimo cielo») quando si arriva a certi frammenti dell'*Arte* (da «il principe è capo di questo corpo politico; braccia e piedi sono i ministri» a «come pianeti inferiori scintillano e non lampeggiano, come il sole») e soprattutto al discorso della *Tavola* sull'astrologia, dove viene fissato, per così dire, l'archetipo della catena analogica «principe-sole». Infatti non vi si legge soltanto che «hanno i principi i lor ministri; ha il sole i pianeti soggetti» e che come la «moglie del principe» la luna «non con altro lume risplende che con quello del sole», mentre Mercurio e Marte sono i «due consiglieri di pace e di guerra» e Saturno e Giove «servono per assessori nel tribunale», ma vi si trova anche l'enunciazione secondo cui «nel cielo un ordinatissimo principato risplende». Se il Manzoni non attinge direttamente dal Mascardi della *Tavola*, vuol dire proprio che la sua facoltà istintiva di ricostruzione mimetica è straordinaria e può contare sulla fertile erudizione di un lettore malizioso che controlla benissimo la forma interna di una cultura nei suoi «gioielli», nei suoi meccanismi più caratteristici.

La pagina del supposto manoscritto secentesco sembra pertanto organizzarsi intorno a una dominante stilistica e tematica che è quella del Mascardi, come se l'Anonimo ne seguisse i propositi o ne condividesse gli orientamenti. E l'impressione poi si consolida non appena si osservi che lo schema enumerativo entro cui si esplica la statuatissima lettera all'Achillini («Si mirano oggi la Lombardia e la Marca trivigiana come un pubblico cimiterio di tutta l'Italia... Ivi si vede annesso il sereno... Ivi si piangono il valor perduto, i titoli oscurati... Ivi si dogliono le famiglie vedove de' sostegni... Ivi altro non si vede che simulacri d'orrore...») ha un riscontro abbastanza preciso nel prologo dell'ipotetico romanziere barocco, il quale, dopo aver dichiarato che nel «picciolo teatro» del suo racconto «si veggono luttuose tragedie», continua in chiave anaforica minore: «onde si vede... Si vedrà anche come l'umana malizia ha saputo superare tutti i ritegni... si vedrà che gli atti tenebrosi... essere altro non possono che arte e fattura diabolica»: dove d'altra parte confluisce anche, se si guarda meglio, un motivo ulteriore del testo del Mascardi, quello appunto della «malvagità degli uomini» e della «malignità del male», del «veleno insanabile» «composto sin nell'inferno con liquori nel nostro mondo

non conosciuti». Ma più l'Anonimo si avvicina nella sua libera interpretazione al tenore della lettera intorno alla peste del 1629, come è naturale del resto dato l'argomento, e maggiore diviene insieme la possibilità dell'ironia, la trama delle figure parodistiche che si intrecciano all'arabesco delle stilizzazioni, al moto duplice e ambiguo delle immagini. Secondo quanto insegna il Tynjanov, un maestro del grande formalismo russo, si deve parlare di stilizzazione quando più che seguire uno stile si gioca con esso, ai confini della parodia, in una specie di doppia vita per cui dietro il piano dell'opera se ne disegna un altro, quello che viene stilizzato o parodiato. Mentre però la parodia comporta la sfasatura dei due piani con la meccanizzazione di un procedimento già noto che si converte in nuovo materiale espressivo, la stilizzazione si ferma alla semplice corrispondenza, sebbene si tratti sempre di un equilibrio precario: basta motivare o sottolineare comicamente la stilizzazione perché si ottenga una parodia.

Anche nel caso del manoscritto secentesco si osserva in fondo un fenomeno dello stesso genere. Il ricalco si confonde con l'iperbole e la sintassi avviluppa il ragionamento in una fallace chiarezza, mentre la scrittura dell'Anonimo giunge attraverso la voce dell'«editore» che la trascrive e la ripete perciò a se stesso, ma con un'intonazione infedele, già in un'aria di conflitto comico, di ambivalenza drammatica. E intanto s'infittisce la rete dell'ironia, si complica la traiettoria dei rimbalzi allusivi. Così la clausola «in picciolo teatro vi si veggono luttuose tragedie di calamità e scene di malvagità grandiosa» non riproduce soltanto l'accento «grave» del Mascardi, sul piano dei suoi «teatro di sciagure e di morti», «spettacolo delle comuni miserie», «diluvio delle pubbliche calamità», ma sembra anche modularsi, più segretamente, sulla cadenza patetica del Tasso («mirò, quasi in teatro od in agone, | l'aspra tragedia de lo stato umano, | i vari assalti e 'l fero orror di morte, | e i gran giochi del caso e de la sorte...») posto che si debba dar credito ai trinomii simmetrici «teatro - vedere - tragedie» e «mirare - teatro - tragedia» e si consideri inoltre il gusto tassiano del Mascardi, che invita in un certo senso a un'integrazione di stile «sublime», a un omaggio all'«Omero d'Italia», come lo definiva l'*Arte storica*. Questa possibilità di una prospettiva multipla implica immediatamente un effetto comico perché al grande Soldano

della *Liberata*, a cui si lega la percezione più struggente della umana «tragedia», si sovrappone ora il personaggio dell'Anonimo, diseroicizzato e rattrappito, che riduce anche l'enfasi a proporzioni più domestiche. Dal punto di vista tecnico può esserne poi un segnale, un segnale d'ironia preciserebbe subito il linguista, l'aggettivo «picciolo», introdotto con la stessa logica di rimpicciolimento canzonatorio che nello scherzo del *Canto XVI del Tasso*, tra endecasillabi e ariette, trasforma «son, se tu no 'l sai, ritratto vero | de le bellezze tue gli incendi miei» in «son gl'incendi miei | un ritratto in miniatura» e «in picciol vetro è un paradiso accolto» in «io vedo un paradiso | in un vetro picciolin», per non dire di «sarò qual più vorrai scudiero o scudo... Per questo sen, per questo collo ignudo | pria che giungan a te, passeran l'armi», ritradotto da buon librettista arcadico in «scudiero o scudo | col petto ignudo | ti coprirò». Ma se la procedura di conversione diminutiva resta la stessa tanto nella vecchia parodia tassiana quanto nel romanzo, muta invece il rapporto semantico profondo, che non è più ricavato da una deformazione univoca dell'immagine originaria: quando l'Anonimo descrive il proprio testo come una scena di vicende memorabili quantunque «private», egli riafferma le implicazioni metafisiche della grande metafora della vita come teatro e ne rivendica la presenza anche in un racconto senza eroi, di «persone meccaniche e di bassa condizione». Proprio perché «picciolo» e insieme totale, il nuovo teatro dell'Anonimo nasconde le intenzioni dell'editore moderno, non ripete un topos letterario, ma lo ristruttura a un altro livello e quasi lo reinventa nel gioco dell'humour, nel paradosso di una maschera che dà più risalto al vero. Del resto anche dallo Shakespeare di «All the world's a stage» si può passare al Fielding del *Tom Jones* e alla sua versione borghese di «life most exactly resembles the stage, since it is often the same person who represents the villain and the hero».

A esaminare ora il prologo del cosiddetto scendentista nei suoi nuclei fondamentali, che sono nell'ordine l'idea di una storia fatta soltanto di «principi e potentati», il proposito di un racconto «privato» e non eroico, la rappresentazione dell'«umana malizia» e infine l'omissione diplomatica di «molti nomi di personaggi e di luoghi», se ne deduce fra l'altro che il suo modo di ragionare rispetto al carattere non pri-

vilegiato del discorso storico diverge radicalmente da quello del Mascardi, che si può assumere quale esempio canonico della cultura secentesca, e non rientra nell'orizzonte ideologico di cui dovrebbe essere partecipe. Se l'Anonimo ha deciso di raccontare una «storia» che non è la «Storia», per quanto egli motivi la propria scelta in termini che vogliono sembrare ovvi e omogenei col gusto del mondo da cui emerge, la sua tavola di valori rimanda a un'altra epoca. Un sottile anacronismo attraversa così le sue parole, tanto più certo e significativo quando si giustapponga al giudizio implicato del cronista barocco una pagina gloriosa del Thierry, nella *Première lettre sur l'histoire de France*, che prepara già il Manzoni del *Discorso sovra alcuni punti della storia dei Longobardi in Italia* («La storia non è per essi altro che il racconto delle avventure dei principi, dei fatti pubblici di un popolo stabilito in Italia, ma della massa degli abitatori non rapportano essi né un fatto né una volontà, né una voce, né un sospiro»). Le fanfare dell'eloquenza non coprono il lucido parlato della riflessione storiografica: «L'histoire de France telle que nous l'ont faite les écrivains modernes, n'est point la vraie histoire des pays, l'histoire nationale, l'histoire populaire: cette histoire est encore ensevelie dans la poussière des chroniques contemporaines, d'où nos élégans académiciens n'ont eu garde de la tirer. La meilleure partie de nos annales, la plus grave, la plus instructive reste à écrire, il nous manque l'histoire des citoyens, l'histoire des sujets, l'histoire du peuple. Cette histoire nous présenterait en même temps des exemples de conduite et cet intérêt de sympathie que nous cherchons vainement dans les aventures de ce petit nombre de personnages privilégiés qui occupent seuls la scène historique. Nos âmes s'attacheraient à la destinée des masses d'hommes qui ont vécu et senti comme nous, bien mieux qu'à la fortune des grands et des princes, la seule qu'on nous raconte et la seule où il n'y a point de leçons à notre usage; le progrès des masses populaires vers la liberté et le bien-être nous semblerait plus important que la marche des faiseurs de conquête, et leurs misères plus touchantes que celles des rois dépossédés...» Alla storia dei «grands» e dei «princes» ecco contrapposta dunque quella dei «sujets», del «peuple». L'Anonimo non conosce il linguaggio della «liberté», né può spingersi così lontano, ma la sua opzione di fon-

do non risulta diversa, come non è dissimile la simpatia per le «misères», che ai suoi occhi, di nuovo secenteschi, divengono «sevizie, perfidie ed atti tirannici a dispetto delle leggi divine ed humane». Ed è quanto basta, alla fine, per persuadere un lettore analitico che l'universo mentale dell'anonimo teorico del romanzo è costruito in virtù di una contaminazione anacronistica, troppo raffinata per dipendere soltanto dalla difficoltà del Manzoni di celarsi per intero dietro il suo travestimento, in un ruolo fittizio ma rigoroso. Ancora una volta bisogna fare i conti con la tecnica della sfasatura e dello scontro paradossale, in una parola con l'ironia e con l'humour, allo stesso modo in cui un Thomas Mann, narrando la genesi del *Doctor Faustus*, confessa d'essere rimasto affascinato dall'invenzione comica di far passare il demoniaco attraverso un mediatore tutt'altro che demoniaco e di affidarne la presentazione a un'anima umanisticamente pia e schietta. Nel prologo del manoscritto manzoniano il veicolo dissonante della modernità e della nuova poetica romanzesca è un vecchio cronista del Seicento, pieno di diffidenza e di orrore nei confronti dell'«umana malizia», duplicata da un'«arte e fattura diabolica».

Se l'Anonimo assolve la funzione di un mediatore non sincronizzato con il messaggio che comunica, è anche vero che senza esserne consapevole egli si muove su due piani semantici. Prima ancora di comparire in scena come personaggio, il suo antagonista critico, ossia l'«editore» ottocentesco, può così delegare al proprio *double* letterario la parte più rischiosa del moralismo che gli compete, con il problema angosciantemente del male che investe la storia, in modo da costruirne una versione ironica dove il pudore e l'astuzia si alleano insieme, conservando la distanza, come dichiarerebbe il Bachtin, in un intenso contatto semantico. Non ci può essere parodia senza tensione dialettica, senza un gioco di sdoppiamento che muta di volta in volta e capovolge il rapporto tra voce ed eco, figura e simulacro. L'autore del manoscritto risulta in fondo meno ingenuo di quanto non sembri dalla prima impressione, perché la sua parola ne cela un'altra, ora in conflitto e ora all'unisono, che è poi quella dell'io che racconta, mobile e sorridente. Al pari del revisore moderno, il quale nel suo spazio specifico potrà discorrere di «un po' di fame, di guerra, e di peste» e «altre coserelle» su tre registri al-

lusivi, rispettivamente biblico, barocco e volteriano, anche l'Anonimo, nel momento stesso che si proclama «fedele spettatore» degli «accidenti osservati» in maniera conforme all'universo scenografico di un Mascardi, introduce un secondo discorso, di cui non possiede la chiave quantunque nasca da lui, sulla natura del romanzo e sulla poetica di uno sguardo che registri, interroghi gli eventi «fuori dell'azione», come aveva auspicato il Manzoni del *Carmagnola*: e pure questo è un processo d'ironia, un effetto d'intreccio polifonico ottenuto di contrabbando, di nuovo nella sfera privata del testo. La voce unica del secentista ritorna invece limpida e grottesca, con le sue macchine di argomentazioni e di sottigliezze verbali, quando proprio sta per interrompersi, nell'atto dunque del congedo, e si rivolge ai «dotti» per averne conferma che «il nome altro non è che un purissimo accidente». Ma ora più che mai, complice la filosofia, essa sembra confondersi con quella di Don Ferrante sotto il lume crudele di un sorriso che identifica l'oggetto con la sua caricatura: «Dico dunque che in *rerum natura* non vi ha che due generi di cose; sostanze e accidenti...» Usciti dalla stessa biblioteca, i due personaggi intrattengono a distanza un colloquio comune.

Per convincersi che l'episodio dialogato di Don Ferrante, nel capitolo terzo del tomo quarto, si connette intimamente con l'introduzione del romanzo sia dalla parte dell'Anonimo che da quella dell'editore, conviene soffermarsi su alcune circostanze o prove, delle quali due paiono determinanti, da un lato la lunga appendice di commento sulle «idee dominanti per una, due, più generazioni; divenute poi il ludibrio delle generazioni susseguenti», e dall'altro la scheda giocosa per la coppia mitologica Argo-Briareo: entrambe espunte più tardi nel nuovo testo dei *Promessi Sposi*. La digressione che integra il quadro di costume e ne chiarisce dall'esterno il significato ideale come per uno «scandaglio» che possa «servire» a tutti, editore compreso, si sviluppa intorno alla dialettica del pregiudizio («...è cosa troppo probabile che anche noi ne abbiamo di tali: e sarebbe pretensione troppo tracotante il crederci esenti da una sciagura comune a tutti i nostri predecessori... Citiamone uno dei più estrinseci ed apparenti, e che si ravvisa in tutti gli errori antichi, ora riconosciuti tali: un orrore della discussione, un'ombra, una ritrosaggine, una

subita attenzione a respingere con ira o con beffe ogni dubbio, un ricorrere tosto all'autorità dei morti, e al consenso dei vivi per chiamar tante voci in soccorso a coprire quella che voleva rendere un suono diverso») con un rimando esplicito e insistente alla realtà contemporanea, che continua quelli del prologo. Il fondo romantico a cui attinge tutto il discorso si rivela ancor meglio quando si rammenti una postilla in margine al primo ritratto di Don Ferrante, finita tra il materiale di scarto, di un'ironia grave e profonda: «D. Ferrante era quello che doveva essere, quello che sono sempre stati, e saranno sempre gli uomini provetti i quali già da gran tempo hanno veduto dove stia la perfezione del sapere, hanno adottato un sistema, e chiuso il numero delle loro idee. La loro avversione, i loro sospetti, le loro ire non sono già contra gli uomini nuovi, ma contra le idee nuove: anzi se fra i giovani sorge taluno che ricevendo con molta venerazione le dottrine che trova trionfanti, le studia, vi si affonda dentro, e le estende, e dà loro un nuovo lume, i provetti riconoscono il suo merito, e lo esaltano con ammirabile imparzialità. Oh! se al tempo di D. Ferrante fossero venuti oltre giovani che avessero ardito di esaminare quelle idee che dovevano soltanto ricevere ed applicare, giovani che avessero frugato in tutti questi assiomi, di quegli che invece di dire: capisco, dicono: perché? avreste veduto, come D. Ferrante gli avrebbe pettinati: ma per buona sorte non ve n'era uno». Il dibattito sui giovani e sulle idee nuove è un cavallo di battaglia del «Conciliatore», non c'è che da riaprire la *Lettera di un giovane spagnuolo*, dove poi il Borsieri, disegnando la macchietta del «signor D. Rogero de Rada, professore di metafisica», accredita al personaggio un discorsetto polemico con alcune riflessioni che paiono già, in negativo, quelle manzoniane. La triade «idee nuove - giovani - perché» è addirittura la stessa: «Mi creda pure, signor Gil Perez, diceva il magro metafisico inarcando le sopracciglia, tra poco vi saranno gran discordie per l'infernale contrasto delle *nuove idee*, con quelle lasciateci in eredità dai nostri buoni vecchi. La ragione va diventando orgogliosa nella gioventù, che non vuol più cedere all'autorità e dimanda il perché d'ogni cosa. Ma il perché d'ogni cosa non si può sempre dire». E il Borsieri inoltre parla di «rifare ciò che si è sempre fatto», «primo dogma» dei conservatori, così come l'editore del prologo manzoniano,

no, dal polo opposto dei moderni, dichiara di preferire lo «scrivere» le sue «riflessioni» al «copiare le altrui», «stimando anche che chi ha una occasione per dire il suo parere sopra che che sia non si debba lasciarsela sfuggire».

Ma più della consonanza ideologica, per quanto sia d'un certo peso, vale forse la correlazione stilistica, che porta all'interno della scrittura, fra i tentativi e i rifacimenti di officina, a contatto immediato con le manovre, con le risorse di un metodo compositivo. Nel racconto del *Fermo e Lucia*, allorché Don Ferrante si lancia nel suo esame del contagio per provare che è «una chimera, un non-ente», gli accade fra l'altro, trattando delle «sostanze composte» che non «si fanno discernere all'occhio o al tatto», di rivolgersi ai «medici» e di ricorrere all'arguzia di un fiore mitologico: è il segno della sua sicurezza, della sua superiorità di uomo colto che sa difendere con eleganza le proprie tesi. Ecco le sue parole: «... fra tutti i signori medici non vi sarà quell'Argo che possa dire d'aver veduto, non vi sarà quel Briareo che possa dire di aver toccato questo contagio». Nella nuova stesura dei *Promessi Sposi*, che modifica tutto l'impianto dell'episodio in funzione di un don Ferrante funebre e caparbio, il quale esce di scena a braccetto con la peste in un'atmosfera inedita di melodramma, il motto di Argo e Briareo viene rimosso ma non accantonato, dal momento che ricompare, opportunamente contratto, nel pezzo dell'Anonimo rifatto a nuovo, là dove si celebrano con la più soave e tagliente malizia i «tanti Heroi che con occhij d'Argo e braccj di Briareo, si vanno trafficando per li pubblici emolumenti». Ora è evidente che lo scenografo del romanzo trasferisce il suo festone decorativo da un luogo ad un altro, mentre l'effetto più sostanzioso che ne ottiene postula un confronto e un calcolo di materiali, una ricerca di economia espressiva. Ma lo smistamento non sarebbe poi possibile se lo scrittore non considerasse stilisticamente omogenee le due sezioni che ne sono interessate: il che equivale a dire che dal punto di vista delle strutture profonde, in cui anche la lingua diventa racconto, rappresentazione nella rappresentazione, il monologo dell'Anonimo e il dialogo di Don Ferrante rispondono alla stessa tecnica combinatoria, con l'unica differenza che nella conversazione il montaggio sottostante assume un carattere diverso da quello del prologo, potendo appoggiarsi al contrasto sco-

perto delle voci nella superficie variabile del discorso narrativo. Appunto per questo, d'altro canto, chi voglia cogliere il concertarsi dell'ironia manzoniana rispetto alla prima idea del romanzo e al *pastiche* dell'autografo secentesco, deve appuntare lo sguardo anche sulla «disputa» di Don Ferrante.

Per intanto, come s'è avvertito, la scena presenta più personaggi, da Don Ferrante al Signor Lucio, da due «signore» a un «vicino», gli uni con funzione di protagonisti e gli altri di spalle, di interlocutori laterali. L'«autore» invece è messo da parte, dopo che se n'è fatta menzione per il ritratto del Magnifico Signor Lucio, come l'editore, il quale non può prendere la parola se non di fronte al proprio *double*, a meno di calarsi o di sdoppiarsi in una delle figure di contorno. La distanza allora non è più all'esterno ma all'interno del racconto, nel concerto delle posizioni dialogiche, in un'apparenza di presa diretta, di registrazione manovrata dal di dentro e attribuita senz'altro al «manoscritto». L'intervento di un pubblico femminile immette nel *salon* secentesco, già s'è avuta occasione di notarlo, l'aria del «Conciliatore» e dei suoi incontri intellettuali, dove non manca mai una figurina di donna, curiosa e magari un poco svagata, con le sue domande o le sue considerazioni impertinenti; ma un'ombra di colorito romantico si deposita anche sul volto del Signor Lucio almeno nel momento in cui, nella sua qualità di «professore d'ignoranza», che è poi un bellissimo ossimoro, insegna che «i libri fanno perdere il buon senso» in modo del tutto simile a quel marito dei *Matrimonj* del Pellico, il quale «pretendeva che i libri guastano le teste». Quanto alle «signore» che ascoltano i ragionamenti dei due «galantuomini», esse non hanno certezze da imporre, ma solo gesti garbati o dubbi ingenui da insinuare. Dapprima una di loro osserva sorridendo che «Don Ferrante fa da buon cavaliere a prender le parti d'una dama che gli comparte tanti favori», poi chiede, quando sente dire che il contagio «è una cosa impossibile», se «son cose che le donne possano intendere»; e un'altra a sua volta, di fronte all'annuncio, in «tuono lugubre e solenne», di «*mortales parat morbos; miranda videntur*», non può trattenersi dall'esclamare: «O poveretti noi», rivolgendosi subito al vicino per conoscere il significato della «formola terribile». Impassibile e feroce («Le prime parole voglion dire che il morbo pare mortale: il resto è un'e-

clamazione che non significa niente») proprio come certe postille del Manzoni lettore, il chiarimento dell'ignoto rivela anche, da ultimo, la funzione di tutte queste battute secondarie, che inseriscono un principio di critica, di straniamento comico, allo stesso livello della superficie narrativa e senza bisogno di interventi di secondo grado da parte del cosiddetto trascrittore. Le maschere che quest'ultimo ha a disposizione sono in fondo più che sufficienti per attuare una tattica della canzonatura indiretta, della dissonanza armonizzata dalle buone maniere in un tono di naturalezza spedita e casuale, che resta sempre nelle zone medie della conversazione.

Dall'altra parte, a reggere il confronto, c'è poi l'enfasi, l'impegno convinto dei protagonisti, i quali non possono avvedersi di nulla se non per tenere fede al proprio ruolo di maestri, di virtuosi conversatori avvezzi ad ascoltarsi e ad essere ascoltati: anche una domanda per loro è una conferma, un indice d'omaggio. Dinanzi a Don Ferrante, che ama gli scrittori e si comporta da letterato, il Signor Lucio è il rappresentante di un «buon senso» che detesta i libri e le loro «bugie», il sostenitore di una «scienza» che si può «acquistare colla esperienza» come «verità» conosciuta da sempre per forza di costume: e sembra quindi naturale che il suo linguaggio impaziente non conceda nulla alla retorica della scrittura elegante e fiorita, accostandosi se mai in forma capovolta al moralismo dell'«editore», come quando gli capita di dire che «fa rabbia, e pietà nello stesso tempo, il vedere quel buon vecchio di Settala, che potrebbe fare il medico con giudizio...», dove si anticipa o si proietta, ma con un animo esattamente contrario e con sfumature più grosse, la «compassione mista di sprezzo e di rabbia» del commentatore a episodio concluso, nella prima pagina delle sue riflessioni meta-narrative. Se si esclude la tirata sul Settala, con il suo piglio oratorio a ritmo ascendente («... vederlo, dico, perduto dietro sogni ridicoli, incaparbita contra il sentimento d'un pubblico intero, innamorato di quella sua idea pazza del contagio»), il comportamento linguistico dell'oppositore di Don Ferrante ubbidisce a criteri di razionalità espressiva vivacemente dialogica, fatta di esclamativi sentenziosi («Scienziati, scienziati; gente fatta a posta per creare gl'impicci») di riduzioni e astuzie dialettiche («Don Ferrante, con tutto il suo

ingegno, non mi potrà sostenere che tutte quelle belle ragioni... Intanto, senza tutti questi argomenti, col semplice buon senso, tutti i galantuomini...»), di certezze disarmanti, fra il buffo e l'assurdo («Oh bella! la cagione è chiara: in tutti i tempi si muore; in alcuni le morti sono più frequenti perché v'ha più malattie; e questo è il caso nostro»). Nei punti di contatto anche il linguaggio di Don Ferrante assume lo stesso colorito discorsivo di gesti e di sorrisi, ma con una cordialità più studiata, con una disposizione paziente e quasi socratica di uomo dotto, che prende per mano il contraddittore e si accalora a sua volta quando si scontra con il parere dei «medici», che restano alla fine i nemici comuni, quantunque per ragioni differenti. Le sue repliche sono così aperte quasi sempre da una formula di circostanza, da una battuta cortese di stile familiare ma colto: «Piano, piano... Piano, piano; se si tocca la scienza son qua io a difenderla... Quand'anche ciò fosse vero, una tale parzialità sarebbe da attribuirsi non al mio debol merito, ma alla innata benignità del sesso... Dica dalla superficie, Signor Lucio, dalla superficie... La materia è un po' spinosa... Non lo sanno, perdoni... Tutto bene, ma la cagione prima?... Ora, vede ella se bisogna poi ricorrere alla scienza... Ecco la cagione prima della mortalità... E qui li voglio...» D'altro lato è anche vero che il contrasto con il Signor Lucio non riguarda soltanto gli enunciati, ma coinvolge la cultura linguistica dei parlanti e la loro mentalità, che si definisce in primo luogo come una sintassi figurativa, un deposito di convenzioni verbali.

Ciò che distingue sostanzialmente Don Ferrante dal Signor Lucio, nell'orchestrazione della disputa, è la letteratura di cui vive il primo, il volume della sua memoria involontaria, o per dir meglio, facendo di nuovo riferimento alla logica inventiva del romanzo, l'uso e il montaggio di materiali storici a sostegno della sua anagrafe di gentiluomo lombardo. L'affinità con il gusto dell'Anonimo traspare subito nella stilizzazione di un lessico immaginoso dove si specchia in iscorcio una mitologia letteraria di tipico impasto secentesco, dal binomio Argo-Briareo agli «atomi senza cervello che girando senza sapere dove, concorressero a comporre una figura regolare», dal «libro aperto dinanzi agli occhi, scritto a caratteri di luce» alle stelle che il volgo considera «come tante capocchie di spilli confitti in un torsello» o ai «medici che hanno

la mestola in mano». Ma il preziosismo mimetico che alimenta il personaggio di Don Ferrante inclina, più di quello del cronista amico che dovrebbe descriverlo, alle forme dello stile comico perché esso si addice al suo sentimento di superiorità, che si traduce insieme in umore faceto e giocoso, condito poi in un altro spazio dal narratore moderno, il quale non per nulla, mentre illustra la storia delle idee e dei conflitti che dividono le generazioni, può paragonare l'insieme del fenomeno a «quando uno va di notte con un lumicino a dar fuoco ad un vespajo» e «gli abitanti sbucano in furia» tra «un batter d'ale, un avventarsi, un ronzio terribile». Naturalmente il riso di Don Ferrante è di un'altra natura, l'ironia e la deflazione non passano nelle sue parole se non in quanto esiste uno spettatore esterno, in modo tale che il linguaggio prenda l'iniziativa, giochi con se stesso senza che il parlante ne abbia coscienza o sospetto. La cosa si vede benissimo se si prendono le citazioni nascoste nel discorso di Don Ferrante, i pezzi autentici, e non soltanto quelli verosimili o ipotetici, del suo mosaico culturale. Ha scritto Thomas Mann che la citazione, in una prosa di romanzo, può avere qualcosa di specificamente musicale a malgrado del suo lato meccanico, essendo realtà che si trasforma in finzione e fantasia che assorbe il reale mescolando i due campi come in un vecchio «panorama» di ragazzi dove il mondo palpabile finisce, senza che si noti, nell'illusione di una pittura in prospettiva. E chi voglia averne una riprova, a parte le pagine apocalittiche del *Doctor Faustus*, a cui si riferisce, come s'è già capito, lo scrittore tedesco, può ora scrutinare la «disputa» manzoniana del *Fermo e Lucia* a paragone con i due testi più sicuri che la riforniscono, cioè il *Ragguaglio dell'origine et giornali successi della gran peste contagiosa, venefica et malefica, seguita nella città di Milano etc.* del Tadino e la lettera dell'Achillini al Mascardi: «È toccato alla peste lo svegliare il mio nome, che dormiva sotto i ricchi padiglioni della vostra memoria. Né voglio già ringraziarnela, perché non merita grazie una sí fatta disgrazia».

Subito dopo la frase maestosa del «libro aperto dinanzi agli occhi, scritto a caratteri di luce», con cui il tono della sua lezione mondana prende a salire verso i misteri della scienza astrologica, solo che si sappia «leggere» il testo celeste, Don Ferrante passa a una sorta di racconto, colorito

per giunta da un attacco di linguaggio epico, a una rievocazione di fatti memorabili nella storia della natura: «Ed ecco che due anni fa comparve quella gran cometa causata dalla congiunzione di Saturno e di Giove, *apparet cometa magnus in cardine dextro*, la quale indicava chiaramente che l'anno susseguente, che è poi l'anno passato, doveva regnare una terribile carestia, come si è trovata la spiegazione in quest'anno, con quelle parole tanto chiare e tanto terribili: *Fames in Italia morsque vigebit ubique*». Ora si apra il Tadino, e si ascolti: «Grande presagio, da tutti gli astrologi confermato, fu il vedere l'anno prossimo passato 1628 quel grande Cometa causato dalla congiunzione di Saturno et Giove con questa predizione: *Apparet Cometa magnus in cardine destro*. Il quale da tutti gli prudenti e savii uomini del mondo previsto e con l'isperienza confermato e praticato, abbia partorito effetti meravigliosi in queste nostre mortali spoglie, mediante però la provvidenza per non andare girando con la mente della moltitudine de' successi e avvenimenti suoi. Eccone il seguito l'anno 1629, prossimo passato per la congiunzione sopradetta: *Fames in Italia morsque vigebit ubique*». La simmetria delle due predizioni latine, insieme con i sintagmi «gran cometa causata dalla congiunzione di Saturno e di Giove» e «l'anno passato», annulla ogni dubbio sulla discendenza diretta del pensiero di Don Ferrante dal *Ragguaglio*; è una certezza che diventa definitiva quando si continua a leggere il Tadino della stessa pagina di pocanzi, moralista oltre che medico: «Si può più chiaramente vedere e toccare con mani la verità delle cose già raccontate nel primo nostro libro e gli avvenimenti della carestia e di tanta mortalità di persone? segni tutti evidenti e avvisi mandati dal Sommo Iddio, acciò si dovessimo riconoscere dai nostri errori, altrimenti avrebbe sfoderata la spada della sua grande giustizia e con flagello severissimo castigati. Ma sí come è cosa umana il peccare, ragionevole e giusto l'emendarse, così il voler perseverare nelli continui peccati è cosa diabolica; credere si deve che gli peccati nostri avessero della misericordia passato il segno, dove per castigo de' mali e per perseverare li buoni, acciò potessero avere il condegno premio delle loro buone opere, permise Nostro Signore il crudelissimo flagello della peste a questa città di Milano e suo Stato inclinando la congiunzione sodetta so-

pra questo anno 1630 tanto chiara, che ciascuno la poteva intendere: *Mortales parat morbos miranda videntur*. Fosse piaciuto al Cielo che questa predizione avesse diversamente inclinato...»

Nel *Fermo e Lucia* il commento devoto non viene conservato perché non interessa il personaggio che parla, più *esprit fort*, a modo suo, che spirito religioso; ma restano invece quasi nello stesso ordine del modello secentesco, preso per la coda, la «predizione egualmente chiara», il deprecativo «così non fosse» e la «formola terribile: *mortales parat morbos; miranda videntur*», quest'ultima sotto la luce artificiale di una didascalia narrativa che impone alla voce di Don Ferrante un «tuono lugubre e solenne», e inoltre con l'accompagnamento dell'«O poveretti noi» della «signora» che non capendo chiede spiegazioni al «vicino», come a smentire comicamente il «ciascuno la poteva intendere» del *Ragguaglio*. Siamo di fronte a una strumentazione grottesca che ritaglia le cadenze caratteristiche di uno spartito e le ricompone in una tessitura ritmica di stile drammatico, nascondendo al lettore le concordanze col vecchio originale come in una parodia che neghi se stessa. L'essenziale, si direbbe, non è di evocare nello sfondo il profilo del Tadino, quanto di immettere nel sistema linguistico di Don Ferrante una materia storica illustre, una componente tipica di verità, e di far reagire su di essa la dinamica del personaggio, quale si forma all'interno della scena a cui collabora. Le citazioni segrete del *Ragguaglio* si sciolgono così in un divertimento musicale, dove il linguaggio è a sua volta un attore, una maschera che recita e inventa ripetendosi. Se la galleria di «vibici, esantemi, antraci, buboni violacei, foruncoli nigricanti» è una replica fortemente tecnicizzata di «carboni, buboni, parotide, macchie e vibici», «segni negri pavonazzi», «buboni, carboni e foruncoli», e le «stelle» che «inclinano al castigo» una copia di «sino le stelle, come s'è detto, inclinavano al castigo», la sintassi eloquente di Don Ferrante («Confessano questi signori... Chi ha mai inteso... e dicono poi... come se... come se... come se... Per me, credo...») vi aggiunge una nuova misura armonica, con un contrappunto interno che sfiora la beffa e la satira, e questa volta anche per iniziativa dello stesso personaggio. Il «flagello dei regolamenti» che chiude la sua «bella argomentazione», un poco, del resto, come il «ve-

duto» e il «toccato» di Argo e Briareo, comporta un motto di spirito alle spalle dei «medici», i quali parlano invece di altri «flagelli»; ma l'editore è già pronto per la sua postilla narrativa con un altro genere di spirito, nel morbido arabesco delle diffrazioni semantiche: «Uscirono tutti di quivi più atterriti di prima, e nello stesso tempo più irritati contra i regolamenti, e più disposti a trascurare, come inutili, tutte le cautele».

Mentre le citazioni del *Ragguaglio* si distribuiscono lungo il dialogo di Don Ferrante a nodi maggiori e minori in modo simile a un disegno nascosto che s'interrompe e poi riprende, ramificandosi entro il nuovo tessuto, quelle provenienti dalla lettera dell'Achillini si raggruppano in un unico blocco di notevole consistenza, dove il montaggio del narratore esercita solo un'azione di adattamento o di completamento: le integrazioni moderne lasciano intatto il corpo originario, si sottomettono alla sua logica architettonica. Il documento storico non è più una fonte da smembrare, ma un testo da trasporre e da arricchire nel segno di un'assimilazione tanto abile quanto corrosiva, si tratta solo di orchestrarlo, di calcolarne l'incastro al punto giusto. E per seguire l'operazione in tutto il suo ciclo senza perderne alcuni particolari, che qui sono preziosi, la via migliore è quella di porre a confronto i due frammenti, l'estratto dell'Achillini e la replica del romanzo, incolonnati l'uno accanto all'altro. Il documento si tramuta in figura, in *drôlerie* espressionistica.

... che cosa è egli mai questo fomite o seminario pestifero che resta impresso ne' panni, e con fecondità così tragica fruttifica la morte delle famiglie e de' popoli intieri? È egli accidente o sostanza? Se accidente, o è trasportato o è prodotto. Al primo repugna la filosofia, la quale non ammette il passaggio degli accidenti da un soggetto all'altro. Al secondo pare che ripugni il non potersi intendere con quale energia possa l'appetato tradurre dalle radici o dalle potenze de' panni agli atti una sì fatta qualità, oltre che non sa-

Dico dunque che in *rerum natura* non vi ha che due generi di cose; sostanze e accidenti: ora il decantato contagio non può essere né dell'uno né dell'altro genere; dunque non può esistere in *rerum natura*. Le sostanze... prego di tener dietro al filo del ragionamento... sono semplici o composte. Sostanza semplice il contagio non è; e si prova in due parole: non è sostanza aerea; perché se fosse, volerebbe tosto alla sua sfera, e non potrebbe rimanersi a danneggiare i corpi; non è acqua, perché bagnerebbe; non è ignea, perché

rebbe agevol cosa l'assegnare in qual specie di qualità dovesse riporsi. Se è sostanza, come vogliono tutti gli antichi, e greci e latini, o è semplice o è composta. Se semplice, o ella è aerea; e perché in breve tempo non vola alla sua sfera, liberandone i panni? o è acqua; e perché o non bagna o non è dall'ambiente, tante volte accidentalmente secco, disseccata e consumata? o è ignea; e perché non abbruggia? o è terrea; e perché o non si vede o col tatto non si sente? Se è sostanza composta, torno a dire che dovrebbe o con l'occhio o col tatto discernersi; eppure egli è verissimo che un panno bianco, mondissimo agli occhi nostri, ucciderebbe una città intiera. In questa confusione di pensieri io mi risolvo con dire che la peste è un flagello ineffabile agitato dalla mano di Dio, e ch'allora cessa il castigo quando Dio leva mano dal flagellarci.

brucierebbe; non è terrea, perché sarebbe visibile. Sostanza composta, né meno; perché tutte le sostanze composte si fanno discernere all'occhio o al tatto; e fra tutti i signori medici non vi sarà quell'Argo che possa dire d'aver veduto, non vi sarà quel Briareo che possa dire di aver toccato questo contagio. Oh benissimo; vediamo ora se può essere accidente. Peggio che peggio. Ci dicono questi signori che il contagio si comunica da un corpo all'altro; sarebbe dunque un accidente trasportato. Ah! ah! un accidente trasportato: due parole che cozzano, che ripugnano, che stanno insieme come Aristotele e scimunito; due parole da fare sgangherar dalle risa le panche delle scuole, da fare scontrare la filosofia, la quale tiene, insegna, pone per fondamento che gli accidenti non possono mai mai passare da un soggetto all'altro. Mi pare che la cosa sia evidente.

Il principio costruttivo del rifacimento è quello di una criptoparodia, visibile soltanto all'occhio del suo produttore, con trasposizioni o aggiunte che accentuano il ritmo dell'enunciato, la sintassi logica della «disputatio», e con ripetizioni didascaliche, raccolte intorno al dilemma di sostanza semplice o composta, che sulle labbra a Don Ferrante, nel mezzo di una conversazione che vede quale destinataria una «signora» poco esperta di filosofia, si connotano di nuove risonanze comiche, mentre in virtù dell'emittente a cui vengono attribuite, le stesse parole diventano caricature implicite, iperboli per così dire mistificate. Ma anche quando si occulta e non partecipa quindi alla vita del testo che si realizza nella lettura media, una parodia conserva sempre un valore sintomatico soprattutto nell'ordine dell'analisi genetica, perché essa, una volta individuata, porta alla luce certe intenzioni dello scrittore dal fondo del suo *atelier*, rispecchia un sistema di lavoro, una ricerca di motivazioni e di artifici: la

scrittura sperimenta se stessa nel suo movimento inventivo. Proprio controllando l'archetipo storico di Don Ferrante filosofo della sostanza e dell'accidente, si comprende come attraverso la forzatura del testo barocco la trascrizione del romanzo miri a un *double* grottesco dell'Achillini che scrive al Mascardi, in parallelo chiarissimo con la pagina dell'Anonimo che si richiama invece alla lettera gemella del secondo, e come poi dia origine al dialogo di una marionetta irrigidita nell'«amplificatio» ma mobile e gesticolante, con una cadenza di opera buffa il cui palcoscenico è ancora il linguaggio. Da una parte si elimina quello che l'Achillini annota intorno al «flagello» della peste, compresa la sua conclusione fideistica di letterato perplesso e devoto, e dall'altra si introduce la certezza asseverativa dell'attacco «dico dunque», tipico di una sintassi filosofico-erudita, che immediatamente viene ripreso a livello semantico dalla formula «in *rerum natura*», ripetuta ai due estremi del periodo come un'immagine di refrain, di epifora minore, quasi da filastrocca magica. Sin dal principio l'elemento più importante pare così l'intonazione, la figura e la dinamica sonora della voce che disserta.

Lo spostamento delle considerazioni sull'accidente dalla prima alla seconda parte del discorso, dopo l'inserito enfatico di Argo e Briareo, favorisce un'ulteriore dilatazione di questa semantica fonica mediante i segmenti di parlato che si succedono incalzanti in concorrenza con lo sviluppo del pensiero argomentativo, da «oh benissimo; vediamo ora» a «peggio che peggio», «ci dicono questi signori», «ah! ah!». Il nesso di «filosofia» e «ripugna», che nella pagina dell'Achillini ha una posizione media di tipo strumentale, si moltiplica ora in un'iperbole di variazioni compiaciute, di gesti sussidiari che sono altrettanti segni di un riso che esplode, di una retorica che si sente sicura e si abbandona alla meccanica musicale delle proprie ricette. Il trinomio «cozzano, ripugnano, stanno insieme come Aristotele e scimunito», siglato come si vede da un ossimoro in maschera, l'anafora di «due parole», la *variatio* di «fare sgangherar dalle risa le panche delle scuole» e «scontorcere la filosofia», l'intensificazione triadica di «tiene, insegna, pone per fondamento» conferiscono al monologo la spinta oratoria di una *peroratio* negativa in contrasto con la lineare semplicità del teorema di fondo, dove rimbalza soltanto un doppio «mai» di forte impron-

ta affettiva, e che si prolunga poi nella frase di commento, così disarmante e modesta, secondo cui la «cosa» dovrebbe proprio essere «evidente». Rispetto al suo antigrafo e alle celie manierate della scrittura barocca, la lezioncina di Don Ferrante rappresenta a conti fatti una trascrizione per assurdo, una caricatura satirica che mette alla prova le astuzie di un metodo e anche le sue tentazioni, le sue componenti di virtuosismo prezioso e di mimesi pittoresca, disposta benissimo a sacrificare la verità all'effetto del colore o alla gioia del frammento. Il testo reale dell'Achillini viene sottoposto così a un processo di straniamento e insieme di mistificazione, il passato si ripete in una replica che lo deride e lo annulla, quasi fosse già vero, come dirà più tardi Marx, che gli eventi e le persone si danno due volte nella storia, ma la prima in forma di tragedia, la seconda di farsa. In ogni caso, quando una parodia si riduce a un unico piano senza quello sottostante di confronto, la parte principale passa alla comicità, al gusto estemporaneo della trovata e del contrasto, al divertimento di un intermezzo. E qualcosa di simile, in fondo, accade anche nel colloquio di Don Ferrante, il cui spartito resta comico e grottesco, rettificato soltanto dall'esterno per opera del commentatore con le sue riflessioni attente e amare, che debbono restituire anche a una maschera la complessità del fenomeno storico e la valenza di simbolo, di portavoce di un problema intellettuale.

Certo, la strada è ancora lunga prima d'arrivare al don Ferrante dei *Promessi Sposi* e alla sua funzione narrativa simbolica e noetica, come la chiama il Nencioni, in un montaggio di secondo grado a chiusura di capitolo, tra lo spettro della morte, che s'impadronisce anche di un «eroe del Metastasio», e l'immagine di una «libreria» che continua a esistere «dispersa attorno pei muricciuoli», ultimo relitto di una presenza umana che si è consumata nella polvere del tempo. Non diversamente dall'humour, la vera ironia esige una coscienza ambivalente dell'assurdo, una letizia che accetta l'incontro della vita e della morte, estraendo dal rispetto per ciò che muore la serietà misteriosa del proprio riso, la forza oscura di una simpatia che unisce gli uomini anche quando sono differenti, inconciliabili e lontani. Ma la differenza non è soltanto una negazione. La metamorfosi della «disputa» nel nuovo episodio dei *Promessi Sposi*, col suo

passaggio da una dominante comica a una dominante ironica che assoggetta la parodia a una misura di più sottile equilibrio intellettuale, procede simmetrica a quella dell'introduzione, non per nulla simile, come s'è visto, tanto negli stilemi quanto negli ideologemi al cosmo di Don Ferrante e al giudizio che ne completa il ritratto. A parte la pagina interrotta dell'Anonimo, anche l'introduzione del romanzo muta radicalmente e mette allo scoperto la crisi di un narratore il quale, a racconto finito, ritorna sulla propria esperienza con le scelte che sono intanto maturate nel corpo vivo della scrittura, confessando drammaticamente a se stesso di «scrivere male» e di non avere il sostegno di una «convenzione generale» comune agli «scrittori» e ai «favellatori», in cui si ritrovino d'accordo il «parlatore triviale» e l'«egregio». Via via che il romanzo approfondisce nella prassi dello stile il proprio carattere di genere letterario fondamentalmente critico, che si afferma solo in quanto assume la letteratura come un istituto su cui intervenire e la società come il polo di attrazione della propria esistenza, la questione della lingua si salda con il ruolo del narratore e costringe quest'ultimo a ridiscutere se stesso nell'identità linguistica che si è data e a optare rigorosamente per un'ipotesi unitaria di conversazione media, di naturalezza discorsiva e urbana, che si definisce a partire dal lettore.

La revisione del sistema linguistico e la scoperta di un'ironia narrativa che opera sull'asse centrale del racconto, e non più alla sua periferia, negli spazi del discorso riflesso, sono forse le due facce complementari di uno straordinario processo di autocritica che non arretra neppure di fronte alle perdite o alle limitazioni che comporta. Da un romanzo che è un'enciclopedia di romanzi, di invenzioni aspre e nervose che si scontrano con materiali comici o con varianti liriche di un'epica moderna, esce alla fine un organismo compatto dove le cesure sono scomparse, anche se qualche volta si possono rimpiangere, disciolte da un'ironia concertante, tutt'altro però che irenica o borghese, la quale fluisce dentro il racconto, lungo i piani multipli e variabili del dialogo fra l'Anonimo, l'editore e i personaggi, amabile e sorridente. Ma il suo riso di modestia cela poi, a riflettere bene, un impeto di rigorista rivoluzionario, moderato soltanto o contraddetto, come potrà pensare qualcuno, dall'idea del male, di una colpa conge-

nita alla natura umana: «uno dei più gravi sintomi di degenerazione tanto in un uomo come in una società è l'esser contenti del suo stato morale, il non trovar nulla da togliere, nulla da perfezionare». Si comprende bene come questo sviluppo, radicale e coerente, per quanto non privo di salti e di svolte improvvise, allontani progressivamente il narratore e l'immagine che egli offre di sé, rapida e discreta, dalle convenzioni provvisorie del «Conciliatore» a cui pure s'era rifatto nella prima strutturazione della propria ipotesi romanzesca: oramai sono impalcature che non servono più. Ciò non significa, d'altro canto, che il Manzoni dimentichi il suo debito e l'antico rapporto di amicizia. Con lucida, eloquente convinzione la lettera allo Zaiotti del 6 luglio 1824, proprio allorché il *Fermo e Lucia* viene convertendosi nei *Promessi Sposi*, presenta la «breve epoca letteraria» del «Conciliatore» come «vigente tuttavia, e duratura Dio sa fin quando», perché tutto quanto s'è fatto di nuovo in Italia è «una ripetizione, una ricognizione dei principii proposti dai romantici» o «una conseguenza, non dedotta esplicitamente da essi, ma pure venuta nella ragione comune», «quasi un tentativo di appagare i loro desideri»: e per andare oltre bisogna dunque percorrere la «via da loro aperta, o sgombrata, o mostrata», in una parola occorre essere «più e meglio romantici di loro».

Che uno dei modi, se non addirittura il principale, per porre alla prova il «sistema» romantico e portarlo a un grado più alto di coscienza letteraria sia per l'appunto il romanzo, pare di là da ogni dubbio. Anche il Visconti, intervenendo sul manoscritto del *Fermo*, sembra essere dello stesso avviso. E se questo è vero, non va escluso neppure che anche nei *Promessi Sposi* resti o s'infiltri una lettura simbolica del «Conciliatore», diversa naturalmente da quella del *Fermo e Lucia*. Per tentarne subito una verifica, basta che il lettore fiducioso ritorni alla *Storia di Lauretta* del Borsieri, nell'ultima parte del racconto che resta poi sospeso, quando il cronista romantico, col pretesto del «giardino» che dovrebbe descrivere, si prende beffa del purismo topografico, florido e minuzioso, e dei suoi raffinamenti lessicali: «Uscita di tavola la compagnia si divise in vari gruppi, e si sparse nel vasto giardino, che era fatto all'inglese dalle stesse mani della natura. Avrei qui una bellissima opportunità di

sminuzzare in cinque pagine la descrizione, seguendo così gli antichi e venerati precetti dell'arte del dire. Qualunque novelliere che sapesse accostarsi al Boccaccio od al Padre Cesari non si lascerebbe certo sfuggire l'arbusto più meschino, l'erbetta più occulta, ed otterrebbe fama di esemplare redivivo presso i seguaci della *buona scuola*. Ma io so pur troppo che sono della *cattiva*. Confesso i miei falli, risparmio al lettore una nuova amplificazione, e per ottenere più facilmente il suo perdono sospendo in questo istante medesimo il racconto della mia storia».

Non appena si è scorso il testo del Borsieri, per mediocre che possa risultare, nasce irresistibile il ricordo della vigna di Renzo con il suo rigoglio, il suo puntiglio di esercizio botanico: «Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramine, di farinelli, d'avena selvatiche, d'amaranti verdi, di radicchielle, d'acetoselle, di panicastelle e d'altre piante simili; di quelle, voglio dire, di cui il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a suo modo, denominandole erbe cattive...» E siccome poi lo «schizzo» manzoniano non può essere, anche se anomalo, un pacifico omaggio ai puristi o un riflusso puro e semplice di «bello stile», viene l'idea che nella sua genesi possa entrare anche l'invito, la sfida romantica del Borsieri, quasi che il narratore dei *Promessi Sposi* avesse preso in parola la retorica negativa dello sperimentalista di *Lauretta*, ironizzando dall'interno il vecchio gusto descrittivo e insieme trasponendolo paradossalmente in un punto focale del suo racconto dove le allusioni letterarie e le valenze simboliche s'infittiscono come in un labirinto di specchi preziosi che alla fine rimandano sempre l'effigie di un contadino solo e attonito, con «le mani ne' capelli», in uno spazio violato. Emblema enigmatico del cosmo manzoniano a tutti i livelli su cui si muove il racconto dei *Promessi Sposi*, la vigna di Renzo forse commemora anche la letteratura del «Conciliatore», ma con un sentimento di distacco e in una luce d'ironia, una ironia di secondo grado, che è il segno di una nuova invenzione intellettuale, più dalla parte di un Federico Schlegel, nonostante il Manzoni lo ignori, che non da quella di un Borsieri o di un Di Breme. Non aveva forse scritto lo Schlegel che l'ironia è la chiara consapevolezza del caos infinitamente pieno? Tutto considerato, può anche essere vero che una vigna sia più «romantica» di un giardino.

La ricerca incompiuta

È accaduto più d'una volta a Raymond Queneau d'osservare che la tradizione del romanzo occidentale, sino a Joyce, si può ricondurre a due poli, a due grandi tipi di racconto, rappresentati rispettivamente dall'*Iliade* e dall'*Odissea*. Ciò che importa nel primo, e viene insieme a definirlo, sono i personaggi immersi nella storia e le interferenze fra essi e la realtà storica; il secondo invece prende forma dalla storia di un individuo, il quale attraverso varie esperienze acquista una personalità, o afferma, ritrova la propria, appunto come succede a Ulisse: e bisogna anche aggiungere poi che il *récit* autobiografico costituisce quasi sempre un'*Odissea*, nel senso profondo di un'esistenza che ritorna su se stessa. A ragionare secondo coteste categorie, il personaggio di Renzo, nei *Promessi Sposi*, fa del romanzo una specie di *Odissea*, non solo in quanto egli è il «primo uomo» dell'azione con le sue avventure di «pellegrino», di «fuggitivo» e di «viaggiatore», ma anche perché le notizie che lo riguardano, come si leggerà nel capitolo xxxvii, sono fatte risalire ai suoi colloqui, alle sue confessioni con l'Anonimo: quasi che all'origine del preteso racconto secentesco stia, almeno per una grossa parte, il suo piacere di popolano che rievoca, di reduce che racconta la propria storia dopo averla persino immaginata in anticipo, mentre è ancora in corso. È proprio Renzo, oramai in salvo di là dall'Adda, a mormorare fra sé, in uno dei suoi monologhi di fantasia: «Che piacere, andar passeggiando su questa stessa strada tutti insieme! andar fino all'Adda in baroccio, e far merenda sulla riva, proprio sulla riva, e far vedere alle donne il luogo dove mi sono imbarcato, il prunaio da cui sono sceso, quel posto dove sono stato a guardare se c'era un battello».

Naturalmente, l'odissea di Renzo rientra negli schemi del romanzo storico e si inquadra benissimo, integrata da quella di Lucia, nell'archetipo romanzesco di uno Scott, quale lo descrive oggi un Fiedler non senza un'acre ironia: «Perplesso dapprincipio sulle proprie ambizioni o sulla vera identità e sul carattere di chi lo circonda, spesso calunniato e incompreso egli stesso, l'eroe deve fuggire, generalmente in mezzo a qualche famoso conflitto storico che raggiunge giusto allora, appropriatamente, il suo culmine. Nel frattempo l'eroina è stata rapita o se n'è andata di propria iniziativa, per motivi rivelati solo nelle ultime pagine. I due rimangono separati più a lungo possibile; ma finalmente vengono riuniti grazie all'intervento di qualche insigne personaggio o di qualche famigerato fuorilegge uscito dalla foresta (o possibilmente da entrambi). Per opera dei medesimi i loro problemi vengono risolti, i loro nemici sconfitti, e ogni imbroglio è infine chiarito. Il bene rifugge come bene, e trionfa; il male appare come tale, ed è sconfitto». Ma un romanzo composito come i *Promessi Sposi*, proprio mentre riprende intrecci e combinazioni della tradizione narrativa, li trasferisce sempre in un contesto di tutt'altra natura, che li deforma, li modifica radicalmente sotto il lume malizioso di una sottile polemica antisentimentale e antiromanzesca, che si rifà alla consapevolezza acutissima del male, del peccato, dei sofismi delle passioni e dei pregiudizi nell'«abisso del cuore umano». Ma «abisso del cuore umano» è una formula pascaliana delle *Osservazioni sulla morale cattolica*: nei *Promessi Sposi* si parlerà soltanto del «guazzabuglio del cuore umano»...

Anche il tema dei due giovani perseguitati dal malvagio acquista, così, un'impronta assai diversa, con funzioni strutturali che non possono non essere percepite da chi considera il racconto nel suo movimento d'insieme. Infatti, se i primi otto capitoli presentano i personaggi ancora uniti di fronte alla «sventura», come direbbe il Propp, che li colpisce e li obbliga a partire, il ix e il x seguono Lucia a Monza, nel convento di Gertrude; poi con l'xi, attraverso il nesso con il suo antagonista, si retrocede a Renzo, il quale rimane al centro della storia, dentro e fuori di Milano, sino al xvii, trasformandosi quindi per i due capitoli successivi in una specie di fantasma che rimbalza fra i discorsi dei potenti e scompare insieme con padre Cristoforo, lasciando il posto a don Rodrigo e all'in-

nominato. Il capitolo xx ritorna a Lucia, alle sue disavventure e agli incontri che ne derivano, conclusi dopo la grande parentesi del xxviii dall'immagine domestica di don Abbondio nel xxx. A questo punto, qualora si interpretino i capitoli xxxi e xxxii come un antefatto necessario di ciò che accade subito dopo, riprende il tema di Renzo, di nuovo a Milano, in mezzo alla peste, in cerca di Lucia; e si arriva così al capitolo xxxvii, che segna il ricongiungimento dei personaggi superstiti, oramai sulla via della conclusione, del cosiddetto lieto fine.

Legate fra loro da un destino comune e da un interno contrappunto di ricordi, di risonanze affettive, le due vicende di Renzo e di Lucia, dal momento in cui si disgiungono procedono a linee alterne e determinano il doppio asse lungo il quale il racconto si dilata per divenire, dirà poi il Burckhardt, un capitolo di storia universale. La loro funzione di raccordo, però, si attua in due direzioni differenti, poiché sull'asse semico di Lucia si incontrano Gertrude, l'innominato, il cardinale Federigo, e magari donna Prassede o don Ferrante; mentre su quello di Renzo, fatta eccezione per il «vecchio» Ferrer, si dispongono gli uomini della strada e della piazza: osti, avvocati, vagabondi, mercanti, poliziotti, compagni, artigiani, monatti, contadini in miseria. Come si vede, tanto l'uno quanto l'altro portano a un'immagine stratificata ed esemplare della società lombarda. Ma solo Renzo si trova a compiere un'autentica esperienza pubblica, viene a contatto coi meccanismi di un sistema sociale, ne sperimenta gli assurdi al livello più basso e si sforza, come può, di capirne qualcosa. Egli è l'antieroe della tradizione picaresca, un «pover'uomo» gettato in un mondo impreveduto di insidie e costretto, nel suo viaggio fra il contado e Milano, a una sorta di paradossale *Bildungsroman* dove, sovente a sua insaputa, sembra quasi rivelarsi il mistero dell'esistenza. E tocca a lui in fondo, per adoprare di nuovo i paradigmi del Propp, la parte di protagonista vittima e cercatore nei confronti di quella realtà complessa, ma insieme così terribilmente semplice, che è la giustizia.

Intanto non è un caso che la sua prima apparizione avvenga in modo indiretto, dopo che i due «bravi» pronunziano i nomi di Renzo Tramaglino e di Lucia Mondella, attraverso il ritratto stizzoso che, borbottando fra sé a capo bas-

so, ne traccia don Abbondio: «E, e, e, anche costui è una testa: un agnello se nessun lo tocca, ma se uno vuol contradirgli... ih! E poi, perduto dietro a quella Lucia, innamorato come... Ragazzacci, che per non saper che fare s'innamorano, vogliono maritarsi, e non pensano ad altro: non si fanno carico de' travagli in che mettono un povero galantuomo». Prima ancora di entrare in scena, egli è già coinvolto, agli occhi di noi lettori, nel sistema di violenza e di disordine che ha prodotto le grida, i bravi, don Abbondio, e che ora si accinge ad aggredirlo con la complicità di un altro «uomo pacifico e senza difesa», avvezzo a stare «col più forte, sempre però alla retroguardia». Il giudizio di un galantuomo come don Abbondio, «rigido censore degli uomini che non si regolavano come lui», fissa subito una gerarchia in cui la legge del potente risulta confermata ma viene estesa anche a un altro «debole» secondo la logica del conformismo e della paura in un rapporto che sin dal principio postula una dialettica di servo e padrone. D'altro canto, nonostante tutti gli imbarazzi da cui è preso, spetta a don Abbondio di fungere da mediatore fra Renzo e lo spirito del sistema, di imporre a un «ignorante», così come lo chiama mentre lo aspetta, le ragioni della prudenza o della rinuncia: e il viaggio di Renzo nell'oscuro universo dell'arbitrio comincia proprio da lui, in una canonica di paese.

Ora il personaggio è messo di fronte alla realtà dell'intrigo ai suoi danni e apprende quale sia il destino di un «povero» («mala cosa nascer povero, il mio Renzo...») in un mondo dove, gli spiega subito l'antica esperienza di don Abbondio, «non si tratta di torto o di ragione», ma solo «di forza». La battuta è terribile, anche se il contesto sembra comico, tanto più perché la dice un «prete» che ha scelto per debolezza la strada di non opporsi mai alla forza: un prete senza amore, tristemente umano e tristemente onesto, per il quale ha poca importanza che, come insegnavano le *Osservazioni sulla morale cattolica* in una pagina capitale, «ogni potere ingiusto per far male agli uomini ha bisogno di cooperatori che rinunzino ad ubbidire alla legge divina, e quindi l'inesecuzione di essa è la condizione più essenziale perché esso possa agire». Renzo non ha, si capisce, queste finzze di moralista, per le quali, del resto, bisognerà attendere che entri nel racconto il cardinale Federigo. E quanto al nar-

ratore, ciò che lo interessa, seguendo il contadino verso la casa di Lucia fra gli impeti confusi della sua protesta, è di avvertire che lo stato d'animo di chi è «offeso» ricade ancora sotto la responsabilità del «soverchiatore»: quasi a suggerire da un altro punto di vista che l'idea dell'omicidio, per un istante salita alla mente di Renzo, ha origine dallo stato stesso della società come segno di una corruzione che conta anche i pensieri dell'uomo «alieno dal sangue».

Quantunque la situazione lo postuli di continuo, il nome di giustizia non è ancora venuto fuori se non di sbieco, nella pallida citazione di una grida («contra il ben pubblico et in delusione della giustizia») o nelle parole cerimoniose e stravolte di don Abbondio («Ma lor signori son troppo giusti, troppo ragionevoli...»). Chi finalmente lo pronuncia a voce alta è di nuovo Renzo, quando si trova dinanzi al dottor Azzecca-garbugli: ma è una condizione grottesca, d'ipocrisia e di equivoco, che sottolinea soltanto la solitudine di un ingenuo e ne incupisce la delusione. Il «dottore» per cui «nessuno è reo, e nessuno è innocente» introduce Renzo nella provincia cinica, avida e servile, della legge degradata, della vita pubblica ridotta a una fiera di imbrogli, di trucchi a pagamento. E la prima reazione del visitatore risulta proprio simile a quella di un «materialone» che «sta nella piazza guardando al giocator di bussolotti». Poi comincia a capire, e allora deve per forza parlare della giustizia, non nel senso fittizio e poliziesco dell'avvocato («se la cosa si deve decider tra la giustizia e voi»), ma in quello, vero e doloroso, della sua recentissima esperienza di oppresso: «Io non ho minacciato nessuno, io non fo di queste cose, io: e domandi pure a tutto il mio comune, che sentirà che non ho mai avuto che far con la giustizia. La bricconeria l'hanno fatta a me; e vengo da lei per ottener giustizia».

Come si diceva, è la prima volta che il termine di giustizia compare nel romanzo senza alterazioni, nella sua nuda assenza di negazione dell'arbitrio. Ma non appena è stato proposto, ricomincia anche il suo processo di deformazione, tanto dalla parte di Azzecca-garbugli, che sentito il nome di don Rodrigo oppone subito alle «fandonie» del contadino la sua saviezza di «galantuomo», quanto da quella di Renzo, il quale ritorna dalle sue donne sconsolato ma deciso a fare qual-

cosa proprio in nome della giustizia che non ottiene. E mentre discorre con Agnese e Lucia in un'aria di comune tristezza, eccolo che dichiara, di fronte alla possibilità che il «rimedio» venga da padre Cristoforo: «... in ogni caso, saprò farmi ragione, o farmela fare. A questo mondo c'è giustizia finalmente». Il narratore si affretta poco dopo a soggiungere che «un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica»; che è tutt'altro che un'arguzia, come potrebbe sembrare, se lo si intende in rapporto a ciò che si è mosso nell'animo di Renzo da quando ha lasciato don Abbondio, e al «pervertimento» che può entrare anche nei suoi propositi di uomo onesto. Ciò che egli medita, in ultima analisi, è un omicidio, una vendetta; e tuttavia la chiama giustizia, con la stessa logica dei suoi antagonisti, contaminando senza saperlo la sua sofferenza di innocente, il suo diritto di anima immortale.

Che le cose stiano davvero così, si ricava subito dal capitolo che segue, dove, a un certo punto della storia retrospettiva di Lodovico - padre Cristoforo, si legge la frase: «Esporto così alla giustizia, alla vendetta de' suoi nemici». Ma il rapporto, d'altro canto, non si pone a caso, perché nella struttura del romanzo, così densa di simmetrie e di interne corrispondenze, il personaggio di padre Cristoforo ha un legame profondo con la situazione di Renzo, che spesso non si nota abbastanza o si interpreta in termini convenzionali. Se vi è qualcuno in cui il frate può riconoscere quasi una parte di se stesso, questo è per l'appunto il Renzo che disegna per un momento di colpire il nemico e vagheggia una vendetta che giudica equa: e ciò spiega esattamente perché la sua funzione, nei confronti dell'itinerario interiore di Renzo, divenga quella di guidarlo a un'altra idea della giustizia, che non comporti la violenza ma il rispetto dell'uomo. Solo a Renzo egli può dire, allorché l'incontra, che «a metter fuori l'unghie, il debole non ci guadagna» e aggiungere, dal profondo dei propri ricordi, un misterioso «quando pure», che basta da solo per convincere chi lo ascolta. In realtà, a volerlo chiarire sino in fondo, bisognerebbe rifarsi nuovamente alla *Morale cattolica*, allo stesso luogo che è già avvenuto di citare in rapporto a don Abbondio, là dove si conclude che «la legge divina predica a tutti gli uomini la giustizia, e se a quelli che la vogliono seguire non propone in molti casi che la pazienza, propo-

ne il solo mezzo ch'essi abbiano per la loro felicità, perché tutti gli altri, facendoli rei, li fanno per conseguenza abbietti ed infelici». Don Abbondio non la pensa affatto in questo modo, s'è visto; e la sua pazienza difatti batte altre strade.

Quella di padre Cristoforo invece lo spinge sino al palazzotto di don Rodrigo, «nel covile della fiera», con l'illusione di poterla «ammansare», anche se tutto questo sa un poco di favola. In effetti, il buon cappuccino non ottiene nulla, per quanto invochi la giustizia, la carità, l'innocenza, l'onore; e alla fine non gli resta, a parte l'appello biblico alla giustizia di Dio, che ritornarsene dai suoi «poverelli» per vedere di sovvenirli in altra maniera e per spiegare a Renzo, il quale vorrebbe almeno sapere perché don Rodrigo ha posto il veto al suo matrimonio, che il potente non ha neppure bisogno di motivare i propri capricci: «può insultare e chiamarsi offeso, schernire e chieder ragione, atterrire e lagnarsi». Renzo per altro è ancora lontano dalla «pazienza» che gli consiglia padre Cristoforo, il proposito di farsi giustizia da solo non gli è affatto passato. Lo grida di nuovo mentre Agnese gli ripete che «contro i poveri c'è sempre giustizia», e insiste, fra ostinato e teatrale, finché Lucia non si lascia persuadere al tentativo del matrimonio di sorpresa nella casa di don Abbondio. Si ritorna al livello della commedia, in un intrigo di gusto melodrammatico, che rovescia ancora tutte le situazioni, tutte le parti del giuoco, e vede concentrarsi un'altra volta su Renzo, prima che abbia inizio la fuga e padre Cristoforo si congedi dai fuggitivi, il paradosso della dialettica del potere. Anche in questo caso, però, l'esperienza del personaggio passa attraverso la «riflessione» del narratore, il quale arresta il racconto della notte degli imbrogli sulla nota più alta della farsa e osserva: «Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore: eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso». È facile intuire come mai il Gramsci di *Passato e Presente*, trascrivendo questo passo,

abbia potuto parlare, senza conoscere ancora Brecht, di un «Manzoni dialettico».

Perché anche Renzo prenda a riflettere a sua volta su quanto gli è successo, occorre aspettare che egli entri a Milano e che i nuovi eventi di cui è spettatore o partecipe lo portino ripetutamente a un confronto, a un dialogo con i propri ricordi, che poi è forse anche, sul piano dell'arte, una delle grandi scoperte manzoniane. Comincia ora la sua avventura pubblica, il suo viaggio di contadino *déraciné* tra i mostri di una città in disordine, nel labirinto di una folla che lo prende come in un «vortice». Insieme con la curiosità che gli viene dalla certezza di trovarsi in un «giorno di conquista», ciò che lo spinge avanti, senza sapere bene di che cosa vada in cerca, è uno sdegno segreto, quasi una protesta, si direbbe, contro la morale di don Abbondio: e a poco a poco si trasforma in speranza di giustizia per sé, per gli altri. In mezzo al tumulto i discorsi più generosi, in fondo, sono i suoi; tanto allorché espone nel «crocchio» il suo «debole parere» («oggi s'è visto chiaro che a farsi sentire, s'ottiene quel che è giusto, bisogna andar avanti così, finché non si sia messo rimedio a tutte quelle altre scelleratezze, e che il mondo vada un po' più da cristiani... ci saremo anche noi a dare una mano...»), quanto allorché si confida col falso spadaio, all'osteria della luna piena: «Basta; se ne deve smettere dell'usanze! Oggi a buon conto, s'è fatto tutto in volgar, senza carta, penna e calamaio; e domani, se la gente saprà regolarsi, se ne farà anche delle meglio: senza torcere un capello a nessuno però; tutto per via di giustizia».

Eppure il buon senso, la saggezza contadina di Renzo, mentre serve al narratore per ottenere straordinari effetti di straniamento dietro le sue spalle, non salva il personaggio dalle insidie del sistema, che lo afferra subito nelle sue maglie, gli impone ancora le proprie regole e le proprie parti, secondo la logica machiavellica dell'ordine pubblico. Renzo sperimenta così su se stesso il destino che tocca sempre alla giustizia quando ciascuno vuole appropriarsene: e nasce in tal modo, intorno alla sua figura non meno che al termine di giustizia, una sorta di prospettivismo linguistico e di triste mascherata, nello stesso stile della scena di Azzecca-garbugli, ma con complicazioni più strane e beffarde sino all'av-

ventura con lo «sconosciuto», l'agente provocatore della polizia come l'avrebbe chiamato il Fauriel, che discorre del giusto per ingannare un poveretto ancora inesperto degli strumenti del potere: «Una meta onesta, che tutti ci potessero campare. E poi distribuire il pane in ragione delle bocche: perché c'è degl'ingordi indiscreti, che vorrebbero tutto per loro, e fanno a ruffa ruffa, pigliano a buon conto; e poi manca il pane alla povera gente. Dunque dividere il pane... Ma far le cose giuste, sempre in ragion delle bocche». Così, nei discorsi della folla, di episodio in episodio, Renzo diventa un «contadino birbone», un «servitore del vicario» – e questo solo perché si oppone alla brutalità: «Vergogna! Vogliam noi rubare il mestiere al boia? assassinare un cristiano? Come volete che Dio ci dia del pane, se facciamo di queste atrocità?» –, un «tanghero di montanaro», un «bravo giovine», un «galantuomo di campagna», un «bravo figliuolo», un «ladro colto sul fatto». E infine, una volta che riesce a evadere dopo la notte di sbornia e l'arresto, e approda all'osteria di Gorgonzola, il nostro fuggiasco si vede addirittura trasformato in un agitatore misterioso, quasi da leggenda. «La giustizia aveva acchiappato uno in un'osteria... uno che non si sa bene ancora da che parte fosse venuto, da chi fosse mandato, né che razza d'uomo si fosse; ma certo era uno de' capi. Già ieri, nel forte del baccano, aveva fatto il diavolo, e poi, non contento di questo, s'era messo a predicare, e a proporre, così una galanteria, che s'ammazzassero tutti i signori. Birbante! Chi farebbe viver la povera gente, quando i signori fossero ammazzati? La giustizia, che l'aveva cercato, gli mise l'unghie addosso; gli trovarono un fascio di lettere; e lo menavano in gabbia; ma che? i suoi compagni, che facevan la ronda intorno all'osteria, vennero in gran numero, e lo liberarono, il manigoldo».

Se a Ulisse accade di ascoltare la propria storia cantata da un aedo, il viaggiatore dei *Promessi Sposi* invece trova solo un mercante, in mezzo a un gruppo di curiosi, che racconta la sua avventura milanese deformandola da cima a fondo con l'enfasi di una prudenza che è ancora quella, più che mai trionfante ed economica, di don Abbondio. E a lui fanno subito eco due degli interlocutori, l'uno per confessare: «io che so come vanno queste faccende, e che ne' tumulti i galan-

tuomini non ci stanno bene, non mi son lasciato vincere dalla curiosità, e son rimasto a casa mia», l'altro per ribadire, sempre all'opposto di quanto aveva fatto Renzo: «Io? se per caso mi fossi trovato in Milano, avrei lasciato imperfetto qualunque affare, e sarei tornato subito a casa mia. Ho moglie e figliuoli; e poi, dico la verità, i baccani non mi piacciono». Sotto l'aspetto narrativo questo giuoco di specchi davanti agli occhi attentissimi di Renzo è un'invenzione assai sottile, anche perché invita il personaggio a una controprova, a un esame di coscienza: non subito, naturalmente, con la paura che ha d'essere scoperto, ma poco dopo, quando uscito dall'osteria rimane solo con se stesso fra le ombre della notte e passa in rassegna, onestamente sdegnato, i discorsi che ha uditi, traendone la morale, un po' diversa da quella degli osti e dei loro amici, che non conviene mai muoversi per «aiutare i signori», sebbene essi facciano parte del «prossimo».

Nella solitudine della campagna, intanto, matura nel pellegrino qualcosa di più profondo tra affetti, rimorsi e angosce che danno ritmo a uno dei capitoli più memorabili del romanzo, percorso com'è da una brezza di sensazioni in limpidi, intenso «crescendo» sino alla scoperta dell'Adda e del cielo di Lombardia. A mano a mano che avanza di nuovo in un mondo di cose e di uomini semplici, si fa luce nella storia della sua anima un sentimento di serenità, una fiducia alacre; e candida e festosa risuona fra le sue parole di povero quella di Provvidenza. Ma intorno a lui il paesaggio riprende e allarga la tristezza che accompagnava già padre Cristoforo sul principio del racconto: «... il suo occhio veniva ogni momento rattristato da oggetti dolorosi, da' quali dovette accorgersi che troverebbe nel paese in cui s'inoltrava, la penuria che aveva lasciato nel suo. Per tutta la strada, e più ancora nelle terre e ne' borghi, incontrava a ogni passo poveri, che non erano poveri di mestiere, e mostravan la miseria più nel viso che nel vestiario: contadini, montanari, artigiani, famiglie intere: e un misto ronzio di preghiere, di lamenti e di vagiti».

A questo punto, concluso il primo ciclo della sua odissea urbana, Renzo esce dallo spazio narrativo, sebbene poi, di fatto, la sua immagine non scompaia del tutto, chiamata in

causa più volte dai dialoghi degli altri personaggi e deformata come sembra volere il suo destino di esule, in compagnia, fra l'altro, di padre Cristoforo («un villano» e «un frate», «un plebeo»...) nel colloquio diplomatico fra il padre provinciale e il conte zio. Tuttavia si tratta sempre di un filo indiretto, quasi di un corso sotterraneo, donde il personaggio riemerge soltanto, raccogliendo intorno a sé la trama primaria del racconto, allorquando la peste gli offre finalmente l'occasione di rimettersi in cammino, immunizzato com'è dal contagio, alla ricerca di Agnese o della propria casa. Il ruolo di Renzo coincide allora con quello di un «eroe cercatore» in un universo dominato dalla morte, insidiato dalla corruzione, dalla grande paura del disordine metafisico: e il suo viaggio assume nel contempo il carattere di una prova, di una iniziazione al livello di un'umanità spoglia, quasi elementare. Lo si comincia a comprendere non appena Renzo fa ritorno nel suo paese sconvolto e incontra prima Tonio, oramai uguale a quel «povero mezzo scemo di Gervaso», poi don Abbondio con la sua «filastrocca di persone e di famiglie» sotterrate, e infine l'amico, l'amico di cui non sapremo mai il nome, solo «sull'uscio, a sedere su un panchetto di legno, con le braccia incrociate, con gli occhi fissi al cielo, come un uomo sbalordito dalle disgrazie, e insalvatichito dalla solitudine». Di pari passo con l'orrore, il suo animo di contadino si apre alla tenerezza straziata delle memorie, alla solidarietà degli affetti che sopravvivono, alla gioia di consolare con la propria presenza un altro uomo fra un po' di polenta e un secchio di latte: solo la «benevolenza», sembra di intuire, può sottrarre l'uomo alla disperazione.

Ma è chiaro che la visita al paese serve solo come un preambolo, come una preparazione. L'esperienza decisiva va fatta ancora a Milano, nel cuore della miseria e dell'assurdità. Qui lo «sconosciuto» che impugna un «bastone nodoso» per respingerlo, e che più tardi racconterà d'essersi imbattuto in un «untore» dall'aria umile, mansueta», dà subito la sensazione a Renzo d'essere precipitato di nuovo nella città della follia, dell'errore, dell'eccesso mostruoso. E il suo «itinerario», come lo chiama più volte il racconto con qualche implicazione simbolica, non tarda a rivelargli altri contrasti nel colore livido e feroce della morte che è dapper-

tutto: dalla donna sul «terrazzo» con una «nidiata di bambini nudi», alla «macchina della tortura»; dai carri dei morti, colmi di «cadaveri ignudi» «intrecciati insieme, come un gruppo di serpi», al «prete» che risponde cortese, dal «silenzio» interrotto soltanto da «lamenti di poveri» o «urli di frenetici», alla madre di Cecilia, che impone rispetto persino a un «turpe monatto», o alla «strega bugiarda» che grida all'untore mentre Renzo disperatamente le chiede notizie di Lucia. Nel rovesciamento delle parti che si mette ora in moto, il «viaggiatore» è costretto a difendersi con la maschera dell'untore, a stare al giuoco atroce dei monatti, i quali lo traggono in salvo sul loro carro e intonano una «cantilena infernale», quasi che anche per lui, come chiede l'archetipo mitico del viaggio, sia necessaria una discesa agli inferi prima di acquisire il diritto di ritrovare la parte più vera di se stesso.

Anche la ricerca di Lucia del resto, e c'è chi l'ha già notato, rinnova il vecchio mito della *quête*: non per nulla nel capitolo xxxiii si parlava dell'«unico filo» disponibile «per andar in cerca di Lucia», e tutto l'episodio del lazzeretto è intessuto di gesti rituali e di cadenze liturgiche. Ma il colloquio fra Renzo e padre Cristoforo, perché è a lui che bisognava finalmente arrivare, ha qualcosa di più di un rito o di una purificazione necessaria, una volta che lo si interpreti alla luce delle corrispondenze che corrono attraverso il romanzo. È qui infatti che ritorna in scena il concetto di giustizia. Ci aveva seguito per tutto il racconto, nascosta fra i cenci della peste, come un'ombra, un'assenza disperata. Né sorprende, dopo quanto si è osservato nei primi capitoli, che sia ancora Renzo a metterla in discussione: un Renzo stravolto dall'idea che Lucia possa essere morta, e di nuovo attaccato ai suoi vecchi propositi di vendetta, come se non fosse accaduto nulla, come se la peste non avesse altro senso che quello di un risarcimento dovuto all'oppresso, di un diritto di uccidere eguale per tutti. Ascoltiamolo bene: «... e se la peste non ha già fatto giustizia... Non è più il tempo che un poltrone, co' suoi bravi d'intorno, possa metter la gente alla disperazione, e ridersene; è venuto un tempo che gli uomini s'incontrino a viso a viso: e... la farò io la giustizia!»

A padre Cristoforo queste parole suscitano uno sdegno misto di tristezza e di sgomento. Per un istante è la sua sconfitta di fronte a una giustizia falsa e orgogliosa, costruita sul disprezzo dell'uomo: ed egli invece ha bisogno che Renzo ritrovi la strada del perdono, perché non si ripeta, neppure come desiderio del cuore, un destino di violenza che ossessiona la sua anima di vecchio frate. Si era già accennato, al principio, al rapporto tutto particolare che unisce, rispetto all'economia del romanzo, Renzo e padre Cristoforo, cioè i due sistemi semici corrispondenti ai due personaggi. Ora il dialogo del lazzeretto ne illumina le ragioni più profonde, in quanto è giunto il tempo, per il cappuccino, di svelare a Renzo il segreto della propria esistenza («Ho odiato anch'io: io che t'ho ripreso per un pensiero, per una parola, l'uomo ch'io odiavo cordialmente, che odiavo da gran tempo, io l'ho ucciso») e di confessargli che l'immagine di quel morto, anche se era un «prepotente» come ribatte Renzo confuso, seguita a turbare la sua memoria nel buio di una logica senza senso. «Credi tu che, se ci fosse una buona ragione, io non l'avrei trovata in trent'anni?» Si direbbe in fondo che in quella di Renzo padre Cristoforo voglia come rispecchiare, affrancata dall'ossessione del sangue, la sua storia di uomo che ha dovuto compiere il male per apprendere la giustizia di Dio, che è giustizia del cuore libero e paziente. Certo, egli è il *double* drammatico della coscienza cristiana di Renzo, e come tale l'accompagna nel suo itinerario misterioso sino al giaciglio di don Rodrigo per un incontro «a viso a viso», dove non resta più posto per la violenza o per l'odio. Oramai si può trovare anche Lucia, in una natura di nuovo amica dell'uomo, purificata dalla grande pioggia liberatrice. «Renzo, in vece d'inquietarsene, ci sguazzava dentro, se la godeva in quella rinfrescata, in quel susurrío, in quel brulichío dell'erbe e delle foglie, tremolanti, gocciolanti, rinverdite, lustre; metteva certi respironi larghi e pieni; e in quel risolvimento della natura sentiva come più liberamente e più vivamente quello che s'era fatto nel suo destino».

Tra i lettori dei *Promessi Sposi* vi è chi ha detto che col capitolo xxxvi il racconto potrebbe pure finire e che, in ogni modo, l'«idillio» dell'epilogo scade a cronaca minore, a commedia domestica che ha perduto il suo ritmo di romanzo, la

cadenza della grande avventura. Ma forse non si tiene conto abbastanza della costruzione circolare del racconto, né dell'ironia che governa il ritorno dei superstiti alla vita d'ogni giorno, che risulta così chiara, per non dire d'altro, nella delusione procurata ai curiosi di paese dall'immagine vera di Lucia, troppo mediocre ai loro occhi per un ruolo di eroina romanzesca, naturalmente splendida e perfetta: il lettore dell'*Ivanhoe* sa benissimo che il giudizio di Rebecca dinanzi a lady Rowena non ha ombre («Long, long will I remember your features, and bless God that I leave my noble deliverer united with»). In altre parole, lo stacco che si avverte nella narrazione dopo la pioggia del lazzeretto e il «risolvimento della natura» intorno a Renzo, per l'ultima volta in viaggio, pare voluto in maniera da giustapporre un ciclo di eventi eccezionali a un mondo di nuovo comune, che di essi non conserva se non qualche ricordo, un riflesso più o meno spento. La grande stagione delle scelte drammatiche è passata; riprende la realtà della prosa, degli incontri e dei dialoghi quotidiani, nel tepore riconquistato della casa, della famiglia. Il romanzo genera, si direbbe, il proprio antiromanzo. E tuttavia i problemi che avevano mosso la macchina del racconto si prolungano inquietanti dentro lo specchio delle coscienze, solo che si sappia cogliere la presenza del passato nella trama interna degli ultimi colloqui. Non è da escludere, fra l'altro, che l'ironia della conclusione non consista anche in questa sfida al lettore.

Per giungere a Renzo, conviene rivolgersi a don Abbondio e metterlo alla prova nel momento in cui, oramai tranquillo, si concede il piacere di scherzare con Agnese e la «signora» del lazzeretto, alla sua maniera furba e grossolana. Dice dunque: «Ne abbiám passate delle brutte, n'è vero, i miei giovani? delle brutte n'abbiám passate: questi quattro giorni che dobbiam stare in questo mondo, si può sperare che vogliano essere un po' meglio. Ma! fortunati voi altri, che non succedendo disgrazie, avete ancora un pezzo da parlare de' guai passati: io invece, sono alle ventitré e tre quarti, e... i birboni possono morire; della peste si può guarire; ma agli anni non c'è rimedio». Come sempre, don Abbondio è umano, pittoresco, prodigiosamente vitale; ma è anche vero che non ha appreso nulla, anzi ha già guastato

ciò che l'aveva commosso nel tempo della grande avventura, poiché quelle «ventitré e tre quarti» non sono altro che una citazione dal cardinale Federigo, trascritta in figura comica e involgarita. Era stato infatti il Borromeo a dirgli, con la sua voce più calda: «Ricompiamo il tempo: la mezzanotte è vicina; lo Sposo non può tardare».

Per parte sua, Renzo ha imparato qualcosa di definitivo e lo ripropone tale e quale a don Abbondio allorché quest'ultimo, sicuro finalmente che don Rodrigo è morto, esalta i meriti della peste, castigo dei tiranni e strumento della Provvidenza. L'opposizione fra le due battute salta agli occhi nettissima, e tutt'altro che casualmente. Quella di don Abbondio straripa da tutte le parti, gioiosa e sfrenata come una *danse macabre*: «Ah! è morto dunque! è proprio andato... Vedete, figliuoli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente. Sappete che l'è una gran cosa! un gran respiro per questo povero paese! ché non ci si poteva vivere con colui. È stata un gran flagello questa peste; ma è anche stata una *scopa*; ha spazzato via certi soggetti, che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più; verdi, freschi, prosperosi: bisognava dire che chi era destinato a far loro l'esequie, era ancora in seminario, a far i latinucci. E in un batter d'occhio, sono spariti, a cento per volta. Non lo vedremo più andare in giro con quegli sgherri dietro, con quell'allegria, con quell'aria, con quel palo in corpo, con quel guardar la gente, che pareva che si stesse tutti al mondo per sua degnazione. Intanto, lui non c'è più, e noi ci siamo. Non manderà più di quell'ambasciate ai galantuomini. Ci ha dato un gran fastidio a tutti vedete: ché adesso lo possiamo dire». La risposta di Renzo, invece, è brevissima: «Io gli ho perdonato di cuore»; ma chi legge rammenta che sono le stesse parole che aveva pronunciate alla presenza di padre Cristoforo, nella prova del lazzeretto. («... capisco che non gli avevo mai perdonato davvero; capisco che ho parlato da bestia, e non da cristiano e ora, con la grazia del Signore, sí, gli perdono proprio di cuore»). Qualcosa, dunque, è rimasto nel suo cuore.

Se questo sistema di concordanze e di allusioni ha un senso, e per uno scrittore come il Manzoni pare difficile che non lo abbia, viene da concludere che nel dialogo tra Renzo e don Abbondio è in giuoco, una volta di più, il grande tema della

giustizia nell'alternativa di paura e amore, conformismo e libertà, orgoglio e pazienza: è come se per un attimo si trovasse di fronte la morale di padre Cristoforo e il codice di don Abbondio. Ma padre Cristoforo è morto, mentre don Abbondio continua a vivere, pronto a sedere alla tavola dell'erede di don Rodrigo e a condividere i suoi pregiudizi di classe, anche per un giorno di festa popolare, nei confronti di due sposi contadini. In fondo, la peste non ha cambiato nulla: gli uomini dimenticano presto e si adattano alle regole del mondo. Anche chi ricorda e racconta le proprie avventure, come Renzo, rischia di cadere nel conformismo, di estrarre da quanto gli è successo la lezione più facile dell'onestà cauta e passiva. «Ho imparato, diceva, a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è lì d'intorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede, prima d'aver pensato quel che possa nascere». Sembra oramai che dia ragione a don Abbondio, che accetti il suo principio, la sua «sentenza prediletta», secondo cui «a un galantuomo, il qual badi a sé, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri».

Delle «cent'altre cose» che Renzo pensa ancora d'aver apprese, non resta al lettore che tirare a indovinare, per quanto sia lecito il sospetto che quel numero di gusto un po' fiabesco, aggiunto alla filastrocca degli «ho imparato», nasconda una punta ironica a carico del personaggio e della sua pretesa «dottrina». Del resto, basta che intervenga Lucia con l'osservazione «sorridente» che «i guai» sono stati loro a venire a cercarla, perché la sicurezza del suo «moralista» si confonda, cada in crisi. Come il «femminino» hegeliano, Lucia è l'ironia della comunità, l'interprete tranquilla del paradosso vitale che disarmi i calcoli della ragione utilitaria e la fede negativa del «cultiver notre jardin», del tenersi fuori dal gioco per vivere in pace. Insieme con lei Renzo deve ammettere, da povero ignorante, che il dolore del mondo non si spiega da solo e che «la fiducia in Dio» rimane l'unico conforto, la sola difesa contro la violenza e l'assurdo, nel viaggio misterioso dell'uomo sulla terra. Ma proprio in questa fiducia consiste poi la pazienza, la giustizia per

cui l'uomo può soffrire e sentirsi fratello di tutti gli oppressi, anche se la paura, che è il peccato carnale proprio del corpo, gli è nota più del coraggio: né si dà giustizia, e tanto meno speranza, attesa del futuro, in un «badare» a se stessi che comporta sempre una complicità con la violenza. Ognuno è responsabile del male nel mondo, dell'offesa che l'uomo fa all'uomo. Come si può, allora, «pensare più a far bene, che a star bene»? Mentre si crede di aver toccato un epilogo pacifico, sottomesso alla rinuncia o alla rassegnazione, il discorso segreto di tutto il romanzo si rimette in moto e si porta dietro l'angoscia della storia, l'inquietudine della contraddizione, il sentimento dell'assurdo, così come può arrivare sino agli «infimi» della «scala del mondo», nello stupore dolente della loro memoria di «gente perduta sulla terra» che non ha «né anche un padrone».

Dove finisce la ricerca di Renzo, comincia forse quella del lettore. In fondo, occorre soltanto estendere a tutto il romanzo l'invito con cui il narratore aveva commentato, falsamente evasivo, il comportamento del vecchio servitore di don Rodrigo e l'elogio rivoltogli da fra Cristoforo: «Quell'uomo era stato a sentire all'uscio del suo padrone: aveva fatto bene? E fra Cristoforo faceva bene a lodarlo di ciò? Secondo le regole più comuni e men contraddette, è cosa molto brutta; ma quel caso non poteva riguardarsi come una eccezione? E ci sono dell'eccezioni alle regole più comuni e men contraddette? Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia. Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare».

Il miracolo e la speranza

Dopo che Renzo, reduce dall'interrogatorio a cui ha sottoposto don Abbondio, ritorna a casa della sposa per informarla che il matrimonio non si può più fare, si apre per i personaggi colpiti dal divieto un capitolo di eventi narrativi, ossia di discorsi e di racconti che debbono chiarire la situazione nei suoi antefatti e nei suoi sviluppi, primo dei quali è il consulto, sfortunato e tragicomico, del dottor Azzecca-garbugli. Poiché solo lei può dare qualche lume retrospettivo sul mistero dell'intervento minaccioso di don Rodrigo, comincia la vittima, Lucia: «... con voce rotta dal pianto, raccontò come, pochi giorni prima, mentre tornava dalla filanda, ed era rimasta indietro dalle sue compagne, le era passato innanzi don Rodrigo, in compagnia d'un altro signore...» Poi seguita Renzo, al cospetto del leguleio, quando si rende conto d'essere stato preso per un ciuffetto e vuole sciogliere l'equivoco: «... ora le racconterò la cosa com'è. Sappia dunque ch'io dovevo sposare oggi – e qui la voce di Renzo si commosse, – dovevo sposare oggi una giovine, alla quale discorrevo, fin da quest'estate; e oggi, come le dico, era il giorno stabilito col signor curato, e s'era disposto ogni cosa». Ed è di nuovo lui, rientrato da Lecco con i suoi inutili capponi, a informare le donne di quanto gli è successo: «M'avete mandato da un buon galantuomo, da uno che aiuta veramente i poverelli! – E raccontò il suo abboccamento col dottore». Come il resoconto di Lucia, introdotto dalla iterazione di «angosciosamente» e rinforzato dalla coppia «doloroso - dolore», anche il ragguaglio di Renzo si chiude sulla nota grave di un doppio «tristamente», in forte contrasto con la tonalità comica della scena di Azzecca-garbugli e con

la sua ottica da carnevale paesano che, rispetto a un contadino sbalordito e «materialone», trasforma un uomo di legge in un «giocatore di bussolotti, che, dopo essersi cacciata in bocca stoppa e stoppa e stoppa, ne cava nastro e nastro e nastro, che non finisce mai».

D'altra parte, nell'orchestrazione dei tempi che compongono il capitolo terzo non gioca soltanto l'episodio del dottore, ma anche quello, immediatamente successivo, di fra Galdino, che è a sua volta un altro *récit*, il più compiuto per giunta, il più ricco di mimica dialogata di tutta la serie. Così, dalla narrazione di Lucia a Renzo e Agnese si passa a quella di Renzo ad Azzecca-garbugli e dal racconto di fra Galdino ad Agnese si torna a Renzo che parla a Lucia e Agnese del suo scontro con la giustizia dei galantuomini. Mentre però gli altri dialoghi narrativi si legano strettamente al filo principale dell'azione drammatica e ne incrementano l'aspetto patetico o la progressione di esperienza da parte dei protagonisti, il discorso di fra Galdino, che è tutto in forma diretta, con una sceneggiatura parlata di narratore conscio del proprio ruolo, arresta in un certo senso il movimento della storia e agisce come un intermezzo sovrapposto alla funzione di raccordo del personaggio nei confronti di padre Cristoforo, sebbene si debba forse riconoscere che proprio dinanzi alle chiacchiere devote del frate cercatore, primo indizio oltre tutto della crisi imminente delle campagne, acquista risalto la prudenza, l'iniziativa energica di Lucia; che è anche lei una contadina con i piedi in terra, abbastanza simile, dunque, ad Agnese. Ma non vi è dubbio, in fondo, che l'esercizio agiografico del parlante abbia un effetto di anticlimax e di variazione cromatica, parallelo a quello del colloquio con Azzecca-garbugli e del suo grottesco prontuario giuridico. Altro tuttavia è il dottore nella sua vanità furbesca di intellettuale di provincia; altro, il cappuccino. Quest'ultimo si abbandona semplicemente al gusto professionale della predica o dell'aneddotica sacra, ripetendo ciò che ha appreso in refettorio, ligio al suo ufficio di intrattenere l'ospite mentre sollecita e attende l'obolo rituale della carità cristiana. L'istanza economica o conativa intanto sembra come sopravanzata dal piacere della fabulazione e Agnese diventa un pubblico che deve solo ascoltare: i suoi crucci non interes-

sano l'attore che improvvisa, a cui importa soprattutto di calarsi nel proprio canovaccio. Anche in fra Galdino la narrazione, come si sarebbe espresso il Benjamin, risulta una forma artigianale di comunicazione, esperienza di una saggezza che passa di bocca in bocca e s'immerge alla fine nella vita del relatore, ne porta il segno caratteristico. Più tardi sapremo, in occasione del suo secondo incontro con Agnese, che egli si è fatto i propri modelli e non manca neppure di una competenza tecnica, ingenua ma insieme orgogliosa, che gli insegna a distinguere tra una predica «a braccio» per «i pescatori e i contadini» e un discorso scritto «per i pulpiti delle città». Il ritratto che vi aggiunge di padre Zaccaria, «così mingherlino, con una vocina fessa, e una barbetta misera misera», rivela a un tempo il frequentatore di quaresimali, addestrato ai giudizi realistici e alle malignità affettuose che circolano, a ridosso della strada, nella cucina del convento.

La voce narrativa di fra Galdino è dunque quella della routine ecclesiastica e del teatro sacro, paradossalmente vicina nell'impasto verbale alla cadenza retorica con cui di lì a poco il conte Attilio, vestendo per un istante gli abiti del quaresimalista per divertirsi alle spalle di don Rodrigo, celebra «in tono di predica» l'ipotetica conversione del cugino: «... in una parte di questo mondo, che, per degni rispetti, non nomino, viveva, uditori carissimi, e vive tuttavia, un cavaliere scapestrato, più amico delle femmine che degli uomini dabbene, il quale, avvezzo a far d'ogni erba un fascio, aveva messo gli occhi...» Ma quella del conte Attilio appare subito una caricatura, sottolineata infatti dai suoi «gesti caricati», una parodia del codice religioso «parlando col naso», un'imitazione da libertino a libertino. Il frate all'opposto si identifica interamente con ciò che enuncia e non conosce ironia, al di fuori di quella indiretta del contesto, che s'irradia dal suo candore di autodidatta, dalla sua autosublimazione di un formulario stilistico; e quelli che lo ascoltano poi lo prendono sul serio perché partecipano di una fede comune nel meraviglioso codificato dalle leggende e dalle credenze di una comunità rurale, dai desideri e dai terrori della memoria collettiva. Il fatto è che con la fiaba edificante di fra Galdino fa la sua comparsa nella storia dei *Promessi Sposi* il tema del favoloso e del visionario, della fantasia popolare:

un tema che accompagna le avventure dei «poveri» e connota il loro atteggiamento di fronte a un cosmo di segni o di indizi misteriosi, di casi inquietanti. Ed è un sottofondo fluido, una presenza discreta ma tenace e pungente, purché vi si presti attenzione al punto giusto.

Così capita al Griso di scegliere per la spedizione notturna un «casolare disabitato» dove i «villani» non osano mettere piede per via delle «streghe» che vi si radunano, mentre lui ride di queste «ubbie» almeno fino a quando non giunge il «sabato», che fa paura anche a un bravo: i tabù ci sono per tutti. All'indomani del notturno degli imbrogli, tutto il paese risuona di voci, di ipotesi, di congetture e a proposito del «pellegrino veduto da Stefano e da Carlandrea» si susurra, fra l'altro, che si tratti di «un'anima del purgatorio, comparsa per aiutar le donne» o addirittura di «un'anima dannata d'un pellegrino birbante e impostore», uso a unirsi di notte con chi esercita il suo stesso mestiere. Renzo a sua volta, allorché avanza nella campagna deserta e silenziosa, oramai prossimo al confine, viene assalito dal pensiero di «certe immagini, certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite raccontar da bambino» e «per discacciarle» recita camminando le «orazioni dei morti»: gli alberi in lontananza gli rappresentano intanto «figure strane, deformi, mostruose». Qualcosa di analogo succede anche a Lucia, sequestrata al castellaccio, la quale, nel fondo della notte, prova «un sentimento confuso, simile all'immagini sognate da un febbricitante» in «una torbida vicenda di pensieri, d'immaginazioni, di spaventanti», precipitando a poco a poco in «una regione ancor più oscura» tra «i fantasmi nati dall'incertezza e dal terrore». E quando poi, di nuovo libera, apprende dalla buona donna che l'assiste chi sia il signore che la teneva prigioniera, rimane sgomenta e trepidante («Oh misericordia!») dinanzi a «quel nome» che «aveva sentito ripetere con orrore in più d'una storia, in cui figurava sempre come in altre storie quello dell'orco». Non per nulla il narratore, nel rievocare la carriera dell'innominato, aveva già detto che «la sua vita era un soggetto di racconti popolari; e il suo nome significava qualcosa d'irresistibile, di strano, di favoloso».

Questa disposizione fabulatrice, questa mitologia notturna

na di ricordi e di terrori collettivi che risalgono alle docili impressioni dell'infanzia, si esaspera a mano a mano che s'aggrava il flagello della peste e l'impotenza degli uomini risveglia le forze dell'irrazionale, gli archetipi sepolti e malefici del mostruoso. Il delirio della ragione dà un volto umano ai fantasmi della magia nera, introduce nell'esistenza atterrita e affascinata l'ombra cupida del grande nemico, che si nasconde dappertutto, sotto le maschere più innocenti. Basta porgere ascolto alle testimonianze, alle voci abnormi e spettrali della storia. Se da una parte il Tadino riferisce, a riprova della «congiura diabolica», che «due testimoni deponevano d'aver sentito raccontare da un loro amico infermo, come, una notte, gli eran venute persone in camera, a esibirgli la guarigione e danari, se avesse voluto unger le case del contorno; e come, al suo rifiuto, quelli se n'erano andati, e in loro vece, era rimasto un lupo sotto il letto, e tre gattoni sopra», dall'altra una pagina del Ripamonti può fornire una seconda «favola» di una fantasia accesa e barocca, che la trascrizione italiana rende ancora più schietta e scolpita, quasi al modo di una fredda acquaforte. Presentato come un prodotto tipico dell'immaginazione collettiva, il racconto segue fedelmente le piste dell'originale, ma con la lucidità stilizzata di una lettura moderna, dall'arrivo sulla piazza del duomo di «un tiro a sei, e dentro, con altri, un gran personaggio, con una faccia fosca e infocata, con gli occhi accesi, coi capelli ritti, e il labbro atteggiato di minaccia», sino alla visita nel palazzo dove l'invitato, in compagnia del diavolo, trova «amenità e orrori, deserti e giardini, caverne e sale; e in esse, fantasime sedute a consiglio».

Ma chi poi deve verificare, all'interno dell'intreccio romanzesco, gli effetti e i meccanismi della suggestione a cui può soggiacere un intero corpo sociale, è ancora Renzo, che mentre si aggira per Milano nel pieno del contagio viene preso per un untore e diviene lui stesso una figura leggendaria nel ricordo del «cittadino» che dopo averlo incontrato difendendosi dalle sue insidie corre a casa a raccontare in lungo e in largo la sua terribile ed eroica peripezia. La fabulazione è descritta così all'origine, nella sua genesi assurda e insieme logica, nel progressivo consolidarsi di una falsa certezza che deforma l'esperienza, irretita dagli idoli dogmatici

dell'immaginario. Ciò che viene alla luce è la nevrosi del senso comune, l'ideologia del pregiudizio e del linguaggio reificato: «L'altro tirò avanti anche lui per la sua, tutto fremette, e voltandosi, ogni momento, indietro. E arrivato a casa, raccontò che gli s'era accostato un untore, con un'aria umile, mansueta, con un viso d'infame impostore, con lo scatolino dell'unto, o l'involtino della polvere (non era ben certo qual de' due) in mano, nel cocuzzolo del cappello, per fargli il tiro, se lui non l'avesse saputo tener lontano. — Se mi s'accostava un passo di più, — soggiunse, — l'infilavo addirittura, prima che avesse tempo d'accomodarmi me, il birbone. La disgrazia fu ch'eravamo in un luogo così solitario, ché se era in mezzo Milano, chiamavo gente, e mi facevo aiutare a acchiapparlo. Sicuro che gli si trovava quella scellerata porcheria nel cappello. Ma lì da solo a solo, mi son dovuto contentare di fargli paura, senza risicare di cercarmi un malanno; perché un po' di polvere è subito buttata; e coloro hanno una destrezza particolare; e poi hanno il diavolo dalla loro. Ora sarà in giro per Milano: chi sa che strage fa! — E fin che visse, che fu per molt'anni, ogni volta che si parlasse d'untori, ripeteva la sua storia, e soggiungeva: — quelli che sostengono ancora che non era vero, non lo vengano a dire a me; perché le cose bisogna averle viste». Alle radici della favola e dell'amplificazione mitica, del complesso del reduce e del testimone che si esibisce nel travestimento comico della propria memoria cristallizzata, si scopre sempre alla fine, insieme col bisogno dell'uomo di neutralizzare l'insicurezza dell'esistenza, la spinta aggressiva del sospetto e della superstizione. È la dialettica del «povero senno umano» e dei «fantasmi creati da sé», sempre per stare ai termini concettuali del capitolo sulle «unzioni» e sulle «fantasie» stravolte che ne sono il tetro complemento.

Non occorre certo rammentare che le leggende, le superstizioni popolari e il loro rapporto con la poesia dei moderni costituiscono uno dei poli magnetici della polemica romantica lombarda. Dopo il Berchet della *Lettera semiseria*, il quale sulle tracce del Bürger e della Staël imposta il tema alla sua maniera recisa e baldanzosa, ne tratta più posatamente il Visconti del «Conciliatore», da ideologo della letteratura, nell'articolo terzo delle *Idee elementari*, ai para-

grafi sulla *Religione cristiana, superstizioni popolari, Fate e Genj dell'Asia* e sull'*Eroismo cavalleresco*, e nell'articolo quinto dedicato alla *Rettificazione di alcuni falsi supposti*. Fuori dall'orizzonte antropologico del classicismo, spiega il Visconti, il meraviglioso si sviluppa con la civiltà medievale allorché confluiscono nel linguaggio della fede cristiana le favole della tradizione germanica e le fantasie dell'Oriente, le une create «dalla mollezza degli Asiatici commercianti e ricchissimi» e le altre «dalla rozzezza, austerità, ed audacia de' robusti abitatori di foreste in regioni povere ed agghiacciate». La poesia del Medioevo è piena di queste credenze, che formano quasi l'essenza dello spirito cavalleresco, del mito di un eroe operante in un universo di forze magiche e di interventi soprannaturali. E anche in tempi più recenti se ne ritrova un vestigio nelle «superstizioni del volgo», dalle apparizioni degli spettri ai «miracoli di pioggia o sereno» che immaginano i «contadini», dalle «anime del purgatorio» care alle «donnicciuole delle città» ai «terni del lotto» e ai libri dei sogni. Va da sé che, al pari della mitologia, il romanzesco delle leggende deve essere proscritto da uno scrittore moderno, tranne che non lo esiga la raffigurazione di un uomo del passato e dei suoi «traviamenti», dei suoi costumi intellettuali. Il successo del *Cacciatore feroce*, cioè di una ballata che drammatizza liricamente una «credenza locale», non modifica affatto il principio del «perfezionamento dell'umanità» proprio di un poeta «illuminato», che deve rinunciare, se vuole essere moderno, a «tutto ciò che avvilisce l'arte piegandola ad adulare e perpetuare l'insipienza». Ecco perché il romanticismo, al contrario di quanto potrebbe far credere l'esempio clamoroso del Bürger, che bisogna dunque ricondurre più ragionevolmente alle proporzioni di un semplice episodio, «non consiste nel favoleggiare continuamente di streghe o folletti e miracoli degni del *Prato fiorito*, o nel genere e raccapricciarsi ne' cimiteri».

Quale correlazione si stabilisce ora tra leggenda ed etica cristiana? La risposta del Visconti, sullo stesso metro delle *Idee*, si delinea nell'analisi della *Pulcella d'Orleans*, un saggio notevole soprattutto dal punto di vista drammaturgico perché cerca di distinguere, rispetto al problema del vero interiore, il metodo di Schiller di accrescere «lo splendore

dello spettacolo» valendosi del «soprannaturale», e quello «sconvenientissimo» di Voltaire di sostituire uno spirito prosaico e libertino alle «emozioni profonde che fanno risaltare la dignità dell'animo umano», dalla grande tecnica shakespeariana che sa estrarre il «sublime» e l'«immaginoso» dallo stesso «stato dell'idee» del personaggio, assecondando la «tendenza razionale e fantastica» della cultura storica moderna, illuminando «l'interesse del cuore con l'entusiasmo delle passioni e collo spettacolo de' dolori mitigato dall'avvenenza ideale», in un senso, dunque, quasi kantiano. Quando il miracoloso si mescola al positivo della storia, si finisce invece col sacrificare la giustizia alla superstizione in nome di una teleologia arbitraria e faziosa, che degrada il concetto di provvidenza in quanto vi proietta sempre il calcolo del desiderio, l'illusione della parte di vedere il tutto. Di qui la premessa, ferma e severa, della seconda puntata dell'articolo su Schiller, con un nuovo rimando polemico al genere letterario del *Prato fiorito*: «È dogma cristiano, che succedano miracoli anche per procacciare beni temporali: abusando di questa dottrina le menti superstiziose e le lingue ipocrite favoleggiarono storielle in gran numero, alcune delle quali fanno sorridere, ed altre supporrebbero che la provvidenza si renda complice dell'ingiustizia. Il *Prato fiorito* ed altri libricoli abbondano d'immaginarj miracoli frivoli, miracoli iniqui sarebbero que' tanti supposti nel campo de' Crociati, come se il cielo intervenisse a favorire guerre intraprese contro il diritto delle genti». Un simile realismo etico-critico, attento più che altro ai «fenomeni dello spirito», sembra escludere parimenti l'apologetica sentimentale di uno Chateaubriand, per quanto questa sia una deduzione che rimane sottintesa tra le righe, interamente a carico del destinatario. Ma il riferimento diviene esplicito allorché, in uno degli interventi successivi intorno alla *Storia delle Crociate scritta dal signor Michaud*, l'interesse del recensore si concentra sull'epopea del Tasso e sul giudizio di un «insigne estetico francese», che è per l'appunto l'autore del *Génie du Christianisme*, dopo aver ribadito, nella scia delle considerazioni sulla *Pulcella*, che la storia offre al «poeta moderno», in luogo del «macchinismo» della *Gerusalemme*, la verità di «tutti altri prodigi», quelli «operati dall'uomo divenuto maggio-

re di se stesso al credersi assistito da presenti miracoli»: anche l'epopea, se ricostruisse il personaggio nella «serie» dei suoi «interni pensieri», potrebbe così mettere a frutto «gli artifizi che s'ammirano sulla scena ne' drammi nazionali dello Shakespear».

Risalendo intanto al *Génie du Christianisme*, giova aver presente che le «dévotions populaires» vi sono interpretate come «harmonies de la religion et de la nature» donde emana un alone poetico, poiché «la poésie se fonde sur les mouvements de l'âme et les accidents de la nature, rendus tout mystérieux par l'intervention des idées religieuses». Sia che si tratti dei fantasmi notturni o della voce dei morti che mormorano nel vento, le credenze popolari non sono altro che «relations touchantes entre quelques scènes naturelles, quelques dogmes sacrés et la misère de nos cœurs», destinate ad aiutare il popolo a «supporter les chagrins de la vie». E per quanto il filosofo, meno saggio del popolo, possa credere il contrario, è consolante che «toutes nos actions soient pleines de Dieu, et que nous soyons sans cesse environnés de ses miracles». Il meraviglioso, lungi dal condurre alla superstizione, si rivela come un bisogno profondo dell'anima, istinto della religione nella sua forma più elementare e pertinente. Chi ha fede non è mai solo nella sua esistenza di pellegrino: «un bon ange veille à ses côtés, il lui donne des conseils dans ses songes, il le défend contre le mauvais ange». A guardare nel fondo, tra i filtri suggestivi e sapienti dei suoi incanti verbali, del suo stile basso-impero a dirla con Sainte-Beuve, l'estetismo paternalistico e feudale di Chateaubriand riscopre la favola edificante dei vecchi libri di pietà e restaura con il «frisson» di un Orfeo cattolico il paradigma agiografico barocco di cui risulta una realizzazione, nel linguaggio autentico della Controriforma veneto-lombarda, il *Prato fiorito*, l'oggetto antonomastico della squalifica sommaria e un poco sprezzante del Visconti, come si è visto.

Apparso nei primi decenni del Seicento, ma ristampato ancora un secolo dopo, il *Prato fiorito di varii essempli* del reverendo padre capuccino Valerio Veneziano è un'enciclopedia caratteristica, anche per la mole, di leggende, miracoli, casi tremendi o felici attinti da tutti i rami della tradizione sacra, una sorta di trattato di teologia morale svolto per e-

sempi e a modo di racconto, nella empiria discorsiva di una storia o di un fatto memorabile che, alla stessa stregua di una predica popolare, «tosto attentamente udito da tutti gli auditori e conservato nella memoria del cuor loro, sino dalle semplici donnicciuole è poscia recitato ad altri, con beneficio parimenti di chi l'ode». Si capisce bene come mai il Visconti ne abbia fatto il campione di un cattolicesimo magico e filisteo, il repertorio aneddotico di un meraviglioso portato sino all'assurdo. E d'altronde egli si trova in buona compagnia, dal momento che anche il Porta, già nel '13, utilizza il *Prato fiorito* per i suoi contrappunti di satira giocosa, per i suoi disegnetti piccanti, così li chiamava il Grossi, e lo cita a tutte lettere come un'autorità, naturalmente da ridere, in *On miracol* («Cont st'istoria, che franch la sarà vera | perché l'è scritta sora al Praa Fiorii, | voeuren di i pret che gh'è la soa manera | de settass a caval di duu partii, | idest che el sò negozi l'è provist | anch de bontaa e pietaa de Gesù Crist») e in *Fraa Diodatt* («Se vorii mò savè el perché percomm | cent dodes ann ch'hin pars ona mezz'ora, | ciappee el *Prato fiorito* stampaa in Comm | del milla ses cent quindes da on tal Frora; | là a foeuj durent settantacinq se troeuva | sta cossa frusta che par semper noeuv»). O si pensi anche, che è lo stesso, alla sua lettera di risposta al Grossi, in data 9 aprile 1819, a proposito del «predicatore del Duomo» e della sua «babbuassaggine» nel chiedere «la solita elemosina». Ma a questo punto, siccome il Porta, non meno del Visconti o del Grossi, ci riconduce alla cerchia del Manzoni, sembra abbastanza logico cominciare a supporre che un testo di valore simbolico quale il *Prato fiorito* serva anche al narratore dei *Promessi Sposi*, specie per un episodio che riproduce il genere dell'«esempio» e del «miracolo» nella parlata di un «frate cercatore» che chiacchiera con due donne di campagna.

In effetto, sfogliando la selva del padre Valerio Veneziano vi si rastrellano via via tutti i temi e gl'ingredienti combinati nella micropredica di fra Galdino: il santo che opera il prodigio, il benefattore fiducioso, la promessa al convento, il figlio scapestrato, la temerità del rifiuto, il castigo di Dio, l'asino per il raccolto, e infine la lode rituale dell'elemosina poiché «Iddio clementissimo è liberalissimo remuneratore e

rende in questa vita e nell'altra cento per uno, e poi la vita eterna». Ma oltre all'affinità del materiale, vi è soprattutto un capitolo, il xcix del libro IV della parte II dove si dimostra «quanto sia male il non pagare le decime alla Chiesa, e quanto bene il pagarle», che richiama su di sé l'interesse di un lettore manzoniano per l'analogia col doppio miracolo del romanzo, e qui non si può fare altro che trascriverlo per intero. Dopo tutto, rappresenta anche un saggio eloquente dello stile del vecchio padre cappuccino: «Leggesi nella vita di Sant'Anselmo Arcivescovo Cantuariense come un certo gentiluomo assai ricco e comodo non voleva pagare le decime alla chiesa del vescovato, che pagar dovea, e se pur le pagava, usava molte fraude in dare quella parte che dar doveva secondo la raccolta delle biade e dei frutti che faceva. E avendo nascosto una gran parte di frumento e d'altra biada in un suo grande segreto granaio per non pagare di quella parte la debita porzione alla Chiesa, fu trovato il Demonio che sedeva sopra quel frumento e lo custodiva, onde scongiurato a partirsi di là, rispose che non si poteva partire perché quella era robbia sua, rubbata dal padrone alla Chiesa. Ma poscia per forza di molti scongiuri partendosi levò via da quel granaio una gran parte di quella biada e portolla nella stanza dove stava riposta la raccolta delle decime della Chiesa, e quella restata nel granaio dell'avaro e ingiusto cittadino tutta si guastò, divenne marcia e corrotta. Racconta similmente Gotalco Eremitano come fu un soldato nobile e molto timorato di Dio, il quale nel pagare le sue decime alla Chiesa era tanto pronto che rendeva di subito con ogni fedeltà e allegrezza la parte e più ancora, di tutto quello che cavava, alla Chiesa. Aveva una vigna, dalla quale soleva cavare ogni anno una quantità grande di uva per divina dispensazione. Avvenne che un anno per la cattiva disposizione de' tempi ne cavò tanto poca che come fu fatto il vino e misurato, non arrivava alla decima parte della raccolta solita degli altri anni. Il che avendo inteso dai lavoratori della vigna, rispose con allegrezza e prontezza di cuore: — Il Signore ha levato a me la parte mia, che devo dare alla sua Chiesa, perché ciò è avvenuto a me per li miei peccati, e a lui conviene dare la debita porzione, perché è padrone e signore del tutto —. E subito comandò che quella decima parte che aveva cavato della

sua vigna, per dieci parti che cavar doveva, la fece presentare al sacerdote della Chiesa per la decima che dare doveva. Ma ecco un bello e meraviglioso miracolo: imperoché come fu consegnata questa parte di vino alla Chiesa, che aveva cavato di quell'anno della detta vigna, un altro soldato amico grande di quello, passando il giorno seguente per la vigna del detto soldato suo amico, la vide tutta piena di bellissima uva, per il che andatolo a trovare, riprendendolo della sua negligenza, gli disse: — Perché tanto ci tardate di far vendemiare la vostra vigna? — E rispondendo egli che di già era stata vendemiata e anco fatto il vino, soggiunse l'amico: — Questo non è vero né possibile, perché la vigna è tutta piena d'uva. Il che veduto dal divoto soldato tutto pieno di meraviglia, la fece di nuovo vendemiare e fu trovato tanta abbondanza d'uva, che giamai nessun anno ne fu raccolta tanta quantità. Dal che si conosce che il pagare le decime alla Chiesa non solo non fa impoverire, ma maggiormente arricchire».

Se si analizza la forma del contenuto del racconto secentesco, si accerta subito che nel suo schema generatore si succedono due processi antitetici di natura miracolosa, uno di sterilità e l'altro di fertilità, castigo della trasgressione il primo, compenso della fede e della carità il secondo. Il movimento binario è lo stesso del palinsesto moderno, solo che in quest'ultimo le parti vengono invertite e si collegano intimamente fra loro per virtù del rapporto di parentela che unisce i soggetti delle due storie, il padre buono e il figlio cattivo, in aggiunta all'invariante dell'oggetto, il «gran noce», su cui si esercita la forza del numinoso promotore di vita o di morte, di «fiori a bizzeffe» o di «foglie secche». Certo poi l'immagine della «pianta» che non produce più nulla deriva dall'archetipo evangelico del fico maledetto (Matteo 21.18-22) e del fico sterile (Luca 13.6-9), per quanto vi si debba forse sovrapporre una postilla voltairiana dell'articolo «miracles», nel *Dictionnaire philosophique* del 1771, dedotta capziosamente dal *Discours on the Miracles of our Saviour* di Thomas Woolston («A l'article du miracle du figuier séché pour n'avoir pas porté des figues hors de la saison; c'était, dit-il, un vagabond, un gueux, tel qu'un frère quêteur, a wanderer, a mendicant, like a friar»), che

associa alla parabola proprio l'idea del frate cercatore e che inoltre fa pensare, stranamente, alla risposta beffarda dello «scapestrato» — «non aveva mai sentito dire che i cappuccini sapessero far noci»: una risposta in cui più d'un lettore ha creduto di scorgere un sogghigno alla Voltaire. Che anche la scelta del noce, in luogo del fico o della vigna, debba qualcosa ai caratteri magici attribuiti alla pianta, è una domanda da accantonare, così come sembra saggio non insistere neppure sugli antecedenti portiani della *Noce di Benevento*, del «nosonon vecc vecc» o di *On esempi*. In realtà, qualora si voglia fare il nome del Porta, a fronte, come si è visto, del *Prato fiorito*, conviene prendere soprattutto il personaggio di fra Galdino, il quale, per tacere del don Galdin del *Temporal* e della *Nomina del cappellan*, appartiene, secondo una indicazione che è già dell'Isella, alla stessa famiglia di fraa Zenever, «el ratton» che «batteva la cattolega» e quando «lu el fava el cercador, | a furia de panzanegh e tabacch, | de coronn e maistaa coj pajett d'or | ogni esuss l'eva a cà a vojà i biissacch». Ciò che apparenta fra Galdino a fra Ginepro è la placida verbosità del cercatore, il talento professionale degli «sloff», il candore e il piacere del sentito dire. E difatti, dopo lo scorcio della «bisaccia pendente alla spalla sinistra» con «l'imboccatura attorcigliata e stretta nelle due mani sul petto», il tratto più vistoso del suo discorso, annunciato dal «picchietto all'uscio» e da un «sommesso» *Deo gratias*, sembra costituito dalla frequenza delle formule fatiche, dalla messa in scena delle sottolineature narrative e dei gesti verbali: «Sapete di quel miracolo delle noci?... Oh! dovete dunque sapere... Ma il miracolo fu tanto più grande come sentirete ... Sapete ora cosa avvenne? ... Ma sentite... guarda egli stesso e vede? ... che cosa?... Fu un esempio questo?...» Vi si ravvisa subito il repertorio dialogico di una predica del Segneri, di un'oratoria familiare ma elaborata, col sottofondo moderno del milanese vivo di *Fraa Zenever*, da «vuj contav on bell cas» ad «avii donch de savè», «stee quiett, demm a trà che sentirii | quell fatt che v'hoo promiss de cuntav sú», «ora sapiee», «ma basta, sentii questa». Ecco un'altra prova, si direbbe, della sapienza compositiva e della trama interna alla mimesi del personaggio, al suo *skaz*, alla sua voce recitante di uomo di campagna.

Anche i rimaneggiamenti del sermone di fra Galdino dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*, a parte l'inserito parallelo del nuovo incontro tra Agnese e il frate, questa volta al convento, indicano una progressione oratoria non solo nella strategia pittorica del racconto, dove, per esempio, i «quattro contadini colla scure al piede» divengono «quattro contadini, colle zappe in aria» e la coppia asimmetrica «a primavera, fiori a furia, e poi noci noci a furia» viene ricalibrata nella misura di «a primavera, fiori a bizzefte, e, a suo tempo, noci a bizzefte», ma soprattutto alle due estremità dell'enunciato discorsivo, nell'esordio e nella conclusione. Quando il locutore si chiama ancora fra Canziano, egli espone immediatamente la propria tesi che l'anno sia scarso «pei nostri peccati» e che l'unico «rimedio» per «far tornare l'abbondanza» sia l'elemosina; poi ricorda come al tempo in cui faceva il «cercatore» in Romagna vi fosse stato bisogno di un «asino» per trasportare il carico delle noci, tanto era abbondante, dopo la «grande scuola» di un «miracolo»; e infine racconta la storia del benefattore e del figliolo, osservando a modo di commento che «questo fu un castigo, e benché il fatto sia di molti anni addietro, ad ogni raccolto delle noci se ne parla tuttavia in quel paese». Fra Galdino al contrario restringe il cerimoniale retorico dell'inizio all'affermazione che «per far tornare il buon tempo» occorre l'elemosina, e punta tutto sull'epilogo, a cui viene trasferito l'episodio dell'asino e dove la proposizione che «ogni povero veniva a prenderne, secondo il suo bisogno» trova il ricalzo di un'esplicativa immaginosa e solenne – «perché noi siamo come il mare, che riceve acqua da tutte le parti, e la torna a distribuire a tutti i fiumi», – quasi da oratorio che voglia chiudersi sulle note più alte. D'altro canto questo finale sentenzioso, a cui fa riscontro nella ripresa del narratore la frase «chieder l'elemosina per tutto, e farla a tutti quelli che la chiedevano», sembra l'idea fissa del frate, la parola d'ordine del suo superego conventuale, tanto è vero che anche nel secondo dialogo con Agnese, dopo un'ouverture melodrammatica come «li cerchan di qua, li cerchan di là: e abbiamo conventi in tutte le quattro parti del mondo», si approda all'epigrafe «perché noi viviamo della carità di tutto il mondo, ed è giusto che serviamo tutto il mondo». Senonché la simmetria analogica

«mare-fiumi» ha un suono involontariamente simile al «porto di mare», col suo va e vieni, che piace, per ragioni altrettanto professionali, all'oste del villaggio: «con tanta gente che va e viene: è sempre un porto di mare... l'osteria è un porto di mare». E come se non bastasse, più la si pensa destinata a una donna incolta, che non può certo decodificare la contorta perifrasi meteorologica del mare che restituisce la acqua ai fiumi, più essa rivela la fallacia della propria eleganza, degna di quelle antitesi concettistiche che irritavano tanto un Pascal, false finestre di un discorso la cui regola non è di parlare «juste» ma di costruire delle «figures justes».

Eppure quello che dice fra Galdino possiede un solido fondo di vero, nasce dall'epica cristiana della carità e dallo slancio tranquillo di una fede collettiva, come ha messo benissimo in chiaro il lucido e sempre attento Barbi. Tuttavia, per citare di nuovo Pascal, l'orecchio prevale in lui sul cuore perché la cosa più importante resta lo studio della parola, il rito dello stupore, l'esercizio innocente ma significativo di ciò che nella *Morale cattolica* viene chiamato spirito oratorio. Il suo linguaggio porta anche il segno di una cultura istituzionalizzata, di una spiritualità celebrativa che rischia di dimenticare la sofferenza e la fame dell'uomo sacrificando il vero al meraviglioso, mentre invece, come spiega un'altra pagina della *Morale cattolica*, «quando Gesù Cristo moltiplicò i pani per satollare le turbe che con tanta fiducia correvano dietro alla parola, l'opera della onnipotenza fu preceduta da un ineffabile movimento di commiserazione nel cuore dell'Uomo-Dio». Diversamente dall'ideologo delle *Osservazioni*, così prossimo al narratore dei *Promessi Sposi*, fra Galdino non sa che «la superstizione non è altro che sostituire i principj arbitrari e carnali a quello che è rivelato», né può chiedersi «se la speranza non è posta talvolta in quelle cose da cui non viene la salute, se le tradizioni volgari, se le favole anili non sono talvolta sostituite alle cose più gravi della legge». Inutile anche ricordargli che l'eloquenza «popolare» deve tendere «ad illuminare e a perfezionare il popolo, non a fomentare le sue passioni e i suoi pregiudizj». Egli ripete la propria parte di cercatore, buono e ottuso, commosso e curioso, senza vedere o capire la pena delle due donne a cui narra una storia favolosa troppo diversa da quanto

esse stanno intanto vivendo. Ascoltato il suo discorso Agnese resta in silenzio, allo stesso titolo per cui in seguito, nel colloquio al convento, oppone alla frase epidittica di fra Galdino sul trionfo della carità la desolata franchezza esclamativa di «Oh Signore! Signore... Per noi è una rovina». E il contrasto non potrebbe essere più forte. L'ironia del racconto, il giudizio prudente del narratore, passa attraverso il silenzio, il duro e aggressivo linguaggio della realtà che si scontra con il cuore smarrito dell'uomo indifeso.

Come si accennava dianzi, il frate ripropone ad Agnese e Lucia la leggenda del noce proprio allorché esse vengono coinvolte in un'avventura, in un intrigo insidioso ed ambiguo, che annulla il mondo della favola e il suo spazio magico di segni permutabili, tutti partecipi di uno stesso significato. Afferma lo Jolles, il fenomenologo humboldtiano delle «forme semplici», che la leggenda ignora la storicità e conosce soltanto la virtù o il prodigio. Nel leggendario, come nel fiabesco, gli eventi si ordinano in modo da rispondere alle istanze di una morale ingenua del buono e del giusto per neutralizzare tutto ciò che nella realtà viene sentito come il suo contrario. Si crea così un universo del desiderio e della grazia: la virtù diviene il segno di un potere misterioso in conflitto con il non essere del male e l'eroe, trasformato in santo, ha di fronte a sé un malvagio, che sarà sempre vinto e punito. Ogni episodio appare un esempio, una parte organica di una totalità, di un ordine profondo che garantisce, pure se contrastata, l'armonia, la certezza di un ontologico lieto fine. L'enigma si fa trasparenza, archetipo della terra promessa. Favolosa e domestica perché costruita sulla figura del «villaggio», la topologia dell'immaginario, quanto più abolisce le leggi della natura, tanto più ripristina quelle della soprannatura, governata dal gioco rigoroso delle opposizioni semantiche di cielo-terra, salvezza-rovina, bene-peccato, luce-tenebre, sul modello di un codice di cultura in cui domina il principio paradigmatico della sostituzione. Ed è proprio di un sistema paradigmatico, ci insegna ora il Lotman, ricondurre la moltitudine dei segni all'unità di un'immagine che si riverbera in ognuno di essi, assimilare il tempo all'epifania di un valore assoluto che è insieme termine e inizio, trasportare l'esistenza in un rituale di antitesi e di contrasti, sempre

riconoscibili nel loro significato in quanto già iscritti nel libro incorruttibile della giustizia.

La visione paradigmatica del reale viene viceversa meno quando al posto della struttura semantica che la rende possibile subentra quella sintagmatica perché il mondo delle cose non coincide più con l'ordine del cosmo o dizionario dei segni. Ciò che è complesso si contrappone allora al semplice come qualcosa di problematico che può essere interrogato soltanto nel quadro di un insieme per così dire aperto, entro un ordito di relazioni e di congetture che smentiscono le alternative elementari e simmetriche del meraviglioso. Nel linguaggio prenarrativo della *Morale cattolica*, che in questo caso viene quanto mai a buon punto, il gusto iperbolico della fabulazione devota prende il nome di spirito oratorio e il suo difetto più grave, affine a quello del «romanesque», consiste per l'appunto nell'«esagerare il bene o il male di una cosa, dimenticando il legame che essa ha colle altre», nel non «abbracciare tutti i rapporti importanti d'un soggetto». Ora non si può dire senz'altro che in fra Galdino parli soltanto questo spirito oratorio; ma è certo che il codice paradigmatico del suo racconto non trova più un'equivalenza in chi, come Agnese, sperimenta in proprio una crisi sintagmatica della storia e deve fare i conti con una «matassa» inattesa, con una «sventura» e un «impiccio» colmi di domande angosciose intorno a un avvenire confuso, affidato al caos dei possibili. Anche fra Cristoforo del resto, per quanto confidi sempre nel segno del cielo, riconosce poco dopo, intrattenendosi con le due donne, che il «caso» è «intrigato», con pochi «ripieghi» e per giunta «incerti e pericolosi». Il tempo omogeneo della favola sembra che non possa sopravvivere nel tempo discontinuo e problematico del romanzo.

Se poi, d'accordo con Lukács, consideriamo il romanzo la forma della maturità, concessa a un mondo senza più dèi, in opposizione all'infanzia normativa dell'epopea o della leggenda, l'episodio di fra Galdino finisce anche col corrispondere alla logica di una scelta romanzesca, che implica proprio un confronto critico con l'universo esemplare della favola. Trascritta come parola di un personaggio, l'epica paesana del prodigio diviene l'antitipo del romanzo: e vi si contrappone subito difatti la storia, l'intreccio enigmatico dei casi

che angosciano l'uomo nel conflitto tra ciò che accade e ciò che sarebbe giusto. Così il narratore, seguendo il filo di un tempo storico che si dissocia dalla natura e dalla grazia, prende una strada contraria a quella di un Maistre, almeno quale si disegna al principio delle *Considérations sur la France*, anche qui in sorprendente rapporto col miracolo di un albero fiorito d'inverno. È una pagina famosa, non ignota di certo al Manzoni: «Que dans le cœur de l'hiver, un homme commande à un arbre, devant mille témoins, de se couvrir subitement de feuilles et de fruits, et que l'arbre obéisse, tout le monde criera au miracle, et s'inclinera devant le thaumaturge. Mais la Révolution française, et tout ce qui se passe en Europe dans ce moment, est tout aussi merveilleux, dans son genre, que la fructification instantanée d'un arbre au mois de janvier: cependant les hommes, au lieu d'admirer, regardent ailleurs ou déraisonnent. Dans l'ordre physique, où l'homme n'entre point comme cause, il veut bien admirer ce qu'il ne comprend pas; mais dans la sphère de son activité, où il sent qu'il est cause libre, son orgueil le porte aisément à voir le désordre partout où son action est suspendue ou dérangée. Certaines mesures qui sont au pouvoir de l'homme, produisent régulièrement certains effets dans le cours ordinaire des choses; s'il manque son but, il sait pourquoi, ou il croit le savoir; il connaît les obstacles, il les apprécie, et rien ne l'étonne. Mais dans les temps de Révolutions, la chaîne qui lie l'homme se raccourcit brusquement, son action diminue, et ses moyens le trompent. Alors entraîné par une force inconnue, il se dépite contre elle, et au lieu de baiser la main qui le serre, il la méconnaît ou l'insulte». Viene quasi da chiedersi, rivoluzione a parte, se anche nel povero fra Galdino non si nasconda la stoffa di un Joseph de Maistre, di un teologo laico del «châtiment qui purifie», della «justice que la Providence exerce dans ce monde». Una fiaba sa essere crudele non meno che innocente.

D'altro canto, bisogna aggiungere che nel momento stesso in cui il romanzo nega oggettivandolo il modello interpretativo della leggenda ne subisce anche una suggestione che attraversa poi tutto lo spazio romanzesco, correlata a certe costanti di una psicologia collettiva che resta ancora quella di fra Galdino. E qui non si tratta soltanto di adeguarsi alla

vena epica di uno Scott. Che il racconto moderno possa a sua volta ricalcare le funzioni di una fiaba o di un esempio agiografico, è forse il rischio, la scommessa del narratore alla ricerca di una scrittura popolare che assorba le qualità più autentiche di un mondo contadino ancora fedele alle vecchie storie sacre e cavalleresche. Non sognava forse anche il Manzoni, prima di Tolstoj, un libro, a uso del popolo, devoto insieme e civile, sodo e piacevole, da insegnare la dignità vera e la vera uguaglianza, cioè le Vite dei santi? Così come vi sono dei personaggi che hanno letto il Leggendario, dal padre di Gertrude al sarto, ve ne sono altri che rivivono nei propri gesti i *topoi* di una memoria fabulatrice: basti ricordare fra Cristoforo che «si mise subito in cammino, verso il covile della fiera che voleva provarsi d'ammansare», Renzo che «cammina, cammina» e «trova cascine, trova villaggi», Lucia che «cuciva, cuciva, ritirata in una stanzina», l'innominato che appare ai suoi servitori come «un santo, ma un di que' santi che si dipingono con la testa alta e con la spada in pugno». E che dire ancora del sarto, felicissimo equivalente cattolico del barbiere del *Tom Jones*, con i suoi impagabili dialoghi letterari in compagnia di don Abbondio? Chi gli può togliere, spettatore com'è di una avventura straordinaria, il piacere della fabulazione, della cronaca trasfigurata in mito dai suoi ricordi di esperto? «— Cosa ne dice, signor curato, d'uno scombusolamento di questa sorte? — disse il sarto: — mi par di leggere la storia de' mori in Francia... In somma è diventato quel castello una Tebaide: lei le sa queste cose». Ma non si dimentichi neppure ciò che risponde subito il prete: «Cosa devo dire? Mi doveva cascare addosso anche questa». Ancora una volta il reale comporta una pluralità di punti di vista, un confronto di prospettive che si misurano a vicenda dialogizzandosi, orchestrate sapientemente dall'orecchio attentissimo del trascrittore.

Il vero è che il sentimento del mirabile e del prodigioso immanente alla struttura mentale dell'universo che viene raffigurato nei *Promessi Sposi* resta circoscritto alla parola del personaggio, anche se il narratore ne condivide i presupposti di fede, e si traduce alla fine in una fenomenologia delle credenze quotidiane, delle formule e delle convinzioni rituali che orientano l'uomo comune nel suo faticoso rapporto con

le cose. Dopo tutto, non è la parola che conta, ma il moto segreto del cuore, la purezza della coscienza e della preghiera, il gesto che fa esistere l'altro in una libera eguaglianza, la dialettica della responsabilità e del condizionamento sociale. Se si è potuto dire, a proposito dello Scott, che la letteratura comincia con lui a descrivere l'influenza politica della religione e il significato della leggenda nella vita dello spirito, nei delicati processi della fantasia collettiva, ciò si può ripetere anche per il Manzoni, precisando soltanto che l'oggetto della sua operazione di intellettuale cattolico, di osservatore partecipe, come si direbbe nel linguaggio della sociologia, è il costume cattolico della propria terra, retrodatato al secolo della Controriforma. Il suo incontro con la tradizione popolare non avviene perciò sotto il segno della nostalgia, nell'orbita di uno Chateaubriand o di un Burke, ma nello spirito di una simpatia lucida e polemica, di un rispetto critico che non lascia spazio al mito regressivo di una civiltà contadina, al paradigma fertile ma insidioso del *Volkstum* romantico. Nel testo manzoniano c'è sempre, da parte di colui che racconta, una sottile diffidenza, un pudore vigile e reticente nei confronti di tutto ciò che si deposita nella parola senza che l'intelletto possa controllarlo, anche quando vi si associano un'emozione profonda e l'innocenza difficile della buona fede. Per quanto solidale con gli esempi in cui proietta un modello di vita, il punto di vista dello storico non può collimare con quello di chi è immerso nel flusso dell'evento storizzato. Tra l'universo della coscienza e quello della storia sussiste sempre uno scarto, un margine di congettura che, immerso poi nel racconto, può divenire ironia, imbarazzo, reticenza, cautela, astuzia. Ma è un equilibrio complesso, in pericolo continuo di spezzarsi. Come ha osservato Auden, un tema religioso è per uno scrittore cristiano un aspetto della vita dell'uomo, non una questione di fede.

Allorché l'avventura interiore dell'innominato, il suo viaggio al termine della notte, passa nei discorsi della gente, la parola che tutti ripetono, dinanzi a un colpo di scena così drammatico, è quella di miracolo. Dopo Lucia, la quale invoca nella sua preghiera notturna i «miracoli» fatti dalla Vergine «per i poveri tribolati», ecco la «buona donna» che la ospita, oramai certa della cosa («E m'ha detto il signor cu-

rato, che vi facessi coraggio, e cercassi di sollevare subito, e farvi intendere come il Signore v'ha salvata miracolosamente») e approvata subito dalla stessa protagonista («Ah sí! proprio miracolosamente; per intercession della Madonna»), mentre il cardinal Federigo preferisce parlare di «misericordia» divina: «V'ha rimessa in salvo; e s'è servito di voi per una grand'opera, per fare una gran misericordia a uno, e per sollevar molti nello stesso tempo ... Forse Dio... ha operato in voi il prodigio della misericordia». E poi è la volta del sarto, che da lettore del Leggendario conosce meglio degli altri una «conversione miracolosa». Il suo commento ingenuo e compiaciuto, alla vista di Lucia («Già ero sicuro che sareste arrivata a buon porto; perché non ho mai trovato che il Signore abbia cominciato un miracolo senza finirlo bene; ma son contento di vedervi qui. Povera giovine! Ma è però una gran cosa d'aver ricevuto un miracolo!») serve insieme al narratore per postillare, in margine al dialogo dei personaggi, che «per tutto il paese e per tutt'i contorni non se ne parlò con altri termini, fin che ce ne rimase la memoria», anche perché «con le frange che vi s'attaccarono, non gli poteva convenire altro nome». Quanto al racconto moderno che tramanda queste frange, proprio le stesse «franz» di *Fraa Zenever!* («vel cunti senza franz»), l'ultima parola spetta all'ironia, all'arguzia acre e commossa della letteratura che riflette su se stessa, nel vortice silenzioso del tempo: «Così terminò quella giornata, tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era lui, non se ne saprebbe nulla, almeno de' particolari; giacché il Ripamonti e il Rivola, citati di sopra, non dicono se non che quel sí segnalato tiranno, dopo un abboccamento con Federigo, mutò mirabilmente vita, e per sempre. E quanti son quelli che hanno letto i libri di que' due? Meno ancora di quelli che leggeranno il nostro. E chi sa se, nella valle stessa, chi avesse voglia di cercarla, e l'abilità di trovarla, sarà rimasta qualche stracca e confusa tradizione del fatto? Son nate tante cose da quel tempo in poi!»

Ma il primo capitolo della tradizione orale è l'eco immediata del fatto, l'intreccio delle voci che si diffondono all'indomani della storia, mettendo in gioco anche don Rodrigo e trasformando la cronaca di ciò che è accaduto in un

«esempio», quasi in un oratorio trionfale del guerriero e del santo: «... chi si sarebbe tenuto d'informarsi, e di ragionare d'un fatto così strepitoso, in cui s'era vista la mano del cielo, e dove facevan buona figura due personaggi tali? uno, in cui un amore della giustizia tanto animoso andava unito a tanta autorità; l'altro, con cui pareva che la prepotenza in persona si fosse umiliata, che la braveria fosse venuta, per dir così, a render l'armi, e a chiedere il riposo». Chi continua poi a favoleggiare della «giovine del miracolo» è naturalmente il sarto, uomo d'ordine e di giudizio, il quale ha anche l'onore di presentare Lucia a donna Prassede, che egli ritiene addirittura «una santa», a giusto diritto curiosa di conoscere il soggetto del «gran caso». Figurarsi se la moglie di don Ferrante, affezionata com'è alle proprie idee, non si fa subito un'opinione anche su questo argomento, dove bisogna più che mai intendere e «secondare i voleri del cielo»: il che è appunto la sua specialità. Così il suo verdetto d'interprete infallibile è che «tutte le sciagure di Lucia erano una punizione del cielo per la sua amicizia con quel poco di buono, e un avviso per far che se ne staccasse affatto». Ma dando per certa la colpa di Renzo, il quale invece è una vittima delle circostanze, come avverte in confuso anche Lucia nel suo «ribollimento» di pensieri e d'affetti, l'interpretazione dell'«acerba predicatrice» dimostra soltanto a che cosa conduce il metodo di «prender per cielo il suo cervello» quando si ragiona in base a un pregiudizio che riflette la logica gerarchica di un sistema, rafforzato da «quel dicono, che, anche al giorno d'oggi, basta da sé ad attestar tante cose». Come sempre, il luogo in cui si deforma e si falsifica il significato di un evento è il linguaggio. L'illuminazione che dovrebbe scaturire dal linguaggio religioso e dalla sua esperienza di fatti «strani» e «profondi», se è vero quanto osservano studiosi contemporanei delle sue modalità espressive, può ridursi anche al feticcio familiare di una parola dogmatica e opaca.

Tuttavia, per quanto donna Prassede tragga delle conseguenze assai personali, e di sapore lievemente comico, dall'idea di un ordine benefico che governa la vita degli uomini e con cui è giusto perciò «cooperare», rimane il fatto che quasi tutti i personaggi del romanzo credono in un mondo di se-

gni, di avvisi indicanti a ciascuno la sua «via», e non cessano di dichiararlo specialmente nelle ore di angoscia e di paura, nelle cosiddette situazioni marginali, quando sembra d'essere proprio soli. Uscendo dalla «casaccia» di don Rodrigo, fra Cristoforo si sente riconfortato dalle rivelazioni del servitore, che accoglie come un indizio del cielo: «gli pareva che il cielo gli avesse dato un segno visibile della sua protezione. — Ecco un filo, pensava, un filo che la provvidenza mi mette nelle mani. E in quella casa medesima! E senza ch'io sognassi neppure di cercarlo!» Renzo, intanto che attraversa Milano e s'avvede di ripercorrere il «corso di porta orientale da cui si va diritto al lazzeretto», prende «questo trovarsi sulla strada giusta, senza studiare, senza domandare» per «un tratto speciale della Provvidenza, e per un buon augurio del rimanente». Lucia affida il proprio futuro a una grazia di cui è certa: «... il Signore sarà con tutt'e due; e poi ci farà tornare insieme. Tra otto o nove mesi ci rivedremo; e di qui allora, e anche prima, spero avrà accomodate le cose Lui, per riunirci. Lasciamo fare a Lui. La chiederò sempre sempre alla Madonna questa grazia. Se avessi qualche altra cosa da offrirle, lo farei; ma è tanto misericordiosa, che me l'otterrà per niente». Non c'è dialogo, insomma, in cui non compaia il tema consolante della provvidenza, l'idea che tutto debba avere un senso in rapporto al destino dell'uomo, la fede in una giustizia che parla nel silenzio raccolto e terribile del cuore, come insegnano il cardinale, fra Cristoforo, padre Felice, i mediatori della parola evangelica lungo la «scala del mondo». Ed è proprio Renzo a sostenere, discutendo con Lucia, che «quando è un santo che parla, è il Signore che lo fa parlare». Senonché questa presenza continua, a giudizio di qualcuno, oggi, addirittura ossessiva, definisce poi il linguaggio e il comportamento di una società clericale chiusa e stanca, oppressa dalle contraddizioni di una vita civile rozza e disordinata e posta di fronte alle prove feroci della fame e della peste. Ciò che aiuta l'individuo, quanto più egli è in basso e disarmato, a comprendere, ad accettare la propria esistenza, sembra, alla resa dei fatti, che non possa valere per la storia, dove il «filo» si perde o resta sospeso, indecifrabile anche per la fede di fra Cristoforo, il quale, del resto, è trascinato anche lui, come tutti, dal «turbine vasto» dei grandi avveni-

menti collettivi. La certezza di un ordine provvidenziale è una categoria della coscienza più che della storia, e se il narratore ammira la fede che descrive nei suoi personaggi, deve anche situarla nel tempo, riferirla a un codice di cultura difforme dal suo. «Il cuor mi dice che ci rivedremo presto —. Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto».

Un saggista di lingua tedesca, nel corso di un'indagine critica sulla funzione del caso nell'arte narrativa, che prende le mosse, com'era prevedibile, dal *Candide* di Voltaire, ha notato, arrivando ai *Promessi Sposi* e rifacendosi alla formula corrente di epopea della Provvidenza, che di fatto gli enunciati che vi corrispondono nel romanzo appartengono quasi sempre alla sfera discorsiva dei personaggi e solo di rado a quella del narratore, alla sua parola di secondo grado. Con un altro linguaggio, anche il nostro Barbi aveva già proposto la stessa cosa e invitato a non attribuire al Manzoni ciò che sta «tanto bene» in bocca ai suoi «attori». Così, per fare un esempio, è sintomatico che dopo che Renzo, lasciata l'osteria, s'incammina «a guida della Provvidenza» dalla «parte opposta a quella per cui era venuto», il capitolo della sua fuga notturna sia orchestrato da una serie intermittente di gesti, di esclamazioni e di pensieri dello stesso protagonista («Prima però di sdraiarsi su quel letto che la Provvidenza gli aveva preparato, vi s'inginocchiò a ringraziarla di quel beneficio... — Quel che Dio vuole, — rispondeva ai pensieri che gli davan più noia: — quel che Dio vuole. Lui sa quel che fa: c'è anche per noi. Vada tutto in isconto de' miei peccati... Ah mondo birbone! Basta: quel che Dio vuole ...E poi, la Provvidenza m'ha aiutato finora, m'aiuterà anche per l'avvenire ...La c'è la Provvidenza ...L'ho detto io della Provvidenza!»), a cui il narratore fa seguire una glossa speculare di riepilogo e insieme di anticipazione, nella tonalità decrescente di un discorso medio informativo: «E fu veramente provvidenza; perché la roba e i quattrini che Renzo aveva lasciati in casa, vedremo or ora quanto fosse da farci assegnamento». Chi voglia rammentarlo, anche Menico, raggiungendo Renzo e Lucia fuori dalla canonica, mormora tutto ansante un «provvidenza che vi trovo qui tutti», equivalente, come pro-

va subito l'antigrafo del *Fermo*, a un «buon per voi che io vi abbia saputo trovare».

A loro volta i lessemi valutativi espliciti che affiorano in figura di parola-chiave alla superficie linguistica del narratore risultano sempre, si direbbe, una proiezione reinterpretata del pensiero del personaggio, una specie di ripresa a opera di un coro consonante e attivo, come quando, a parte la formula «s'era abbandonata alla Provvidenza», si presta a Lucia l'enunciato lirico di «Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande» o si integra il ragionamento confuso di Renzo, di nuovo nel capitolo XVII, «perché, se a sostenere in quel giorno que' poverini che mancavano sulla strada, la Provvidenza aveva tenuti in serbo proprio gli ultimi quattrini d'un estraneo, fuggitivo, incerto anche lui del come vivrebbe», non si poteva neppure «credere che volesse poi lasciare in secco colui del quale s'era servita a ciò, e a cui aveva dato un sentimento così vivo di sé stessa, così efficace, così risoluto». Ma dove manca il personaggio che autorizzi uno sdoppiamento di questo genere, magari sino al discorso obliquo del Tadino («Rispose che non sapeva cosa farci; che i motivi d'interesse e di riputazione, per i quali s'era mosso quell'esercito, pesavan più che il pericolo rappresentato; che con tutto ciò si cercasse di riparare alla meglio, e si sperasse nella Provvidenza»), le considerazioni dell'io narrante tornano a essere quelle di uno storico e di un moralista, di un sociologo romantico attento soprattutto al mistero del cuore umano, a ciò che oggi il filosofo analitico chiama comprensione interiore di un predicato mentale. Solo una volta, sembra, nel *Fermo e Lucia* accade di leggere, dalla parte scoperta del narratore: «... questo stesso difetto ci dà il campo di porre qui una riflessione consolante in mezzo ad un sì tristo racconto: che è un disegno sapientissimo della Provvidenza regolatrice del mondo, che le perfidie le più studiate a danno altrui non sono mai tanto bene studiate, tanto bene eseguite che non rimanga sempre qualche traccia della mano che le ha ordite». Ma è altrettanto vero che si tratta di un testo provvisorio, in un romanzo ancora polivalente, e che nei *Promessi Sposi* un problema analogo viene invece impostato nei termini veri-

ficabili e statistici di una tendenza generale: «...è una tendenza generale degli uomini, quando sono agitati e angustati, e vedono ciò che un altro potrebbe fare per levarli d'impiccio, di chiederglielo con istanza e ripetutamente e con ogni sorte di pretesti; e i furbi, quando sono angustati e agitati, cadono anche loro sotto questa legge comune». Se poi, restando entro lo stesso ciclo milanese, un'altra reazione collettiva viene chiarita con l'osservazione che «per grazia del cielo, accade talvolta anche nel male quella cosa troppo frequente nel bene, che i fautori più ardenti divengano un impedimento», sappiamo già che si tratta di nuovo di uno stereotipo, di una formula avverbale in posizione debole: e difatti il *Fermo* dice «per buona sorte», che ha solo il torto d'essere una ripetizione rispetto al segmento poco lontano di «per buona sorte, quel mezzo che avrebbe resa la cosa facile, non era facile esso a mettere in opera».

La distanza del narratore dal personaggio, dal suo universo culturale e dal suo punto di vista che non può cogliere l'insieme problematico della storia, si codifica una volta per tutte nel monologo di Renzo sull'«occasione così bella» che gli offre la peste di tornarsene a casa tranquillo, quando la voce narrativa apre una parentesi nell'enunciato del parlante, si vorrebbe quasi dire un'interferenza, per sottolineare lo stravolgimento semantico indotto da «quel benedetto istinto di riferire e di subordinar tutto a noi medesimi». Ora, mentre non salva nessuno, neppure il suo autore, questa didascalia critica dall'apparenza bonaria, maturata non a caso dopo il *Fermo e Lucia*, sempre in rapporto agli inganni interni del linguaggio, dà un senso inequivocabile e chiaramente negativo ai discorsi finali di don Abbondio sulla funzione liberatrice della peste, che sono l'apoteosi domestica e gioiosa di quell'istinto. Come dimenticare, del resto, il suo servizio funebre per don Rodrigo («Vedete, figliuoli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente. Sapete che l'è una gran cosa! un gran respiro per questo povero paese! ché non ci si poteva vivere con colui. È stata un gran flagello questa peste; ma è anche stata una *scopa*, ha spazzato via certi soggetti, che, figliuoli miei, non ce ne liberavamo più...») e le sue deduzioni private che «se la peste facesse sempre e per tutto le cose in questa maniera, sarebbe proprio peccato

il dirne male» e «quasi quasi ce ne vorrebbe una, ogni generazione», a patto d'averla, «ve'», per poi «guarire»? Don Abbondio resta più che mai don Abbondio, la voce del mondo che «non vuol finire», l'eroe inarrivabile della paura e della sopravvivenza biologica, l'emulo comico di Falstaff, come notava Hofmannsthal. Ma siccome gli manca la carità, quel sentimento dell'altro che è il timore di Dio, ciò che egli dice, per quanto conservi un suono biblico, risulta assurdo e traduce soltanto in una lingua parrocchiale e filisteia, involontariamente grottesca, la tesi della «grande épuration», della «main réparatrice», dell'«ordre dans le désordre», della «justice que la Providence exerce dans ce monde». È ancora Maistre, così, che riappare, sempre in opposizione con la logica del narratore, il quale non può certo «pressentir les plans de la Divinité» e tanto meno cavarne un criterio interpretativo omologo alla totalità della storia, anche indipendentemente dal fatto, di cui pure occorre tenere il debito conto, che un romanzo con il suo movimento pluriprospettico fornisce un quadro del reale assai dissimile da quello di un trattato, di un «entretien» filosofico.

Proprio perché, nel suo doppio ufficio di anonimo e di copista moderno, colui che racconta è un personaggio che possiede rispetto agli altri una coscienza storica, delimitata dalla sua stessa temporalità, il suo ruolo di osservatore critico non può trasformarsi in quello di un giudice onnisciente o, per citare Sartre, nello sguardo di Dio che illumina di un chiarore definitivo il teatro confuso del mondo restituendo alla trama imperfetta della contingenza il suo disegno di perfezione. Come sosterrà poi agostinianamente uno degli interlocutori del dialogo *Dell'invenzione*, l'«ordine universalissimo, il quale abbraccia la serie intera e il nesso di tutti gli effetti che sono e saranno prodotti da ogni azione e da ogni avvenimento, e comprende il tempo e l'eternità», trascende «la nostra cognizione» in un «complesso di futuri, che per noi è un caos di possibili» e persino l'«ordine particolare» relativo a ogni individuo, a ogni cristiano, appare «misterioso e oscuro, anche per lui, ne' suoi nessi e ne' suoi modi», quantunque sia «chiaro per la parte che tocca a lui a prenderci». Nonostante la luce che emana dalla legge morale, il male resta un enigma, segno terribile della libertà dell'uomo,

a immagine della frase, che appartiene veramente allo strato paradigmatico del pensiero profondo, «la sventurata rispose», dove il verbo implica la volizione, la responsabilità personale di un «decise di rispondere», interpretabile anche come un «si arrese». E quando la si dilata sino alle proposizioni di un dramma o di una scena interiore, si ottiene, al livello delle strutture analitiche, il movimento, la tensione composta di: «La sventurata tentò tutte le strade per esimersi dall'orribile comando; tutte, fuorché la sola ch'era sicura, e che le stava pur sempre aperta davanti. Il delitto è un padrone rigido e inflessibile, contro cui non divien forte se non chi se ne ribella interamente. A questo Gertrude non voleva risolversi; e ubbidì». In fondo, implacabile come un teorema calato nell'opacità e nella violenza di un corpo, non è altro che l'agostiniano «consentire vel dissentire propriae voluntatis est». Il romanzo deve sempre essere il poema del consenso e del libero arbitrio, notava già il vecchio Alain.

L'ombra irriducibile della storia, con i suoi grumi di follia e di passione collettiva, che sta alla ragione di scrutare e combattere quando sappia essere anche carità, non consente più di sottoscrivere che «il n'y a point de hasard dans le monde, et même dans un sens secondaire il n'y a point de désordre, en ce que le désordre est ordonné par une main souveraine qui le plie à la règle et le force de concourir au but». Il segno di Dio non è da cercare quindi nella catena degli eventi e delle loro interazioni, secolarizzando l'assoluto in una falsa, arbitraria oggettività, ma si rivela nella forza irrequieta e ardente della coscienza dove è «Colui che tiene in mano il cuore degli uomini», tanto per allegare di nuovo una proposizione del capitolo di Lucia prigioniera al castello. Solo in questo modo diviene forse possibile conciliare la prospettiva aperta della storia, che muta di continuo nel tempo, e la certezza dell'«homo interior», dono e fondamento di un ordine, di un senso che si realizza nel futuro: e qualche decennio più tardi, diversamente da Lord Acton, Newman concluderà addirittura che non si debba parlare di azione della provvidenza se non nella vita interiore dell'uomo. Ciò significa, in ultimo appello, che il romanzo di Renzo e Lucia non può essere letto nel codice di un Maistre, di uno Chateaubriand o di un giovane Rosmini, di quanti, insomma, riecheggiando

Bossuet e la sua poetica del verbo eterno, raccomandano di «mettre l'éternité au fond de l'histoire des temps», di «rapporter tout à Dieu, comme à la cause universelle» perché «celui-là pourra démasquer la sagesse humaine, qui aura pénétré les ruses de la sagesse divine» e «les desseins de la Providence». Neanche il poeta del *Cinque Maggio*, del resto, avrebbe potuto ripetere ciò che affermava l'altero polemista del *De Buonaparte et des Bourbons*: «Ce ne sont point les hommes seuls qui ont conduit les événements dont nous sommes les témoins; la main de la Providence est visible dans tout ceci: Dieu lui-même marche à découvert à la tête des armées, et s'assied au conseil des rois».

Eppure al pari dell'avventura di Renzo e Lucia, anche il viaggio del narratore all'interno del romanzo sembra dar ragione al paradigma di fra Galdino perché da una parte i buoni vengono premiati e i cattivi puniti e dall'altra l'ordine narrativo, razionalizzando il caso come episodio necessario di un intreccio, ricostituisce nell'universo dei segni letterari l'immagine di un'armonia prestabilita, di un sistema tematico dove il negativo si converte in positivo e ogni oggetto verbale ritorna al suo posto, in uno spartito lucido ed esatto. Verrebbe quasi da dire, se si ragionasse secondo le categorie di un Derrida o di una Kristeva, che la scrittura nasconde una teodicea e ripristina più che mai l'illusione platonica del logocentrismo. Ma il finale di una storia è tutt'altro che una cosa innocente, priva di insidie. Le conclusioni, osservava un secolo fa George Eliot, rappresentano sempre il punto debole di un romanzo, il momento difficile della trasfigurazione e della memoria, e non si può escludere quindi che anche il congedo manzoniano valga come una riprova di questo fatto più generale, che qualche critico d'oggi collega poi al problema stesso del tempo e della forma romanzesca quando dal racconto di una crisi si finisce alla crisi del racconto. Solo di rado capita, come in *Candide*, di giungere a una «conclusion tranquille, bête comme la vie», fatta apposta, sappiamo, per commuovere Flaubert, il quale vi scorgeva «la preuve criante d'un génie de premier ordre».

In effetti, mentre tutto oramai scorre per il meglio, l'ultimo capitolo dei *Promessi Sposi* indugia e ristagna in una

rete di scene e di episodi da idillio comico, dal ricongiungimento dei protagonisti alle conversazioni tra le donne e don Abbondio, dal nuovo incontro di Renzo con il curato alla visita del signor marchese e alla festa al palazzotto, dall'arrivo nel nuovo paese ai disgusti di Renzo, dall'acquisto del filatoio alla vita serena in famiglia, in mezzo ai marmocchi, e alla placida rievocazione del passato, quasi che il ritmo romanzesco abbia perduto il suo passo ed esiti a congedarsi, a imporsi una fine. A chi rifletta, però, sul fatto che in questi stessi paragrafi di cronaca, per così dire, in liquidazione si inseriscono gli interventi di don Abbondio sulla peste e la replica a distanza del narratore («Ma si direbbe che la peste avesse preso l'impegno di raccomandar tutte le malfatte di costui...») così argutamente allusiva alla motivazione dell'intreccio, si profila dietro ciò che pare un ragguaglio oramai stanco un disegno ironico che aggredisce proprio la struttura del lieto fine, il codice della favola secondo cui tutti i conti debbono all'ultimo tornare. Il paradigma della vita «felice e tranquilla» che attende i protagonisti viene ripreso soltanto per essere deformato e neutralizzato, ripetuto in più versioni a cui manca sempre qualcosa, in un seguito beffardo di sfasature, di contrattempi, di misuratissime dissonanze. Don Abbondio intona l'elogio della Provvidenza, ma trova anche che Perpetua «ha fatto uno sproposito a morire». Il marchese risarcisce gli sposi e li vuole al castello, ma il «trionfo» della «salita» termina con due tavole separate, da una parte la «buona gente» e «altrove» il signore in compagnia del parroco. Il mito del paese, della «casa natia» a cui si vuole tornare, viene a patti con la realtà dell'emigrante e con le amarezze dell'integrazione. I paesani che corrono a vedere Lucia per ammirare la sua «bellezza» di prima donna, coi «capelli proprio d'oro» e le «gote proprio di rosa», non scorgono una «principessa» ma una «contadina», come ribatte Renzo stizzoso. Tutto in conclusione si sistema per il meglio, nella quiete agiata della famiglia, ma resta sempre l'ombra del «dolore» che è «un po' per tutto», la domanda sul senso profondo dell'esistenza, che mette in crisi il decalogo di Renzo e il conformismo rassicurante dei suoi retorici «ho imparato». Aveva proprio ragione il narratore quando avvertiva, nel suo dialogo dop-

pio con il pubblico e con l'anonimo, che «ci vuol così poco a disturbare uno stato felice».

L'idillio ritrovato, l'idillio che il Fauriel identificava, non si dimentichi, con la tendenza irresistibile dell'uomo a uno stato ideale d'ordine, d'equilibrio e di tranquillità in cui egli non senta più contraddizione di sorta tra il proprio destino possibile e quello reale, viene smentito ulteriormente dalla immissione massiccia dell'economico entro la topologia della favola domestica. L'«erede» del filatoio, infatti, che Renzo decide d'acquistare, aiutato da Bortolo, non è più soltanto un «giovine scapestrato», come accadeva nella leggenda di fra Galdino, ma un proprietario che «in tutto quell'edificio non trovava che ci fosse nulla di divertente», «smanioso di vendere, anche a mezzo prezzo» pur d'avere in contante una somma da «impiegare subito in consumazioni improduttive»: dove, sia detto per inciso, non si può fare a meno di apprezzare l'energia espressiva, tutta scientifica e moderna, dei due termini finali, che bastano da soli a comporre un ritratto sociologico. «Consumation improductive» è un tecnicismo del Say, il continuatore francese di Smith e di Ricardo, e incontrarlo nella prosa di un romanzo, con un'aura di ironia, equivale a un programma d'ordine epistemologico. La presenza dell'economico a tutti i livelli dell'enunciato implica più che mai la dimensione complessa della storia nella concretezza dei rapporti sociali, legati ai mezzi di produzione e al ruolo delle classi. Renzo, dapprima incerto tra l'«agricoltura» e l'«industria» e combattuto tra «i pro e i contro» al modo di «due accademie» del Settecento, è indotto dalle circostanze a vincere i suoi «dubbi economici», risolvendosi «per l'industria», ed entra così nel ceto dei nuovi borghesi imprenditori. Sostanzialmente anticonservatrice se si rapporta all'anno 1827, la sua scelta non si limita, sembra, a tematizzare la dinamica del romanzo, per cui l'eroe o l'antieroe risulta alla fine integrato nel sistema, nella *Versöhnung* di tutti i conflitti. Essa si iscrive in quel processo di industrializzazione, splendidamente ricostruito e interpretato dagli studi di un Gerschenkron, che in un paese contadino coincide sempre all'inizio con la tendenza a diminuire il suo grado di arretratezza e le forme statiche della sua tradizione, della sua cultura agraria. Il filatoio che passa in mani più

produttive, uscite dalla campagna, è una figura dell'ammmodernamento, come direbbe il Bobbio, della civiltà industriale che avanza. Proprio mentre si arresta, la storia di Renzo si apre anche verso un nuovo capitolo che non ci verrà raccontato, alle soglie di un futuro per certo tutt'altro che di «cuccagna», sebbene gli «imbrogli» e i «dolori» di un tempo siano finiti per sempre. Lo stato in cui entriamo adesso, scriveva il Sismondi in quegli stessi anni, è completamente nuovo: un ordine sociale che pone in conflitto tutti coloro che possiedono con tutti coloro che lavorano.

Ma il futuro, interno al racconto, che distrugge la favola e l'idillio, anche nel senso, introdotto dallo Humboldt, di una epopea borghese, è affidato una volta di più al cuore dell'uomo, alla sua attesa di una rivelazione totale che illumini il senso misterioso di ogni esistenza, l'inquietudine e il segreto della giustizia. Non per niente è stato detto che il romanzo può avere qualcosa in comune con la profezia. A conclusione del loro dibattito, interrogando ciò che in effetto è il loro stesso romanzo contratto nel ritmo ingenuo e domestico della memoria, Renzo e Lucia non possono dare altra risposta al problema dei «guai» di cui hanno avuto esperienza, al di fuori di quella che si nasconde nel futuro, nella «fiducia» di un ordine che è il coraggio o la grazia della «povera gente». Il miracolo non previsto forse dal codice di fra Galdino, ma presente invece a padre Cristoforo nel suo dialogo con la morte, è la speranza di ciò che accadrà un giorno, la pazienza della storia, l'incontro dell'utopia e dell'ironia nell'umiltà, composta e tranquilla, che insegna all'uomo che egli non resterà solo.

Il personaggio in cornice

Allorché don Rodrigo, dopo l'incontro tra l'innominato e il cardinale, lascia il palazzotto per tornarsene a Milano «una mattina prima del sole», la sua partenza viene assomigliata a quella di un «fuggitivo» e poi, di rincalzo, al gesto sdegnoso di Catilina che abbandona Roma. Nell'introdurre la comparazione storica, la quale si conclude con l'enunciato comico di «sbuffando e giurando di tornar presto, in altra comparsa, e far le sue vendette», così diverso dall'asciutto archetipo sallustiano, il narratore in prima persona chiede di poter «sollevare i nostri personaggi con qualche illustre paragone», invitando in sostanza il lettore a farsi suo complice in un processo di «amplificatio» grottesca, quasi di travestimento satirico.

Come sempre ogni volta che universo del discorso diviene lo stesso codice letterario, la postilla propiziatrice indica insieme un metodo e una chiave di lettura, da estendere in fondo a tutti i casi omologhi del racconto, non solo nei *Promessi Sposi* ma anche nel *Fermo e Lucia*, dove anzi questa tecnica dell'accostamento incongruo o della nobilitazione obliqua fa le sue prove più ridondanti e spiegate, forse pure più inquiete, sostenute come sono da una forte spinta ideologica, che si polarizza soprattutto sull'«admiration bête et pédantesque de l'antiquité». L'epifonema non è per altro del narratore, poiché risale al Manzoni che annota, sarcastico e impaziente, i volumi del Rollin e del Crevier, ma si accorda benissimo con gli umori diffusi del *Fermo e Lucia*. Il suo equivalente romanzesco si può ritrovare nella battuta contro «ciò che v'è di più chiaro, di più certo, di meglio digerito nelle cognizioni umane, la storia romana», all'interno del

romanzo nero di Geltrude, e più ancora, con ramificazioni che s'intrecciano e si approfondiscono, nel parallelo tra Fabricio e Federico Borromeo o nel gemellaggio statuario di Bruto e Filippo II: senza contare infine il dibattito conviviale in casa di Don Rodrigo sugli «antichi romani», così «rozzi e principianti» in fatto di «cavalleria». In modo diretto o indiretto, secondo i gradi del montaggio narrativo, il bersaglio polemico è sempre il mito dell'eroe consacrato dalla cultura umanistica dell'«amplificazione», la quale «non consente ad ammirare le virtù frugali ed astinenti che in coloro i quali eccitano con virtù feroci un'altra ammirazione di terrore» e associa al concetto di virtuoso «un profondo sentimento d'orgoglio e di disprezzo per qualche parte del genere umano» in quanto sostituisce al principio della giustizia quello della potenza e del dominio. Se le «idee» che giustificano il comportamento di Fabricio si contrappongono a quelle di Federico perché «superbe, ostili, sprezzanti, superficiali» e non «umane, gentili, benevole, profonde», di una «benevolenza» che non sia «né nazionale né aristocratica», i personaggi di Bruto e di Filippo II si rassomigliano, nonostante che l'uno invocasse la «filosofia» e l'altro la «religione», poiché entrambi «commisero senza rimorso, con giattanza, di quelle azioni che la morale comune, e il senso universale della umanità abbomina» e «credettero che nel loro caso una ragione profonda, un intento di perfezione rendesse virtù ciò che è comunemente delitto». L'istanza democratica del rigorismo cristiano respinge così la nozione di violenza eroica o sublime, il suo ideale è una grandezza interiore per cui, come si legge di nuovo nell'*excursus* su Fabricio e Federico, la sigla di «grand'uomo» si trasforma in un'antinomia, in un ossimoro ontologico che unisce un «magnifico epiteto» a un «misero sostantivo». E non occorre poi molto acume per riconoscervi una figura di tradizione pascaliana, una variante attiva della «grandeur de l'homme» che è grande «en ce qu'il se connaît misérable». Nessuno, del resto, era stato un critico più implacabile di Pascal nei confronti dell'«admiration»: «L'admiration gâte tout dès l'enfance»...

Tuttavia, se si vuole insieme circoscrivere l'orizzonte letterario che suggerisce al narratore del *Fermo e Lucia* la sua

tattica antierica e antiromana, bisogna guardare in primis alla cultura romantica lombarda, nella versione che ne offre il Visconti, il più manzoniano tra i saggisti del «Conciliatore», quando, nelle *Idee elementari sulla poesia romantica*, osserva che le «rimembranze dell'antichità» vanno interpretate attraverso il «sapere politico» dei moderni «ammaestrati da Montesquieu e da Smith, da Necker e da Malthus» e «testimonj delle rivoluzioni d'America e di Francia»: cosicché, a modo di esempio, Bruto e Cassio non sono da considerare «benefattori della patria e modelli d'eroismo» ma semplicemente «due *ultra*» i quali «distrussero un governo già organizzato a fine di farne risorgere un altro non conforme ai bisogni del popolo romano». Ciò che distingue il romantico dal classico è proprio la distanza critica, ossia una coscienza storica che non può comprendere l'individuo se non all'interno della società, come funzione dell'insieme. Uno scrittore dell'Ottocento che esaltasse «l'uccisione di Cesare sulla traccia del *Bruto secondo* d'Alfieri» si comporterebbe da «classicista» ragionando «colle idee antichate de' popoli spenti», laddove un romantico saprebbe prevalersi delle «nozioni moderne per disapprovare l'imprudenza di quell'impresa, e compiangere il cieco zelo de' due assassini di buona fede». A parte l'ideologia antirivoluzionaria del moderato o del filantropo, la cui parola d'ordine è il «perfezionamento dell'umanità», l'appello alle «nozioni moderne» significa sottoporre il materiale storico a un processo di straniamento, applicare alla retorica virtuosa del classicismo un'operazione riduttiva analoga a quella che colpisce il sistema iconico della mitologia. Non a caso il paragrafo del Visconti accomuna nel titolo mitologia e storia antica e riserva una lunga nota al linguaggio della favola eroica, che precisa, alla fine, come la mitologia possa «venire a taglio in un poema ironico, ove occorra di sojare fingendo di stare sul maestoso e sulle cerimonie», e divenga allora «parodia». Tale sarebbe poi il caso del Parini, per quanto, a rigore, gli manchi «l'intenzione di parodiare»: come si direbbe oggi, la sua è ancora un'ironia di situazione che rimbalza dall'osservatore sulla vittima, sull'oggetto esposto in vetrina.

Basta adesso trasferire il criterio della parodia alle «similitudini» della storia romana o di quella contemporanea tra-

scritta alla maniera umanistica, per avere la reazione del narratore manzoniano, la sua ricerca, studiata e attenta, di sdoppiamenti tendenziosi, di iperboli eroiche da teatro o romanzo secentesco, dove il cavaliere può anche vestirsi da antico romano. Questo cerimoniale di sublimazione romanzesca viene addirittura descritto nella sua genesi, dal punto di vista enfatico del personaggio e dei suoi *clichés* decorativi, quando, tra le ragioni che inducono il Conte del Sagrato a compiacersi del proprio soprannome, si enumera il fatto che «forse avendo in qualche romanzo di quei tempi veduta qualche menzione di Scipione l'Africano, o di Metello il Numidico, amasse di aver com'essi il nome illustrato da una grande impresa». È una semplice constatazione, di tono quasi neutro, ma nel fondo della frase, nella clausola della «grande impresa», balena già una punta d'ironia, un gusto implicito e amaro dell'assurdo. Perché ne esca ciò che il Visconti chiama parodia o satira sull'esempio di Cervantes, bisogna soltanto che il termine di comparazione passi dalla sfera del personaggio a quella del narratore, riacquisti la sua ambivalenza di maschera, la sua dinamica insidiosa di segno comico. Nel *Fermo e Lucia* le immagini culturali prelevate dal museo della storia o del mito letterario, di cui solo alcune si trapiantano poi nel tessuto più composto dei *Promessi Sposi*, hanno una palese funzione giocosa e s'inquadrano in una poetica del grottesco romantico come luogo dell'arguzia e della caricatura, dell'analogia apparente o distorta: il regista del racconto può presentarsi allo scoperto, giocando sulla sorpresa e commentando, magari, la sua stessa intrusione scenografica.

Così, mentre nell'episodio della sommossa un «pezzo di catenaccio» riconduce indietro il pensiero del cronista sino a Romolo Augustolo («... si vedeva un pezzo di catenaccio torto e quasi divelto con gli anelli, che teneva ancora insieme quelle imposte, a un di presso come già Romolo Augustolo teneva insieme l'impero d'occidente»), il gesto del padre d'Egidio, nel mostrare al ragazzo l'abbaino da cui si controlla il chiostro delle monache, recupera quello epico di Amilcare con il figlio, visto che «stendendo la mano sui tetti sotto posti, come Amilcare sull'ara, aveva fatto promettere a quel picciolo Annibale che mai in nessun tempo egli non

avrebbe sofferto che le monache si togliessero quella servitù». Il quadro parla da solo: è un sublime capovolto e degradato, per usare l'espressione con cui un romantico alla Jean Paul definisce l'umorismo. Ma di solito l'effetto comico scaturisce dal contrasto e dal commento che ne sottolinea gli aspetti più bizzarri, come accade a proposito di Don Rodrigo, il quale si reca al castello del Conte «come altre volte Giunone verso la caverna di Eolo», con l'unica differenza, si avverte, che «la Dea pagava in Ninfe l'opera buona del re dei venti, e Don Rodrigo sapeva bene che avrebbe dovuto recarla in Doppie». Lasciamo pure stare la qualità dell'invenzione, ancora al livello di certe lettere al Grossi. Quello che interessa è invece l'analisi interna del travestimento farsesco, l'equivalenza beffarda istituita tra le ninfe e le doppie, che riproduce proprio il meccanismo della similitudine impertinente e ne fa partecipe anche il lettore, introducendolo dietro le quinte del metalinguaggio narrativo.

Non sorprende che, per questa via, la sperimentazione dialogica alle spalle del personaggio o dell'evento possa dilatarsi in un esercizio composito di ricalchi parodistici, con il virtuosismo puntiglioso e compiaciuto di uno scherzo erudito, che conviene anche vedere più da vicino, specie quando si ironizza vistosamente l'ufficio noetico dell'immagine mitologica. Operando di nuovo sul testo virgiliano, ecco allora la trascrizione in prosa del tema della Fama, una sorta di mostro fantastico calato in mezzo a uno scenario realistico di chiacchiere e di voci paesane: «Ma quella dea che ha (mirabile a dirsi!) tanti occhi quante penne, e tante lingue quanti occhi, e (ma questo pare più naturale) tante bocche quante lingue, e finalmente tante orecchie quanti occhi lingue e bocche (debb'essere una bella dea) questa ultima sorella di Ceo e di Encelado, partorita dalla Terra in un momento di collera, veloce al passo e al volo, che cammina sul suolo e nasconde il capo tra le nuvole, che vola di notte per l'ombra del cielo e della terra, né mai vela gli occhi al sonno; e di giorno siede sui comignoli dei tetti o su le torri, e spaventa le città, portando attorno il finto e il vero indifferentemente, costei aveva già prima della notte diffusa nei paesi circconvicini la storia delle avventure di quel giorno». A questo punto, mascherata come un'apologia, interviene la scom-

posizione critica, la riflessione sul reale e sullo scarto tra le parole e le cose: « Per fare intendere al lettore questa particolarità, abbiamo usurpato formole che a dir vero appartengono esclusivamente alla poesia, ma saremo scusati da coloro, i quali sanno che ad imprimere vivamente una immagine nelle fantasie il mezzo più efficace è l'allegoria, e singolarmente quella già nota e consecrata delle antiche favole: poiché quando si vuol fare immaginar bene una cosa, bisogna rappresentarne un'altra: così fatto è l'ingegno umano quando è coltivato con diligenza. Siccome però a voler cavare dalle allegorie il senso vero ed ultimo, quello che si vuol trasmettere, è necessario in ultimo pensare alle cose che le allegorie fanno intendere, così non lasceremo di dire che tutti gli abitanti del contorno, che erano convenuti quel giorno in Chiuso, tornando la sera alle case loro, raccontarono ciò che avevano veduto, ripeterono ciò che avevano inteso, commentarono le circostanze che per sé non avrebbero bastato a dare idea d'un fatto compiuto, e inventarono gli episodj che erano indispensabili per dare continuità alla storia. Ma il fondo delle loro relazioni era vero...»

A guardare bene, il procedimento risulta identico a quello del paragone classicistico, sebbene in termini rovesciati, in quanto il predicato comparativo precede l'oggetto a cui va congiunto, e viene messo in discussione da quello stesso reale che si dovrebbe conoscere mediante il raffronto. Ma proprio questo scambio rivela l'intenzione della similitudine epico-storica, che è sempre oppositiva, correlata alla differenza tra il vero e il fittizio, il complesso e il semplice, la «natura» e la «bella natura». In una forma più sfumata ma altrettanto sintomatica, se ne coglie un'altra conferma nel ritratto di Lucia in casa della «buona donna», dopo la notte terribile al castello, dove la descrizione di una veglia stupita, dominata più dall'angoscia del ricordo che dalla gioia del presente, si svolge in due tempi, il primo dei quali, per così dire in subordine, rimodula, appena con un sorriso alle spalle del Caro, le cadenze patetiche dell'*Eneide*. In definitiva si tratta ancora di un confronto, di una giustapposizione in crescendo tra due stati d'animo, a cui corrispondono inoltre due modi o stili diversi d'interpretare la storia del cuore umano, la sua avventura più segreta. Annota da una

parte il narratore: «V'ha dei mali e dei pericoli ai quali succede la gioia in chi gli ha sofferti o veduti da presso: tali sono le burrasche di mare, gli stenti e i rischi della guerra, la rabbia di Scilla, e i sassi dei Ciclopi, quelle cose di cui Enea disse benissimo: *forsan et haec meminisse iuvabit*, e che il Caro tradusse un po' lunghettamente: *E verrà tempo | Un dì, che tante e così rie venture | Non che altro, vi saran dolce ricordo*. Il cuore si rallegra doppiamente nel paragone d'una quiete presente con una angoscia passata, le immagini della quale sono grandi, semplici, forti, e miste del ricordo di una certa fortezza». Dall'altra seguita il moralista sull'asse rettificato di una ricognizione introspettiva più sottile e severa, a tratti quasi vertiginosa: «Ma v'ha un'altra specie di mali e di pericoli, i quali dopo avere orribilmente tormentato con la presenza, restano noiosi anche nella memoria: quei mali e quei pericoli nei quali vi si è rivelato un grado ignorato di perversità umana, aumento di scienza molto tristo: nei quali si è conosciuta in sé una suscettibilità di profondo ed amaro patire, che diventa esperienza, che porta ad osservare, a distinguere in tutti gli oggetti, in tutti i casi ciò che potrebbero avere di penoso, e si associa così a tutte le idee: quei mali e quei pericoli, nei quali non v'è stato nessuno splendido esercizio di attività morale, che destano una pietà senza maraviglia, che non si possono sentire a rammentare senza ribrezzo, e senza vergogna, persino da chi vi si è trovato e n'è uscito innocente; e i mali di Lucia erano di questa seconda specie». Sembra d'essere tornati a una delle grandi pagine della *Morale cattolica*, la stessa figura di Lucia scompare in questo universo silenzioso di terrori e di ombre, di quiete allucinazioni.

A chi invece si fermi per un istante sull'inserito virgiliano e ne consideri principalmente la cornice, la tecnica illustrativa, di cui è elemento centrale il ricorso didascalico al traduttore, non può non ripresentarsi alla mente l'esempio narrativo di Fielding, il suo progetto di un romanzo comico, o epica comica, nel *Joseph Andrews* come nel *Tom Jones*. E d'altronde è già accaduto a più d'un critico del Manzoni di suggerire il nome del *Tom Jones*, segnalando coincidenze testuali o tematiche, che inducono a riflettere, ma che non dovrebbero poi stupire quando si abbia presente la cul-

tura romantica del «Conciliatore» con la sua ipotesi di un romanzo borghese, dove il *Tom Jones* è una stazione obbligata a fianco di Cervantes e di Defoe. Che proprio nel *Fermo e Lucia* si allegghi il *Robinson Crusoe* per il dramma di Geltrude («... quali consolazioni, per amor del cielo! pari a quelle che provava Robinson nella sua isola...») è un fatto che, sul piano di una poetica romanzesca, vuol dire di certo molte cose. In quanto poi all'epica comica di Fielding, si può aggiungere che si improntano a un gusto che non se ne discosta troppo tutti i procedimenti del neoclassicismo giocoso di cui si vale, memore a un tempo del Porta, il protonarratore manzoniano: non solo l'aggregazione divertita di Virgilio nei contesti più diversi, dall'area semantica del Conte Zio («egli era solito di fare intendere la sua teoria con una frase di Virgilio che gli era rimasta in mente dalla scuola, e che egli interpretava a suo modo: *possunt quia posse videntur*») a quella del cugino di Fermo («Se quel brav'uomo avesse letto Virgilio non avrebbe mancato di dire in questa occasione: *Non ignara mali miseris succurrere disco*: perché in fatti questo era il suo sentimento»), per tacere poi degli endecasillabi del Caro prestati allo stesso Fermo («Fermo, senza rispondere gli chiese di nuovo perdono e da lui che molto anco volea | chiedere e udir qual lume al soffio sparve»), ma anche la satira del linguaggio poetico, il vizzo o il capriccio della comparazione antiquaria, dell'analogia caricaturale.

Oltre agli esempi che ci sono già sfilati davanti, entrano in cotesto repertorio l'equazione tra il cioccolato e la veste virile degli antichi romani («Prendere il cioccolato a quei tempi, era, dice il nostro manoscritto, quello che presso ai romani assumere la veste virile»), l'abbinamento del Conte del Sagrato con Demostene («La più studiata orazione di Demostene non produsse mai tanto varie e forti impressioni nel popolo d'Atene, quanto il breve discorso del Conte in quel picciolo popolo selvaggio») o con il Carlo Magno ariostesco («Egli, come l'Ariosto sognò di Carlo in Parigi, di qua di là, non istava mai fermo...»). Non minore spicco hanno l'analogia omerica dei personaggi analfabeti («... i nostri eroi, simili in ciò a quelli d'Omero, non conoscevano l'uso dell'abbicci») e le similitudini epico-romanzesche per

cui all'immagine dell'oste, chino su Fermo, si sovrappone la maschera di Psiche («... stesa la destra contra il lucignolo perché la luce cadesse sul dormiente, si fermò a contemplarlo un momento, nell'atto che vediamo dipinta Psiche quando sorge a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto»), e al Ferrer, in mezzo al tumulto, l'effigie stoica di Enea («Ma Antonio Ferrer stava immoto a tutti i richiami, come Enea agli scongiuri di Didone»). Un posto a parte va infine dato a Perpetua, la quale, alla vigilia di abbandonare il paese sotto la minaccia dei lanzichenecchi, viene promossa al rango di Caterina di Russia, mentre a Don Abbondio tocca il ruolo dello czar Pietro, il guerriero depresso: «Per buona sorte Perpetua aveva conservato assai più sangue freddo, e operava e dava consigli, come Catterina prima aveva fatto nel campo alle rive del Pruth quando Pietro stretto tra i Turchi e i Tartari, non trovando uscita né consiglio, era caduto d'animo, non sapeva a che partito appigliarsi, e non aveva più energia che per isfogarsi in querele e in rimproveri». Chi penserebbe poi, leggendo, che la controcena dell'episodio paesano sia tratta, in una libera e beffarda trasposizione della memoria, dal Voltaire storico della *Histoire de Charles XII*? «Le czar ... se trouva sans provisions, ayant la rivière de Pruth derrière lui, cent cinquante mille Turcs devant lui, et quarante mille Tartares... Il y avait alors dans le camp moscovite une femme aussi singulière peut-être que le czar même. Elle n'était encore connue que sous le nom de Catherine... Cette femme étant donc au camp du Pruth tint un conseil avec les officiers généraux et le vice-chancelier Schaffirof, pendant que le czar était dans sa tente»...

Stando alla prefazione del *Joseph Andrews*, l'epica comica che Fielding rivendica come scoperta sua propria consiste, tra le altre cose, nella presenza del burlesco in certe parti del racconto, occupate soprattutto da parodie o *pastiches*, il cui destinatario naturale è un «lettore classico» e «sagace» in possesso di questo codice doppio e d'accordo con l'autore nel considerare gli antichi, secondo quanto dirà poi il *Tom Jones*, una grandiosa proprietà comune a cui conviene sempre rifarsi, una specie di teatro dove trionfa, protagonista e insieme spettatore, l'«humour» che ha ispirato Aristofane, Luciano, Cervantes, Rabelais, Molière, Shakespeare, Swift, Marivaux.

È noto come Fielding porti alle estreme conseguenze il dialogo tra il narratore e il suo pubblico, tanto da ricavarne un sotto-intreccio, il termine è del Booth, che arresta o attraversa di continuo l'azione narrativa, a scapito, nota taluno, di un realismo integrale, di un approfondimento interiore del personaggio e dei suoi rapporti intersoggettivi. Mentre l'intreccio drammatico si sviluppa sul ritmo festoso di una grande, spregiudicata avventura picaresca, tra l'io che racconta e l'interlocutore che egli si pone di fronte, entrambi simili a chi osservi uno spettacolo o intraprenda un viaggio in comune, si stabilisce una relazione di amicizia, per non dire di complicità didascalica. Essa trae il suo statuto dalla letteratura e dalla consapevolezza di un gioco intellettuale, libero e amabile, per cui il commentario sull'universo rappresentato diventa insieme una conversazione sul libro che lo rappresenta e sui suoi artifici o trucchi del mestiere, quali si manifestano a un occhio curioso tra le scene del «teatro della natura», nella farsa della «rispettabilità» sociale.

Sotto la guida del narratore, in un'allegria chiassosa da locanda, poiché per Fielding il *Tom Jones* è come una locanda o una cucina di «buongustai», il lettore non solo ne condivide il punto di vista, il suo fine e antico moralismo, per dirla con Henry James, ma ne completa la strategia ironica, collabora attivamente alla vita mobilissima del testo e alla sua trama di prospettive, di riflessioni o giudizi attorno al racconto. Egli costituisce il polo necessario dell'azione verbale del regista, la sua proiezione e la sua ipotesi di lavoro. Attraverso di lui ogni personaggio si realizza come tipo, punto di confluenza di allusioni, motivi, ricordi nascosti o palesi, che s'iscrivono in un'idea statica e definitiva della letteratura e ne verificano la continuità entro la metamorfosi delle forme o delle varianti prodotte dall'incontro con la materia disordinata dell'esistenza. Dietro la realtà si disegna un libro, ciò che è moderno si nutre dell'antico. Nel registro comico di una memoria multipla, le similitudini e i riscontri epici che incorniciano l'eroe di una storia borghese rinnovano così l'archetipo della vita quale imitazione. Sono il ricalco di ciò che è già accaduto e consegnato al codice della sapienza letteraria, l'identificazione con il passato, l'ironia della ripetizione visibile soltanto allo spettatore, a quella che Tho-

mas Mann chiamerebbe la sua conoscenza mitica o la sua fede neoclassica. Congiungendo insieme epopea e commedia allo stesso modo in cui, nel raffigurare l'immagine complessiva della società, vengono a confronto e si compenetrano i due livelli d'esperienza delle classi alte e di quelle subalterne, la parodia reintegra il passato nel sistema della letteratura, nell'ordine di un umorismo generoso ma antisentimentale, che insegna a ridere delle follie altrui e a dolersi delle proprie. Al pari del narratore, il suo partner di scena non mette in dubbio l'ottimismo realistico e sentenzioso di un'intelligenza aristocratico-borghese con ampie venature agrarie: e perciò resta un «lettore classico», omogeneo all'ethos positivo della tradizione anche nella provincia eccentrica del riso, del sovvertimento delle forme. La percezione del nuovo esige la fedeltà al passato, l'eterno ritorno della letteratura.

Se la tecnica colloquiale e digressiva di Fielding sembra riemergere per qualche tratto nelle associazioni epico-grottesche del *Fermo e Lucia*, accanto all'esempio più recente e documentato di Walter Scott, bisogna d'altra parte riconoscere che il principio costruttivo che le organizza è assai diverso perché, al contrario di quanto succede nel *Tom Jones*, l'archetipo classico a cui viene assimilato l'oggetto o il fatto moderno risulta alla fine deriso, spinto come all'assurdo. Di regola in una comparazione esiste un termine meno noto, il primo, che si vuol fare conoscere meglio al destinatario per analogia con un secondo, strutturalmente a lui più noto. Ora, quando quest'ultimo s'identifica con un codice culturale che viene posto in crisi («l'admiration bête et pédantesque de l'antiquité...»), il suo significato di modello si annulla, si autoparodizza, e il lettore, coinvolto in questo medesimo processo, deve a sua volta mettersi in discussione e guardarsi allo specchio, prendendo coscienza del vero rapporto che unisce i due poli del confronto, dietro cui si annuncia un'estetica della contrapposizione e non più dell'identità, per usare le categorie semiotiche di un Lotman. L'ironia non si conclude in un'iperbole giocosa, vi cerca invece un nuovo segno del reale nel momento stesso che la logica ammirativa della finzione o del mito si svuota di fronte al mondo opaco e quotidiano dell'uomo medio e comune. Sotto un riflettore comico il primo membro del parago-

ne denuncia l'irrealtà del secondo e della cultura che ne è il presupposto: non è il passato che ritorna nel presente, ma il presente che si riverbera nel passato e lo giudica deformandolo, un poco come farà un giorno Brecht. Questo atteggiamento critico, o vogliam dire romantico, trasferendosi dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi*, tende poi a ridursi, sappiamo, per quanto acquisti in compenso la discrezione, l'acutezza di un parlato lucido e raccolto, che asseconda finalmente il progetto narrativo nella sua giusta competenza architettonica. La tensione fra discorso e racconto, nitidamente risolta a favore del secondo, così come espunge gl'interventi o intermezzi sagistici non risparmia neppure le similitudini e gl'inserti metaletterari. Fatte poche eccezioni, da Psiche alla toga virile di Gertrude, e a prescindere dal caso specialissimo di Shakespeare di cui si dovrà discorrere più avanti, tutto il magazzino di marionette analogiche del *Fermo e Lucia* viene soppresso, controbilanciato soltanto da alcuni restauri di eguale genere grottesco. Ma sono ricuperi di splendida finezza, da scrittore che possiede oramai l'arte difficile, direbbe il De Robertis, dei toni e dei semitoni, la destrezza che si occulta nella cautela o nella rinuncia.

Poiché si è già esaminata la controfigura classica di don Rodrigo nell'episodio della partenza, non occorre spendervi altre parole, una volta che la si completi con il ritrattino dei bravi «chiomati come due re de' Franchi della prima razza» nel capitolo ottavo. E lo stesso conviene fare per la sagoma dantesca introdotta nel viaggio di don Abbondio a fianco dell'innominato («Intanto s'andava avanti per un sentiero sassoso, lungo il torrente: al di là quel prospetto di balze aspre, scure, disabitate; al di qua quella popolazione da far parere desiderare ogni deserto: Dante non istava peggio nel mezzo di Malebolge»), di un taglio comico del resto assai differente: trasfigurazione di una paura fisica del diavolo, conforme all'enfasi fabulatrice del protagonista, con lo stesso accento dei suoi monologhi biblici e agiografici che lo portano, per esempio, a esclamare: «Ecco lí, ora pare sant'Antonio nel deserto; ora pare Oloferne in persona». Alla teatralità romanzesca della equazione don Rodrigo - Catilina si apparenta invece perfettamente, per rappresentarne anche una replica più alta ed elaborata, in un finale di capi-

tolo che pare una scena su cui cali il sipario, l'incontro di don Gonzalo con Renzo sulle carte d'ufficio di una cancelleria non si sa se più stanca o severa. L'opposizione tra un «signore di quella sorte» e il «povero filatore di montagna», rinforzata dal profilo sussidiario di un «re moro», in uno sfondo, si direbbe, da fiera o da cantastorie, carica il travestimento eroico, che mette di fronte «Annibale» e il «senato romano», di una funzione satirica ancora più ardita, in una luce uniforme e beffarda, tutta in negativo, che lascia intravedere fra le trame invisibili dell'esistenza una routine di assurdi e di follie. Tornano in mente, fra l'altro, i «ritratti de' dodici Cesari» che assistevano impassibili al colloquio di Renzo con il dottor Azzecca-garbugli. Ma nello spazio irreal e antimimetico della scrittura la pompa solenne del costume cavalleresco e la scolpita grandezza di un'antica etica guerriera si scontrano con l'ombra indifesa di un «poveraccio». E dall'urto di questi fantasmi nasce un grottesco affilato, insinuante, come di lama riposta in una guaina di velluto: «Non si creda però che don Gonzalo, un signore di quella sorte, l'avesse proprio davvero col povero filatore di montagna; che informato forse del poco rispetto usato e delle cattive parole dette da colui al suo re moro incatenato per la gola, volesse fargliela pagare; o che lo credesse un soggetto tanto pericoloso, da perseguitarlo anche fuggitivo, da non lasciarlo vivere anche lontano, come il senato romano con Annibale. Don Gonzalo aveva troppe e troppo gran cose in testa, per darsi tanto pensiero de' fatti di Renzo...»

Anche il *double* metastasiano di don Ferrante fa la sua apparizione all'ultimo atto, a suggello di un altro capitolo, in una sequenza di racconto puro che ha l'aria di un'opera buffa o di un'apoteosi melodrammatica, mentre le stelle sotto il cui segno si fondono assieme la fede astrologica dell'erudito barocco e il candore sentimentale del cavaliere arcadico illuminano di un'allegria misteriosa, morbida e insieme crudele, quasi da carnefice a vittima, le esequie e la *reductio ad absurdum* di una letteratura che era un modo di vita, un rituale senza idee. La grande «digressione» del *Fermo e Lucia* sulla decadenza letteraria del Seicento e sul fallace risveglio del petrarchismo trova ora il suo lucido equivalente iconico nell'inquadratura placida e inesorabile di don Ferrante che

scompare, vero e proprio esempio di montaggio satirico alla Ejzenštein. A livello di contrappunto realistico, il suo correlativo oggettivo, o la sua reliquia come l'avrebbe chiamata Benjamin, è la libreria «dispersa su per i muriccioli»: «*His fretus*, vale a dire su questi bei fondamenti, non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s'attaccò; andò a letto, a morire, come un eroe di Metastasio, prendendosela con le stelle. E quella sua famosa libreria? È forse ancora dispersa su per i muriccioli». Come non ricordare, a questo riguardo, la distinzione che il Manzoni aveva discusso nella lettera parigina al Giudici del 7 febbraio 1820 tra l'«interesse ammirativo», che destano i personaggi di Corneille, di Metastasio e di «infiniti» romanzi, e quello, più vicino al vero, prodotto dalla «rappresentazione di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo che si vede negli avvenimenti grandi e piccioli di questo mondo»? Nell'uscita di scena del gentiluomo barocco e arcadico sembra proprio che l'iperbole romanzesca venga posta in caricatura dall'interesse del reale, con un'intonazione in falsetto che batte sul meschino e sul pazzo, sul tema funebre di una vita in maschera, di un carnevale interrotto.

Qualcosa di simile, per quanto dentro una concatenazione doppia di tipo avversativo, si genera anche nel dittico di don Abbondio e del principe di Condé, che costituisce poi uno degli attacchi più memorabili dei *Promessi Sposi*, da legare non già al ricordo di Bossuet, come si afferma di solito, ma di nuovo a quello di Voltaire e del suo *Siècle de Louis XIV* – il che fa una bella differenza – dove al capitolo terzo si dice per l'appunto, celiando un poco, naturalmente, sull'*Oraison funèbre de Louis de Bourbon*: «On remarque que le prince, ayant tout réglé le soir, veille de la bataille, s'endormit si profondément qu'il fallut le réveiller pour combattre. On conte la même chose d'Alexandre. Il est naturel qu'un jeune homme, épuisé des fatigues que demande l'arrangement d'un si grand jour, tombe ensuite dans un sommeil plein; il l'est aussi qu'un génie fait pour la guerre, agissant sans inquiétude, laisse au corps assez de calme pour dormir». Affinché non sussistano dubbi, d'altra parte, su tale connessione, si rilegga di seguito l'*incipit* romanzesco, attenti alla rete di concordanze («on conte... on remarque que le

prince... veille de la bataille... s'endormit si profondément... épuisé des fatigues... il est naturel que... il l'est aussi...») che vi si disegna in controluce: «Si racconta che il principe di Condé dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi: ma, in primo luogo, era molto affaticato; secondariamente aveva già date tutte le disposizioni necessarie, e stabilito ciò che dovesse fare la mattina. Don Abbondio in vece non sapeva altro ancora se non che l'indomani sarebbe giorno di battaglia; quindi una gran parte della notte fu spesa in consulte angosciose». Il sottofondo intertestuale voltairiano rende ancor più arguto e mordente il contrasto per cui, se da un lato la dimensione illustre del Condé schiaccia per dir così quella comica e angusta del prete intimorito, quest'ultimo dall'altro contagia l'archetipo eroico del paragone e vi proietta dentro il grottesco di un reale meschino ma vero alla stessa stregua che in una metafora il tenore può degradare e contraddire il veicolo. Il risultato più sorprendente è che proprio a don Abbondio in coppia ipotetica con un guerriero viene così attribuita, per via indiretta, la parte illuministica della demistificazione dell'eroe, integrata da quella del *fool* shakespeariano: una parte analoga, oltre tutto, a quella donde, nel *Siècle de Louis XIV*, discende senza colore di sorriso, la constatazione che «la plupart de nos historiens n'étaient à leurs lecteurs que ces combats et ces prodiges de courage et de politique: mais qui sauraient quels ressorts honteux il fallait faire jouer, dans quelles misères on était obligé de plonger les peuples, et à quelles bassesses on était réduit, verrait la gloire des héros de ce temps-là avec plus de pitié que d'admiration». E su questa linea non si può più dare torto a Borges quando insinua che uno scrittore, tanto meglio se satirico, somiglia sempre a un baro, inventore di buone astuzie. L'immagine di Proteo accreditata ai parrochi come don Abbondio, costretti alla cooperazione forzata in un matrimonio clandestino, vale soprattutto per il narratore che l'ha proposta. «Carneade! Chi era costui? ruminava tra sé don Abbondio, seduto sul suo seggiolone... – Carneade! questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; doveva essere un uomo di studio, un letteratone del tempo antico: è un nome di quelli: ma chi diavolo era costui?»

Un discorso in proprio, e perciò si sono tenute per ultime,

vogliono ora le similitudini shakespeareane, marcate o dichiarate come tali, che i *Promessi Sposi* ereditano dal *Fermo e Lucia* – diversamente da quanto capita per l'allusione al *Robinson Crusoe* che invece risulta espunta – perché esse, più ancora di quelle classicistiche o storiografiche, pongono un problema di codice, investono il lettore nella sua competenza, nella sua identità culturale ed extratestuale. È stato già notato da altri che citare Shakespeare in un romanzo italiano al tempo del *Fermo e Lucia* implica una contrapposizione e quasi una sfida o una trasgressione nei confronti di un pubblico strutturalmente non omogeneo ai modelli del nuovo sistema drammatico, tanto meno poi se trasposti nel campo della prosa e dell'esperienza narrativa. Quando Fielding o Scott allegano nel proprio racconto riscontri o clichés shakespeareani, fra scrittore e pubblico esiste una solidarietà di cultura e di costume letterario, per cui un'invocazione come questa del *Tom Jones*: «Oh, Shakespeare, potessi avere la tua penna. Oh, Hogarth, potessi avere il tuo pennello!» rientra perfettamente nelle regole del gioco. Ma quando il narratore dei *Promessi Sposi* ricorre a un paradigma allusivo del *Macbeth* o del *Giulio Cesare*, la sua scelta si scontra con il codice culturale della tradizione e richiede che il destinatario condivida il giudizio dell'emittente su Shakespeare, si riconosca in altre parole come un lettore romantico, che poi certi rinvii ai testi del Grossi o del Torti collocano definitivamente in un'area lombarda, nella schiera dei «nostri lettori milanesi», come li chiama una volta l'io dell'editore che racconta. Per questo forse la trascrizione dal *Giulio Cesare*, nel capitolo settimo, è accompagnata da una didascalia intertestuale («ha detto un barbaro che non era privo d'ingegno»), che appare un segnale chiarissimo di codice interpretativo, quasi un epigramma all'indirizzo del classicismo e del suo modo di leggere Shakespeare. Sul piano polivalente della specularità ironica la frase in parentesi combina insieme due giudizi di valore opposti, finge di fare proprio, attenuato appena da una litote, il «barbaro» di ascendenza voltairiana, e viceversa lo deforma, lo distrugge con la sua coda micidiale. La rettifica sorridente e modesta dell'apposizione maschera la violenza dell'alternativa romantica.

L'antitesi tra «barbaro» e «ingegno», in rapporto al tea-

tro di Shakespeare, è una costante della cultura romantica, sempre decisa a favore del secondo: dalla Staël dell'*Allemagne* («... Shakespeare, qu'on veut appeler un barbare, a peut-être un esprit trop philosophique...») al gruppo del «Conciliatore» («... qual diritto avremo di chiamar barbaro Shakespeare...»), dallo Schlegel del *Cours de littérature dramatique* («... il est à mes yeux un profond penseur et non un génie sauvage et irréfléchi...»), fedelmente riecheggiato dallo stesso Manzoni dei *Materiali estetici* («S'ode, verbigrazia, dire ogni giorno che Shakespeare è un genio rude e indisciplinato... Questa opinione tanto ripetuta è espressamente e lungamente confutata dal sig. Schlegel...») al Guizot della *Vie de Shakspeare*. Il quale ultimo scrive, proprio in testa al suo saggio: «C'est Voltaire qui, le premier, a parlé en France du génie de Shakspeare; et bien qu'il le traitât de barbare, le public trouva que Voltaire en avait trop dit. On eût cru commettre une sorte de profanation en appliquant à des ouvrages informes et grossiers, les mots de génie et de gloire. Maintenant ce n'est plus de la gloire ni du génie de Shakspeare qu'il s'agit. Personne ne le conteste; une plus grande question s'est élevée. On se demande si le système dramatique de Shakspeare ne vaut pas mieux que celui de Voltaire». Su uno sfondo simile l'alternativa suggerita dal narratore nell'ambito diretto del suo metalinguaggio viene ad assumere per forza la funzione aggiunta di simbolo ideologico, con un contesto storico che vi si associa automaticamente. È il segno di un dibattito che continua ancora, fuori dall'area drammaturgica, tra due codici in collisione: e l'ironia partecipa già del sistema in cui si qualifica un lettore romantico, convertito per giunta dal verso alla prosa. Che cosa diceva per l'appunto, in un frammento del «Lyceum», Federico Schlegel? Lo scrittore «sintetico» si costruisce e si crea un lettore «quale deve essere»: lo pensa non «tranquillo e morto» ma «vivo e reattivo».

D'altra parte, la sorpresa che deriva dal paragone tragico non risiede soltanto nel suo inserimento in una sequenza narrativa, ma anche nella sua correlazione con una serie di personaggi di *status* più basso e meno espressivo di quello che s'incontra nella strategia anagrafica dello stesso romanzo inglese, dove, come s'è detto, le variazioni su Shakespeare

ubbidiscono a una norma del codice stilistico e presuppongono un pubblico già orientato nel medesimo senso. Se, prendendo a esempio il *Tom Jones*, vi si isolano gli stessi motivi che figurano nei *Promessi Sposi*, cioè «l'ombra di Banco» (*Macbeth*) e l'«angoscia» dei congiurati (*Giulio Cesare*), si può vedere che, se pure con una tonalità comica immanente alla natura del controcanto allusivo, i due piani della similitudine sono uniti da una situazione patetica comune a specchio di un climax, di un'avventura o di un intrigo sovrapposti al piccolo teatro della cronaca quotidiana. Così, dopo essere stato ferito alla testa dall'alfiere Northerton e trasportato alla locanda, dove riceve le cure del cerusico, Tom Jones si alza verso la mezzanotte alla ricerca della stanza in cui è recluso l'avversario, e compare dinanzi alla sentinella col volto coperto di bende, impugnando la spada nella destra e facendosi luce con una candela, più terribile dello «spettro insanguinato di Banquo», tanto da essere preso per un fantasma del cimitero. Lord Fallamar a sua volta, complice di Lady Bellaston nella trama ai danni di Sofia, diventa simile a Bruto allorché, sempre più inquieto, comincia a riflettere sull'impresa che ha concertata, e sperimenta su se stesso, dice il narratore, la «furiosa ansietà così nobilmente descritta da Shakespeare». Seguono a questo punto i versi del *Giulio Cesare*, completati subito dal nuovo esito narrativo: «La violenza della passione l'aveva indotto in un primo momento ad abbracciare con entusiasmo il progetto, tanto più in quanto proveniva da una parente della fanciulla; ma quando quell'amico della meditazione che è il guanciale gli ebbe posto di fronte agli occhi l'impresa nei colori oscuri che più ad essa si adattavano, con tutte le conseguenze che di necessità dovevano risultarne, ed in più con quelle che forse potevano aggiungersi, la sua risoluzione cominciò a vacillare, o per meglio dire a passare addirittura dalla parte opposta; e dopo un lungo conflitto, che durò tutta la notte, tra l'onore e il desiderio, alla fine il primo ebbe la meglio, ed egli decise di andare a dire a Lady Bellaston che rinunciava all'attuazione di quel progetto».

Nei *Promessi Sposi* invece l'«ombra di Banco» che turba l'animo del padre di Lodovico, sino a farne un nuovo *Macbeth*, è la vergogna d'essere stato un mercante, o più in con-

creto «il fondaco, le balle, il libro, il braccio», che non abbandonano la sua memoria neppure «tra la pompa delle mense, e il sorriso de' parassiti». Si noti come nella dualità dell'equivalenza narrativa si riproduca, curiosamente, il rapporto semantico del doppio senso nascosto nel nome proprio *Banco* (= *banco*). Ma salendo alla superficie del racconto, l'arguzia della comparazione, il *Witz* freudiano, si sposta dal significante al significato, nel campo dinamico e plurivalente delle corrispondenze iconiche. Come nel linguaggio del teatro, la disseminazione associativa è prodotta anche dalle anafore interne del contesto drammatico. Al posto del personaggio subentra dunque un oggetto, una realtà mercantile e prosaica, una cavalleria a rovescio, in lepida assonanza con l'episodio successivo del pranzo dove, essendo sfuggito di bocca a un commensale, che poi era il «più onesto mangiatore del mondo», il motto innocente di «far orecchio del mercante», un'ombra di cruccio cala sulla «faccia del padrone» e si propaga a tutti i presenti, in un silenzio che nasconde un senso crescente di colpa: «... pensavano, ognun da sé, al modo di sopire il piccolo scandolo, e di fare una diversione; ma, pensando, tacevano, e, in quel silenzio, lo scandolo era più manifesto. Ognuno scansava d'incontrar gli occhi degli altri; ognuno sentiva che tutti eran occupati dal pensiero che tutti volevan dissimulare». L'ossessione del *Macbeth* si adatta a un interno borghese e ad un'angoscia grottesca, per quanto anticipi anche, entro uno spartito più segreto e profondo, il destino tragico di Lodovico, il suo omicidio per puntiglio e il fantasma del suo lungo, indomabile rimorso. Tutto sommato si potrebbe già parlare di prosaicizzazione del materiale shakespeariano, se non restasse ancora da vedere il frammento del *Giulio Cesare*, tanto più significativo sotto questo rispetto per chi lo compari con la versione parallela di Fielding. Mentre infatti nel *Tom Jones* il binomio Bruto-Cassio si trasforma nella coppia aristocratica Lord Fallamar-Lady Bellaston, al vertice del «gran mondo» come spiega lo stesso Fielding, nei *Promessi Sposi* le figure d'equivalenza divengono Lucia e Agnese, due donnette di paese il cui intrigo non va oltre il progetto, onestissimo, di un matrimonio clandestino. Che poi una sostituzione del genere muova da un atteggiamento polemico nei riguardi del modello eroico, che

non risparmia neppure i romani di Shakespeare, appare manifesto da una postilla metanarrativa del *Fermo e Lucia*, non accolta nel testo dei *Promessi Sposi*, la quale, sottolineando appunto lo scarto tra i due soggetti della proporzione, avverte che «un matrimonio clandestino era per Lucia Zarella quello che l'uccisione di un dittatore per Marco Bruto». A quanto si deve dedurre, il processo di prosaizzazione passa sempre attraverso l'ironia o il sentimento del contrario.

Ma dal punto di vista di quel lettore lombardo a cui per più indizi si rivolge il personaggio che dice di trascrivere la storia dell'anonimo, l'effetto di prosaizzazione colpisce soprattutto di rimessa un testo della sua cultura letteraria, che è il *Bardo della Selva Nera*, un documento tipico del neoclassicismo napoleonico: e noi sappiamo che il tentativo epico-lirico del Monti, a parte le tracce che ne restano nel *Cinque Maggio*, si è impresso nella memoria del Manzoni al punto che anche dopo il romanzo egli continuerà a menzionarlo, sia pure per definirlo «una gazzetta stesa in bei versi» con qualche episodio addirittura «risibile». Tra le trovate del *Bardo* a celebrazione della grandezza imperiale si ammira quella di ritrarre Napoleone in Egitto, alla vigilia di un ritorno periglioso, negli abiti tragici di Bruto, mentre la parte di Cassio viene assegnata alla Francia, che «mesta» parla in sogno all'eroe. Il teatro di Shakespeare si risolve così in affresco decorativo, si stempera in scenografia del sublime, in retorica del gesto glorioso. Si pensa a David e a Girodet, alla poetica della volontà e del monumento. Ecco infatti come si presenta l'arazzo del Monti, con le amplificazioni di rito e i preziosismi della eloquenza neoclassica: «Tacque; e surto del loco ove sedea, Gli occhi al suol fitti, e a passo or presto or lento Misurava la stanza, e sculto avea Su la fronte l'interno agitazione. Tra la primiera genitrice idea Di perigliosa impresa, ed il momento Dell'eseguire, l'intervallo è tutto Fantasmî, e bolle de' pensieri il flutto. Allor fiera consulta in un ristretti Fan dell'alma i tiranni; e la raccolta Ragion nel mezzo ai ribellati affetti Sta, qual re tra feroci arme in rivolta. Ma prestamente, ove la Gloria getti Nel mezzo il dado, quella lite è sciolta. T tormenta i petti generosi allora Il periglio non già, ma la dimora. Tutto quel dí l'Eroe fu muto, e pronte Tutte sue forze rassegnò. Non tante Scoppiar scintil-

le fa il martel di Bronte Sovra l'incude di Vulcano, quante Scoppian le cure dentro quella fronte Alla fronte di Giove simigliante, Quando Pallade ancor non partorita Del cerebro immortal chiedea l'uscita». Dall'eroe napoleonico e dalle sue pose statuarie alla povera Lucia, dalla Francia ad Agnese, è davvero un bel salto, con un capovolgimento di funzione ai limiti di una burla, di una parodia a *feedback*, che scatta e si illumina non appena vi si accompagna la malizia di un lettore sinottico, secondo un gusto romantico che era già del Porta. Così come s'è ricordato del Monti nell'aprire il capitolo di Federigo Borromeo applicando al cardinale ciò che nelle *Lezioni di eloquenza* si riferisce a Socrate («A questo punto della nostra storia, non possiam far a meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, stracco e tristo...»), è difficile credere che il narratore dei *Promessi Sposi* non abbia avuto in mente il *Bardo* e la sua epopea africana. Ma in questo caso non si tratta tanto di un omaggio quanto di una liquidazione, di uno straniamento critico. Dopo lo Shakespeare del canone eroico e dell'enfasi elegiaca viene finalmente quello della realtà domestica e comune, di nuovo calato nell'indagine attenta della vita interiore, nell'inquietudine fisica della coscienza, rispetto a cui tutti gli uomini sono uguali.

L'esemplarità introspettiva della versione manzoniana risalta ancora più netta se si aggrega al suo orizzonte intertestuale un'altra opera chiave del codice romantico lombardo, il *Cours de littérature dramatique*, e si rilegge la lezione decima, una delle più importanti e delle più note, anche per il Manzoni, dedicata – e questo spiega il suo prestigio – al problema delle unità drammatiche, al concetto di azione e di tempo nel teatro antico o francese e in quello moderno nato da Shakespeare. Ora nell'ultima parte della sua analisi lo Schlegel, dovendo ribattere la tesi di Voltaire intorno all'azione unica della tragedia, riprende l'esempio della congiura che è stato fatto dall'illuminista («On conspire contre Auguste dans Rome, et je veux savoir ce qui va arriver d'Auguste et des conjurés...») e cita a sua volta il luogo del *Giulio Cesare* sulla «première idée d'un projet horrible» come la misura di una «perspective théâtrale» ove può svelarsi «avec un seul mot toute la longue chaîne des sentimens qui se sont succédés dans le cœur». Vi è dunque, conclude lo Schlegel,

un tempo interiore che il «dramaturge romantique» coglie di scorcio e «comme dans un miroir», nella «disposition morale» dei personaggi. Se gli antichi divergono dai moderni a questo riguardo, ciò dipende dal fatto che la poesia classica si ispira a un «génie statuaire» mentre quella romantica trae origine da un «génie pittoresque» che ricerca le «nuances de la lumière» e le «illusions de la perspective» per «découvrir dans l'enfoncement des lointains à perte de vue» e giungere così a «ces notions mystérieuses qui tiennent à la partie la plus élevée de nous-mêmes, et sont peut-être une révélation de la Divinité». La conseguenza, quando ci si sposta ai *Promessi Sposi*, pare abbastanza ovvia. Osserva ancora Borges che un libro modifica sempre la fisionomia di quelli precedenti, anche lontani nel tempo, perché vi riverbera nuovi significati e vi accende segrete analogie. Dopo l'intervento del *Cours* la scena del *Giulio Cesare*, il grande tema del caos, direbbe Wilson Knight, diviene tanto per il narratore quanto per il lettore un testo alla seconda potenza, emblema organico e privilegiato della poetica romantica nella sua volontà di ricostruire la storia del cuore umano e di scendere sino alle «profondeurs de l'âme», di ritrovare il «cours naturel des choses humaines» nel suo fondo «grave et mesuré». Averne fatto uso per il dramma silenzioso e mediocre di Lucia vuol dire, una volta di più, tradurre Shakespeare nello stile del realismo romantico, con lo stesso ardimento con cui più tardi la prigioniera dell'innominato, secondo l'impeccabile radiografia del Contini, traslittera i gesti aristocratici di Junie, l'eroina del *Britannicus*. Solo che, a differenza di Racine, Shakespeare non ha bisogno di essere riformato, sottratto alle tentazioni e alle ipoteche dell'eros.

Intanto, allo stesso modo del *Tom Jones*, anche la citazione drammatica dei *Promessi Sposi*, così raffinatamente concisa, come ha visto benissimo il Getto («Tra il primo pensiero d'una impresa terribile, e l'esecuzione di essa... l'intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure») tanto più poi se vi si accosta il pendant analitico di qualche pagina prima («La notte però fu a tutt'e tre così buona come può essere quella che succede a un giorno pieno d'agitazione e di guai, e che ne precede uno destinato a un'impresa importante, e d'esito incerto») introduce e rilancia il racconto, che si dira-

ma subito in un fascio di azioni, nitide e insieme sinuose, giocando sul duplice teatro della «res cogitans» e della «res extensa» per trarne una tensione, una dinamica comune. Si produce di riflesso un movimento dall'interno all'esterno, un ritmo binario, che invano si cercherebbe in Fielding, dalla realtà oggettiva al mondo interiore e dall'uomo alle cose, in un paesaggio familiare, che può tuttavia riempirsi, a un tratto, di minacce e di ombre. Nell'ordine delle sequenze narrative si registra dapprima la ripresa del motivo del «sogno» entro la sfera semantica di Lucia («Lucia era, da molte ore, nell'angosce d'un tal sogno: e Agnese, Agnese medesima, l'autrice del consiglio, stava sovra pensiero, e trovava a stento parole per rincorare la figlia») e poi lo sviluppo della ricognizione introspettiva, di nuovo nella cadenza dell'ouverture («Ma, al momento di destarsi, al momento cioè di dar principio all'opera, l'animo si trova tutto trasformato. Al terrore e al coraggio che vi contrastavano, succede un altro terrore e un altro coraggio: l'impresa s'affaccia alla mente, come una nuova apparizione: ciò che prima spaventava di più, sembra talvolta divenuto agevole tutt'a un tratto: talvolta comparisce grande l'ostacolo a cui s'era appena badato; l'immaginazione dà indietro sgomentata; le membra par che ricusino d'ubbidire; e il cuore manca alle promesse che aveva fatte con più sicurezza»). Da ultimo, sull'arsi narrativa di un suono-evento improvviso ma atteso, giunge l'incontro tra Renzo e Lucia, con una nuova spinta in avanti sino alla cesura finale del periodo, e di qui prende poi slancio il grande episodio del notturno: «Al picchiare sommosso di Renzo, Lucia fu assalita da tanto terrore, che risolvette, in quel momento, di soffrire ogni cosa, di star sempre divisa da lui, piuttosto ch' eseguire quella risoluzione; ma quando si fu fatto vedere, ed ebbe detto "son qui, andiamo"; quando tutti si mostraron pronti ad avviarsi, senza esitazione, come a cosa stabilita, irrevocabile; Lucia non ebbe tempo né forza di far difficoltà, e, come strascinata, prese tremando un braccio della madre, un braccio del promesso sposo, e si mosse con la brigata avventuriera».

A lettura compiuta si deve riconoscere, ritornando indietro, che il tema del *Giulio Cesare* si approfondisce nello spazio stratificato della prosa e assimila la vitalità minuta ma

tenace che fa parte del quotidiano, come se solo ora, trasferendosi dal dramma al romanzo, trovasse la sua realizzazione il vecchio enunciato dei *Materiali estetici* che «più si va in fondo del cuore, più si trovano i principj eterni della virtù, i quali l'uomo dimentica nelle circostanze comuni e nelle passioni più attive che profonde». Da quelle pagine inquiete e profonde, come si sa, usciva poi l'idea di uno Shakespeare «morale», esattamente opposta, e val la pena di avvertirlo, a quella a cui doveva pervenire più tardi Tolstoj in nome di una «coscienza religiosa» identificata con il centro stesso del dramma. Ancora per contrasto, viene insieme da rammentare ciò che a proposito di Shakespeare aveva scritto Chateaubriand, devoto come sempre alla sua religione del bello ideale e cattolico: «Quiconque se trouve placé dans la société de manière à voir beaucoup d'hommes et beaucoup de choses, s'il veut seulement se donner la peine de retracer tous les accidents d'une de ses journées, ses conversations avec l'artisan ou le ministre, avec le soldat ou le prince, s'il veut rappeler les objets qui ont passé sous ses yeux, le bal ou le convoi funèbre, le festin du riche et la misère du pauvre; celui-là, dis-je, aura fait un drame à la manière du poète anglais». In fondo il narratore dei *Promessi Sposi* avrebbe potuto dire la stessa cosa, con la differenza, tuttavia, che la strada della prosa aperta da Shakespeare è per lui quella del realismo: una strada che non può più incontrarsi con gli itinerari esotici e avventurosi del *Génie du Christianisme*. A pensarci un poco, «modesta bellezza» a fronte di una «beauté immortelle», non è forse proprio Lucia un'anti-Atala? La bella natura e il buon selvaggio incontrano la loro negazione nel groviglio, nell'oscuro fermento della storia, che si propaga sino ai suoi «angoli» più remoti.

Quasi al termine del romanzo, allorché Renzo, dopo aver lasciato fra Cristoforo e don Rodrigo, s'inoltra nel lazzeretto in cerca di Lucia e s'inginocchia ai piedi della cappella per pregare, ancora commosso dallo spettacolo della processione a cui ha assistito, il narratore viene in aiuto del personaggio e dice in sua vece: «... e lì fece a Dio una preghiera, o, per dir meglio, una confusione di parole arruffate, di frasi interrotte, d'esclamazioni, d'istanze, di lamenti, di promesse: uno di que' discorsi che non si fanno agli uomini, perché non han-

no abbastanza penetrazione per intenderli, né pazienza per ascoltarli; non son grandi abbastanza per sentirne compassione senza disprezzo». È curioso notare che la formula conclusiva che colui che racconta attribuisce evidentemente a se stesso almeno per quanto riguarda la penetrazione e la compassione, corrisponde nella sostanza al ritratto di Pascal della *Morale cattolica*, là dove si nota che lo scrittore delle *Pensées*, «il quale aveva troppo studiato se stesso per essere sprezzatore degli altri, non respira che compassione di sé e d'altrui, rassegnazione, amore e speranza» anche quando ha «lo sguardo turbato e confuso dalla contemplazione dell'abisso del cuore umano». A tirare le somme, anche il narratore in quanto personaggio si porta dietro la propria cornice, la propria segreta controfigura. Essa spiega perché lo Shakespeare dei *Promessi Sposi* non possa essere quello «amorale» di Tolstoj e verifica, con ragioni che sono profondamente manzoniane, l'ipotesi romantica di chi aveva scritto che paradosso è tutto ciò che è insieme buono e grande.

Come nel capitolo XI, anche nel XXXIII dei *Promessi Sposi* il passaggio dalla sfera di don Rodrigo a quella di Renzo si compie attraverso l'intervento del narratore in figura di regista e di critico davanti alla macchina del romanzo. Nel primo caso è un intermezzo didascalico con una forte coloritura ironica, sul modello dello Scott e del suo dialogo col lettore, a scenario alzato: «Ho visto più volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno, ma che a tutti i segnali, mostra di voler riuscire un galantuomo; l'ho visto, dico, più volte affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardinetto. Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, si adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran più vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista».

Chi abbia letto *Waverley* dovrebbe riconoscere subito la immagine del romanzo-gioco, la variante manzoniana ne ravviva soltanto la materia domestica nella letizia borghese di una cronaca infantile. Quanto al ragazzo dello Scott, lo spazio analogico entro cui si muove è ancora quello del vedutismo pittoresco e del sublime naturale: «Prima di entrare in un soggetto di proverbiale lunghezza, devo pregare il letto-

re di ricordarsi di quel che capita quando un monello fa rotolare una pietra dall'alto d'una montagna (passatempo al quale mi sono dedicato anch'io nei miei anni giovanili); dapprima essa rotola lentamente evitando nelle sue deviazioni tutti gli ostacoli, ma, quando ha raggiunto tutta la forza della sua velocità, quando si avvicina al termine della corsa, essa rotola rombando; con lunghi balzi ad ogni istante, sorpassa, come un cacciatore dello Yorkshire, le siepi e i burroni, mentre il suo corso diventa sempre più furibondo quanto più vicino è il momento in cui dovrà fermarsi. Così è per lo svolgersi d'un racconto come quello che state leggendo. I primi avvenimenti sono raccontati con minuziosa cura, affinché voi, amabile lettore, possiate comprendere a fondo i caratteri, o per mezzo del racconto stesso o per l'intermediario meno interessante d'una descrizione diretta. Ma quando la storia arriva alla sua conclusione, si sorvolano anche le circostanze più interessanti sulle quali la nostra fantasia s'era già fermata con compiacenza...»

Nel capitolo xxxiii, invece, il commento del narratore si accoda alla formula di regia e viene presto assorbito dall'enunciazione del racconto retrospettivo, che deve allineare di nuovo il tempo di Renzo con quello di don Rodrigo: «Lasciando ora questo nel soggiorno de' guai, dobbiamo andare in cerca d'un altro, la cui storia non sarebbe mai stata intralciata con la sua, se lui non l'avesse voluto per forza; anzi si può dir di certo che non avrebbero avuto storia né l'uno né l'altro: Renzo, voglio dire, che abbiamo lasciato al nuovo filatoio, sotto il nome d'Antonio Rivolta». Dal punto di vista funzionale, la postilla discorsiva sull'intreccio anomalo delle due storie non è necessaria, la si può benissimo sopprimere senza che l'operazione di smistamento ne risulti compromessa, a parte, forse, la sottolineatura del ruolo di aggressore che compete a don Rodrigo. E ritornando indietro, si può dire la stessa cosa anche per la didascalia del capitolo xi, dal momento che il cambio di scena e di personaggio è già avvenuto nella frase che la precede, dove infatti si anticipa che chi viene in aiuto di don Rodrigo nelle sue macchinazioni giudivarie è, per ironia della sorte, lo stesso Renzo: «Ma (come vanno alle volte le cose di questo mondo!) intanto che colui pensava al dottore, come all'uomo più abile a servirlo

in questo, un altr'uomo, l'uomo che nessuno s'immaginerebbe, Renzo medesimo, per dirla, lavorava di cuore a servirlo, in un modo più certo e più spedito di tutti quelli che il dottore avrebbe mai saputo trovare». A rigore dunque non ci dovrebbe più essere bisogno di motivare lo spostamento dell'asse narrativo, il «ma» equivale in sostanza a un indicatore di passaggio nel campo d'azione di Renzo.

Se tuttavia questo tipo di intrusione esegetica, di catalisi metanarrativa, non rappresenta soltanto una forma di *cliché* ridondante, suggerito dalla tecnica di un genere letterario, ciò dipende dal fatto che la sua funzionalità non va misurata a livello del racconto, ma sul piano del rapporto tra narratore e storia, come un segnale o un avviso che rimanda alla struttura profonda, al movimento nascosto della sintassi romanzesca. Decentrato nell'ironia di una parentesi, il racconto parla di se stesso e del proprio codice combinatorio. Comune infatti ai due processi di implicazione è l'idea di una coreografia casuale e discontinua che sfugge alle clausole di un ordine prestabilito e produce una catena multipla di dissonanze, di incontri inattesi, di disgiunzioni e di opposizioni paradigmatiche a più gradi, come accadeva dentro la «lanterna magica» di Renzo, nel *Fermo e Lucia*, che si può quasi considerare un archetipo dell'immaginario manzoniano, lo specchio dell'artificio costruttivo immanente a una poetica del «guazzabuglio» e della «natura». Qui inoltre non occorre neppure un esercizio di anatomia critica, i pezzi del disegno sono tutti visibili, allineati l'uno dopo l'altro. Anche la matrice polemica del realismo romantico viene tematizzata e la deviazione rispetto al «buon gusto» diventa il predicato distintivo di una falsa innocenza storica, a un tempo rispettosa e beffarda. Nella mente stravolta di un povero fuggiasco può davvero capitare di tutto: «Don Rodrigo, Don Abbondio, il Vicario, Ferrer, la guida, l'oste di Milano, il notajo, i birri, il mercante, i curiosi, passavano a vicenda nella sua fantasia; ma nessuno di costoro conduceva seco una memoria che non fosse di rancore o di sconforto. Solo due immagini avevano un aspetto consolatore, e spargevano un po' di luce tranquilla su quel quadro confuso. Se noi inventassimo ora una storia a bel diletto, ricorderemmo dell'acuto e profondo precepto del Venosino, ci guarderemmo bene dal riunire due im-

magini così disparate come quelle che si associavano nella mente di Fermo; ma noi trascriviamo una storia veridica; e le cose reali non sono ordinate con quella scelta, né temperate con quella armonia che sono proprie del buongusto; la natura e la bella natura, sono due cose diverse. Diciamo dunque con la franchezza d'uno storico, che mentre quasi tutti i personaggi, coi quali Fermo era stato in relazione, si schiavano o si affollavano nella sua immaginazione con un aspetto più o meno odioso, o tristamente misterioso, di modo che, dopo averli contemplati qualche tempo come forzatamente, essa gli rispingeva, e cercava di farli sparire, v'era però due immagini nelle quali essa riposava, con una specie di refrigerio: due volti i quali ricordavano ed esprimevano candore, benevolenza, affetto, innocenza, pace: quei sentimenti chiari e soavi nei quali tanto si gode la fantasia degli infelici: e queste due immagini erano una treccia nera, e una barba bianca, Lucia e il Padre Cristoforo. Ma i pensieri che questi volti stessi facevano nascere, eran tutt'altro che di una gioja pura: alla immagine del buon frate, Fermo sentiva vivamente la vergogna della cervellinaggine che aveva spiegata nel giorno passato, e della turpe sua intemperanza: e contemplando Lucia, oltre la stessa vergogna, egli sentiva nel fondo dell'animo l'assenza, l'incertezza del rivedere, il terrore della dimenticanza».

Il principio d'opposizione che organizza la scena della «lanterna magica» e la dinamica delle sue apparizioni si ripresenta anche, se si guarda bene, nella postilla colloquiale del capitolo xxxiii, ma si applica in questo caso all'intreccio del racconto e all'interferenza dei campi semantici di due personaggi, Renzo e don Rodrigo, le cui «storie» non avrebbero mai dovuto incrociarsi, considerata la distanza che li separa «secondo la scala del mondo», l'uno in basso e l'altro in alto. Del resto, se si sale ancora nella gerarchia del potere, si giunge sino all'iperbole dell'incontro metonimico tra don Gonzalo e Renzo, legati insieme per un attimo da un «sottilissimo e invisibile filo» in seguito a un «concorso singolare di circostanze»: e non per niente questo si legge nel finale del capitolo xxvi, in lucida simmetria con l'epilogo epico del xxvii sui «nuovi casi, più generali, più forti, più estremi» che colpiscono anche gli «infimi» degli uomini nella lo-

ro oscura esistenza di «foglie» portate in giro dal «turbin». Vero è che il paradosso che accoppia Renzo e don Rodrigo nel modo inatteso di un'antinomia o di una stravaganza romanzesca si distribuisce poi lungo tutto il percorso del racconto, coordinandosi col sistema di antitesi, di corrispondenze e di negazioni entro cui si svolge l'intreccio raffinatissimo dei *Promessi Sposi* a tutti i livelli della sua orchestrazione tematica e verbale. È una logica binaria del parallelismo, della polarità narrativa, da seguire nell'ordito della frase e dell'immagine non meno che nel montaggio delle sequenze drammatiche, giacché si può ricavarne una fenomenologia illuminante e fedele della tecnica manzoniana di approccio al reale di una «storia veridica».

Che cosa di più emblematico, a esempio, del «palazzotto» di don Rodrigo, così come appare allo sguardo di fra Cristoforo, con la sua «simmetria» esplicita di figure in funzione di contrasto decorativo, sul grottesco doppio della polarità di vita e morte? Fermiamoci anche noi come il cappuccino: «Regnava quivi un gran silenzio; e un passeggero avrebbe potuto credere che fosse una casa abbandonata, se quattro creature, due vive e due morte, collocate in simmetria, di fuori, non avesser dato un indizio d'abitanti. Due grand'avoltoi, con l'ali spalancate, e co' teschi penzoloni, l'uno spennacchiato e mezzo roso dal tempo, l'altro ancor saldo e pennuto, erano inchiodati, ciascuno sur un battente del portone; e due bravi, sdraiati, ciascuno sur una delle panche poste a destra e a sinistra, facevan la guardia, aspettando d'esser chiamati a goder gli avanzi della tavola del signore». Il gioco delle correlazioni si riverbera dal piano figurativo sulla superficie sintagmatica e si appunta nel chiasmo argutissimo di «l'uno spennacchiato e mezzo roso dal tempo, l'altro ancor saldo e pennuto», entro un reticolo di coordinate, puntigliosamente introdotte dall'anafora del numerale, che contrappongono all'immobilità verticale degli «avoltoi» quella orizzontale dei «bravi», simili a cani da guardia, muti e sonnacchiosi, in attesa degli «avanzi». L'iconografia si converte intanto in un gesto della scrittura come ricalco polivalente del pittoresco barocco e del capriccio analogico. Torna alla memoria, poiché illustra un altro aspetto di questa mimesi critica, la presentazione dell'osteria ai piedi del poggio su cui

s'alza il «castello» dell'innominato: «Lí c'era una taverna, che si sarebbe anche potuta chiamare un corpo di guardia. Sur una vecchia insegna che pendeva sopra l'uscio, era dipinto da tutt'e due le parti un sole raggiante; ma la voce pubblica, che talvolta ripete i nomi come le vengono insegnati, talvolta li rifà a modo suo, non chiamava quella taverna che col nome della Malanotte». Mentre il termine di taverna risulta negato dalla equazione con un corpo di guardia, il «sole raggiante» dell'insegna si abbina per ossimoro al «nome della Malanotte», anch'esso in fondo alla frase, in modo da sovrapporre al segmento narrativo un'armatura di emblema, come l'avrebbe definito il Tesauo, fondato su una metafora di opposizione: dalla luce del giorno alle tenebre della notte. Il procedimento non è diverso da quello per cui anche all'interno dell'osteria della «luna piena» ci attende una «mezza luce», secondo una tradizione di gusto settecentesco già presente nel *Tom Jones*, dove il «Sole», la locanda entro cui viene introdotto l'eroe di Fielding, prende «il suo nome come *lucus a non lucendo*», trattandosi di «una stanza nella quale il sole non doveva essere entrato mai». Ma la taverna della Malanotte si richiama a un'altra scenografia, di un comico più intellettuale e mediato, quasi da arabesco ritradotto in cifra realistica.

L'ironia del testo manzoniano non consiste tanto nel paradosso semantico quanto nel fatto di attribuire alla «voce pubblica», col sottinteso della paura, una sottile sapienza retorica, un'arguzia inventiva da cui si genera una simmetria di contraddizioni: che è poi l'arabesco teorizzato dallo Schlegel nella sua poetica romantica. In realtà quella «voce pubblica» sempre pronta a rifare i nomi a suo modo è lo stesso scrittore che gioca con la propria ombra e con le figure del linguaggio, al punto che i tropi della retorica possono divenire a loro volta modelli descrittivi delle cose, materia formata di un'esperienza vitale. Si veda il «lungo soffio» del conte zio, che si tramuta in un «punto fermo», e più ancora i resti di una casa saccheggiata, che si assimilano al paradigma di un'ellissi, di un ordine che retrocede verso il caos: «Solo nel focolare si potevan vedere i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo. C'era, dico, un rimasuglio di tizzi

e tizzoni spenti, i quali mostravano d'essere stati, un bracciolo di seggiola, un piede di tavola, uno sportello d'armadio, una panca di letto, una dogia della botticina, dove ci stava il vino che rimetteva lo stomaco a don Abbondio. Il resto era cenere e carboni...» Per questa via si arriva poi al ritratto di fra Cristoforo, dove l'impressione finale che desta la sua «indole risentita» prende corpo nell'effigie di una litote o di un'iperbole capovolta, di nuovo rimessa al parere di un «confratello» quanto mai ipotetico: «Un suo confratello ed amico, che lo conosceva bene, l'aveva una volta paragonato a quelle parole troppo espressive nella loro forma naturale, che alcuni, anche ben educati, pronunziano, quando la passione trabocca, smozzicate, con qualche lettera mutata; parole che, in quel travisamento, fanno però ricordare della loro energia primitiva». Ma l'oggettivazione dei segni e degli archetipi retorici non è soltanto un fatto di argutezza, di raddoppiamento espressivo. Se la scrittura può trasformarsi in modello del reale, ciò significa altresì che il reale rappresenta in proprio una scrittura, un sistema di segni e di indizi che si lasciano decifrare faticosamente, in una ricognizione che moltiplica l'inquietudine dell'interprete. La intelligenza che scruta e rettifica ricostruisce un ordine sempre provvisorio perché anche le sue simmetrie affondano nell'informe e non si disgiungono dal loro contrario, dal «caos» della differenza che resta il mondo del possibile e del diverso, l'imbroglio del «foglio bianco» che uno come Renzo non può capire. Non si deve dimenticare, d'altro canto, che la storia, anche per l'autore del *Discorso del romanzo storico*, somiglia a «un manoscritto parlato di qua, dilavato di là», identico, si noti bene, all'autografo «dilavato e graffiato» da cui dovrebbero derivare i *Promessi Sposi*.

Ritorniamo, comunque, al foglio bianco, di Renzo, al caos delle sue congetture e dei suoi pensieri dopo la notte confusa all'osteria della luna piena, al suo «guazzabuglio di penitenze, d'inquietudini, di rabbie, di tenerezze». Al pari di «contrapposto», che del resto fa parte dello stesso campo semantico e ne specifica quasi l'articolazione enumerativa, solo che si pensi al gruppo, efficacissimo, «contrapposto di gale e di cenci, di superfluità e di miseria», guazzabuglio è un termine chiave nell'universo verbale del romanzo manzo-

niano, tanto in rapporto all'uomo quanto alla società. Il suo contesto di microstrutture antonimiche aggregate nel ritmo oppositivo dell'antitesi rimanda a una logica più profonda del divenire, del conflitto disordinato di forze vitali in «ribollimento», sull'esempio della «natura» che si capta dentro il paesaggio sospeso del capitolo xxxv, «immota al di fuori e agitata da un travaglio interno». Questa dualità che agisce alle radici stesse dell'esistenza giunge persino a coagularsi in immagini riflesse di tipo drammatico, a schema binario, ogni volta che il reale viene descritto dal di dentro nella sua dinamica di laboriosa trasformazione e nel suo nodo di contrasti. Così può essere vero che «quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo, nessuno, neppure il paziente, può sempre distinguer chiaramente una voce dall'altra, e dir con sicurezza qual sia quella che predomina»: e ciò che si ottiene è per l'appunto una «guerra», come succede nel teatro della coscienza di Renzo, sempre lui!, mentre si allontana dall'osteria di Gorgonzola: «Basta spesso una voglia, per non lasciar ben avere un uomo; pensate poi due alla volta, l'una in guerra coll'altra. Il povero Renzo n'aveva, da molte ore, due tali in corpo, come sapete: la voglia di correre, e quella di star nascosto: e le sciagurate parole del mercante gli avevano accresciuta oltremodo l'una e l'altra a un colpo».

Uniformandosi alla stessa tecnica, anche una folla si muta in un «corpaccio» con «due anime nemiche»: occorre solo, naturalmente, che l'analisi si dilati e si frastagli, si arricchisca di cesure, di suspensioni, di riprese, si complichia di personaggi e di gesti, in una progressione lenta e ostinata, a masse discontinue. È un brulichio di scene appena intraviste, un urto nascosto di motivi e di riflessioni, da referto scientifico che non esclude il riso tranquillo e spietato della intelligenza: «In ciascuna di queste due parti opposte, anche quando non ci siano concerti antecedenti, l'uniformità dei voleri crea un concerto istantaneo nell'operazioni. Chi forma poi la massa, e quasi il materiale del tumulto, è un miscuglio accidentale d'uomini, che, più o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno e dell'altro estremo: un po' riscaldati, un po' furbi, un po' inclinati a una certa giustizia, come l'intendono loro, un po' vogliosi di vederne qualcheuna

grossa, pronti alla ferocia e alla misericordia, a detestare e ad adorare, secondo che si presenti l'occasione di provar con pienezza l'uno o l'altro sentimento; avidi ogni momento di sapere, di credere qualche cosa grossa, bisognosi di gridare, d'applaudire a qualcheduno, o d'urlargli dietro. Viva e moia, son le parole che mandan fuori più volentieri; e chi è riuscito a persuaderli che un tale non meriti d'essere squartato non ha bisogno di spender più parole per convincerli che sia degno d'esser portato in trionfo: attori, spettatori, strumenti, ostacoli, secondo il vento; pronti anche a stare zitti, quando non sentan più grida da ripetere, a finirla, quando manchino gl'istigatori, a sbandarsi, quando molte voci concordi e non contraddette abbiano detto: andiamo; e a tornarsene a casa, domandandosi l'uno con l'altro: cos'è stato? Siccome però questa massa, avendo la maggior forza, la può dare a chi vuole, così ognuna delle due parti attive usa ogni arte per tirarla dalla sua, per impadronirsene: sono quasi due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpacchio, e farlo muovere».

Ma il «contrapposto di gale e di cenci, di superfluità e di miseria» designa ancora, come nota il narratore, uno «spettacolo ordinario de' tempi ordinari», per quanto lo consente la doppia qualifica di ordinario, che insinua nello stesso concetto di consuetudine un colore sinistro, un'ombra di scandalo. Le incongruenze istituzionalizzate si radicalizzano e si decompongono allorché esplode il negativo della fame e della peste e il disordine spinge, per citare Artaud, ai gesti estremi di una ragione in delirio, affascinata dai fantasmi della morte, presa nella vertigine della propria impotenza. Allora i rapporti si capovolgono, i contrari si toccano, mentre si forma un nuovo spazio verbale dove trionfa la figura dell'assurdo, l'ossimoro tragico che entra nel quotidiano. La morte invade la vita e vi costruisce il suo teatro, il suo carnevale funebre di «cappe» che s'inclinano ai «farsetti»: e anche questa è un'antitesi, un'antitesi che diviene gesto e azione, una metonimia beffardamente comica assunta a ritratto di un rito e di un tempo «fuor dell'ordinario». Lasciando poi da parte il «vangelo di superbia e d'odio» di cui parla il Borromeo a don Abbondio, caso limite di paradosso teologico per un cristiano, l'occhio dello spettato-

re non può non fermarsi sulla violenza visiva dei «cenci sfarzosi», sull'epifania onirica di un «palazzo» di «fantasime» con «amenità e orrori, deserti e giardini, caverne e sale», sullo «spettacolo» straziante di una «trista allegrezza», tra il «cantare alto e continuo» di un «meschino» che intona, «con la testa per aria», una canzone «d'amore gaio e scherzevole» in mezzo a una «folla miserabile». Si scopre così che la «porcheria» può essere «un dono e uno studio della carità», che «un piccol numero di vocaboli» diventa «il materiale di tanti discorsi», che è possibile «vivere co' birboni, per amor della giustizia»: la «prigione» diviene persino «un porto di salvamento» e ciò che è «di terrore» all'uomo che insegue riesce «di salvezza» all'inseguito.

In un mondo alla rovescia anche gli eventi sono dominati dalla contraddizione. Essi s'incrociano in modo illogico e con corrispondenze fittizie che alla fine sottolineano soltanto l'anarchia dell'insieme, l'identità del delirio. Le simmetrie sintattiche si omologano al gioco ripetitivo di una macchina irrazionale come una reazione a catena di errori diversi e insieme concordi, che girano a vuoto su se stessi: «La moltitudine aveva voluto far nascere l'abbondanza col saccheggio e con l'incendio; il governo voleva mantenerla con la galera e con la corda». E quando si debbono tirare le somme, il risultato non è altro che un guazzabuglio più vasto, una «masa» indistinta di oscuri fermenti che si mescolano insieme con la corpulenza di una creatura mostruosa. Si legga attentamente: «Da' trovati del volgo, la gente istruita prendeva ciò che si poteva accomodar con le sue idee; da' trovati della gente istruita, il volgo prendeva ciò che ne poteva intendere, e come lo poteva; e di tutto si formava una massa enorme e confusa di pubblica follia». Le due proposizioni parallele, meticolosamente raccordate tra loro quasi a comporre una scena a due piani in cui i personaggi si imitano a vicenda, precipitano nel fondo comune di una demenza smisurata e stagnante. Il passaggio, per dir così, chimico dai «trovati» alla «follia» non sorprende, ma ciò che giunge inatteso dietro il nesso pacifico del consuntivo è l'iperbole del fenomeno, la materializzazione minacciosa dell'irrazionalità collettiva tra i due poli complementari del «volgo» e della «gente istruita». Sembra di rivedere Voltaire, con la sua doppietta...

Dovrebbe oramai risultare palese che l'orizzonte prospettico del narratore, immanente al racconto e nello stesso tempo distanziato, costituisce a sua volta una struttura generativa di opposizioni e di paradossi, giacché basta sostituire al punto di vista del personaggio o al vettore della sua azione quello di uno sguardo più mobile, che può sempre produrre un confronto fra serie diverse, per dare luogo a un tipo di contrasto che invade la linea narrativa e vi marca, anche sotto l'aspetto sintattico, la funzione dell'antitesi e della sorpresa. Conviene osservare in primo luogo il valore fortissimo dell'avversativa temporale «mentre» o «intanto che», all'interno dell'antonimia semantica «crescere-diminuire», nel segmento: «ed ecco che, il giorno seguente, mentre appunto regnava quella presuntuosa fiducia, anzi in molti una fanatica sicurezza che la processione dovesse aver troncata la peste, le morti crebbero, in ogni classe, in ogni parte della città, a un tal eccesso, con un salto così subitaneo», da accostare, nella struttura profonda, alla variante: «con la messe finalmente cessò la carestia: la mortalità, epidemica o contagiosa, scemando di giorno in giorno, si prolungò però fino nell'autunno. Era sul finire, quand'ecco un nuovo flagello». Allo stesso titolo si può ricordare la correlazione inversa di «i mezzi, le persone, il coraggio diminuivano di mano in mano che il bisogno cresceva» o di «crescendo sempre più quelli che parlavan così, s'andava a proporzione abbassando la baldanza della parte contraria», per finire poi al parallelismo, consolidato dall'enfasi dolente della contrapposizione semica, di: «ne' pubblici infortuni, e nelle lunghe perturbazioni di quel qual si sia ordine consueto, si vede sempre un aumento, una sublimazione di virtù; ma, pur troppo, non manca mai insieme un aumento, e d'ordinario ben più generale, di perversità».

Il legamento paradigmatico del racconto manzoniano nei suoi continui spostamenti di rotta e di registro è il «ma» avversativo, distribuito lungo una tastiera di funzioni e di toni che paiono inesauribili. Congiunzione sordida, evasiva, bastarda e cavillosa, come la definisce un personaggio dello Scott nell'*Antiquario*, il «ma» introduce una rettifica d'ordine intellettuale e distingue un prima da un dopo, misurando lo scarto di progressione che congiunge un atto alle

sue conseguenze, al suo contraccolpo in un contesto che poi ne modifica sempre qualcosa in quanto lo aliena nella dialettica di un processo che lo trascende. Tra il movimento del personaggio nel suo impulso intenzionale e ciò che ne segue, intrecciato subito ad altri movimenti, sussiste dunque un punto di crisi, che è l'ironia della storia, la polivalenza del tempo, e il narratore ne diviene l'interprete, il testimone critico nascosto in tutte le giunture del racconto col duplice filo dell'insieme e della parte. Non è soltanto lo sdoppiamento, la contrapposizione binoculare a cui porta, stando a un altro scrittore inglese, il Forster, l'uso del «ma» quando lo manovra un'intelligenza introversa, che non può fare a meno di vedere le due facce di un problema. Più la coscienza riflette sulla propria dimensione storica, sul passato e sul presente che confluiscono nel romanzo, e più il gioco dell'antitesi s'innerva nella figura del narratore, penetra nel suo spazio esegetico sotto forma di un aforisma o di un epigramma che può ritorcersi anche su chi scrive. Non c'è forse il passato un'allegoria del presente?

La scena entro cui la riflessione critica trascrive il simulacro di un evento non mette solo a nudo una realtà mascherata e deforme, ma approfondisce i suoi conflitti, li carica di una nuova energia che nasce dalla forza stessa del vero, come nello spartito a due voci che conclude un paragrafo della peste: «Vide pertanto, — dice uno scrittore contemporaneo, — l'istesso giorno della processione, la pietà cozzar con l'empietà, la perfidia con la sincerità, la perdita con l'acquisto. — Ed era in vece il povero senno umano che cozzava coi fantasmi creati da sé». La schiera degli astratti entificati in tre classi contrarie viene ridotta dall'interprete a un'unica opposizione che ruota sempre sul perno tagliente del «cozzare»: un'opposizione tanto più intensa e drammatica del moralismo teatrale dell'antigrafo, in quanto il «senno umano» non si scontra con qualcosa che viene dal di fuori, i suoi nemici sono i «fantasmi» generati dalla sua stessa contraddizione, dalla soggettività che si reifica e si dissocia come oggetto, come delirio morbido del linguaggio. Lo sguardo interiore della dialettica è anche uno sguardo clinico. Allo stesso modo che ripristina il rapporto autentico di «oppresso» e «oppressore» capovolgendo quello di una falsa ap-

parenza («Renzo, che strepitava di notte in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padron stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza d'un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso...») può scendere sino al paradosso di un «disperato conforto», nella vertigine di un ossimoro esistenziale, per cui «il riguardante poteva trovar quasi un disperato conforto in ciò che ai lontani e ai posteri fa la più forte e dolorosa impressione; nel pensare, dico, nel vedere quanto que' viventi fossero ridotti a pochi». Nella distanza narrativa l'errore della ragione si identifica sempre con un comportamento sociale e assume così la figura di una corrispondenza sconvolta, di un dramma a tempi e ruoli scambiati. Alla constatazione che «in un tanto eccesso di stenti, in una tanta varietà di querele, non si vedesse mai un tentativo, non iscappasse mai un grido di sommossa» si accompagna in ultimo la postilla avversativa del narratore, che prende anche lui la propria parte di colpa: «Ma noi uomini siam in generale fatti così: ci rivoltiamo sdegnati e furiosi contro i mali mezzani, e ci curviamo in silenzio sotto gli estremi; sopportiamo, non rassegnati ma stupidi, il colmo di ciò che da principio avevamo chiamato insopportabile». E qui, come si vede, si approda al genere gnomico della massima, all'armatura geometrica delle antitesi a più gradi. Da un lato si ha il chiasmo semico delle due coordinate, interrotte nel loro parallelismo dall'asimmetria interna di «sdegnati e furiosi - in silenzio», e dall'altro la specularità negativa di «sopportiamo - insopportabile», agli estremi di una frase per così dire a cuspide che muta il suo ritmo dalla prima alla seconda parte, nel salto dal «colmo» al «principio», e dove il contrapposto «non rassegnati ma stupidi» riprende ancora la serie dei predicativi iniziali, con un chiaroscuro più acido e dolente. Lo stile della massima, quando è pieno e severo, punta sempre sul rapporto delle parole e sulla tensione delle idee, sulle soste e sui ritorni fulminei che reggono la libera strategia della prosa.

Mentre però la massima di tipo classico tende, come afferma Roland Barthes, a fissare un rapporto immobile di forme chiuse, una relazione d'essenza e non di atto, d'identità e non di metamorfosi, la spinta epigrammatica della scrittura manzoniana, legata non per nulla all'esempio di Pascal e

di Voltaire, si concentra sulla dinamica transitiva delle opposizioni e privilegia la funzione del tempo e del mutamento, senza di cui, d'altro canto, non si darebbe una «storia del cuore umano», un'analisi della vita nella naturalezza della prosa. Al pari del momento gnomico che scaturisce dallo stesso ritmo narrativo e si ricongiunge al suo fondo oratorio, alla presenza ideologica di un narratore giudicante, portavoce di un'umanità media offesa, le formule binarie di simmetria e di antitesi non bloccano il flusso del racconto, ma ne aumentano la tensione e la sorpresa con la possibilità di diramarsi e di raccogliersi nel movimento della frase, dentro il calcolo sapiente delle alternanze verbali, come colpi di scena che rispecchiano, anche nel microtesto, la scansione drammatica del tempo. Così nella morbidezza nervosa e febbrile di una prosa analitica a masse giustapposte, con accelerazioni e rallentamenti, tremori continui, le coppie e le partiture speculari in positivo o in negativo divengono nuclei omogenei di irraggiamento e di raccordo, bagliori che si riverberano nell'azione, cadenze interne della sua tonalità emotiva.

Se si considera, a esempio, l'uso della ripetizione, che è uno dei procedimenti caratteristici dello stile epigrammatico, una delle armi della *pointe*, si vede chiaramente che nei *Promessi Sposi* essa produce di solito un effetto dinamico di corrispondenza ascendente o di intensificazione progressiva, per cui una conferma anaforica è anche un rilancio, un approfondimento di chiaroscuro. Quando Renzo, ormai alle porte di Milano, dopo aver scorto dinanzi a sé la «gran macchina del duomo sola sul piano», si gira per un istante dalla parte delle sue montagne, ci viene detto che egli «stette alquanto a guardar tristamente da quella parte, poi tristamente si voltò, e seguì la sua strada». In chiasmo col proprio verbo, il doppio «tristamente» implica un passaggio dal positivo al comparativo, proprio come accade nella sequenza binaria di «Buona notte, — disse tristamente Lucia a Renzo... — Buona notte, — rispose Renzo, ancor più tristamente», e fa il paio con la sintassi iterativa e gestuale di «Lucia entrò nella stanza terrena, mentre Renzo stava angosciosamente informando Agnese, la quale angosciosamente lo ascoltava», dove di nuovo il secondo determinativo precede il predicato verbale, con un ordine inverso rispetto al primo, quasi a con-

notarne la sfumatura elativa. A specchio del proprio doppio, il termine ripetuto equivale a una somma e insieme a una differenza di più e di meno, sul tipo dello schema «*B* aggiunto a *B*» che si realizza, per l'appunto, nella forma «aggiungeva ora angustie all'angustie», o su quello «da *B* a *B*» di «passare, da quella gravità autorevole e corretttrice, a una gravità compunta e pensierosa». Della stessa famiglia, anche se con un gioco più complesso, poiché lo sdoppiamento si rifà alla dinamica proiettiva della vita interiore, si può considerare il sintagma «atterrito, più che d'ogni altra cosa, del suo terrore», insieme con le varianti «si pentiva poi d'essersi pentita», «aveva messo un nuovo spavento nell'animo spaventato», «tengono il possessore in un sospetto continuo del sospetto altrui». L'addizione ha luogo all'interno della coscienza per un atto di secondo grado e la specularità diviene un conflitto di fantasmi dell'inconscio, di amplificazioni ossessive che si rovesciano le une sulle altre come figure inafferrabili dell'angoscia.

È indubbio che gli abbinamenti iterativi che si rincorrono dentro la frase accendono nella parola un processo di condensazione e di stratificazione semantica come quando una idea fissa cresce ritornando su se stessa o una sensazione si approfondisce e si moltiplica trasferendosi da un piano all'altro del proprio campo d'esperienza. Accanto alla sottigliezza percettiva di «lacrimando senza piangere» o di «pieno d'impazienza e non privo d'inquietudine», dove la ripetizione s'intreccia con l'alternanza e con la litote, ecco dunque, nella categoria della *gradatio* analitica, i vari «ho lasciata la carità per la carità», «restituire ai viventi tutti i viventi», «arrivar lietamente a un lieto fine», «la minaccia d'un signore noto per non minacciare invano», «le bricconerie necessarie alla riuscita della bricconeria principale», «una parte sconosciuta d'una città si può dire sconosciuta», «quella guerra celebre tra le guerre», «nessuna parla di nessuno che la negasse». Ma si possono dare anche scenari o frammenti drammatici più estesi e concertati, quali: «si videro mescolati, confusi co' languenti, co' moribondi, languenti e moribondi qualche volta loro medesimi», «tra tanti appassionati, c'eran pure alcuni più di sangue freddo, i quali stavano osservando con molto piacere, che l'acqua s'an-

dava intorbidando; e s'ingegnavano d'intorbidarla di piú», «e appena si vedeva una mano pietosa avvicinarsi alla mano d'un infelice, nasceva all'intorno una gara d'altri infelici». In un modo o in un altro si tratta sempre di una progressione, quasi di un climax; e se poi dal patetico si passa al grottesco, si ha la catena iterativa di un cerimoniale burocratico che si vanifica e si perde lungo la linea ascendente della propria gerarchia: «Il capitano, fatte le sue diligenze, come aveva capito che si volevano, trasmise la risposta negativa, la quale fu trasmessa al residente in Milano, che la trasmettesse al gran cancelliere che potrebbe trasmetterla a don Gonzalo Fernandez di Cordova». Il verbo, ripetendosi, costruisce la caricatura di sé stesso, nell'iperbole di una prassi che si dissolve nell'irreale.

Anche un aggregato di sostantivi e di litoti, che mascherano un unico concetto fingendo di negarlo, può tracciare la traiettoria di un processo intellettuale quando quest'ultimo si riduce a una «trufferia» di «parole», a un catalogo dialogato di proposte successive e discordi, che hanno in comune uno stesso orrore da esorcizzare. Il senso del tempo e del mutamento viene espresso dalla sequenza nominale delle formule, dal linguaggio che si deforma e si adatta via via per poter eludere una verità che non si vuole o non si sa capire: «In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. Poi, non vera peste; vale a dire peste sí, ma in un certo senso; non peste proprio, ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. Finalmente, peste senza dubbio, e senza contrasto: ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del venefizio e del malefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola che non si può piú mandare indietro». La forza del racconto sta nella registrazione dei travestimenti linguistici, nell'affiorare continuo della peste in mezzo alle variazioni verbali: il teatro dell'esistenza è in questo caso il linguaggio, la mente distorta dell'uomo. Tuttavia è anche vero che l'enumerazione narrativa si modula in virtù del rapporto dialettico tra oggetto e soggetto, coi movimenti binari a cui dà origine, i quali rallentano lo slancio del discorso per poi farvi scattare all'improvviso, lucide e composte, le figure del contrasto, dell'ambivalenza semantica.

Una citazione pare piú che sufficiente, se il passo è significativo: «A tutte queste cagioni di mortalità, tanto piú attive, che operavano sopra corpi ammalati o ammalazzati, s'aggiunga una gran perversità della stagione: piogge ostinate, seguite da una siccità ancor piú ostinata, e con essa un caldo anticipato e violento. Ai mali s'aggiunga il sentimento de' mali, la noia e la smania della prigionia, la rimembranza dell'antiche abitudini, il dolore di cari perduti, la memoria inquieta di cari assenti, il tormento e il ribrezzo vicendevole, tant'altre passioni d'abbattimento o di rabbia, portate o nate là dentro; l'apprensione poi e lo spettacolo continuo della morte resa frequente da tante cagioni, e divenuta essa medesima una nuova e potente cagione». Nell'atto stesso che concatena i fatti e i sentimenti e ne gradua le spinte progressive, la crescita cauta e inesorabile, il pensiero inventa il ritmo del reale e delle sue opposizioni interne, complicate dai paradossi del desiderio e del tempo, dalle leggi di una società in crisi dove si chiede all'uomo «una triste scelta tra fame e fame, tra urgenze e urgenze». Sembra proprio che non ci possa essere guazzabuglio senza contrapposto.

S'era parlato, al principio, del rapporto tra Renzo e don Rodrigo e s'era visto che il narratore ne segnala espressamente il carattere abnorme. Esso infatti si fonda su un'eccezione del sistema, che non contempla la possibilità di un incontro tra un «nobile» e un «contadino» se non quando quest'ultimo stia al suo posto di suddito («... il nobile dovizioso e violento, con intorno uno stuolo di bravi, e una popolazione di contadini avvezzi, per tradizione familiare, e interessati o forzati a riguardarsi quasi come sudditi e soldati del padrone...»), perché dipende dal capriccio di don Rodrigo per Lucia, che è solo un episodio di «libertinaggio», legittimato dal codice della violenza e del puntiglio. Per un «cavaliere» come lui Renzo non può avere il ruolo di un antagonista da affrontare a faccia a faccia, tanto è vero che il destinatario del suo divieto, primo atto dell'intrigo che si mette in moto, è don Abbondio, a cui spetta in questo modo, dopo il messaggio dei bravi, l'ufficio di intermediario, sempre a favore del «mandante», tra il mondo signorile del «palazzotto»

e quello sottostante della «casa», cioè della «gente di nessuno». Bersaglio indiretto della sopraffazione, di cui si rende conto a poco a poco, Renzo al contrario vede in don Rodrigo l'antagonista che gli contende Lucia, ed eccolo allora sognare, con la furia della sua giovinezza, di «correre» dall'avversario e di «afferrarlo per il collo» o di «appiattarsi dietro una siepe» per toglierlo di mezzo. Ma siccome il «signore» si trova troppo in alto e troppo difeso, perché egli possa raggiungerlo sul serio, non gli resta altro, per sciogliere il conflitto, che tentare la spedizione notturna suggerita da Agnese ai danni di don Abbondio, mentre contemporaneamente anche i bravi scendono al villaggio per rapire Lucia, la fanciulla perseguitata, come direbbe il Propp. Prima però vi è qualcuno che si sostituisce a Renzo e arriva sino a don Rodrigo: fra Cristoforo, con la funzione, esattamente opposta a quella di don Abbondio, di trasferire verso chi è in alto il diritto di chi è in basso. Alla contrapposizione verticale che struttura lo spazio del racconto e ne rappresenta la gerarchia di valori, dividendo gli uomini in potenti e inermi, ricchi e poveri, corrisponde nel movimento dell'intreccio l'antitesi polisemica di «scendere» e «salire» associata a quella di «violenza» e «giustizia», di «sicurezza» e «paura»: è l'universo che si rivela a Lucia, nel momento che se ne allontana, con l'apparizione notturna del «palazzotto» «elevato sopra le casucce ammucciate», come un «feroce» che mediti nelle tenebre «un delitto», e la «casetta», «giù giù per la china», preda di «una forza perversa».

Se Renzo non può incontrarsi con don Rodrigo, neppure al livello legale di Azzecca-garbugli, ciò è consentito invece a padre Cristoforo in virtù del paradosso che regola la sua esistenza di uomo che ha ucciso un tempo il «nemico» e di religioso non vincolato alla statica di un ruolo, in grado perciò di muoversi lungo tutto l'asse verticale della vita civile, spettatore e mediatore delle contraddizioni che l'attraversano, contraddizione egli stesso nella sua «indole focosa» tenuta a freno da una «volontà opposta». Bisogna dunque dare un senso assai preciso e funzionale alla tipologia del «codice cappuccinesco» che dopo l'interludio di fra Galдино annuncia l'entrata in scena del confratello, alla sua trama fitta e insistente di ossimori, di coppie antonimiche.

E la conferma sta nel fatto che l'opposizione con cui si apre il catalogo giustificativo è proprio quella spaziale di «basso» ed «elevato», «infimo» e «potente», «palazzo» e «tugurio»: «... tale era la condizione de' cappuccini, che nulla pareva per loro troppo basso, né troppo elevato. Servir gl'infimi, ed esser servito da' potenti, entrar ne' palazzi e ne' tuguri, con lo stesso contegno d'umiltà e di sicurezza, esser talvolta, nella stessa casa, un soggetto di passatempo, e un personaggio senza il quale non si decideva nulla, chieder l'elemosina per tutto, e farla a tutti quelli che la chiedevano al convento, a tutto era avvezzo un cappuccino. Andando per la strada, poteva ugualmente abbattersi in un principe che gli baciasse riverentemente la punta del cordone, o in una brigata di ragazzacci che, fingendo d'esser alle mani tra loro, gl'inzaccherassero la barba di fango. La parola "frate" veniva, in que' tempi, proferita col più gran rispetto, e col più amaro disprezzo: e i cappuccini, forse più d'ogni altr'ordine, erano oggetto de' due opposti sentimenti, e portavano le due opposte fortune; perché, non possedendo nulla, portando un abito più stranamente diverso dal comune, facendo più aperta professione d'umiltà, s'esponevan più da vicino alla venerazione e al vilipendio che queste cose possono attirare da' diversi umori, e dal diverso pensare degli uomini».

Nei suoi attributi più classici si ripropone così la mescolanza dell'infimo e del sublime, propria, se si segue l'Auerbach, del realismo cristiano e del suo *sermo humilis*. Ma ora essa si realizza in una vicenda mediocre di provincia, in un piccolo teatro dove si contraggono sino alla deformazione le forze profonde del mondo storico, le leggi nascoste del condizionamento sociale. La visione biblica che la genera viene sottoposta a sua volta agli «umori» della società entro cui s'innesta, e il contrasto dei punti di vista, la varietà dei rapporti intersoggettivi che ne vengono fuori, aggiunge al comico e al tragico della vita quotidiana un grottesco più sottile e ambiguo, comune a tutti i livelli dell'esistenza. Anche padre Cristoforo, vero destinatario della pagina sui cappuccini, non si sottrae al contrappunto, alla ironia del reale. Prima dell'intervento del narratore e del suo racconto di ricupero, che deve fornirci la chiave del personaggio, il *milieu* in cui questi vive si conosce attraverso le parole di

fra Galdino, che è l'uomo medio del convento, la voce tranquilla della favola e della superstizione, il facile consolatore delle abbondanze miracolose. E qualcosa del suo tono e della sua mentalità si proietta, per così dire, nell'immagine dell'assente, che pure è tanto diverso, come una prefigurazione comica o uno sdoppiamento realistico, quasi nello stesso ordine di rapporto che unisce un Sancio Panza a un Don Chisciotte. La differenza nasce insomma dalla somiglianza, dall'enfasi corale del «mare» della «carità», giustapposta al «grembiule» di Lucia «carico di noci» e al volto «attonito e severo» di Agnese. Sin dall'inizio, con l'antefatto di fra Galdino, la problematicità del concreto si mescola in padre Cristoforo al pathos oratorio della fede e arma anche la sua decisione, valutati i pro e contro dopo la «dolorosa relazione» di Agnese, di «salire» al palazzotto di don Rodrigo per «affrontarlo» e «tentar di smoverlo dal suo infame proposito, con le preghiere, coi terrori dell'altra vita, anche di questa, se fosse possibile». Vien da pensare che l'utopia sia per lui una forma disperata di realismo.

Quando il frate entra nel regno di don Rodrigo, dove non è un caso che si trovi anche il dottor Azecca-garbugli, egli vi viene accolto come conviene a un rappresentante del convento, da ospite di riguardo, sebbene la sua venuta susciti tra i convitati un certo disagio, che nel padrone di casa è già un «confuso presentimento». Imbarazzato appare anche padre Cristoforo, costretto a sedersi e a partecipare ai discorsi conviviali sul diritto cavalleresco del messaggero, che suonano come una beffa nei suoi confronti non solo per il giudizio che dovrebbe dare, lui, un «cappuccino», su «un punto di cavalleria» opposto all'atto di «giustizia» per cui s'è mosso, ma anche perché i dialoghi sulle «sfide» e sulle «bastonate» chiamano in causa, di sbieco, la sua storia di convertito, la sua «conoscenza» del «mondo», la «carovana» che ha fatta, come dice sogghignando don Rodrigo. Lo scontro è ancora indiretto, ma la risposta di Cristoforo secondo cui non dovrebbero esistere né «sfide, né portatori, né bastonate», una risposta che «manda il mondo sottosopra» osserva il conte Attilio, rilancia lo stesso sottinteso e la stessa inquietudine che si nascondevano nelle provocazioni del signorotto. Quanto più la conversazione divaga passando dai

vini alla carestia, dalla politica alla guerra, tanto più s'intersecano gli sguardi e i silenzi dei due interlocutori che debbono affrontarsi su tutt'altro argomento. Bastano poi poche battute, dopo che essi si sono trasferiti in un'altra sala, perché il contrasto precipiti e divenga rottura, sfida aperta «a viso a viso», analoga, se si ragiona secondo le funzioni della morfologia romanzesca, alla «lotta» tra un «eroe» e un «antagonista»: c'è da soggiungere soltanto che queste figure sono ora anche dei ruoli sociali che vanno considerati nella loro dinamica soggettiva e in rapporto ai paradigmi di comportamento di cui sono l'espressione, alla stregua dei rituali e delle gerarchie a cui si appellavano gli ospiti del palazzotto. Così, mentre fra Cristoforo, dopo la «maledizione», rientra nella parte che sa propria del cappuccino, quella della pazienza e del silenzio, don Rodrigo, anche per tacitare «un lontano e misterioso spavento», torna a essere più che mai il «gentiluomo» che divide il mondo in cavalieri e mascalzoni, con l'orgoglio tipico della sua classe. L'uomo che ha di fronte finisce con l'apparirgli per quello che è, un «villano rincivilito», un «poltrone», un «villano temerario», un «mascalzone» da bastonare su due piedi, se non fosse protetto dal «saio». E tuttavia proprio questo fa di lui un avversario, un antagonista da «campo di battaglia», allo stesso modo che lo assimila alla condizione subalterna di Renzo e lo consorzia al suo destino di filatore, degno soltanto di qualche bastonata.

Dopo il colloquio al palazzotto, donde padre Cristoforo esce «nell'attitudine d'un buon capitano» («che, perduta, senza sua colpa, una battaglia importante, afflitto ma non scoraggiato, sopra pensiero ma non sbalordito, di corsa e non in fuga, si porta dove il bisogno lo chiede, a premunire i luoghi minacciati, a raccogliere le truppe, a dar nuovi ordini»), il frate agli occhi di don Rodrigo s'identifica sempre di più con la parte di Renzo, il «tanghero temerario» a cui il Griso, nel corso della spedizione alla casa di Lucia, dovrebbe lasciare «un buon ricordo sulle spalle» quasi a risarcimento, si direbbe, delle «carezze» che sono state risparmiate al cappuccino. Nell'attesa che i bravi ritornino vincitori dalla loro caccia, il padrone, tutt'altro che tranquillo, si rassicura pensando che una volta ch'egli abbia in mano la ragazza, nessuno

avrà il coraggio di presentarglisi davanti, tantomeno il suo spasimante o il suo protettore. «Venga, venga quel tanghero, che sarà ben ricevuto», dice, «venga il frate, venga». Purtroppo il fallimento dell'impresa notturna, addebitata subito dal conte Attilio a quel «dirittone di cappuccino», «temerario birbante» che bisognava punire finché s'era a tempo, costringe a un nuovo piano, siccome non si può darla vinta a un villano e a un frate, che prevede da un lato l'intervento del cugino sul conte zio ai danni di padre Cristoforo e dall'altro le pressioni di don Rodrigo sulla «giustizia» del paese per esiliare per sempre anche Renzo come un fuorilegge a cui è negato il ritorno nella sua terra. Ciò che accade intanto a quest'ultimo, giunto a Milano, produce da solo l'effetto desiderato e nello stesso tempo lega ulteriormente il nome di Renzo a fra Cristoforo per via delle lettere rimaste in possesso del bargello, come non manca di far notare il conte Attilio allorché può finalmente scorrere del «torto» patito dal nipote con l'illustre congiunto del Consiglio segreto. Nella sua versione fra Cristoforo non è altro che un provocatore, una «testa inquieta», un «plebeo» che ha ucciso a suo tempo un «cavaliere», uno che voleva maritare una «sua creatura», per certe ragioni che non si dicono, a un «soggetto» anche lui sotto la sua protezione, il quale deve ora fare i conti con la giustizia, e come!, per i gravissimi fatti di Milano. La prova decisiva, pertanto, che il cappuccino «se la ride de' grandi e de' politici» e che don Rodrigo ha ragione d'essere «irritato» dalle sue «villanie», risiede nell'amicizia con quel «filatore di seta», Lorenzo Tramaglino, responsabile della sommossa milanese. Al conte zio, da quel fine diplomatico che è, non occorre altro. Una delle carte vincenti che ha in mano per persuadere a suo turno il padre provinciale a spedire altrove il frate incomodo, a parte il fatto «disgustoso» che egli «ha preso a cozzare con suo nipote», sarà proprio la «circostanza spiacevole» del suo aiuto aperto a «un uomo» di cui s'è sentito parlare dappertutto, «quello che, con tanto scandolo, scappò dalle mani della giustizia, dopo aver fatto, in quella terribile giornata di san Martino, ... cose ... cose...» Dopo il puntiglio d'onore, la legge della diplomazia e del potere, continuando il suo processo di deformazione a carico degli «innocenti», accomuna

Renzo e fra Cristoforo nello stesso caso giudiziario, alla rubrica dell'ordine pubblico, ribadendo la loro complementarità di fronte a don Rodrigo, il quale aveva riconosciuto subito, del resto, dietro il «saio» i tratti del «villano». La funzione dell'antagonista si duplica con quella del trasgressore a mano a mano che la storia dei due personaggi «perseguitati» viene trascritta nella mitologia ufficiale del sistema. La distanza tra il palazzotto e la casa è cresciuta ancora.

In realtà, di peregrinazione in peregrinazione, di avventura in avventura, Renzo finisce poi col trovarsi con don Rodrigo «a viso a viso», quasi allo stesso modo in cui Lodovico, prima di divenire fra Cristoforo, s'era scontrato col suo «nemico», «a viso a viso», in un contatto che è davvero la rivelazione dell'Altro nell'orizzonte della morte. Senonché l'incontro tra i due, l'eroe e l'antagonista, avviene quando oramai tutto è andato «sottosopra» con la peste e il rapporto che li congiunge ha perduto il suo senso originario, dal momento che del signore del palazzotto rimane soltanto un povero «infermo», trascinato anche lui nel mondo basso del «lazeretto». Proprio nell'ora dell'eguaglianza la lotta prevista dal codice romanzesco, la resa dei conti, cade nel vuoto, trasformandosi in una prova di tutt'altro genere, non nell'amore che si fa odio, negazione dell'altro, ma nell'odio che deve riconvertirsi in amore. Al pensiero che Lucia possa essere scomparsa, Renzo vorrebbe scovare il «furfante», causa di tutte le sue disgrazie, «o in Milano, o nel suo scellerato palazzo, o in capo al mondo, o a casa del diavolo», e farsi giustizia una volta per tutte adesso che i tempi straordinari consentono che «gli uomini s'incontrino a viso a viso». Gli si oppone di nuovo fra Cristoforo, l'uomo che ha visto in faccia «la quiete solenne della morte», il quale, parlando con la voce «maestosa» della maledizione a don Rodrigo, ma con il tono ardente di una confessione personale, incalza perché il desiderio di vendetta si purifichi in perdono, e mostra allora al giovane l'«infelice» oramai distrutto dal morbo, «involto in un lenzolo, con una cappa signorile indosso, a guisa di coperta». Renzo non ha più di fronte un nemico, ma solo il «viso d'un cadavere», e ciò ch'egli deve vincere è dentro di lui, nel profondo delle sue contraddizioni, alle radici misteriose della violenza e del

non essere: «Può esser gastigo, può esser misericordia»... L'incontro con don Rodrigo lo ha voluto, in fondo, padre Cristoforo come un conflitto dello spirito, come un rito di prova per l'eroe cercatore prima della «ricerca» di Lucia nella terra dei morti. Ancora una volta spetta al frate il ruolo d'intermediario tra Renzo e il suo antagonista, un antagonista che non è più tale.

Occorre osservare, d'altro canto, che siccome don Rodrigo è uscito di coscienza, chiuso nel suo universo opaco e privo di «sguardo», non vi può essere dialogo tra i due personaggi. L'incontro si svolge solo da una parte, ancora nella logica di un rapporto che non ammette la possibilità di una risposta e che si riduce sempre per Renzo, sin dal principio della sua storia, a un monologo dell'immaginazione e del desiderio. Il fantasma di don Rodrigo irrompe di continuo nei suoi pensieri e vi occupa un posto dominante, da quando egli sogna di «correre» al palazzotto o di «appiattarsi dietro una siepe» e grida stralunato dinanzi alle donne che bisogna liquidare quel «cane assassino» («risoluzione e pazienza, ... e il momento arriva... lo libererò io, il paese...») a quando, dirigendosi alla volta di Milano, tra una preghiera e un ricordo, ammazza e risuscita «in cuor suo» il persecutore «almeno venti volte», o se lo ritrova davanti nel suo dormiveglia di fuggiasco nella sfilata di ombre che gli tolgono il sonno: «il mercante, il notaio, i birri, lo spadaio, l'oste, Ferrer, il vicario, la brigata dell'osteria, tutta quella turba della strada, poi don Abbondio, poi don Rodrigo». Anche mentre si stacca dal giaciglio dell'appestato, il colloquio interiore di Renzo continua, per quanto in un contesto tutto diverso, dal momento che all'idea della morte in cui s'è spento per sempre il furore della vendetta, si mescola ora l'ansia per Lucia, la speranza di una nuova vita. Lo stesso narratore si ferma su questa polarità patetica: «Chi avrebbe mai detto a Renzo, qualche ora prima, che nel forte d'una tal ricerca, al cominciar de' momenti più dubbiosi e più decisivi, il suo cuore sarebbe stato diviso tra Lucia e don Rodrigo? Eppure era così: quella figura veniva a mischiarsi con tutte l'immagini care o terribili che la speranza o il timore gli mettevano davanti a vicenda, in quel tragitto; le parole sentite appié di quel covile, si cacciavano tra i sí e i no, on-

d'era combattuta la sua mente; e non poteva terminare una preghiera per l'esito felice del gran cimento, senza attaccarci quella che aveva principiato là, e che lo scocco della campana aveva troncata». Sino all'ultimo, dunque, il don Rodrigo con cui Renzo viene a contatto è la figura che si è costruita nella propria coscienza, l'interlocutore di un dialogo immaginario che lo accompagna nelle sue traversie e anima i suoi furori, le sue proteste. La sua intensa vita affettiva, che non per nulla l'anonimo barocco dovrebbe attingere dagli stessi racconti autobiografici dell'interessato, investe il simulacro dell'antagonista e ne forma uno dei poli obbligati del proprio circuito mentale. Così, se l'intrusione di don Rodrigo nell'esistenza di Renzo non può tradursi in un evento che li ponga l'uno di fronte all'altro e alla pari, come vorrebbe il secondo allorché vagheggia, ospite di Bortolo, di «tornare in figura di vincitore a casa sua», essa genera tuttavia il rapporto univoco di un monologo interiore, il confronto della memoria e del sogno nella libertà dell'immediatezza biologica dove si può abolire per un istante la distanza che separa l'alto dal basso. Attraverso il ricordo d'un fuggiasco il passato riemerge dal presente nella struttura oppositiva della coscienza oppressa che mette in causa anche l'oppressore. Quanto a quest'ultimo, solo nel sogno, nel dizionario anarchico dell'inconscio, esiste per lui lo spettro dell'offeso, rappresentato metonimicamente da un frate temerario.

Ma oltre al legame introspettivo che si istituisce nella «mente» del personaggio, vi è un altro tipo di correlazione o di interferenza da recuperare nella dialettica della coppia Renzo - don Rodrigo, questa volta di competenza del lettore, al livello del racconto e della sua sceneggiatura stilistica. A insaputa l'uno dell'altro, come attori che si muovono in luoghi contigui ma senza vedersi, i due personaggi si mimano a vicenda, eseguono gesti simili su cadenze comuni. Ai «passi infuriati» di Renzo, reduce dal colloquio con don Abbondio («Renzo, intanto, camminava a passi infuriati verso casa, senza aver determinato quel che dovesse fare, ma con una smania addosso di far qualcosa di strano e di terribile...») rispondono quelli di don Rodrigo dopo la visita di fra Cristoforo («Don Rodrigo, come abbiám detto, misurava

innanzi e indietro a passi lunghi, quella sala, dalle pareti della quale pendevano ritratti di famiglia, di varie generazioni»), sviluppo degli altri, descritti all'atto del congedo: «... il padre Cristoforo chinò il capo, e se n'andò, lasciando don Rodrigo a misurare, a passi infuriati, il campo di battaglia». La simmetria sintattica, immersa in due frasi di esito diverso, risulta ancora più forte quando vi si sovrappone l'aspetto tematico e si osservi che il bersaglio o il motore dei passi infuriati di Renzo è don Rodrigo mentre la furia di don Rodrigo riguarda padre Cristoforo, che è come dire Renzo: e sembra un'altra riprova del ruolo di mediatore del frate, che si esercita persino sul piano delle funzioni predicative. Certo, anche la memoria ritmica del narratore gioca la sua parte in questo processo di segmentazione speculare interna, e non si può escludere la possibilità di una concordanza che nasca soprattutto per iniziativa del significante, sul genere della fenomenologia sapientemente ricomposta dal Contini per la *Commedia* dantesca. Ma l'ipotesi di un effetto secondario, più automatico che calcolato, si assottiglia non appena si individua lo stesso fenomeno nei luoghi cruciali, d'attacco e di svolta, di due capitoli che non solo si dispongono secondo il medesimo parallelismo, ma si implicano reciprocamente, per specifica dichiarazione del narratore sul proscenio del racconto. Sono di nuovo i capitoli XI e XXXIII, gli stessi donde è partito il nostro discorso, e su cui ora conviene fermarsi.

Un momento fa si diceva che essi sono collegati fra loro; e per continuare l'istruttoria si può aggiungere che lo strumento tecnico dell'implicazione consiste in una prolessi, in un avviso anticipato del narratore, il quale, rivolgendosi direttamente al Griso per consolarlo della pessima accoglienza riservatagli da don Rodrigo, spiega, facendo quasi il verso alla battuta di Renzo dopo l'insuccesso con Azecca-garbugli, che «qualche volta la giustizia, se non arriva alla fine, arriva, o presto o tardi anche in questo mondo», e poi annuncia, invitandolo a dormire, che «un giorno» egli avrà «a somministrarcene un'altra prova», tanto «più notevole» di quella presente. La prolessi sul futuro del Griso, fra le più tipiche del repertorio manzoniano, con un'inflessione che ricorda stranamente, entro un parlato affabile, il «verrà un

giorno» di fra Cristoforo, crea un'attesa di lettura, una sorta di domanda che attende una risposta. Quando quest'ultima finalmente matura e s'incorpora nell'azione narrativa, come avviene appunto nel capitolo XXXIII, il lettore retrocede con la memoria alla protasi dell'episodio e ne verifica il senso più nascosto senza bisogno di altri segnali. Sta a lui di tenersi alle regole del gioco, di misurare la coesione e la solidarietà del racconto nel suo movimento, qualcuno potrebbe dire nel suo circolo ermeneutico. Ora, se i due capitoli appaiono uniti tra loro da un segnale d'interazione così efficace, anche gli altri elementi di corrispondenza acquistano un nuovo rilievo e vanno sottoposti a uno scrutinio comparativo di puntigliosa sottigliezza: in questo caso il puntiglio è una forma di rispetto, di adesione alla partitura del testo. E intanto, in prima battuta, mette conto di registrare le sequenze con cui, in entrambi i capitoli, si immettono nel flusso del racconto don Rodrigo e Renzo.

Come un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepre, tornano mortificati verso il padrone, co' musi bassi, e con le code ciondoloni, così, in quella scompigliata notte, tornavano i bravi al palazzotto di don Rodrigo. Egli camminava innanzi e indietro, al buio, per una stanzaccia disabitata dell'ultimo piano...

Dopo la separazione dolorosa che abbiām raccontata, camminava Renzo da Monza verso Milano, in quello stato d'animo che ognuno può immaginarsi facilmente.

Una notte, verso la fine d'agosto, proprio nel colmo della peste, tornava don Rodrigo a casa sua, in Milano, accompagnato dal fedel Griso, l'uno de' tre o quattro che, di tutta la famiglia, gli eran rimasti vivi. Tornava da un ridotto d'amici soliti a straviziare insieme, per passar la malinconia di quel tempo...

Con una tal sicurezza, temperata però dall'inquietudine che il lettore sa, e contristata dallo spettacolo frequente, dal pensiero incessante della calamità comune, andava Renzo verso casa sua, sotto un bel cielo e un bel paese...

In tutti e quattro gli esordi, una volta messi tra parentesi i sottoinsiemi di varianti descrittive, si rintraccia un paradigma unico, che vede sempre all'inizio una serie di complementi determinativi e alla fine il gruppo nominale, mentre al centro si distribuisce il gruppo verbale, realizzato da un «imparfait d'ouverture», con il lessema «tornare» nel cam-

po semantico di don Rodrigo, ripreso anche però da un «camminare», e quello «camminare - andare» nella sfera di Renzo. La posizione del soggetto, sempre dopo il verbo, accentua la dinamica emotiva della sequenza nei suoi valori d'atmosfera, come chiarisce subito il confronto con la forma normale, di uso informativo e non enfatico, che si può invece cogliere nel capitolo VII, diviso in tre tempi tra padre Cristoforo («Il padre Cristoforo arrivava nell'attitudine d'un buon capitano»), don Rodrigo («Don Rodrigo, come abbiain detto, misurava innanzi e indietro») e il «vecchio» del palazzotto, che deve ricondurci a Renzo («Il povero vecchio lot-tava ancora»). Dalla parte di «tornare», inoltre, si ha una pluralità di attori, cioè i bravi e il loro padrone, e da quella di «camminare», invece, la singolarità di un individuo. In limpida evidenza ritmica, come ognuno vede, le inquadrature abbinate ordinano il movimento della costruzione narrativa entro una mappa di figure e di eventi, di piccole costellazioni tematiche in assonanza o in simmetria imperfetta, che armonizzano la trama progressiva dei contrasti, il senso delle differenze e delle complicazioni da un capitolo all'altro in rapporto alla parabola dei personaggi. Le analogie, d'altro verso, si dislocano su una superficie irregolare e si decentrano fuori dai luoghi di simmetria. La regolarità resta soltanto come un possibile negato o deformato, una sorta di *enjambement* in un reale che muta ma conserva insieme qualcosa di costante. Il cammino di Renzo porta entrambe le volte a Milano, ma nel capitolo XXXIII l'azione si arresta di fronte alle mura della città appestata, laddove nell'altro si spinge all'interno, tra le prime avvisaglie del tumulto, sino a quando il «vortice» attrae e ingloba lo «spettatore». E la ripresa di «andava Renzo verso casa sua» non segue immediatamente la didascalia del narratore, come nel capitolo XI, ma viene dopo che il racconto si è già trasferito nell'area di Renzo, ricuperando a ritroso il periodo trascorso dal giovanotto col suo arrivo al nuovo filatoio sotto le spoglie di Antonio Rivolta, e può quindi ricongiungersi con il tempo principale del ritorno di don Rodrigo «a casa sua».

A ogni modo, per avere un diagramma delle correlazioni e delle alternanze che attraversano i due testi, la cosa migliore è di recensire, le une accanto alle altre, le unità nar-

native dei capitoli, sia pure con un criterio abbastanza empirico, che non comporta una vera formalizzazione, conforme a una sintassi del metaracconto:

«... tornavano i bravi...»
monologo di don Rodrigo

don Rodrigo e il Griso
il narratore e il Griso
don Rodrigo e il conte Attilio
prima relazione del Griso
seconda relazione del Griso
il Griso a Monza

intervento del narratore

«... camminava Renzo...»
Renzo a Milano
incontro con un viandante
dentro la città
scena dell'uomo, della donna e
del ragazzotto
presentazione al convento
verso il vortice

«... tornava don Rodrigo...»
la febbre di don Rodrigo (mor-
te del cugino)
don Rodrigo e il Griso
il sogno di don Rodrigo
don Rodrigo e il Griso
ritorno del Griso
i monatti
don Rodrigo al lazzeretto e mor-
te del Griso

intervento del narratore

Renzo e Bortolo
Renzo fuori dalla peste
il narratore e Renzo
Renzo e Bortolo
partenza di Renzo

«... andava Renzo...»
ritorno al paese
Tonio e Renzo
don Abbondio
la vigna e la casa
l'amico senza nome
partenza dal paese
sotto le mura di Milano

Senza tuttavia insistere, come si potrebbe, su certe connotazioni o interferenze secondarie che si attivano non appena i due capitoli sono posti a raffronto nelle loro serie di sviluppo, conviene a questo punto prendere in esame le macrostrutture dell'intreccio e il loro disporsi alla superficie del testo, nella sua ricchezza di funzioni narrative. Bisogna subito notare che la proporzione tra il sottocapitolo di don Rodrigo e quello di Renzo si inverte, in quanto nel capitolo XI il rapporto, calcolato sul numero delle pagine, risulta di 2 a 1, e nel XXXIII, di 1 a 2: l'effetto è quello di un chiasmo geometrico in figura speculare, con una preminenza simbolica dello spazio o del segmento maggiore, che nella prima diade si correla a don Rodrigo e nella seconda a Renzo. Ciò che emerge da questo rapporto topologico fa risaltare poi

ancora di più il tracciato della storia dei due personaggi nella sua doppia funzione ascendente e discendente. Quando Renzo abbandona il proprio paese, egli è un eroe cercatore, sempre per stare alla terminologia del Propp, che dopo aver perduto tutto va incontro al peggio, mentre don Rodrigo, nonostante l'insuccesso dei bravi, dispone ancora di tutto il suo potere di persecutore e può quindi portare avanti, fuori dal palazzotto, le sue insidie contro la «ragazza» e il suo «tanghero», entrambi col ruolo di vittime a cui è stata fatta proibizione di vivere nella casa nativa. Nel momento, invece, che la scena si trasferisce a Milano, nel mezzo della peste, don Rodrigo è già stato sconfitto dagli avvenimenti che hanno condotto alla liberazione di Lucia, e difatti è partito anche lui «come un fuggitivo», sia pure «sbuffando, e giurando di tornar ben presto, in altra comparsa, e far le sue vendette»: ma a Milano c'è altro a cui pensare, con la morte in agguato in ogni luogo. Proprio mentre la peste batte alla sua porta, Renzo, guarito dal contagio e perciò immune, si mette di nuovo in cammino con la sicurezza che il divieto è caduto, e inizia così la ricerca di Lucia, rivisita la sua terra, trova il «filo» per il nuovo viaggio a Milano. Non è più un fuggiasco, ma un pellegrino, sa dove deve recarsi e quali prove lo aspettano.

A don Rodrigo accade tutto il contrario in quanto la sua strada termina nel lazzeretto per una prova senza uscita, e chi ve lo trascina è il Griso, il «fedele» d'un tempo, l'uomo «fidatissimo» del palazzotto che dichiarava d'«essere pronto a metterci la pelle per il padrone». La peste non conosce più né servo né padrone, riduce il signore a un uomo indifeso, in mano a una violenza che non può dominare. Il contrasto tra il comportamento del Griso nel capitolo XI e quello del capitolo XXXIII si aggiunge così al contrasto tra la sorte di don Rodrigo e quella di Renzo, che segna una svolta all'interno del racconto non solo rispetto all'alternativa di perdita o guadagno, distruzione o rinascita, ma anche perché rappresenta un doppio incontro con la morte, due forme di risposta al dolore dell'uomo nell'istante in cui vengono meno le armature dell'ordine sociale e resta soltanto la verità nuda della carne, dell'esistenza che scopre la propria solitudine e anela alla solidarietà di un altro essere. Più che

l'antitesi di due personaggi i cui sentieri si biforcano verso i poli contrari della vita e della morte, quasi a compenso dello squilibrio che l'uno ha prodotto nella storia dell'altro, il capitolo XXXIII esprime l'opposizione di due strutture esistenziali e dei rapporti intersoggettivi che ne fanno parte. Al demiurgo che si cela dietro il narratore, ma che non può arrogarsi il ruolo della provvidenza o di una certezza definitiva, interessa, nel teatro del mondo, l'uomo posto alla prova, la sua reazione di fronte al pericolo, la maschera che si aliena nel bisogno. Se si vuole capire meglio, non resta altro che tornare a leggere, lasciando di nuovo l'iniziativa al significante, alle voci multiple del testo.

Diversamente dalla sezione di Renzo, che ha uno scenario composto tutto di esterni, quella di don Rodrigo si svolge quasi per intero dentro una stanza, in un interno livido e cupo da *cauchemar*. A uno spazio aperto, attributo della campagna, si contrappone uno spazio chiuso, legato invece alla città. Appena Renzo si mette in viaggio, gli si presentano intorno un «bel cielo» e un «bel paese», e poi appaiono via via un «boschetto» di «fichi, pesche, susine, mele», una «siepe di gelsomini», la «vigna» accanto alla casa, «i rami e le fronde» nel «barlume» della sera, il nuovo «spuntar del giorno» con l'«aurora del suo paese», e infine un altro «boschetto», i «campi» fuori dalla «strada maestra», la «siepe» che cinge il «cortile d'una cascina», il «fieno ammontato» sotto «un gran portico», l'«alba» tra le «viottole», «il duomo» sullo sfondo del cielo, al pari di una «stella polare». Nel «misto di tenerezza e d'accoramento», di miseria e di malinconia, che cresce ad ogni passo del viandante, ritorna sempre l'immagine di una vegetalità caotica ma rigogliosa: anche nella «solitudine» c'è qualcosa che continua a vivere e a moltiplicarsi, come nel «guazzabuglio» delle «erbacce». Per don Rodrigo al contrario, dopo l'indicazione iniziale di «una notte, verso la fine d'agosto, proprio nel colmo della peste», e il complemento d'una «strada» percorsa in silenzio, anonima e oscura, tutto si restringe a una «camera», a un «lume» che cade sul suo viso «stravolto, acceso, con gli occhi in fuori», a una «montagna» di «coperte», alla fissità onirica di una «gran chiesa» con tanti «visi gialli, distrutti, con cert'occhi incantati, abbacinati, con le

labbra spenzolate», a un «campanello» e a un «uscio» di dove si vedono «venir avanti due logori e sudici vestiti rossi», a uno «scrigno» che viene scassinato e a una «barella» per portar via il «miserabil peso» di un corpo sopraffatto dalla peste.

È uno spazio chiuso e senz'aria, colmo di ombre minacciose, come una trappola che non concede scampo alla vittima, di un orrore secco quasi caravaggesco, nel senso in cui piace a Gadda di affacciare il nome di Caravaggio e del barocco lombardo, con la sua grave e funebre tristezza, a proposito del Manzoni. S'era lasciato don Rodrigo al capitolo xxv nel gesto di partire in carrozza «col Griso e con altri bravi, di fuori, davanti e di dietro», col volto rabbioso e tragicomico di un Catilina, e ora lo si ritrova di colpo a Milano, nel pieno della peste, dopo che per due capitoli, il xxxi e il xxxii, s'è data notizia ininterrotta del contagio e delle «selvagge e stravolte fantasie» che s'impadroniscono degli uomini quando la «perversità» si allea alla «pazzia», e si è concluso l'affresco del dramma collettivo riprendendo la storia dei «personaggi» «per non lasciarli piú, fino alla fine». Il primo che ricompare è per l'appunto don Rodrigo, in un'atmosfera notturna di calura opprimente, dove gli scorci di cronaca retrospettiva, nella loro falsa indifferenza di breve referto, misurano la tensione sinistra del tempo che è passato e dei guasti che ha prodotti. La presenza del Griso, ancora nelle vesti canoniche di «fedel Griso», si porta dietro l'annotazione completiva che egli è «uno de' tre o quattro» rimasti vivi «di tutta la famiglia»; il «ridotto d'amici soliti a straviziare» da cui torna il padrone invita ad aggiungere, come in una fuga di prospettive, che «ogni volta ce n'eran de' nuovi, e ne mancava de' vecchi»; l'allegria di don Rodrigo, tra i compagni di baldoria, si unisce all'«elogio funebre del conte Attilio, portato via dalla peste, due giorni prima». Non resta piú nulla del palazzotto, se ne sono andati tutti; ma piú si ride alle spalle dei morti e piú s'infiltra nell'ambivalenza del riso la paura e la solitudine, la «malinconia» cupa del sopravvissuto. Ciò che viene represso dalla parola si scatena nella dialettica del contrario, il desiderio si scontra con il reale e con la sua legge della coordinazione avversativa.

Come accadeva a Gertrude nelle sue parodie di convento,

che la facevano ridere «sgangheratamente» ma senza gioia, di nuovo con l'amarezza e l'«orrore per il chiostro» («ma eran risa che non la lasciavano piú allegra di prima...»), anche per don Rodrigo l'allegria muore subito in un «però», che lo rispinge dagli altri verso se stesso, verso l'angoscia e il tremore del proprio corpo, senza possibilità, stavolta, di *transfert*. «Camminando però, sentiva un mal essere, un abbattimento, una fiacchezza di gambe, una gravezza di respiro, un'arsione interna, che avrebbe voluto attribuir solamente al vino, alla veglia, alla stagione». I due piani della sensazione e del desiderio, del corpo e della coscienza, coesistono ancora, ma l'equilibrio si è già incrinato e il processo di divaricazione che ne segue si manifesta proprio nel progressivo negarsi del condizionale «avrebbe voluto» rispetto all'oggettività di «sentiva»: sicché da una parte, una volta coricatosi, don Rodrigo «ricorreva col pensiero all'agosto, alla vernaccia, al disordine; avrebbe voluto poter dar loro tutta la colpa, ma...», e dall'altra, risvegliandosi, «si sentiva al cuore una palpitazione violenta, affannosa, negli orecchi un ronzio, un fischio continuo, un fuoco di dentro, una gravezza in tutte le membra, peggio di quando era andato a letto». L'iterazione, che non sarà certo sfuggita, anche sotto le equivalenze sinonimiche e i ritocchi cromatici, corrisponde in modo mirabile al ritmo oppressivo di un'idea fissa che si decompone, a un conflitto che si propaga e diviene il diagramma simbolico di una crisi psicosomatica che laceri gli strati profondi della coscienza consegnandola alla vertigine dell'informe o dell'abisso che è dentro di noi nel momento stesso in cui ci circonda.

Nella camera di don Rodrigo la febbre del sospetto e della grande paura penetra dappertutto: e non vi è solo lo sguardo del malato, con la sua nevrosi della luce, ma anche l'occhio lucido e all'erta del Griso, mosso da un desiderio opposto a quello del suo «infelice» signore. La tensione fra questi due sguardi che si spiano a vicenda entra nella scena dal primo istante in cui servo e padrone si scrutano sotto il «lume». Il viso di don Rodrigo «stravolto» e «acceso» è ricavato dalla prospettiva del Griso, così come l'atto del Griso di tenersi «alla lontana» e l'interpretazione che lo spiega in quanto «in quelle circostanze, ogni mascalzone, aveva

dovuto acquistare, come si dice, l'occhio clinico» sono mediati e trascritti dal pensiero di don Rodrigo, il quale «legge» in anticipo nel «fare del Griso» ciò che gli passa «per la mente». Nell'incrociarsi degli sguardi, rispecchiati in una proiezione multipla, la parola si assume il compito di eludere la realtà, di coprire le tracce del sospetto, di truccare e neutralizzare il linguaggio del volto. Ma chi guarda è un lettore che decifra subito il senso nascosto, l'intenzione dell'altro. E da un dialogo così dissociato deriva un gioco quasi atroce di finzioni e di convenienze verbali, che sospendono il confronto in attesa che la natura imprima nelle cose il suo segno univoco e definitivo, dopo una «buona notte» di tregua, divisa di nuovo tra due speranze opposte. Quella di don Rodrigo, nel suo letto solitario, dura poco, appena una pausa tra il gesto di cacciarsi sotto le coperte e l'insorgere di un «ma» che smentisce fulmineo l'illusione di un sonno liberatore, seguito subito dopo da un'altra coppia di avversative, in un crescendo cauto e imperioso di intensissimo effetto, come rilevano in genere tutti i critici. Ripetendosi inesorabile, la polarità implicita nel paradigma «non A, ma B» aggredisce l'azione diversiva del personaggio e la ricaccia sulla strada del pericolo, l'avvolge e l'imprigiona in una ragnatela, in un percorso cieco in fondo al quale dilaga l'idea della peste, non più mascherata dallo «scherzo» come nei «discorsi dello stravizio», ma nuda e buia nel «silenzio» notturno, tra il «caldo» e la «smania». L'ultima difesa dell'organismo che si arrende è il rifugio onirico: ma anche la rimozione dell'inconscio operata sui materiali del passato condensa una nuova angoscia, ristrutturando nel geroglifico della paura un episodio che pareva esaurito e dimenticato. «Quando mi vien lo schiribizzo di sentire una predica, so benissimo andare in chiesa», aveva detto don Rodrigo a fra Cristoforo «con istizza, ma non senza qualche raccapriccio», e adesso si ritrova, sognando, in una «gran chiesa» ad ascoltare proprio il cappuccino. È scomparso il «sorriso forzato di scherno», resta soltanto, di quel ricordo, il «raccapriccio», l'assedio delle immagini che si inseguono nel magazzino teatrale e allucinante della coscienza morbida.

Al lettore che esplori il sogno di don Rodrigo sotto il ri-guardo letterario, nei registri più nascosti dell'intertestuali-

tà e della sintassi combinatoria, viene fatto a questo punto di accostarvi, tanto più in quanto il rapporto con lo Scott sembra riproporsi anche nel sottocapitolo di Renzo, l'avventura onirica di Lovel nell'*Antiquario*, con il suo «succedersi di immagini bizzarre» e i suoi «vaneggiamenti» da incubo, che a poco a poco la fantasia febbrile organizza in visione, in apparizione, preceduta da un'attesa ansiosa e sbigottita, dell'oggetto del proprio terrore. Anche qui, in una sensazione diffusa di angoscia, sul fondo della tappezzeria di una camera verde, le cui figure alla Rembrandt paiono all'improvviso riprendere vita, compare un personaggio, l'antenato della casa, lo stesso della leggenda che è stata raccontata quella sera a Lovel, e avanza verso il suo letto in un atteggiamento di «terribile e rigida compostezza». Il momento culminante del sogno, accompagnato subito dal risveglio, è l'incontro tra il sognatore e il fantasma, il quale gli apre dinanzi un libro misterioso. «Aldobrand levò un dito come ad imporre silenzio all'ospite che si era introdotto nella sua stanza e cominciò ad aprire il fermaglio del venerabile volume che teneva nella sinistra, con deliberata lentezza. Dopo averlo aperto, lo sfogliò in fretta per un po' e poi, sollevandosi in tutta la sua altezza e tenendo il libro in alto con la mano sinistra, indicò un passo di quella pagina. Sebbene la lingua fosse sconosciuta a Lovel, sia il suo occhio che la sua attenzione furono attratti violentemente dalla riga su cui la visione sembrava richiamare la sua attenzione, le cui parole parvero scintillare con luce soprannaturale e rimasero fissate nella sua memoria».

Ma quanto più si ascolta lo Scott onirico dell'*Antiquario*, un testo che il Manzoni conosceva bene, come ci testimoniano le sue lettere, tanto più s'impone, alla fine, la forza inventiva dell'epifania tragica di don Rodrigo, non più nell'atmosfera di *rêverie* romantica che rende pittoresco anche il terrore e che si conclude, difatti, con «un'onda di musica deliziosa» («... Mentre la visione chiudeva il volume, un'onda di musica deliziosa sembrò riempire la stanza... Lovel si riscosse e d'un tratto fu del tutto sveglio. La musica, tuttavia, era ancora nelle sue orecchie, né cessò prima che egli potesse riconoscere la melodia di una vecchia canzone scozzese...») ma fusa nella materia aspra e quotidiana di un reale

senza leggende, nella storia clinica di un delirio irreversibile. Non appena il sogno comincia, lo spazio della «gran chiesa» si altera e si pluralizza: da una parte è una sensazione visiva di distanza enorme e insormontabile, di vertigine rovesciata in un movimento vano verso l'alto «in su, in su», e dall'altra un'impressione tattile, corpo contro corpo, di angustia, di panico fisico, di minaccia soffocante «in mezzo a una folla». Alla vista di tanti cenciosi che stanno intorno, pieni di «macchie e bubboni», questo processo di dilatazione e di restringimento si scatena in una sorta di dramma, per cui l'immagine ottativa di una porta «lontana lontana», oramai irraggiungibile, si scontra con l'immobilità puerile di un corpo rannicchiato per sottrarsi a un contatto che sgomenta. Anche il grido di «largo, canaglia!», che dovrebbe ristabilire le distanze secondo le norme rassicuranti della gerarchia sociale, cade nel vuoto, e la progressione dello schiacciamento, del peso che opprime, continua, «più addosso», si localizza, come se si trattasse di un «gomito» o «altro», nel vivo della carne, «tra il cuore e l'ascella». Se per il lettore è già chiaro il senso univoco della peste, per il personaggio che ne subisce il marchio, il travestimento dell'angoscia in aggressività non è ancora finito giacché la punta che egli avverte nel fianco, il «nuovo non so che che veniva a puntarglisi al luogo medesimo», gli ricorda di scatto la sua «spada», e mentre vi vuole mettere mano «infuriato», non la ritrova più al suo posto, spinta «in su» dalla «calca», col «pomo» che lo urta sempre «in quel luogo»: alla fine non la raggiunge affatto, in vece dell'arma sente solo il postumo di una «traffitta». Le associazioni tipiche della sintassi onirica, dove l'inconscio si struttura come un linguaggio, informano così ogni atto di don Rodrigo e concentrano sul suo corpo, direbbe lo psicanalista, la paura originaria della castrazione, l'idea d'essere disarmato alla mercé di una maledizione che lo trafugge. Oramai vinto e disfatto, lo attende il fantasma di fra Cristoforo, la funzione aggressiva, per attenerci a Lacan, dello sguardo malefico, lo sdoppiamento autodistruttivo dell'*ego* in rivolta.

Il riconoscimento del predicatore, seguendo l'occhio teso della folla («gli parve che tutti que' visi si rivolgersero a una parte»), avviene ancora una volta dal basso, a frammenti

successivi, in un'ottica allucinata di primi piani verticali – «un non so che di convesso, liscio e luccicante», «una testa pelata», «due occhi», «un viso», «una barba lunga e bianca» – che danno presto un nome allo sconosciuto e lo rivelano «un frate ritto, fuor del parapetto, fino alla cintola», con qualcosa che evoca l'apparizione del Farinata dantesco nei colori irreali di un universo diabolico interiorizzato nel microcosmo della coscienza, nel suo teatro del terrore. Colui che osserva è insieme l'oggetto dello spettacolo, dentro e fuori da ciò che vede, prigioniero delle immagini che lo guardano e lo affasciano enigmatiche. Intanto fra Cristoforo «fulminato uno sguardo in giro su tutto l'uditorio», rinnova il gesto dell'antica minaccia come nella «sala a terreno» del palazzotto: solo che ora don Rodrigo non può più «afferrare rapidamente per aria quella mano minacciosa», lo spazio elude la sua «furia», il suo «sforzo» di «acchiappar quel braccio teso per aria», lontano e inafferrabile quanto è vicina e reale la «voce» mostruosa ed estranea, anche se gli nasce in «gola», con cui si ridesta esattamente nell'«attitudine» del sogno, scosso da un «grand'urlo» che sembra la lingua delirante della distruzione. L'incubo è scomparso, ma il corpo è divenuto nemico di se stesso. Dal fondo della carne riaffiora l'orrore delle origini, il trauma sepolto del grembo materno, l'«Unheimliches» di cui ci parla Freud.

La «luce del giorno» non meno fastidiosa di quella della «candela» notturna non cancella né ricaccia nel mondo delle larve il «dolore della parte sinistra», conferma anzi al paziente che il male gli è addosso con un «ronzio», un «fischio continuo», più forti della sera prima. E basta un'occhiata, un'occhiata paurosa dopo un brivido di esitazione e di inutile resistenza, per scoprire la verità nella sua immagine più temuta. Così il personaggio viene rinchiuso dentro il suo destino, di nuovo nella trappola crudele di una frase enumerativa che si accumula e si protende in avanti, come in una ricognizione medica, per poi rovesciarsi di colpo nella brutalità del referto, quasi precipitando. Il narratore è così vicino, tuttavia, alla vittima da poterne assumere il punto di vista nell'istante più drammatico della catastrofe, quando, oramai ridotta al muro, essa vede «un sozzo bubbone d'un livido paonazzo»: dove non pare dubbio che l'enunciato de-

scrittivo rimanda alla parola atterrita che grida nel fondo dello sguardo. Ma immediatamente dopo, l'identificazione si spezza e la voce narrativa lascia solo, per così dire, don Rodrigo. In anafora equivoca col «vide» del «bubbone», la ricapitolazione diegetica «l'uomo si vide perduto» sposta verso l'alto il punto di vista dell'osservatore, col risultato di accentuare, nella distanza, l'immagine dell'«uomo» accerchiato, dell'animale alle strette, in uno spazio che si restringe e dove manca quasi il respiro. Da questi scatti nascosti, da questi salti di prospettiva il racconto attinge la sua forza di impulso e di rilancio, così come il «terror della morte», conseguente al vedersi perduto, si prolunga fulmineo, concretandosi e rafforzandosi con il ribrezzo di un contatto fisico ostile e plebeo, nel «terrore di diventar preda de' monatti, d'esser portato, buttato al lazzeretto».

Dopo il risveglio la sorte di don Rodrigo dipende solo dalla fedeltà del Griso, e il malato lo sa bene, alle soglie com'è della disperazione. Ma quando il Griso riappare, chiamato dalla «violenza» del «campanello» e già «all'erta», s'intuisce subito che il suo legame col padrone, ora che quest'ultimo chiede aiuto e non sussistono più incertezze sul suo stato, si è rotto automaticamente, secondo la sua natura di contratto d'interesse e di potere che ignora o distrugge il bisogno dell'altro quando manca una contropartita. All'eloquenza impotente del padrone, il quale si appella alla gratitudine e alla fedeltà e tenta così l'ultima carta della propria salvezza («Griso!... tu sei sempre stato il mio fido... T'ho sempre fatto del bene... Di te mi posso fidare... Sto male, Griso...») il servo replica con la retorica cauta dell'ossequio laconico: «Sì, signore... Per sua bontà... Diavolo... Me n'ero accorto». Don Rodrigo si spinge sino a una formula «insolita» («Non voglio fidarmi d'altri che di te... fammi un piacere, Griso») e il Griso si trincerava più che mai dietro quella «solita» del «Comandi»; l'uno indugia quasi nel tono di una confidenza, e l'altro misura attentissimo le parole e i silenzi, con la sola eccezione dell'ultima battuta, che si allunga premurosa e didascalica – «No, signore... niente senza il parere del medico. Son mali bisbetici: non c'è tempo da perdere. Stia quieto: in tre salti son qui col Chiodo» – semplicemente per sventare il pericolo di porgere un po'

d'acqua all'«ammalato» e di avvicinarvisi troppo. Sembra il colloquio di due marionette tragiche, in un'aria pesante d'allucinazione che emana soprattutto dal delirio sensorio di don Rodrigo, dalla sua attesa convulsa e contratta in un silenzio di tomba. Le impressioni che predominano sono quelle acustiche e tutte al presente di un'azione improvvisa («... e teneva in sesto i pensieri. Tutt'a un tratto, sente uno squillo lontano...») che può essere colta soltanto nel suo volume di rumori ancora ambigui, di congettura in congettura, di sospetto in sospetto («Sta attento; lo sente più forte, più ripetuto, e insieme uno stropiccio di piedi: un orrendo sospetto gli passa per la mente. Si rizza a sedere, e si mette ancor più attento; sente un rumor cupo nella stanza vicina...»), fino a che l'uscio non si apre alla crudele certezza dello sguardo. L'impressionismo visionario del sogno si ripete ora anche nella realtà: «... lo vede aprirsi, vede presentarsi e venire avanti due logori e sudici vestiti rossi, due facce scomunicate, due monatti, in una parola; vede mezza la faccia del Griso che, nascosto dietro un battente socchiuso, riman lì a spiare».

L'urlo di don Rodrigo, di accusa e di aiuto, riverso sugli oggetti dell'odio o del desiderio – «Ah traditore infame!... Via, canaglia! Biondino! Carlotto! aiuto, son assassinato!» – e la pistola che egli impugna per difendersi mettono in moto i monatti, ultimi attori di un dramma, di una *danse macabre* allegra e feroce, a cui essi aggiungono il tradimento delle «opere di misericordia», tetri e sinistri nel loro vociare quanto lo è il Griso nel tacere. Di fronte all'«aguzzino» che lo tiene «appuntellato sul letto» tra un «versaccio di rabbia insieme e di scherno»; il tradito diventa lo «sventurato Rodrigo», un uomo senza titoli che «mugghia» come un animale percosso mentre scorge il Griso intento a «cavar fuori danaro, roba, a far le parti» da «galantuomo», come raccomandà uno dei monatti. E il Griso ha paura, non osa nemmeno voltarsi dalla sua parte, sebbene gli sguardi dell'altro si perdano già nel vuoto. Per l'ultima volta il servo e il padrone sono di fronte, atterriti l'uno dall'altro, legati insieme dalla morte che si minacciano o si leggono nel volto. Portato via don Rodrigo, «miserabil peso» tra le braccia indifferenti dei monatti, il Griso rimane ad accrescere il pro-

prio bottino e a farne un «fagotto». Ma la «furia del frugare» travolge la sua prudenza e il «giorno dopo» la peste viene anche per lui «gozzovigliando in una bettola», quasi in simmetria plebea con il «ridotto» dello stravizio da cui il padrone aveva iniziato la sua discesa verso thanatos. Il circolo che si chiude trasforma anche il servo in un oggetto da spogliare, senza che il narratore vi alleggi un commento o un segno di giudizio dopo quello che aveva anticipato nel capitolo XI, ancora in una cornice di commedia. La fine del Griso non può che compiersi nel linguaggio scabro dei fatti, al livello di una cronaca grigia e comune, quasi da *Journal of the Plague Year*, quando anche la tensione narrativa si è spenta, al modo delle ultime note di un concerto o di un tempo musicale.

Si direbbe proprio che, passando nella sfera d'azione di Renzo, il racconto voglia riprendere fiato dopo la violenza corrusca della giornata di don Rodrigo e sfrutti il movimento all'indietro della storia del personaggio, che interrompe lo sviluppo del presente narrato, per riaccostarsi a un quadro di vita più distesa e cordiale, anche se con altre angosce e altre pene, di un realismo discorsivo a tratti come divagante. L'avvertimento di non fabbricarsi un «Bortolo più ideale» di quello che aiuta Renzo perché in fondo non teme la sua concorrenza per via di quella «benedetta disgrazia» di non saper leggere, è messo lì proprio a indicare il peso e il limite della realtà con la sua trama di piccoli calcoli e di astuzie che si mescolano anche agli affetti. Interlocutore obbligato di Renzo, Bortolo è la misura, la voce del reale, che smonta a uno a uno i progetti avventurosi del giovinotto, da «quello di farsi soldato» all'idea di «tornarsene di nascosto, travestito, e con un nome finto», sulla base di una prudenza borghese e cattolica a cui ripugnano le «pazzie» perché ciò che conta è il «mestiere», e ognuno deve fare il suo. Se si astrae dal congedo, che viene più tardi, con una tenerezza riflessiva di timbro popolare, la sua parte termina quando Renzo dopo essersi presa la peste se ne tira fuori e risorgono così «più che mai rigogliosi nell'animo suo le memorie, i desideri, le speranze, i disegni della vita». Dal momento in cui

si affaccia il tema della rinascita, al polo contrario di quello funebre che riempiva la sera di don Rodrigo, anche il mondo interiore di Renzo si ridesta, il personaggio ritorna ai suoi monologhi, alle domande e alle sfide che gli sono care, sino a convincersi, fra l'altro, che la peste è una «occasione troppo bella», volendo partire, perché si possa lasciarla «scappare»: un paradosso, questo, che il narratore rincalza con una battuta rivolta al protagonista – «giova sperare, caro il mio Renzo» – sullo stesso registro dubitativo di quelle che arginano, altre volte, le illusioni del cuore tanto in rapporto a fra Cristoforo quanto a Lucia e ad Agnese.

L'intervento ripetuto del regista mostra, d'altra parte, che l'azione si carica a poco a poco e può persino essere arrestata da una serie di contrappesi per consentire di completare l'analisi del personaggio, dopo il saluto a Bortolo, con l'esattezza quasi naturalistica della «cintura» coi «cinquantascudi», del «fagottino di panni» e del «coltellaccio» nel «taschino de' calzoni», giustapponendo da ultimo al ritratto del viandante che s'avvia verso Lecco «tre giorni dopo che don Rodrigo era stato portato al lazzeretto» quello collettivo dei «pochi guariti dalla peste». E siccome costoro formano di fatto «una classe privilegiata», la descrizione finisce in un altro paradosso, questa volta tutto del narratore o del cronista, per cui essi somigliano ai «cavalieri d'un'epoca del medio evo, ferrati fin dove ferro ci poteva stare, e sopra palafreni accomodati anch'essi, per quanto era fattibile, in quella maniera» in mezzo a «una povera marmaglia pedestre di cittadini e di villani, che, per ribattere e ammortire i colpi, non avevano indosso altro che cenci». Contrappuntata dal giudizio ironico sul «bello, savio ed utile mestiere! mestiere, proprio, da far la prima figura in un trattato d'economia politica», la comparazione sembra fuori ritmo, voluta da un saggista che si diverte sui bordi del racconto. Senonché va poi ricordato che essa si applica a Renzo, a un «villano», degno soltanto del bastone, che la peste ha promosso a «cavaliero» in un paesaggio di «cenci» dove l'«economia politica» è gestita dalla fame. A situarla in questa luce di colori opposti, la sequenza comico-epica acquista, assai più che nello Scott, una funzione di grottesco amaro, non eccentrico ma interno all'azione, e accumula l'attesa, rallen-

tandone l'inserimento, sul personaggio da cui procede la dinamica del racconto.

Finalmente sulla stessa scala drammatica di «tornava don Rodrigo a casa» e della sua polarità tra allegria e orrore, incomincia a questo punto il tema del pellegrino e del sopravvissuto – «andava Renzo a casa» – impostato subito sul contrasto, che postula però nel soggetto un ritorno di vita, tra «sicurezza» e «inquietudine», tra lo spettacolo di «un bel cielo» e di «un bel paese» e la vista di «qualche ombra vagante» o di altri «cadaveri portati alla fossa, senza onor d'esequie, senza canto, senza accompagnamento», sempre in una «tristissima solitudine». È significativo, e va quindi posto in evidenza, che nel *Fermo e Lucia* questa apertura paesaggistica trova uno sviluppo più diffuso, parallelo e affine a quanto si scorge intorno a fra Cristoforo la prima volta che egli appare nel romanzo: «...camminava Fermo in un bel mattino d'estate, per coste amene donde ad ogni tratto si scopre un nuovo prospetto, per verdi pianure, sotto un cielo ridente, tra il fresco e spezzato luccicare della ruggiada, all'aria frizzante dell'alba, e al soave calore del sole obbliquo, appena comparso sull'orizzonte. Ma dove appariva l'uomo, dove si vedevano i segni della sua dimora, del suo passaggio, spariva tutta la bellezza di quello spettacolo: erano villaggi deserti, animati soltanto da gemiti, attraversati da qualche cadavere che era portato alla fossa, senza accompagnamento, senza romore di canto funebre: qua e là uomini sparuti che erravano, infermi che uscivano disperati dal coviglio, per morire all'aria aperta, birboni, che agguatavano dove fosse da spogliare impunemente».

Si vegga adesso, sempre nel *Fermo e Lucia*, lo scenario che si disegna di fronte a fra Cristoforo, ancora con l'anagrafe di Padre Galdino: «Dal viottolo guardando sopra le picciole siepi e sui muricciuoli si vedevano splendere le viti per le foglie colorate di diversi rossi; e i campi già seminati, e lavorati di fresco spiccavano dall'altro terreno come lunghi strati di drappi oscuri stesi sul suolo. L'aspetto della terra era lieto; ma gli uomini che si vedevano pei campi o sulla via mostravano nel volto l'abbattimento e la cura. Ad ogni tratto s'incontravano sulla via mendichi laceri e macilenti invecchiati nel mestiere, fra i quali molti si conoscevano per

forestieri che la fame aveva cacciati da luoghi più miserabili, dove la carità consueta non aveva mezzi per nutrirli; e che passando a canto ai pitocchi indigeni del cantone gli guardavano con diffidenza e ne erano guardati in cagnesco come usurpatori». Non c'è proprio bisogno di rileggere per capire che ci sta di fronte un unico quadro in due versioni, l'una a specchio della fame e l'altra della peste, da cui esce una nuova prova, tutta allo scoperto, del nesso metonimico Renzo - fra Cristoforo e della loro appartenenza alla stessa area semantica, addirittura nel campo visivo del narratore, come nel nostro caso. Nel testo dei *Promessi Sposi* il doppiante del capitolo xxxiii viene eliminato, rifuso a frammenti nell'antigrafo del iv («La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero») o nel «viaggio» aggiunto del xvii («Quel viaggio non fu lieto...») La corrispondenza patetica tra i due viandanti è lasciata all'intuizione del lettore, all'indizio analogico che apparenta la serie di Renzo – «contristata dallo spettacolo», «assalito in un punto da una folla di rimembranze dolorose, e di dolorosi presentimenti», «seguì la sua strada, più contristato» – all'inquadratura conclusiva di fra Cristoforo: «Questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento nel cuore».

Ma più ancora che sul materiale iconico e stilistico il raffronto col *Fermo e Lucia*, se si vuole veramente metterlo a frutto ora ch'è venuto a tiro, deve appuntarsi sulla strutturazione dell'intero episodio, ossia su quella che oggi suole chiamarsi la forma del contenuto. A questo fine conviene ancora ricorrere alla scomposizione in paragrafi o unità narrative:

ritorno al paese
Tonio e Renzo

don Abbondio
la vigna e la casa
l'amico senza nome
partenza dal paese
sotto le mura di Milano

ritorno al paese
l'uomo «travisato dal male» e
Renzo
don Abbondio

Agnese
partenza e «seconda entrata» a
Milano

Anche al primo sguardo, stando al grafico delle assenze o delle presenze, risulta con chiarezza che non si tratta di

semplici ritocchi ma di emendamenti e complementi sostanziali, che mutano l'economia del racconto, la sua intonazione. Se poi la verifica si estende, come è giusto, all'organismo testuale, le differenze e le metamorfosi si moltiplicano, dall'apparizione di don Abbondio, che prima si profila «nel vano» di una finestra come «un non so che di bianco - giallastro in campo nero» e dopo invece diviene «una cosa nera» incontrata per la strada, dalle sue «povere braccia» che «ballano nelle maniche», alle notizie che Renzo raccoglie parlando con Agnese in un caso e con il parroco e l'amico nell'altro, o al paesaggio del finale. Quasi inesistente nella prima redazione, quest'ultimo acquista consistenza topografica agli occhi del personaggio solo con «l'aurora del suo paese», la «bottega» del fornaio a Monza, la «cascina» fuori da Greco, il «gran portico» e le «viottole» che conducono «sotto le mura di Milano, tra porta Orientale e porta Nuova». Anche la sostituzione ad Agnese dell'amico senza nome, tanto più memorabile quanto meno lo si conosce nei suoi tratti d'individuo, è piena di conseguenze perché dà un senso diverso agli oggetti di contorno e più ancora perché trasforma una scena d'idillio familiare che si ripete, e perciò non sorprende, in un incontro d'intimità nuova e non preveduta, a più alto volume d'informazione, come aggiungerebbe il Lotman. Il dialogo tra Renzo e Agnese partecipa di una situazione già nota, dove l'affetto funge da attributo o da costante, mentre quello tra due amici, uno dei quali ancora ignoto al lettore, è un evento, un'esperienza da compiere, in cui l'affetto si rivela alla fine come una scoperta, come necessità e come dono.

A un grado tanto più drammatico di stupore esistenziale questo approfondimento dell'orchestrazione patetica, sui toni bassi di un discorso interiore penetrante e sinuoso, agisce nella sequenza di Tonio che dapprima è soltanto un «uomo seduto sul limitare», che pianta in faccia a Renzo «due occhi insensati» e non dice una parola, né risponde quando viene chiamato «per nome». Nella nuova versione, annunciata già da una postilla del manoscritto («Stupido: gli pareva Gervaso, ed era Tonio») l'uomo «in camicia, seduto in terra, con le spalle appoggiate a una siepe di gelsomini, in un'attitudine d'insensato», che Renzo scorge mentre va

verso casa sua, assume l'apparenza di «quel povero mezzo scemo di Gervaso» e poi, più da vicino, dimostra d'essere Tonio, quello che era così «sveglio», a cui la peste, privandolo della sua identità, ha «svolto» nel corpo il «piccolo e velato germe di somiglianza che aveva con l'incantato fratello». Renzo lo interroga con la voce semplice e schietta dell'amicizia, ma Tonio può solo alzare gli occhi, immobile, e ripetere, «con la bocca aperta» e «con un certo sorriso sciocco», la cantilena straziante di «a chi la tocca, la tocca». Autentico colpo di genio, siamo oramai al buio indistinto, al regresso nella potenza primigenia dell'inizio biologico, o vegetale, di cui parla Gadda.

L'invenzione del folle inebetito, preso dapprima per Gervaso e identificato subito dopo nel fratello Tonio, può intanto servire come prova indiziaria del rapporto genetico che sembra sussistere tra il viaggio di Renzo e un episodio di *Waverley*, di nuovo nel museo letterario dello Scott, tale da spiegare forse alcuni dei restauri manzoniani, per quanto la loro ragione profonda resti sempre alla fine il movimento variato, il ritmo fluente e disteso dell'insieme, che non si può mai ridurre a una somma diacronica di segmenti o di temi. Nel romanzo di *Waverley*, per l'appunto, s'incontra un gruppo di tre capitoli, dal LXIII al LXV, sotto i titoli di *Desolazione*, *Spiegazioni* e *Altri schiarimenti*, dove si narra il ritorno del protagonista, Eduardo Waverley, a Tully-Veolan, in mezzo alle rovine della guerra, per avere notizie dei vecchi amici del tempo di pace, e prima di tutti, di Rosa Bradwardine. Fra le persone in cui egli si imbatte, secondo un intreccio che vedremo di qui a poco una volta discusso il punto che ora ci interessa, figura anche un povero scemo, Davie Gellatlay, l'innocente, il *fool* del paese, il quale, riconosciuto dalla canzone scozzese che sta cantando, quantunque sembri «l'ombra di quel che era», riconosce a sua volta il giovane gentiluomo e alla sua domanda su quanti siano morti risponde con una triste enumerazione di nomi, siglata dal doppio ritornello di «tutti morti e andati». Il personaggio che oltretutto emerge «tra le rovine di una specie di pergolato», ha molte affinità con il «povero Tonio», e quasi decisivo si può considerare poi il fatto, in quanto prodotto da una reazione a catena, che così come si apprende all'inizio di *Wa-*

verley che Davie aveva un fratello a cui, a detta del popolo, il Cielo aveva dato un genio speciale quasi a compenso dell'infermità dell'altro, anche Tonio nei *Promessi Sposi*, ma non nel *Fermo*, dichiara, quando è ancora sano, d'avere «avuta anche la parte di cervello» di Gervaso. Il parallelo è così strutturato da far pensare, nel suo processo doppio di ricupero, a un suggerimento diretto, alla libera reinterpretazione di un modello.

Accettando dunque l'ipotesi che il motivo del povero pazzo rappresenti un punto d'incontro sicuro tra le sequenze del viaggiatore di *Waverley* e quelle di Renzo, resta ora da analizzare la costruzione dei motivi lungo l'intero episodio. A procedere come sempre in termini di sommarî o di scene si ricava, per lo Scott, lo schema: a) ritorno in Scozia; b) passaggio da Edimburgo e incontro con la signora Flockhart; c) arrivo a Tully-Veolan; d) la casa e il giardino devastati dalla guerra; e) incontro e colloquio con Davie; f) la capanna della vecchia Janet e il barone di Bradwardine; g) i racconti del barone e di Janet. Con qualche spostamento e qualche amplificazione non dovrebbe riuscire difficile accorgersi che l'ossatura narrativa del testo inglese somiglia singolarmente a quella manzoniana, soprattutto quando si prende il tema della ricerca di Rosa, che porta l'eroe cercatore sino al padre della ragazza, o la natura morta, come la designa lo stesso Scott, della casa e del giardino in abbandono, che *Waverley* raggiunge con un giro fuori dal villaggio «seguendo un sentiero a lui ben noto». La casa e il giardino sono gli stessi descritti al principio della storia, nella linea ornata di una pastorale neo-gotica: «Il giardino, che sembrava tenuto con grande accuratezza, abbondava di alberi da frutto ed esibiva una profusione di fiori e di piante sempre verdi, tagliate in forme grottesche. Si stendeva esso in diverse terrazze discendenti a gradi dal muro meridionale fino a un largo ruscello dal corso dolce e tranquillo che serviva di confine al giardino». Ma ora la guerra ha lasciato soltanto uno «spettacolo di desolazione». La casa è stata saccheggiata, la porta scardinata, le finestre infrante, i mobili ridotti a pezzi nel cortile, con le aiuole coperte d'erbacce, gli alberi sradicati, l'erba scomparsa nella fanghiglia.

Se sembra già d'intravedere la vigna e la casetta di Ren-

zo, il richiamo diviene ancora più forte e insistente dinanzi a certi particolari del colorito narrativo, che riguardano in primo luogo la figura di *Waverley* («Di mano in mano che s'inoltrava verso il Nord, le tracce della guerra si facevano più evidenti... Era sera quando *Waverley*, turbato da pensieri e sentimenti ben diversi da quelli che aveva provato al suo primo arrivo, giunse presso il villaggio di Tully-Veolan... Mentre si avvicinava al villaggio, vide con sorpresa e inquietudine... il nostro eroe, immerso nelle tristi riflessioni causate da quella scena, volgeva attorno lo sguardo...») o il paesaggio antropologico che la circonda: «Nei paesi dove gli abitanti passavano per essere seguaci degli Stuart, le case erano smantellate e vuote, il corso dei lavori campestri interrotto, e gli abitanti erravano qua e là in preda al terrore, allo sconforto, alla disperazione». Un supplemento di conferma, del resto, si può desumere anche dal *milieu* paesaggistico dei primi capitoli, complementare per opposizione di quello del ritorno, con enunciati del tipo: «l'assieme della scena era penoso perché rivelava alla prima occhiata per lo meno un ristagno dell'attività se non dell'intelligenza» e: «in alcuni luoghi si scorgeva tra le casupole una miserabile vacca magra o un cavallo tutto piagato», che ricordano irresistibilmente, se si ritorna al capitolo IV dei *Promessi Sposi*, la «scena» che «era lieta, ma...» e la «vaccherella magra stecchita» della «fanciulla scarna». Certo, può essere benissimo un caso che una vacca magra accompagni il cammino di padre Cristoforo come quello di *Waverley*, tanto più che una «vaccherella» viene già introdotta dal *Fermo e Lucia* (IV, II) nell'episodio dell'esodo dal paese sotto la minaccia del saccheggio. Ma tutto induce a credere che si tratti di quel genere di caso che affascina tanto Borges, un caso che è il prodotto geometrico del calcolo e dell'ironia, un frutto enigmatico dell'arte negli archivi misteriosi della memoria.

Per tirare intanto le somme, sembra ragionevole concludere, di fronte al progressivo allineamento della storia di Renzo con quella di *Waverley*, che quest'ultima abbia funzionato come una specie di modello o di catalizzatore tecnico, anche se scatta poi dalla parte manzoniana un nuovo principio costruttivo con una trasformazione abbastanza radicale

di tutti i predicati interni del racconto. La sostituzione di un contadino che non sa leggere a un gentiluomo «curioso e romantico» sposta verso il basso il livello degli oggetti e degli attori che vi si correlano, sicché una vigna può prendere il posto di un giardino signorile e opulento, dove le rovine della guerra hanno lasciato intatto qualche segno di una vita felice, come la piccola copia dell'Ariosto, sciupata dalla pioggia e dal vento, che Waverley raccoglie, quasi fosse un tesoro, sotto il balconcino di Rosa. Anche la figura del folle si traduce in tutt'altra cosa, giacché non appartiene più al folklore di un vecchio mondo patriarcale che ama la stravaganza e la bizzarria e la conserva tra i suoi costumi come una sorta di istituzione, di ruolo shakespeariano assimilato alle delizie del pittoresco. Si guardi, infatti, il ritratto di Davie, il «pazzo di famiglia»: «... il suo abbigliamento era antiquato e strano. Consisteva in una specie di giacchetta grigia, coi risvolti scarlatti e le maniche con delle aperture che lasciavano vedere la fodera rossa; le altre parti del vestito corrispondevano nel colore alla giacchetta, senza dimenticare i calzettini rossi e un berretto scarlatto orgogliosamente ornato d'una penna di tacchino». Gervaso invece è solo il «povero mezzo scemo» di una famiglia che ha fame, e Tonio, «l'uomo in camicia» degradato alla fissità meccanica di un «sorriso sciocco» incarna la metamorfosi mostruosa della peste, lo specchio della distruzione e del mutamento, il volto tragico e inerme di un paese di ombre, di superstiti «insalvatichiti della solitudine».

L'angoscia di Renzo, d'altro canto, non tollera gli arpeggi sentimentali di Waverley, il quale può riflettere su se stesso e compiacersi, alla vista d'una scena così diversa, d'essere maturato, fatto più triste ma insieme più saggio dal pericolo e dalla sventura. Se, a quanto pensa l'Empson, si deve parlare di pastorale nel senso di un processo per cui ciò che è complesso si attribuisce anche a ciò che è semplice e l'uomo semplice, umile o proletario, può avere ed esprimere sentimenti alti e intensi, il passaggio di Waverley a Renzo non rientra nella categoria del pastorale, così come nell'ordine figurativo non vi potrebbe essere ascritta un'idea di Gainsborough filtrata nel linguaggio di un Ceruti, del tutto immaginario, che avesse letto Diderot e Rousseau, oltre a Parini.

Anche quando rivede Tully-Veolan, Waverley resta l'«eroe passivo» di Scott, il turista aristocratico che giunge sempre dal di fuori e nel cui sguardo si unifica e si armonizza la varietà, l'incanto scenografico del pittoresco. Ma Renzo che scopre il suo paese è un testimone, parte viva e dolente del mondo che gli viene incontro, saturo di ricordi e di conflitti, di laceranti silenzi interiori che parlano anche a un contadino incolto. Le sue passioni sono davvero quelle «comuni agli uomini di tutte le classi», come voleva lo Scott di *Waverley*. Rivelazione di uno spazio profondo presente in ogni uomo, l'indagine del cuore, quale la definisce l'Arcangeli rifacendosi alla grande pittura romantica di un Constable o di un Turner, scende alle fibre della coscienza, nel brivido quotidiano della carne e della natura.

S'è già avuta occasione di notare che il cammino di Renzo si apre sul doppio registro della tristezza e della letizia vitale. Al preludio dei contrasti tematici fa subito da ricalzo e da ripresa il quadro del boschetto ove il pellegrino si ferma «a mezzo della giornata» per «mangiare un po' di pane e di companatico», con l'appendice dei «fichi, pesche, susine, mele» disseminate nei campi o sotto gli alberi «come se fosse grandinato» e delle «uvc» che nascondono i «pampani», indizio di un anno «straordinariamente abbondante» a paragone della peste che infuria ancora. Non appena Renzo arriva in prossimità del villaggio, l'antitesi che ne scandisce il passo viene alla luce in una «folla di rimembranze dolorose e di dolorosi presentimenti», di nuovo nella struttura di un chiasmo che, giusta la logica della ripetizione accrescitiva, dà soprattutto risalto al secondo «dolorosi» e al conflitto di emozioni sensorie che invadono il viandante, l'esiliato. Da una parte risuona ai suoi orecchi il ricordo dei «sinistri tocchi a martello» della fuga notturna e dall'altra è la certezza acutissima, quasi la vibrazione fisica di «sentire» un «silenzio di morte», che anticipa addirittura, se ci si sposta per un istante sul fronte storico del linguaggio letterario, il «j'écoute le silence» dello Chateaubriand dei *Mémoires d'outre-tombe*. Ma nel sintagma manzoniano, attenuato per altro da un «per dir così» e sostenuto ancora dall'associazionismo emotivo di un Burke, l'unità visuale del paesaggio, per dirla con un lettore moderno di Chateaubriand, si fonda anche sull'opposi-

zione di vita e di morte, duplicata da quella del personaggio tra declino e rinascita.

Al movimento di Renzo che avanza corrisponde così uno sviluppo ascendente del discorso introspettivo, legato alla catena dei comparativi «un turbamento ancor più forte», «ancora peggio s'aspettava» e all'anafora del ricordo dell'avventura notturna, dalla «viottola» che prende il pellegrino, la stessa della notte famosa, all'incontro «ansioso e insieme timoroso» con l'«uomo in camicia», dall'immagine supposta di Gervaso, «secondo testimone alla sciagurata spedizione», a quella vera e definitiva di Tonio, «quel Tonio così sveglio che ce l'aveva condotto». Il primo saluto del paese a colui che ritorna proviene da un povero deficiente, alle soglie di un'animalità tranquilla e disperata, fermo come un manichino «a bocca aperta». Ciò che egli sa dire, mentre le domande di Renzo si susseguono, amichevoli e sbalordite («Oh Tonio... sei tu?... Tonio! non mi riconosci?... L'hai addosso, eh? povero Tonio; ma non mi riconosci più?») è soltanto un ritornello d'incubo, quasi una ballata dell'appestato ridotta al microtesto, elementare e tremendo, di «a chi la tocca, la tocca». Se nella prima parte del capitolo la storia di don Rodrigo si dispiega in un colore fondo di allucinazione, la cui acme è nel sogno della chiesa, quella di Renzo comporta un elemento visionario per così dire a occhi aperti, in una terra di sopravvissuti che appaiono come ombre, reduci da un'altra vita. Allontanandosi da Tonio e seguendo la sua strada «più contristato», a sviluppo, come forse si ricorda, del «contristato» dell'inizio, il viaggiatore vede spuntare «una cosa nera» in cui ravvisa subito don Abbondio, portato quasi dal suo «bastone», con il volto «pallido e smunto» di chi ha avuto la sua «burrasca» e con le «povere braccia» in aria per lo stupore, anzi per la «maraviglia scontenta» di vedersi davanti proprio Renzo.

Sebbene il nuovo incontro con don Abbondio si leghi strettamente alla scena che precede in quanto ne continua il motivo funebre con la «filastrocca di persone e di famiglie intere» che comincia di sorpresa dal nome di Perpetua, il dialogo che segue guida il lettore in uno spazio verbale di tonalità meno aspra e sembra trascrivere il dramma della peste in una lingua più familiare, che esorcizza l'orrore dell'informe,

l'indifferenza della materia che si corrompe. Il ruolo di don Abbondio è sempre quello di voce insopprimibile del reale, di misura comica, straordinariamente seria e concreta, dell'esistenza che cerca di sopravvivere alla «burrasca» e difende la verità fisica del proprio egoismo, il governo angusto ma tenace della propria quiete sempre braccata dalla paura. Attraverso di lui Renzo ristabilisce il contatto con il mondo che ha lasciato fuggendo e comincia ad apprendere qualche brandello di notizia sulle persone lontane, arrestando don Abbondio, ogni volta che la sua risposta stizzosa sta per tramutarsi in domanda, a un «ma» che si ripete per sei battute, sino a quando non si tira dietro tutta la frase che covava nella «maraviglia scontenta» dell'interrogato: «Ma voi, dico, cosa venite a far da questa parte, per amor del cielo? Non sapete che bagattella di cattura...?» Costretto alla parte dell'informatore, don Abbondio si attribuisce invece quella dell'inquisitore e del moralista, che gli torna tanto più comoda dal momento che tutela la sua sicurezza, inaspettatamente messa in pericolo dall'apparizione di quel «forestiero». La controffensiva sentenziosa con cui protegge il proprio imbarazzo («Vi dico che non c'è nessuno; vi dico che non pensiate alle cose di qui; vi dico che...») dimostra a Renzo che il vecchio non è mutato, anche se la peste gli ha fatto visita «perfida e infame», e non può capire come mai un fuggiasco voglia tornarsene a casa contro gli «avvisi» del cielo che dovrebbero consigliare a tutti di starsene quieti. Con l'allusione alla casa («Oh bella! Vengo, anch'io, a casa mia... Casa vostra...») il colloquio giunge al tema dei morti, alla filastrocca di nomi che Renzo ascolta «addolorato, col capo basso»: sono conoscenti, amici, parenti, a ognuno dei quali va l'esclamativo pietoso di «poverino! poverina! poverini», quasi nella cadenza meccanica di una litania. Anche don Abbondio, afflitto com'è dall'idea che l'altro voglia fermarsi in paese o abbia in animo «qualche sproposito peggio di questo», ha un accento da «fine del mondo», sia pure ridimensionato subito dalla simmetria tragicomica di «Ho inteso... Volete rovinarvi voi, e rovinarmi me. Non vi basta di quelle che avete passato voi; non vi basta di quelle che ho passate io. Ho inteso, ho inteso».

Se don Abbondio chiude il dialogo «sospirando stizzosamente», Renzo ne esce «tristo e scontento», immerso in una

solitudine dove si salvano pochi nomi, sufficienti, tuttavia, per estrarne fuori quello di un amico a cui chiedere alloggio per la notte, «pochi passi fuori del paese»: ed è anche lui un uomo solo, l'unico rimasto di «una famiglia di contadini portata via tutta dal contagio». Ma prima di risalire alla casa del «compagno» d'infanzia, bisogna passare davanti alla «vigna», con un'altra pausa nell'azione, quasi un intermedio di rallentamento, più nella prospettiva dello scrittore che in quella del personaggio e al punto di correre il rischio d'essere scambiato per un esercizio di virtuosismo botanico, se non fosse vero che nella natura morta in cui si perde lo sguardo di Renzo confluisce una tensione segreta, un riso d'arguzia che è lo spirito stesso del racconto. A parte il fatto che ora diviene chiara la funzione anticipatrice delle «frutte» e delle «uve» che il viandante scorgeva lungo il suo cammino «lasciate in balia del primo venuto», ciò che si presenta dinanzi a Renzo, a distanza per così dire ravvicinata, riproduce in forma più complessa e pastosa l'esperienza di Agnese, di don Abbondio e di Perpetua nel ritorno al paese dopo la tempesta dei lanzichenecchi. Sono gli stessi oggetti e gli stessi gesti che si ripetono, in uno spartito minore: «Dopo un altro po' di strada, cominciarono i nostri viaggiatori a veder co' loro occhi qualche cosa di quello che avevan tanto sentito descrivere: vigne spogliate, non come dalla vendemmia, ma come dalla grandine e dalla bufera che fossero venute in compagnia: tralci a terra, sfrondati e scompigliati; strappati i pali, calpestato il terreno, e sparso di schegge, di foglie, di sterpi; schiantati, scapezzati gli alberi; sfioracchiate le siepi; i cancelli portati via. Ne' paesi poi, uscì sfondati, impannate lacere, paglia, cenci, rottami d'ogni sorte, a mucchi o seminati per le strade; un'aria pesante, zaffate di puzzo più forte che uscivan dalle case; la gente, chi a buttar fuori porcherie, chi a raccomandar le imposte alla meglio, chi in crocchio a lamentarsi insieme; e, al passar della carrozza, mani di qua e di là tese agli sportelli, per chieder l'elemosina».

Ma il primo piano della vigna, con la giunta secondaria della casa piena di «topacci» e di «ragnatele», ha un effetto di antitesi violenta, riempie di colore dovizioso e squillante un crepuscolo già grigio, capovolge il rapporto tra l'uomo e la natura, la quale può vivere in se stessa non come cornice

di una scena umana ma come forza e groviglio di forme in conflitto. A chi mediti, d'altronde, sulla costruzione interna di tutto lo «schizzo», per ripetere il termine ironico introdotto dal narratore alla fine del suo divertimento, non dovrebbe neppure sfuggire che la vigna o giardino di Renzo, nella sua sostanza linguistica, è anch'essa una antitesi, in quanto la si può ridurre, retrocedendo alla sua struttura profonda, a una specie di ossimoro come «lo splendore della miseria», sul tipo già noto di «cenci sfarzosi», amplificato ai limiti dell'evidenza o della mistificazione. Il paradosso da cui si genera l'iperbole descrittiva rispecchia quello di una natura florida anche nell'abbandono, caos o guazzabuglio disordinato ma vitale, inarrestabile flusso di energia che si rinnova indipendentemente dall'uomo, ambivalenza di forze cosmiche, direbbe oggi la McCarthy. È l'emblema della corruzione ma insieme della fioritura: «... Ce n'era come se fosse grandinato; giacché l'anno era straordinariamente abbondante...» Che poi si debba vedere in tutto questo anche una connotazione simbolica, sembra altrettanto logico, soprattutto quando si rammenti la «vigna» dei discorsi all'osteria di Gorgonzola («La vigna è bella; fin che la dura») che, se si sostituisce al parlante in scena il regista scrittore e il suo codice lirico-meditativo, si può ricongiungere agevolmente a una vigna biblica o magari a un giardino shakespeariano, quello a esempio del *Riccardo II*, microcosmo sacro e laico della società umana nella sua dialettica di ordine e caos, di piante che maturano e di semi che inaridiscono tra i sassi, vivente comunità naturale, scrive il Melchiori, di piante e fiori e erbacce («E perché dovremmo noi, entro questo breve recinto, osservare le leggi, le forme e le debite proporzioni, e ripetere, in piccolo, quasi il modello d'uno stato saggiamente e stabilmente ordinato, quando quell'altro più grande giardino, quello che è circondato da una muraglia di mare, e cioè il nostro intero paese, è pieno di erbacce, e i suoi fiori più belli sono soffocati, e gli alberi da frutta attendono ancora la potatura? e le siepi sono in sfacelo, le aiuole in disordine, e le loro erbe sane formicolano di bruchi?»). Non per nulla le «foglie appassite» trascinate dal «venticello d'autunno», nel paesaggio iniziale del capitolo IV, si riproducono, sul piano di una comparazione simbolica che fa centro sul «turbine va-

sto» della storia, nelle «foglie passe e leggiere» portate via dagli «angoli» dove le aveva «confinare» un «minor vento».

Anche il lessico di realizzazione della vigna insinua e moltiplica la presenza di un occhio interiore: dalla «marmaglia» al «guazzabuglio», dal «soverchiarsi» degli «steli» al «rubarsi il posto», dal tirarsi giù «a vicenda, come accade spesso ai deboli che si prendon l'uno con l'altro per appoggio» al «rovo» che contrasta «il passo, anche al padrone». L'immagine finale non può quindi essere più il *tòpos* di una natura settecentesca da *rêverie* consolatrice o da scenografia sentimentale, alla Rousseau o alla Scott, eden simbolico dell'immaginazione. Il giardino dell'anima bella, emblema dell'armonia e della libertà, come ha chiarito il Pevsner, non trova posto in un universo che distrugge l'idillio, dove natura e cultura sono intrecciate insieme al pari del bene e del male e dove la storia lascia la sua impronta in ogni cosa, anche nell'esistenza di un contadino che s'affaccia sulla soglia di casa tra le «erbacce» e il «sudiciume», in mezzo alle «pareti scrostate, imbrattate, affumicate». Lo sgomento che era rimasto sospeso di fronte alla vigna, messo come in parentesi dal suo coagulo festoso di colori, torna a riemergere allorché il silenzio della stanza, violato dai passi del visitatore, si trasforma in «uno scompiglio, uno scappare incrociato di topacci» sotto un «parato di ragnateli». A Renzo non resta altro che mettersi «le mani ne' capelli», senza parole, e scapparsene alla «casetta» dell'amico, nella speranza di una solidarietà che non ha ancora trovata e di cui, dopo la sosta tra i resti delle sue cose, sente più forte il bisogno. La vigna continua anche in questo caso la sua funzione di antitesi.

Nel «buio» che comincia a scendere, il ritratto dell'amico seduto «sur un palchetto di legno» presso l'uscio e «con le braccia incrociate, con gli occhi fissi al cielo» appare subito quello di «un uomo sbalordito dalla disgrazia, e insalvaticito dalla solitudine», vicino dunque allo stato d'animo di Renzo e bisognoso quanto lui di un rapporto umano che non consista soltanto, come intendiamo dalle sue parole ancora incerte, nell'aiuto a Paolin de' morti per sotterrare le vittime della peste. L'atto del riconoscimento che ha luogo a questo punto «al barlume, tra i rami e le fronde», con dietro l'immagine di un paese visto per così dire dal cimitero, inseri-

sce di nuovo nel discorso la formula canonica dell'«opera di misericordia», la stessa che avevano invocata i monatti nella camera di don Rodrigo. Ma il suo senso è esattamente l'opposto di una frase di dileggio, così come suona opposta, per rifarci pure a un'altra analogia di tipo secondario, la valenza affettiva del nome «Paolin de' morti» rispetto a quelli di Biondino e Carlotto in bocca al padrone del Griso. È vero, tuttavia, che si tratta di un contrasto ancora agli inizi, che deve maturare e rivelarsi con l'insieme dinamico della situazione, nello spessore variabile del ritmo dialogico o gestuale. Sul piano immediato del racconto il contatto fatico dell'appellativo «Renzo» con cui l'amico risponde alla chiamata del compagno si contrappone retrospettivamente al «Siete qui, voi» di don Abbondio e si associa invece all'«Oh Tonio» del primo incontro, che aveva trovato dall'altra parte solo la voce vuota e anonima di «a chi la tocca, la tocca». La discordanza adesso è tolta, la reciprocità del chiamarsi ristabilisce l'eguaglianza degli interlocutori. Se l'amico ha a sua volta un ritornello da ripetere («Sai che son rimasto solo? solo! solo, come un romito!... son rimasto solo; ma! son rimasto solo»), l'idea fissa della solitudine da cui è posseduto non rappresenta più la negazione del dialogo, il muro della follia, ma la certezza d'essere ascoltato e compreso, il confronto di una presenza pietosa, l'invito a parlare e a confidarsi, a vincere l'orrore del non umano nella comunione e nella fedeltà degli affetti. I due sopravvissuti che si rivedono e si riconoscono rifondano in un certo modo il rapporto umano allo stadio più elementare del bisogno, non diversamente da chi esca dalle rovine di una guerra o di un cataclisma con lo stupore impietrito e vertiginoso di una regressione ai primordi dell'esistenza, dove il primo nemico è la fame. Un antropologo osserverebbe a questo punto che nelle società primitive di tipo rurale il cibo viene governato da un processo di sacralizzazione, immagine collettiva del sacrificio e del dono.

Si rinnovano così i gesti rituali, antichi e domestici, del «metter l'acqua al fuoco», del «far la polenta», dello «scozzarla sulla tafferia», con il corredo liturgico del «materello», del «piccol secchio di latte» con «un po' di carne secca», del «paio di raveggioli, con fichi e pesche», sulla «tavola» del ringraziamento e del lavoro comune. La scrit-

tura intanto riproduce se stessa, attiva associazioni lontane che sembravano spente nel testo. Alla stessa stregua in cui, poco dopo, il ragguaglio dell'amico, descrivendo la partenza di don Rodrigo «con la coda tra le gambe», suggerisce al lettore il ricordo dei bravi, nel capitolo XI, che tornavano «mortificati verso il padrone, co' musi bassi, e con le code ciondoloni», la cena dei due superstiti cita e riprende un altro interno di vita contadina, quello della casa di Tonio, con il «paiolo» e le «ceneri calde», il «matterello ricurvo» e la «piccola polenta bigia» da scodellare «sulla tafferia di faggio» tra gli «occhi fissi» dei «commensali», soprattutto dei «ragazzetti». Notava l'acutissimo Schlegel che certi oggetti, quando si ripetono, equivalgono in un romanzo a una specie di rima. E la stessa cosa si può forse affermare per la «polenta» di Tonio e dell'«amico», purché si aggiunga anche, a integrazione del significante iconico, che come parte di una liturgia l'oggetto rimanda a un costume di vita, a un ethos comunitario, proprio del «contadino di Lombardia, e di chi sa quant'altri paesi» diceva il narratore nel capitolo VII, per cui ogni ospite può dividere il suo cibo «quand'anche questo fosse un ricco epulone alzatosi allora da tavola, e lui fosse all'ultimo boccone». Ma nella cena dell'insalvatichito e del reduce compare qualcosa di più, ed è la riscoperta dell'amicizia nel regno delle ombre, la gioia di esistere per l'altro nella «benevolenza», che è «tanto quella che si sente, quanto quella che si trova negli altri», secondo la postilla intensa e profonda che il narratore, più che mai ironico, affida alla saggezza barocca del «manoscritto».

In questo modo si definisce anche e si completa l'antitesi tra le coppie don Rodrigo - Griso e Renzo - amico, tra l'universo del tradimento e quello della solidarietà, tra l'ordine della differenza di servo e padrone e quello dell'eguaglianza di uomo e uomo, commisurati al paragone implacabile della peste. L'amicizia apre insieme la strada alla verità. Le notizie che i due amici si scambiano, consentendo così a Renzo di «decifrare» finalmente una parte della storia di Lucia e di venire in chiaro del suo «ricapito» milanese, si mescolano a poco a poco ad «altre cento storie, del passaggio dell'esercito, della peste, d'untori, di prodigi» in un racconto che è lo stesso romanzo rivissuto nella tradizione

orale dei suoi protagonisti. «Cose brutte,» commenta poi l'ospite di Renzo, «cose da levarvi l'allegria per tutta la vita» se non fosse un «sollevio» il «parlarne tra amici». Ma sembra proprio che qualcosa si sia deciso per sempre nella storia del pellegrino, anche se lo aspettano a Milano le ultime prove del lazzeretto, dall'incontro con don Rodrigo al colloquio con Lucia. Di nuovo in contrappunto di chiaroscuro con lo scenario cittadino a cui si deve ora ripassare, l'epilogo del capitolo XXXIII, con l'«aurora» che Renzo guarda «sulla soglia dell'uscio» e con il «misto di tenerezza e d'accoramento» che si prolunga per tutto il suo viaggio tra le «viottole» di campagna, si scioglie in una vibrazione di attesa e di speranza, come in un tempo di purgatorio, nel ritmo tragico, direbbe il Fergusson, che celebra il mistero della vita, della natura ritrovata. Anche don Abbondio del resto, nel *Fermo e Lucia*, aveva esclamato, ammonendo Renzo: «chi vive in Milano? questo è un purgatorio, ma quello è l'inferno».

Scomparso don Rodrigo, finita la peste con la pioggia liberatrice e con il «risolvimento della natura», lo squilibrio che aveva dato origine alla storia di Renzo pare oramai rimosso, ricondotto al lieto fine di un idillio, quasi che la «fortuna», e non «la provvidenza», per citare ancora un passo argutissimo e sintomatico del *Fermo*, abbia deciso di «favorire» gli eroi del romanzo alla maniera di «uno scrittore che voglia terminar lietamente una storia inventata per ozio». Lo stesso don Abbondio, cantore ufficiale della «Provvidenza», subordinata però alla propria persona – «vedete, figliuoli, se la Provvidenza arriva alla fine certa gente...» – collabora a questa restaurazione dell'ordine e della prosperità, riprendendo l'ufficio di mediatore, non più complice ma giudice, tra il signor marchese erede di don Rodrigo e i propri parrocchiani e accompagnando il primo addirittura alla «casa» della sposa, dove a meravigliarsi di una visita tanto straordinaria non sono soltanto Renzo e le donne, dice perfido il narratore, ma anche le «nude e ruvide pareti e l'impannate, e i panchetti, e le stoviglie». Ciò che era stato impossibile con don Rodrigo sembra dunque realizzarsi per opera del suo successore, il quale per giunta si mostra così generoso nel soccorrere i «due giovani» che don Abbondio finisce col convincersi che «se la peste facesse sempre e per tutte le co-

se in questa maniera, sarebbe proprio peccato il dirne male». In fondo, l'asse verticale del sistema è venuto meno, il palazzotto è sceso e si è incontrato con la casa.

Ma l'iperbole e il paradosso che erano impliciti nella meraviglia delle «pareti» sono già scattati. La favola deve misurarsi con la realtà, che arriva sempre, come la provvidenza di don Abbondio. E basta poco per riconoscerla, per sorprenderne l'effetto. Al «trionfo» del matrimonio che sanziona la pace riconquistata si accoppia, «più singolare», il «trionfo» della «salita» al «palazzotto» in veste di ospiti e in un giorno di festa. L'unico punto che non torna, il limite dell'«allegria», è che il posto del «povero padre Cristoforo» è stato preso da don Abbondio, e questa sostituzione significa tante cose: dove c'è don Abbondio non può esserci fra Cristoforo. Quando poi il marchese, dopo aver servito gli sposi, si ritira a «pranzare altrove con don Abbondio», l'altrove rivela di colpo che l'opposizione del palazzotto e della casa, dell'alto e del basso, non è stata abolita. La società ristabilisce le distanze prima ancora che si sia conclusa la festa, che pure, secondo gli antropologi, è il tempo dell'infrazione, dell'ordine istituzionale trasgredito.

Dalla sua parte il narratore osserva che sarebbe stato inutile pensare a una «tavola sola», con una trasparente intenzione simbolica che ha forse la sua chiave di lettura nel «convito di amore e di comunione sociale» della *Morale cattolica*. E perché non sussistano dubbi sul sema verticale di «altrove», a cui è associato anche don Abbondio, tutt'altro che a caso, rinunciando alla maschera dell'anonimo egli soggiunge, nel suo linguaggio moderno, che il marchese era «un brav'uomo» ma non «un originale» perché aveva l'«umiltà» necessaria «per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari». La topologia del romanzo ha trovato il suo epigramma. In luogo di comporsi, l'antitesi dell'ineguaglianza si ripresenta nel suo aspetto avversativo, non attenuata ma rafforzata dal paradosso di un «sotto» più facile di un «sopra» quando quest'ultimo equivale a un «pari». Se non vi fossero altre ragioni per vedere nel finale dei *Promessi Sposi*, tanto più problematico di quello del *Fermo e Lucia*, un idillio mancato, la festa del palazzotto dovrebbe proprio persuaderci che la risposta del romanzo si capovolge

in una domanda, mentre al lettore, destinatario diretto della postilla metanarrativa, resta l'ipotesi o l'utopia della «tavola sola». Evidentemente, al contrario dell'erede di don Rodrigo, il lettore manzoniano non può accontentarsi d'essere solo «un brav'uomo».

Un lettore a Basilea

Nel terzo volume della monumentale ma amabile biografia di Jacob Burckhardt, che viene pazientemente scrivendo da oltre quindici anni, Werner Kaegi dà notizia, illustrandola con la sua insostituibile finezza, di una «conferenza» del grande storico di Basilea sui *Promessi Sposi*, che i nostri repertori critici sembrano ignorare, e che pertanto, tenuto conto della singolarità dell'evento, è opportuno far conoscere per intero al lettore italiano. Essa si legge, allo stato di schema, in uno degli autografi dell'Archivio Burckhardt (n. 207, 171) conservati nello Staatsarchiv di Basilea e fa parte di un ciclo di nove conferenze – il manoscritto porta appunto il titolo di *Neun Vorlesungen literarischen Inhaltes, im Auftrag der akademischen Gesellschaft gehalten zu Basel, Winter 1854-55 in der Aula des Museums* – che il Burckhardt, uscito da poco dalla solare fatica del *Cicerone*, tenne nella sua città dal gennaio al marzo del 1855 su alcuni temi di letteratura e storia europea fra Medioevo, Seicento ed età moderna.

Non era però la prima volta che il Burckhardt fermava la sua attenzione sul romanzo di Renzo e Lucia. Sorvolando sulle suggestioni che assai per tempo potevano essergli venute dal suo maestro d'italiano – quel Luigi Piccioni, lombardo e carbonaro in esilio, pel quale il Manzoni era «pane d'ogni giorno» – occorre ricordare, più concretamente, che sin dal 1844, allorquando s'era occupato dell'eccidio della Valtellina nel 1620, il futuro scrittore delle *Weltgeschichtliche Betrachtungen* citava i *Promessi Sposi* insieme con il *Commento storico* del Cantù e associava così la lettura manzoniana a quell'interesse per il mondo della Controriforma, che nasceva dalla scuola del Ranke e che presto, in nome di un pluralismo che non era altro se non «equità storica», do-

veva condurre il Burckhardt, aristocratico e protestante, a una valutazione più interna della «riforma cattolica» nel pittoresco quadro del Seicento europeo, soprattutto spagnolo. Del resto, anche qualche anno più tardi forse, tra il 1848 e il 1849, nel *Corso sull'epoca della guerra dei trent'anni*, non dovevano essere mancate le occasioni per ripensare, sia pure di sfuggita, al romanzo. In un «racconto» dove, come spiega il Kaegi, erano descritte «le forze spirituali in lotta e la situazione dei differenti paesi che presero parte al dramma», dove «le cose piccole e i dettagli» divenivano «simboli di cose più grandi ed universali», si vorrebbe anzi dire che c'era segretamente posto per chi, come il Manzoni, aveva lodato in altri il proposito, che poi scendeva alle radici stesse della sua opera narrativa, di «veder dai moti d'una piccola società venir lunghi e generali commovimenti» e quasi «il primo volere e l'ultimo patire degli uomini».

Poi, altre esperienze si erano aggiunte nella fertile memoria del Burckhardt: il viaggio in Italia del 1846; il nuovo soggiorno romano del 1848, proprio mentre lo spirito della rivolta invadeva le strade gridando: «Evviva l'indipendenza italiana! Abbasso i Gesuiti! Abbasso la polizia! Evviva la nazione svizzera» (mentre il viaggiatore annotava che «un popolo che per tre decenni ha condotto una vita privata, non ha, tanto nello sperare come nel temere, una misura delle cose...»); e infine il pellegrinaggio italiano del 1853-54 con l'idea geniale del *Cicerone* e con la volontà oramai fatta chiara di comprendere la vita dell'uomo nella ricchezza di ciò che «resta», dall'alto di un classicismo temperato di ironia e di nostalgia tardoromantiche. Quando dunque, licenziate le bozze del libro glorioso sull'arte italiana, il Burckhardt tornava, con il gennaio del 1855, al suo lavoro di «conferenziere», egli era oramai entrato in una maturità luminosa: le nove *Vorlesungen* con cui si ripresentava al pubblico di Basilea, spaziando su un orizzonte europeo, mostravano già l'acutezza di sguardo, il vigore di giudizio che è solo di un maestro. E secondo il Kaegi vi sono anche buone ragioni per credere che esse debbano figurare tra le prove migliori dello storico svizzero.

La conferenza sui *Promessi Sposi*, distribuita in otto pagine del manoscritto, è la settima della serie. I temi delle pri-

me sei sono, nell'ordine, Sebastian Münster, il *Principe Costante* di Calderón, la Vita di San Severino, alcuni poeti di Napoleone, La Rochefoucauld, il *Childe Harold* di Byron, mentre chiudono il ciclo i «Vorträge» sui *Künstler* di Schiller e sul *Polyeucte* di Corneille. Gli argomenti appaiono subito così diversi che è inutile voler cercare tra di essi un filo conduttore che non sia quello, tutto interno, di una visione spaziosa, di un atteggiamento mentale aperto e pieno di calore. Ma nel caso del Manzoni si può osservare qualcosa di più, proprio sul piano dei legami logici e delle contrapposizioni tematiche: infatti, se da una parte le pagine sui poeti di Napoleone ricordano già con entusiasmo lo scrittore del *Cinque Maggio*, nelle cui strofe «fulminee» è concentrata una «grande contemplazione storica», dall'altra il capitolo su Byron anticipa e chiarisce la polemica antiromantica contro il «génie» (che poi rispunta nell'apertura del discorso-abbozzo sui *Promessi Sposi*) e può persino sembrare concepito in opposizione dialettica alla «naturalzza» misurata del Manzoni, soprattutto quando, a proposito del giovane Aroldo, si dice non senza una punta di sarcasmo: «Un semplice senso naturale non troverà alcun piacere in un carattere di questo genere — un antico ne avrebbe riso —, ma solo il mondo stanco che ha bisogno di eccitazioni; finanche le "anime buone" lo troveranno abbastanza interessante per volerlo "migliorare"».

In ultima analisi, si ha l'impressione che la conferenza sul romanzo manzoniano, costruita com'è tra senso della storia e intuizione dell'individuo, tra gusto del pittoresco e amore classico della misura, tra speranza della giustizia e sospetto della rivoluzione, solleciti il Burckhardt in alcune delle cose che gli stanno più a cuore: per non parlare, d'altro canto, del problema della riforma cattolica, del destino dell'uomo contemporaneo, o anche del ricordo dell'antico paese italiano e dei suoi fermenti moderni. Certo, lo schema che ci resta non è molto. I ragionamenti sono ridotti al minimo, talora in poche battute essenziali, come accade sempre nei fogli d'appunti che attendono, per riempirsi e animarsi di sfumature, una voce viva, un'intelligenza che parli dinanzi a un'aula di uditori. E questo spiega inoltre perché non vi si trovi ancora una vera eleganza di scrittura o finezza di taglio stilistico. A guardar

bene si tratta soprattutto di una specie di rendiconto dei *Promessi Sposi*, composto a segmenti, di episodio in episodio, e siglato appena da qualche aggettivo di convenienza, da qualche rapido parere critico. Il Burckhardt non discute con nessuno: l'unico testo che ha presente, a parte il Ripamonti, è il *Commento storico ai Promessi Sposi, o la Lombardia nel secolo XVII* del Cantù, come si ricava subito da certi particolari che ne trae intorno alla persona dell'Innominato, e come si deduce anche dall'ipotesi che egli formula sui due Borromeo e sulle pestilenze del 1579 e del 1630, i cui elementi risalgono senz'alcun dubbio alle note storiche del *Commento*.

E tuttavia gli appunti del manoscritto di Basilea sono preziosi. Dopo Goethe e prima di Hofmannsthal, non c'è un altro scrittore di lingua tedesca che abbia dato al Manzoni un riconoscimento così alto, così ricco di implicazioni e di umori. Una volta che si sia rinunciato al saggio letterario, anche la struttura enumerativa dello schema finisce coll'avere i suoi vantaggi, poiché consente di seguire, quasi in presa diretta, il ritmo stesso della lettura, di cogliere i nodi essenziali della sospensione o dello stupore (l'incontro di fra Cristoforo con don Rodrigo, la vita di paese, la notte dell'Innominato, la peste...), di ricomporre insomma l'immagine minuziosa e attenta con cui il più grande romanzo italiano si rifrange nella mente liberissima di uno storico di puro, disinteressato intelletto. «...Non è la storia di Renzo e Lucia, ma un frammento di storia universale»... E il fatto che di lì a qualche mese, passando da Basilea a Zurigo, Jacob Burckhardt, reduce dalla lettura dei *Promessi Sposi*, incontrerà il nostro De Sanctis, conferisce alle pagine del «Vortrag» manzoniano un interesse supplementare, cui non è detto che non si mescoli anche, probabilmente, il piacere dell'immaginazione. Manzoni, Burckhardt e De Sanctis: un colloquio da intuire, una possibilità da non escludere, interrogando la «traccia» di una lezione pronunciata a Basilea nella primavera del 1855.

La prossima volta: Schiller, *Die Künstler*. Oggi: Manzoni, *I Promessi Sposi*. Enorme diffusione, opinione consolidata, fuori d'Europa; io ho da dare solo alcuni cenni, a chiarimento di ciò che è noto senz'altro.

Nell'estetica si aprì nello stesso tempo un dibattito intorno al concetto di «romanzo storico». Il 1827 era l'acme della gloria di Walter Scott; la sua colossale ricchezza d'invenzione, il suo sentimento, di una sanità a tutta prova, la sua arte della descrizione esteriore e interiore sovente prolissa, il suo studio dei tempi e del costume, il suo tono sempre drammatico, che s'alza con forza sino alla peripezia, nella persona degli stessi protagonisti. Qui, invece, un romanzo storico, i cui innamorati sono del tutto insignificanti: Lucia non è bella, Renzo non è intelligente; un contadino e una contadina; essi scompaiono talora per lunghi tratti del racconto; ciò che si svolge con loro e con gli altri personaggi, non è la storia di Renzo e Lucia, ma un frammento di storia universale; il tono drammatico è del tutto abbandonato; la partecipazione, l'interesse delle figure che compaiono in scena, estremamente diseguale.

Ha dunque voluto darci il Manzoni, forse, nient'altro che la sostanziosa immagine di un'epoca (1630)? I suoi studi di costume riescono sempre notevoli, il suo modo di descrivere, quanto mai vivo. Lo scrittore dei *Promessi Sposi* aveva un proposito più alto: un romanzo a tesi (i romanzi a tesi recenti: vogliono dimostrare che il «génie incompris» va per il mondo, che i vincoli morali non hanno senso). Qui è qualcosa di assai diverso: al di sopra di un mondo piccolo e grande, pieno di violenza e d'ingiustizia, sta la Chiesa, la quale consola e dirige gli oppressi, tiene a freno i potenti, e sola resta diritta in mezzo a gigantesche calamità.

È il romanzo forse, per questo, solamente religioso? No, a un tempo, è un romanzo in sommo grado nazionale e sintomatico per il suo decennio: un libro di pena e di conforto per l'Italia ridotta alla passività e in parte dominata dallo straniero. Modello: i tempi intorno al 1630 in Lombardia; un governo spagnolo cattivo e opprimente; uomini violenti; tutte le cose pubbliche guaste; le leggi nulle. Il Manzoni mostra dunque come anche in una situazione del genere il singolo possa resistere e salvarsi, e come la rivoluzione e il sovvertimento delle leggi siano i mezzi sbagliati, allorché è operante la protezione della Chiesa. È la *sua* Chiesa cattolica, ed egli la fa agire, deliberatamente?, in una maniera che era preclusa alla Chiesa protestante. Risonanze non so-

lo umane e religiose, in ogni parte, ma anche direttamente nazionali.

La scena, al di fuori di Milano e Monza, si concentra particolarmente sul ramo sud-orientale del lago di Como: Pescarenico, Arquate, castello di Rodrigo (e quello dell'Innominato). Arquate, la parrocchia di Don Abbondio, dalla cui sorpresa, per opera dei bravi, ha inizio il romanzo. Questo parroco di paese, pauroso e comodo, insieme con Perpetua, è smarrito di fronte al banditismo che ha preso piede in proporzioni grandiose. I Grandi di allora politicamente, è vero, sottoposti ai governatori spagnoli, ma pieni di violenza nella vita privata, con le loro squadre di bravi, contro cui le grida apparivano impotenti: era un diritto della loro sovranità, e anche i migliori costituivano appena un'eccezione relativa. Uno di questi signorotti è *Don Rodrigo*, che fa proibire al parroco le nozze di Lucia. Nel dialogo tra Don Abbondio e Perpetua si fa allusione, di sfuggita, all'arcivescovo *Federigo Borromeo*, una delle figure ideali del romanzo. Io immagino, in linea d'ipotesi, un primo progetto del Manzoni, secondo cui la storia sarebbe venuta a collocarsi nel XVI secolo, nella sfera del grande Carlo Borromeo: in luogo della peste del 1630, ci sarebbe stata quella del 1576-77. Perché dunque, al posto del cugino più anziano, quello più giovane? Perché il primo era santo, e il Manzoni non se la sentì di misurarsi con lui. Certo, quanto a Federigo, la biografia del Ripamonti (in folio nel Gronovius) è abbastanza laudativa: fu un prelato assai pio e fervente, molto dotto, fondatore dell'Ambrosiana, una copia in ogni cosa di san Carlo; ma il Manzoni lo ha più che mai trasfigurato.

Ora, i fidanzati, *Renzo*, *Lucia*; e la madre di quest'ultima, *Agnese*. Ciò che appartiene alla storia di paese, ha un colore locale solo nella misura in cui era necessario e compatibile con l'intelligenza generale: non si pone l'accento sugli aspetti brutti, spiacevoli, che si accompagnano a ogni vita popolare. La tensione immediata del lettore in forza del pericolo annullerebbe, del resto, ogni attenzione prestata ad essi. Ma i caratteri sono veri e agiscono con naturalezza, secondo necessità e morale, e conquistano subito l'interesse. Il Consulto di Renzo dal Dottore Azzecca-garbugli, a Lecco, serve magistralmente a illustrare l'assenza assoluta della legge.

Allora la famiglia vessata invoca *Padre Cristoforo*, il rappresentante della Chiesa protettrice. La tesi del Manzoni si manifesta scopertamente nella sua maniera ingenua di intessere episodi che non hanno alcun rapporto con il tutto: così qui la storia della vita passata del Padre, da cui lo scrittore ricava il fondamento psicologico del suo personaggio: egli è il grande, libero Cappuccino, che prima era un nobile. L'unico luogo dove questo riemerge in forma immediata e involontaria, ha una forza tutta particolare (l'invito da Don Rodrigo). In questo carattere si raccolgono tutte le virtù: amore per gli uomini, coraggio cavalleresco, abnegazione, totale rinuncia, una provvidenza scalza.

Bisogna concedergli che nello stato di quei tempi il frate mendicante è una persona indispensabile, una potenza pubblica. La sventura della povera gente di paese angustata sarebbe completa senza una siffatta figura che riconcilia e soccorre, non più tollerabile dal lato poetico: accanto a essa, Fra Galdino, Fra Tazio. Segue a questo punto la parte più abile e drammaticamente migliore del romanzo, la visita di Cristoforo a Don Rodrigo, e poi la notte di paura al villaggio: mentre i giovani vogliono strappare a Don Abbondio il consenso per le nozze, i bravi, i banditi di Rodrigo, invadono la loro casa, ed essi riescono a fuggire soltanto per il messaggio salvatore di Cristoforo di rifugiarsi presso di lui a Pescarenico. La notte in un paesetto italiano in tempi malsicuri, magistrale. Poi l'incontro nella chiesetta dei Cappuccini. Fra Cristoforo invia le donne in un monastero di religiose a Monza, e Renzo, invece, a Milano; infine la preghiera per Don Rodrigo e il congedo.

Il viaggio delle due donne alla volta di Monza. Qui comincia un grande episodio, di cui sarebbe difficile comprendere la presenza e la necessità, la Monaca di Monza, (una Leiva principessa d'Ascoli), se non figurasse nel Ripamonti. Per giunta, il Manzoni ha qui una tesi particolare: contro la destinazione coatta al chiostro; Gertrude è l'immagine di un carattere che esce da questa prova completamente distrutto. Esiste già una porta segreta dall'abitazione di Egidio al convento di Monza, allorché Lucia e Agnese vengono sistemate nella fattoria del convento.

Segue il maltrattamento e lo scherno al castello di Rodri-

go, e le chiacchiere nel paese (eccellente). Renzo intanto se ne va a Milano e si trova in mezzo a una crisi del grano (carestia). Accanto alla superba *descrizione* del comportamento dei grandi e dei piccoli, si coglie sin troppo agevolmente quello che il Manzoni vuol dire *tra le righe*: così agisce il popolo quando scuote le sue catene. Così subordinata, insicura è la morale privata non solo di Renzo, ma in genere della gioventù inesperta (presentimento del destino di Milano). Il trasferimento del gran cancelliere Ferrer e del vicario di provvisoria nel castello della salvezza ha pochi riscontri in Walter Scott. L'arresto poliziesco di Renzo parla con una risonanza particolare a tutti i cuori milanesi. Il popolo lo libera ed egli s'incammina in fretta verso Bergamo, terra di Venezia, dove poi troverà lavoro presso un cugino. Questo viaggio è molto minuzioso solo perché descrive la situazione: il passaggio dell'Adda, «terra di san Marco»! Renzo trova amichevole ospitalità e lavoro, ma al suo paese natio giunge un bando contro di lui.

Siamo così arrivati al punto mediano della storia. Ora il piano di Rodrigo: far rapire Lucia dal monastero di Monza già individuato dalle spie. Egli, in grazia di appoggi, riesce a far richiamare a Rimini Cristoforo (Attilio e il Conte Zio) per mezzo del Padre Provinciale; il cui colloquio col Conte Zio tutto dal vero?

Per il suo colpo Don Rodrigo ha bisogno dell'*Innominato*, il tiranno grande e quasi mitico, il criminale dai tratti grandiosi. Anche il Ripamonti non lo nomina: si tratta di Bernardino Visconti (secondo i Bandi del 1603-14); il suo castello Bregnano, ancor oggi dei Visconti. Con la visita di Rodrigo, descrizione dell'ingresso, del castello e del signore: il Manzoni possiede un alto gusto del misterioso senza tutto quel gioco a nascondino, che piace a Walter Scott (Dirk Hatteraick); l'ambiente di un Don Rodrigo è, al confronto, adomesticato.

Alle difficoltà di Rodrigo, l'*Innominato* prende l'impresa sopra di sé. Egidio, l'amante di Gertrude, è un suo fido compagno a Monza. Ma nell'*Innominato* c'è già nausea e orrore: pensiero della morte; egli si assume il ratto di Lucia solo per trincerarsi nel crimine e sbarrarsi la strada. Spedisce i suoi bravi con una carrozza chiusa: l'ordine di Egidio costrin-

ge Gertrude a dare il suo aiuto; quest'ultima manda Lucia nottetempo sulla strada maestra: la si afferra e la si conduce all'*Innominato*. Una vecchia madre di banditi, descritta per due pagine in modo magistrale. Il colloquio dell'*Innominato* con Lucia serve ad accennare e a motivare la graduale metamorfosi del personaggio. Lucia ha fatto il suo voto alla Madonna e dorme ora tranquilla; ma il castellano è senza sonno, pieno di pensieri terribili; alla mattina sente campane da tutte le parti, uno scampanio a festa, lontano; fa chiedere: il Cardinale Federigo è in visita a un villaggio dei dintorni. L'*Innominato* scende e va a trovarlo. Questa scena della conversione appartiene alla più potente poesia del nostro secolo; Lucia, liberata, in una casa di contadini del villaggio; la visita di Federigo; poi l'*Innominato* che parla ai suoi bravi, e la deliziosa «predica» di Federigo a Don Abbondio.

Qui la storia potrebbe finire; Federigo potrebbe senz'altro col suo appoggio far revocare la sentenza milanese contro Renzo; questi potrebbe tornarsene a casa e sposare Lucia: tutti e due erano stati messi alla prova abbastanza; Don Rodrigo, che è fuggito a Milano, dovrebbe in qualche modo rompersi il collo.

Ma il Manzoni ha ancora troppi buoni insegnamenti nel cuore. Lucia frattanto si reca in un castello delle vicinanze, presso Don Ferrante e Donna Prassede, una filantropa seccatrice. Ora la grande carestia di Milano, la guerra di Mantova (discesa di un esercito austriaco-spagnolo), e la peste. A questo punto il Manzoni non vuole più affatto essere poeta, ma descrivere didascalicamente e mostrare gli uomini come sono. Dapprima un quadro di genere della fuga di Don Abbondio, di Perpetua e di Agnese al castello dell'*Innominato*, e il loro ritorno nel villaggio saccheggiato. Segue la descrizione magistrale della peste a Milano, interamente storica, accanto alla persecuzione degli «untori»: qui il popolo superstizioso com'è; nessuno e tutti ne sono colpevoli; uno «studio di popolo».

Il Manzoni adopra la peste per riunire nel lazzeretto Don Rodrigo, Padre Cristoforo e Renzo; *Don Rodrigo* malato, tradito dai suoi bravi; *Renzo* approfitta della confusione generale per introdursi nel Milanese e cercare Lucia; nel paese deserto Don Abbondio lo ha avviato a Milano (stupenda de-

scrizione); a Milano la portinaia di Donna Prassede lo indirizza al lazzeretto: i costumi dei monatti. *Cristoforo*, infine, ha chiesto come favore ai suoi Superiori di poter partire da Rimini e affrettarsi alla volta della peste milanese: dopo tre mesi di servizio nel lazzeretto egli è già prossimo alla morte. Cristoforo obbliga Renzo, prima di tutto, a *perdonare a Don Rodrigo*; poi glielo mostra: «Benedicilo e sei benedetto!» All'ultimo, anche Lucia. Qui viene alla luce che essa, consacrata nel castello dell'Innominato alla Madonna, ha promesso di restare vergine per tutta la vita (in queste pagine il Manzoni è del tutto didattico). Per fortuna Cristoforo si trova ancora lì presso: spiega a Lucia che la sua antecedente promessa a Renzo va innanzi al voto, e come religioso del luogo la scioglie dall'obbligo contratto. Congedo di Renzo dal lazzeretto sotto un terribile temporale, che è l'ora critica della peste.

Il resto è il felice scioglimento: matrimonio di Renzo e Lucia, con il dono e l'ospitalità dell'erede di Don Rodrigo, e loro trasferimento nel Veneziano. Il Manzoni si sforza ancora in certo modo di rappresentare la coppia come gente comune.

La parte del lettore

(Avvertenza 1983)

Che cosa avete mai combinato, Don Alessandro, che qui, nella vostra terra, dove pur speravate nell'indulgenza di venticinque sottoscrittori, tutti vi hanno per un povero di spirito? ... Don Alessandro, non fotografate così spietatamente le magagne di casa; non interpretate così acutamente, ai fini d'un ammonimento sublime, i fatti che sogliono ricevere espressione nella retorica del giorno.

C. E. GADDA

Un libro, ha scritto efficacemente Borges, è un dialogo, una forma di relazione, un colloquio che intavola con il suo lettore e una tonalità che impone alla sua voce: così, nella biblioteca di Babele, una letteratura differisce da un'altra meno per il testo che per il modo in cui viene letto. Se questo si può considerare vero in linea di principio, deve valere a titolo doppio per un genere riflesso e applicato come la critica letteraria, che, comunque la s'intenda, risulta sempre alla fine la registrazione verbale di una lettura, cioè di un incontro e di un viaggio con un'opera e con le voci dei suoi interpreti che ne rivelano e ne compongono, per così dire, la memoria polifonica. Libero e trasparente, come vuole Blanchot, il leggere è anche un ascoltare, e l'esperienza che vi corrisponde attinge la propria unicità, la propria immediatezza, solo in quanto continua altre esperienze, alla maniera di una monade che riproduce entro se stessa l'universo e si differenzia iscrivendosi nel suo sistema di relazioni, che implica a propria volta il potenziale combinatorio del molteplice. Nello spazio a dimensioni multiple che unisce e divide l'universo delle parole e quello delle cose, anche per la monade critica l'estensione è il prodotto sempre provvisorio, concreto e insieme ipotetico, di un processo intensivo concentrato sulla realtà di un testo e sull'immagine, sulla domanda o sull'attesa con cui il lettore l'attraversa. Scegliere un punto di vista, un centro prospettico, nella dinamica della lettura significa a un tempo riconoscere che ne esistono anche altri, così come si danno diverse proiezioni cartografiche per rappresentare lo

stesso paesaggio. Occorre soltanto far sí che a una struttura testuale faccia riscontro un coerente atto strutturato.

Dopo *Il romanzo senza idillio* non sono pochi, naturalmente, i saggi o i volumi apparsi, dedicati all'invenzione narrativa manzoniana e al suo contesto ideologico e letterario. Ricordiamo per esempio, in una semplice serie cronologica e riducendo il regesto all'essenziale, *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni* di C. Varese, *Manzoni. Storia e Provvidenza* di F. Ulivi, gli *Atti del convegno manzoniano di Nimega* (e qui, *Natura umana e stato sociale nella visione del Manzoni* di M. Pomilio, *Lingua e società nei Promessi Sposi* di S. Romagnoli, *Il romanzo dei rapporti di forza* di I. Calvino), *Qualcosa su Manzoni* di E. De Angelis, *Agnese, la lontananza e il turcimanno* di M. Pastore Stocchi, *Alessandro Manzoni, segno di contraddizione* di A. Accame Bobbio, *Lezioni di critica romantica* di G. Petrocchi, *Manzoni: conclusioni e proposte* di E. Bonora, *Renzo e Lucia e Il nome di Federico* di D. De Robertis, *Manzoni diverso* di R. Negri, *Manzoni e il Seicento lombardo* di E. N. Girardi e G. Spada, *Costruzione e stile nei Promessi Sposi* di E. Sala Di Felice, *Poesia e verità: interpretazioni manzoniane* di M. Puppo, *Boccaccio, Manzoni, Pirandello* di C. Salinari, *Manzoni, la storia e il romanzo* di G. Tellini, *La memoria nelle opere del Manzoni* di S. B. Chandler, *Romanzo contro la storia. Studi sui Promessi Sposi* di G. Bárberi Squarotti, *Avventura della parola nei Promessi Sposi* di G. Di Rienzo, *Strutture narrative e scansioni in capitoli tra Fermo e Lucia e Promessi Sposi* di D. Delcorno Branca, *Lo stile della meditazione. Dante, Muratori, Manzoni* di F. Forti, «*Il vero solo è bello*». *Manzoni tra Retorica e Logica* di A. R. Pupino. E bisognerebbe anche aggiungere, se ciò ha davvero un rapporto genetico con i paradigmi e con le figure sintattiche dello stile letterario, i nuovi studi intorno alla fenomenologia storica della percezione e del cosiddetto istinto esplorativo, dal fortunatissimo *Spie. Radici di un paradigma indiziario* di C. Ginzburg allo splendido *The Printing Press as an Agent of Change* di E. L. Eisenstein, senza dimenticare di rincalzo il fertile e solo in apparenza eccentrico *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique* di P. Veyne. Il dialogo dunque è piú che mai aperto, ai diversi livelli di realtà che entrano in gioco nell'operazione poetica, come direbbe Calvino.

Ma nel momento in cui si ristampa *Il romanzo senza idillio* non avrebbe senso tentare un bilancio del dibattito critico sviluppatosi nel corso di questo decennio, per adattarlo presuntuosamente alla propria prospettiva ermeneutica, sottraendo a chi legge, se vi sarà, il diritto di un confronto e di un giudizio non preordinato da una controperizia di parte. Può essere di contro piú produttivo, anche ai fini di una libera istruttoria, retrocedere e fermarsi su due interlocutori interni alla sua lettura manzoniana, ossia sullo Hofmannsthal de *I Promessi Sposi del Manzoni* e sul Gadda dell'*Apologia*, entrambi, fra l'altro dello stesso anno 1927, e rendere esplicito attraverso il ritorno alle pagine originarie ciò che si nascondeva o si perdeva nello scorcio allusivo di una trascrizione in sigla, dove il frammento voleva essere, almeno «a parte subiecti», una sineddoche dell'intero. Se si rilegge ora il saggio di Hofmannsthal, cosí limpido e signorilmente discorsivo, ma con qualcosa forse di segreto e di turbato, una delle sue tesi cardinali è che per uno scrittore come il Manzoni, il quale «era un Italiano, ma anzitutto era un Milanese», il racconto diviene una «rivelazione dell'italianità» e delle radici che legano la sua parola a una terra e a un costume comuni, allo stesso modo in cui in *Nachsommer* di Stifter si esprime «un mistero dell'austriacità», con la medesima misura di forza e delicatezza, inquietudine e nitore, che distrugge ogni «oleografia». Per quanto «impregnato di religiosità, di cristianità cattolica, postridentina, come nessun altro libro della letteratura mondiale», i *Promessi Sposi* restano quindi strutturalmente «un libro laico», al pari del *Tom Jones* o del *Wilhelm Meister*, con «una figura di prete, Don Abbondio», degna di stare accanto a Falstaff e «forse piú comica» dello stesso eroe shakespeariano. La «vitalità» vi si fonde con la «discrezione», l'«orrore» con la «sobrietà» della naturalezza, la «passione» con la «modestia» di «un'aria quasi quotidiana», da far sembrare «affettata» persino la secchezza «antiromantica» di uno Stendhal. E di capitolo in capitolo si viene cosí disegnando «tutta la scala del popolo lombardo, sia secondo i ceti e i gradi di educazione, sia secondo le varietà dei caratteri», mentre «le figure principali» — un'osservazione, questa, acutissima — sembrano combinarsi simmetricamente in «quattro coppie»: «il signorotto Don Rodrigo e il giovane contadino Renzo; la ragazza di campagna Lucia e la

“signorina” (la giovane badessa di alta nobiltà); l’ignavo, quasi indegno parroco Don Abbondio e il grande cristiano fra Cristoforo; infine il cupo Innominato e il chiaro cardinal Borromeo». «Meravigliosamente lontano e vicino» alle sue figure, il «narratore» non subordina mai l’«azione» dell’insieme a una di esse, ma a nessuna viene negata la possibilità «di svelarsi intera come in una luce trasparente», entro «una tensione e attenzione reciproca» sempre stretta al «reale», oramai fuori dal pittoresco romanzato di uno Scott.

Hofmannsthal, come si vede, puntava lo sguardo sull’organismo compositivo del romanzo e sul contrappunto armonico dei suoi toni dominanti, sulla «spiritualità» della «rappresentazione» e sulla sua linfa storica, nuova e antica, ancora nella scia interpretativa di Goethe. Stendendo la sua *Apologia manzoniana* sin dal 1924 e collocandola con la stampa solariana del ’27 all’inizio della sua carriera pubblica di scrittore, Gadda compiva un intervento assai più radicale, che era insieme un’analisi e un’autoanalisi, quasi un foglio di viaggio contromano, di cui pochi si avvidero, lo notava già Contini, e che non avrebbe trovato credito di conoscenza neppure dopo il contraddittorio con Moravia del 1960, quantunque il *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* proceda, aggiornandolo, proprio da quell’archetipo. E per tornare appunto al capitolo apologetico di «Solaria» va subito detto che esso ha l’andamento di una vera lettura, con un decorso parallelo alla trama del racconto, anche se a tagli prospettici di primi piani o di nature morte, e con un’orchestrazione suppletiva, che attacca di colpo una cadenza alta e vibrata, su un tempo forte: «Con un disegno segreto e non appariscente egli disegnò li avvenimenti inavvertiti: tragiche e livide forme d’una società che il caso trascina per un corso di miserie senza nome...» Così il leggere si trasforma in scrittura e la memoria si fa risonanza, amplificazione di temi e di immagini, in una chiave drammatica sottolineata, non a caso, da sintagmi come «rintocchi tragici», «potente sinfonia», «tragedia spaventosa», «tragica sinfonia», di fronte alla serie concomitante di «contaminazione grottesca», «bizzarro vivere», «grottesca realtà», «sogni e follie», «sorrisi e dolori». Quanto più il critico reagisce al testo, tanto più si comporta come uno scrittore che sta cercando e costruendo, secondo le parole di Borges, il suo precursore. Ma nel medesimo tempo

quella che Contini ha giustamente chiamata la gaddizzazione del Manzoni equivale anche a un modo di sentire e interpretare i *Promessi Sposi* riscoprendone il rigore tormentoso, l’angoscia del guazzabuglio, gli atroci silenzi di cui si fa mediatrice l’affabilità della litote, restituendo all’ironia l’ombra della vertigine e la sofferenza senza la quale, come ha scritto Musil, essa sarebbe presunzione. Pari poi alla penetrazione terribile di una «indagine» dove splende «il genio del narratore e più dell’esegeta e dell’analista» è la forza visiva della parola dinanzi al «barocco lombardo» e al suo museo di oggetti viventi. Essa fa pensare alla vitalità lampeggiante di un Caravaggio o alla scenografia livida di uno Spagnoletto e ha soprattutto il senso della luce: una luce geometrica («la luna fa diagonal di ombra e di biancore sui quadri delle case e sui tetti») ma di origine metafisica («un’idea si leva che nulla può abbattere, una luce che nessun flutto raggiunge... la perduta luce del mondo polveroso e rivoltato...») perché sorge fuori e dentro dell’uomo, nel groviglio delle forze ribelli alla giustizia, nell’elezione perversa del male, nel desiderio gracile ma invincibile di un’innocenza remota. Anche per il narratore gaddiano dei *Promessi Sposi* raccontare significa perciò cercare un ordine attraverso il disordine e interrogarsi sul «simbolo della finalit » negata da una «vita dissociale». Egli dà cos  voce, «tra le due espressioni conduttrici» di Don Chisciotte e Don Abbondio, ponendo a fronte Spagna e Lombardia, al «dolore dell’uomo che concepisce la vita come realt , sorretta da un fine morale». E ci  che gli resta alla fine rispetto alla minaccia del «disorganico», dopo l’«orrenda discesa verso cupi silenzi»,   la certezza della «stirpe operante per elezione morale» che s’incarna in Renzo e nella «sua ragazza», anche se poi il loro «buon senso villereccio» non pu  intendere n  mediare quello, tanto pi  enigmatico, della storia, dentro le «viscere» stesse dell’uomo.

Proprio negli anni dello storicismo, laico e cattolico, che in Italia impronta di s  anche la letteratura militante, l’interpretazione gaddiana del Manzoni, avvalorata dall’avventura moderna di un neobarocco espressionistico, rimane quella storico-biologica di un positivista leibniziano e einsteiniano, che non   soltanto un borghese anarchico o anomalo rivolto al passato, con un’idea di realismo gnoseologico e satirico, accanto a Pirandello e prima di Sciascia, che, come precisa da

ultimo la replica a Moravia, assume una funzione di «realità combinatoria» e un «significato ironico-logico profondo» giacché attinge «agli strati fondi e veritieri del conoscere, del rappresentare». Per questo sembra difficile oggi leggere i *Promessi Sposi* senza passare attraverso Gadda, come accade sempre, del resto, allorché una nuova invenzione poetica si riverbera su ciò che la precede e ne illumina i rapporti inesplorati o le potenzialità latenti mentre disattiva gli stereotipi rassicuranti di una ricezione istituzionalizzata nelle sue correnti obbligate. Gadda è un lettore che lascia il segno nell'opera a cui s'accosta, soprattutto quando si tratta di quella manzoniana. Vero è che *Il romanzo senza idillio* aveva fatto ricorso a un altro lettore di un secolo prima, Ermes Visconti, i cui segni si leggono ancora nell'antitesto dei *Promessi Sposi*, cioè nel manoscritto del *Fermo e Lucia*, come parte viva di un'operazione romanzesca che ritorna, intrepida, su se stessa. Ora, poiché la sua lettura è un dialogo straordinario ed unico con il narratore, a contatto diretto con i problemi tecnici del montaggio narrativo, all'interno del lavoro che Hofmannsthal definiva il mistero di una composizione creativa, mette conto, a complemento di quanto s'è già fatto, di scruutarla più da vicino e di tracciarne un diagramma analitico, quasi una scheda di laboratorio grafico. A parte le induzioni ermeneutiche che se ne possono trarre, è un capitolo non comune di geologia testuale o di intertestualità multipla fra scrittore e lettore, da aggregare forse, per certi riscontri di metodo, all'efficiente casistica ordinata da Gérard Genette nel suo *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Se poi si adotta la terminologia di un Riffaterre, il Visconti rappresenta in un senso rigorosamente storico, e perciò ironico, l'«archilecteur» manzoniano.

Proprio al centro della storia di Geltrude, all'inizio del capitolo terzo del tomo secondo, nel manoscritto ancora in decantazione del *Fermo e Lucia*, Ermes Visconti, dopo aver letto il finale sospeso dell'«oratio obliqua» del Marchese Matteo («Finalmente, raddolcendo alquanto il tuono della voce, e le parole, disse a Geltrude che questi eran fatti da piangersi per tutta la vita, e che ella doveva vedere in questo tristo accidente un avviso del cielo, che le dava intendere che la vita

del secolo era troppo piena di pericoli per lei, e che non v'era asilo, riposo, sicurezza...»), sottolinea l'ultima coordinata del periodo e annota con la sua sagacia festosa e associativa, degna davvero del «personaggio ideale» introdotto dal narratore nella discussione del capitolo primo intorno al romanzo, all'amore, al Petrarca e a Racine: «Cancellata, cancella cancella il sottolineato. Il resto Optime! Geltrude è come Wildsire interrogata da Ratcliffe: le sottolineate la farebbero divenire quale fu all'interrogazione di Marpitlau».

La postilla, trascritta provvidamente, come tutte le altre del Visconti, nell'apparato critico del *Fermo e Lucia* mondadoriano, va però corretta nella sua parte onomastica, restaurando Wildfire al posto di Wildsire e Sharpitlaw in luogo di Marpitlau, così come l'Enrico Heine nel rimando corrispondente dell'indice analitico va sostituito con Walter Scott, giacché il peritissimo amico del Manzoni, il più vicino alla sua domestica e ardua peripezia romanzesca, sta alludendo al capitolo decimosesto di *The Heart of Mid-Lothian*, uno dei «Waverley Novels» divenuto per il pubblico prima francese e poi italiano *La prigioniera di Edimburgo*¹. Occorre subito aggiungere che questa opera dello Scott sembra avere più di ogni altra una presa diretta sulla memoria analitica del Visconti. Così, solo che si allarghi un poco la visuale, nelle sue *Riflessioni sul bello* del 1819-22, ora finalmente accessibili nell'edizione egregia del Mutterle, il catalogo esemplare della narrativa moderna, dove quali rappresentanti dei «romanzi che imitano la vita de' privati e che si riportano ad un'epoca identica o consimile a quella in cui vive il poeta» e delle «epopee, in cui primeggia il bisogno di dipingere i costumi, le passioni e le usanze d'un dato paese in un dato tempo» figurano nell'ordine *Clarissa*, *Werther*, *Viaggio sentimentale*, *Delfina*, *Ivanhoe*, *I Puritani di Scozia*, *Rob Roy* e *Waverley*, viene chiuso dal *Centro del Mid-Lothian* o *Prigioniera d'Edimburgo*: e il riscontro critico corrispondente non si limita al meccanismo generale della «fabula» ma si addentra nel tracciato del racconto sino alla comparsa del duca d'Argyle «quan-

¹ Cfr. *Fermo e Lucia*, Milano 1954, pp. 819 e 958. La stessa lezione era già nel testo degli *Sposi Promessi*, Genova - Roma - Napoli - Città di Castello 1943, a cura di G. Lesca. La nota scottiana del Visconti non viene discussa neppure da V. PALADINO, *La revisione del romanzo manzoniano e le postille del Visconti*, Firenze 1964.

do s'interpone a favore di una fanciulla già condannata a morte come rea d'infanticidio», e alla scena culminante del capitolo trentasettesimo, a conclusione del viaggio disperato di Jeanie Deans dalla Scozia a Londra per salvare dalla pena capitale la sorella Effie. Conviene allora ricordarne, a nostra volta, alcuni dei punti tematici, secondo l'abile concertato del suo regista².

Accompagnata da Argyle, che è rimasto commosso dalla sua fede tutta scozzese, Jeanie s'incontra, stupita e confusa, con la regina Carolina, ma la sua causa sembra perduta in partenza perché la sovrana è ancora piena di sdegno per il linciaggio del capitano Porteous perpetrato a Edimburgo dalla folla in rivolta dopo che la sua esecuzione pubblica e legittima era stata sospesa in seguito alla grazia concessagli dal governo di Londra. Anche le prime frasi che pronuncia, nonostante l'esordio accortissimo del duca e l'ausilio di lady Suffolk, l'altra dama presente al colloquio, hanno un esito rovinoso. Poi, quando la regina le domanda in che modo sia arrivata a Londra e la povera Jeanie confessa d'aver fatto quasi tutta quella strada a piedi, la situazione muta, l'innocenza angosciata del cuore con la sua naturalezza domestica e persino comica trova l'accento giusto sino all'oratoria infallibile dell'affetto in tumulto, del pianto dimesso di chi non sa essere un'«eroina romantica». Chi voglia ascoltare la sua voce nell'orizzonte diacronico delle *Riflessioni sul bello*, escluso l'originale, deve per forza ricorrere alla versione francese dal momento che quella italiana passa alla stampa del Ferrario solo nel 1823: «Madame, dit Jeanie, j'aurais été au bout du monde pour sauver la vie de Porteous ou de toute autre personne qui se serait trouvée à sa place; mais il est mort, et c'est à ses meurtriers de répondre de leur conduite. Mais ma sœur, Madame! ma pauvre sœur Effie, elle vit encore, quoique ses jours soient comptés! Elle vit encore; et un seul mot de la bouche du roi peut la rendre à un vieillard désolé, qui, dans ses prières, le matin et le soir, n'a jamais oublié de supplier le ciel d'accorder à Sa Majesté un règne long et prospère, et d'établir sur la justice son trône et celui de sa postérité. O Madame! si vous pouvez concevoir ce que c'est que de souffrir pour une pauvre

² Cfr. E. VISCONTI, *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, Bari 1979, pp. 172-81.

créature qui n'est en ce moment ni morte ni vivante, ayez compassion de notre malheur!...»³. Il «voilà de l'éloquence», che è il commento immediato della sovrana, suona già come la futura formula apologetica di Chesterton, secondo cui ogni uomo nell'universo di Scott può parlare come un re, se è vero che la retorica, l'arte della parola, resta l'arma naturale degli oppressi. Quanto al Visconti, negli anni ancora vitali del romanticismo lombardo, l'impressione che egli conserva di tutto il capitolo di Jeanie a corte si traduce intera nel giudizio sinottico che «il colloquio fra il duca, la regina, la sorella della condannata e la favorita del re, è una scena in cui l'ingegno di Shakespeare sembra riunito alle cognizioni, alla destrezza ed al tatto d'un vecchio e perspicace cortigiano». Dal dramma al romanzo ciò che deve accrescersi è «l'intima verità de' fenomeni interni dell'animo umano», il «concetto complicatissimo della creatura uomo», l'intreccio delle «leggi» e delle «circostanze» con le quali «ogni epoca agisce sulla vita morale della società e degli individui» in uno «spettacolo» pittoresco di «condizioni disuguali ma contigue».

Al lettore privilegiato del *Fermo e Lucia* reduce dalle *Riflessioni sul bello* il discorso insidioso del Marchese a Geltrude richiama immediatamente, come si è già detto, un altro episodio di *The Heart of Mid-Lothian*, questa volta nella prima parte del romanzo, in una Edimburgo popolare, umorosa e notturna, durante l'inchiesta da parte della polizia sull'assalto alle carceri e sulla morte violenta del capitano Porteous. Poiché il capo della sommossa, che poi si saprà essere Robertson, l'amante enigmatico di Effie Deans, si era travestito con gli abiti femminili di Madge Wildfire, una vagabonda stravagante e imprevedibile con una vena intermittente di follia, tra i primi a essere interrogati dagli inquirenti è la ragazza, proprio per strapparle il nome di chi si è servito della sua maschera così vistosa. Ma nel capitolo che la vede protagonista, e che si apre con una serie caratteristica di avvisi metanarrativi («De même que l'Arioste, poète à digressions, je me trouve obligé, pour lier les différentes branches de mon histoire, de retourner à un autre de mes personnages dont il faut que je conduise les aventures au point où j'ai laissé celles de Jeanie Deans. Ce n'est peut-être pas la manière de conter une

³ Cfr. W. SCOTT, *La Prison d'Edimbourg*, Paris 1858, pp. 355-67.

histoire avec le plus d'art, mais elle a l'avantage d'épargner à l'auteur la nécessité de "relever des mailles", comme le dirait une tricoteuse, si l'invention des métiers à faire des bas en a laissé une dans nos contrées: or ce travail est en général aussi fatigant que peu profitable pour un écrivain», ha un ruolo altrettanto importante un ladro consumato come Ratcliffe, il «patriarca dei banditi di Scozia», a cui il sovrintendente di polizia, Sharpitlaw, ha promesso la libertà in cambio della sua collaborazione con la giustizia dopo un abboccamento confidenziale pieno di sorrisi quanto di cautele e di sospetti, simile in tutto allo scontro di due cani che cominciano con lo studiarsi a vicenda⁴.

Allorché Madge Wildfire viene fatta entrare nell'ufficio del magistrato, in un'acconciatura da cui nasce subito un ritratto di colorito insieme patetico e grottesco («Elle avait une espèce de redingote bleue garnie de vieux galons; ses cheveux, relevés comme ceux d'un homme, étaient couverts d'une toque de montagnard avec un panache de plumes brisées...»), essa si trova di fronte Ratcliffe e Sharpitlaw alleati nel tentativo d'indurla a parlare, ognuno alla sua maniera, con l'astuzia propria di due professioni, di due temperamenti diversi. L'uomo di legge la interroga in una forma bonaria e conciliante, sino a un «air goguenard», a un «ton doux-reux», puntando però scopertamente sul bersaglio e suscitando così nella testimone una reticenza difensiva d'istinto, una sorta di scaltrezza pronta e svagata che non gli riesce di piegare al suo volere inquisitorio. È il momento di passare la mano a Ratcliffe, che adopra lo stesso «jargon» di Madge, il suo stretto, fiorito dialetto scozzese, che scompare, è ovvio, da tutte le traduzioni; e il furfante non fallisce la mira perché parte di lontano, dagli amori presunti della folle Wildfire, per portarla alla fine, senza che essa se ne accorga, al nome certo di Robertson e alla prova inconfutabile degli abiti che gli aveva prestati. Sull'onda della vanità la confessione è ora piena: «Il m'a donné une couronne pour les lui prêter, et m'a embrassée par-dessus le marché, ce qui valait encore mieux»! Per sua sfortuna Sharpitlaw interviene a porre una nuova do-

⁴ Cfr. *La Prison d'Edimbourg* cit., pp. 157-66. Nelle versioni italiane il capitolo diviene il primo del tomo secondo: si veda *La prigioniera di Edimburgo o nuovi racconti del mio ostiere raccolti e pubblicati da Jedediah Cleisbotham*, Firenze 1836, pp. 1-21.

manda, nello stile frontale che abolisce d'incanto l'incoscienza arrendevole dell'interlocutore: «Cette question si directe rappela à Madge qu'elle devait garder le silence sur les objets dont Ratcliffe venait de la faire parler». Ma qui, almeno, per la relativa di fondo, bisogna consultare anche il testo inglese che dicendo «those very topics on which Ratcliffe had indirectly seduced her to become communicative», ratifica attraverso l'antitesi semantica di diretto e indiretto quella retorica e strutturale di due comportamenti linguistici, di due tecniche di seduzione, di malizia insinuante a danno del candore disarmato⁵.

A parte il fascino shakespeariano della canora e lunatica Madge («De toutes les folles qui ont jamais chanté depuis le siècle d'Hamlet le Danois, si Ophélie fut la plus attendrissante, Madge était la plus impatientante»...), che poi nel fatto è l'elemento più convenzionale del personaggio, anche il Visconti della nota al *Fermo e Lucia* ha in mente proprio il gioco oppositivo della doppia procedura diretta e indiretta messa in opera dal poliziotto e dal briccone. A questo punto, stabilita quasi in corto circuito una equivalenza di funzione tra il rapporto Sharpitlaw *vel* Ratcliffe - Wildfire e quello Marchese Matteo - Geltrude, tanto più in quanto nella stessa pagina manzoniana si narra che «il Marchese non rispose direttamente, ma cominciò a parlare lungamente del fallo di Geltrude e del torto ch'ella s'era posta in pericolo di fare alla famiglia», egli insiste affinché l'allocuzione del padre proceda implacabile sull'asse della retorica di cui è il paradigma Ratcliffe, con la sua arte furbesca di manovrare gli affetti di un cuore turbato, in modo che risulti del tutto naturale nei meccanismi di una volontà suggestionata il «sí» fragile e incauto della figlia, «mossa ad un punto dal timore, dal ravvedimento, e da una certa tenerezza, e soprattutto dalla corvinità della sua fantasia». Così, mentre da un lato descrive le risonanze e le amplificazioni della competenza letteraria interna al suo processo composito di ricezione, la lettura diviene dall'altro un dialogo ravvicinato con il testo, quasi una veri-

⁵ Cfr. *The Heart of Mid-Lothian*, London 1963, p. 183; e sulla posizione dell'opera, A. KETTLE, *A Introduction to the English Novel*, New York 1965, I, D. VAN GHENT, *The English Novel. Form and Function*, New York 1961, oltre che i saggi raccolti nella silloge *Walter Scott. Modern Judgments*, a cura di D. D. Devlin, Nashville-London 1970.

fica di un esperimento, una controprova intorno allo statuto di un romanzo e dei suoi personaggi, dei suoi archetipi e delle sue trasformazioni, delle sue tavole combinatorie, entro il contesto necessario di una biblioteca europea. E il fatto che la postilla del Visconti alleggi i modelli o gli esempi di *The Heart of Mid-Lothian* come semplici nomi che non vogliono altra didascalia, sta poi a dimostrare che chi ne è il destinatario deve conoscere altrettanto bene tutto ciò che resta sottinteso, quasi fosse una cosa già discussa in un'altra occasione. Sotto questo riguardo la strategia del lettore sembra più che mai speculare a quella dello scrittore, la illumina anzi nelle sue intenzioni, la commenta nelle sue ipotesi non verbalizzate, nei riflessi letterari o nei diagrammi culturali del suo palinsesto compositivo.

Per rimanere sempre nella sfera delle rifrazioni, degli appelli scottiani espliciti e quasi programmatici, ecco intanto la glossa alla «cognizione del male quando ne produce l'orrore», nel capitolo finale della Signora, dove, dopo aver premesso che «temere di scandalo per orrore dell'assassinio è da pazzo», si invita il narratore, sul piano della sua stessa tecnica distributiva, ad «avvalorare col testimonio del Ripamonti, e se è breve porre il passo, l'autorità del supposto manoscritto» introducendo anche «qualche pennellata di più sulla paura che si fa a Geltrude dopo la tresca col Paggio», e poi si osserva, curiosamente in inglese, che vi è uno spreco di «interni dettagli not as fit but as very match to Walter Scott» e si conclude in un confronto di personaggi quali tipologie narrative: «Byron would have imagined Geltrude as a mighty soul, thou more good as character hast done of a woman of common parts, only extraordinarily overpowered by an ungovernable passion». Sebbene il mimetismo linguistico del commentatore sia un fatto singolare e ricco di significati, che vogliono forse un'analisi, lo si può per il momento mettere da parte. Sembra più utile infatti, se s'intende seguire il Visconti nelle ellissi dei suoi appunti, tornare di nuovo alle *Riflessioni sul bello* e ai paragrafi intorno allo Scott, alle «bellezze de' quadri poetici» in cui «ogni descrizione diviene allo stesso tempo pittoresca ed istruttiva», alla «copia e evidenza de' caratteri», alla «pittura di cose nazionali», accostando subito ad essi quanto si dice di Byron, dal *Corsaro* al *Giaurro*, dall'*Assedio di Corinto* alla *Sposa d'Abido*, da *Mazeppa* a *Man-*

*fredo*⁶. Le considerazioni più vive riguardano quest'ultimo, in un ordine di problemi analoghi a quelli della postilla al *Fermo*: «Bella è pure la pittura di scelleratezze straordinarie, quasi eroiche, di caratteri energicamente viziosi; di profondi rimorsi senza ravvedimento, come quelli di Manfredo nel dramma di Byron. Perché alla potenza di mente e d'animo, alla straordinaria forza e durata di sentimenti si tributa ammirazione, indipendentemente dall'immoralità del complesso; e perché l'immorale complesso, collocato opportunamente in una favola fantastica, può inoltre ammirarsi, non in se stesso ma come un trovato dell'ingegno combinatorio di non volgari elementi d'umana natura».

Già prima del Visconti, nelle sue *Osservazioni al Giaurro*, Lodovico di Breme, con «abbondanti squarci» del *Manfredo* secondo la «traduzione letterale del signor Silvio Pellico», aveva sottolineato l'interesse romantico per lo «scellerato poetico» e lo aveva difeso, sulla scorta di Byron e dei suoi «malvagi», come l'«opportunità di svolgere la tela della coscienza» sino alle «più riposte scene dell'animo», ai labirinti «d'una devastata regione in cui ruggente s'aggira e cupo il rimorso»⁷. Ma il fenomenologo delle *Riflessioni sul bello* trasferisce la poetica drammatica del rimorso, così come la formulava lo Schlegel, nello spazio aperto della «epopea moderna», nella polifonia della prosa, nel ritmo lungo e alterno della storia. Il «fantastico» byroniano viene insomma assorbito e disciplinato dalla nuova mimesi dello Scott, dove «la ricchezza dell'insieme» viene «naturalmente a combinarsi colla pronta evidenza delle singole parti», riconoscendo nello stesso tempo, anche di fronte all'inventore shakespeariano dei «Waverley Novels», che «chi presentasse con veracità i fatti storici, accessoriamente rammentati in un romanzo ricco d'altronde di molte invenzioni, brillanti o profonde, grandiose o patetiche, darebbe un passo ulteriore verso la perfezione»⁸. Nella prospettiva di un rigore analitico sempre più

⁶ Cfr. E. VISCONTI, *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile* cit., pp. 58, 94, 192.

⁷ L. DI BREME, *Polemiche*, Torino 1923, pp. 134-44.

⁸ Cfr. *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile* cit., p. 182, da legare con le pagine precedenti, 129-30, sul «sublime romanzo» di *Ivanhoe*: «Il Sig.^r Walter Scott non è uomo da sacrificare la vera pittura d'un costume al diletto di scrivere alcuni periodi superficialmente commoventi, come avrebbe fatto Kotzebue». Un confronto diretto tra Byron e Scott, deciso a favore di que-

aderente ai «fenomeni» del reale il lettore del *Fermo e Lucia* coglie subito, non appena ripensa al dramma di Geltrude, un eccesso di decorativismo scottiano, quasi per una sorta di sfida, unito a un'analitica strutturale più profonda che sostituisce alla «potenza» di una psicologia femminile alla Byron i caratteri «comuni» di una donna media, «sopraffatta in circostanze straordinarie da una passione incontrollabile». Se intorno a Lucia, come ha rilevato meglio di altri il Jameson, si costruisce un romanzo gotico e i suoi eroi più foschi sono la Signora e l'Innominato, appare evidente che per il Visconti l'operazione manzoniana è tanto più efficace quanto più riconduce il favoloso orrido dell'avventura nera al teatro crudele del quotidiano, al «meccanismo» delle sue «cagioni interiori», al «viluppo di contraddizioni» di cui è fatto «il cuore dell'uomo». A questo può servire anche l'istinto, il fiuto narrativo dello Scott con il suo «modo familiare» che doveva, di lì a poco, incantare persino un Puškin.

Passando dunque al *romance* storico dell'Innominato, in cui, si direbbe, il destino di Manfredo si coniuga con quello di Faust, non v'è da stupirsi se dinanzi all'espedito di correlare l'incontro salvifico tra il Conte del Sagrato e il Cardinale al ricordo di un altro colloquio silenzioso di due adolescenti («Voglio vedere se ha ancora quegli occhj che hanno fatto abbassare i miei ... cospetto ... cinquant'anni sono ... L'occhiata che aveva fatta tanta impressione e lasciato un così profondo marchio di rimembranza nella mente del Conte era stata data nella occasione che ricorderemo brevemente. Federico Borromeo, giovanetto allora di 15 anni si trovava nella chiesa di Giovanni in Conca nel giorno solenne di quel santo...») il postillatore invochi al negativo l'esempio di Scott in quanto «l'occhiata e la storiella di S. Giovanni in Conca sono invenzioni indegne per dirla in breve» dello scozzese, da cancellare subito anche nel caso che si trattasse di «storia». In un'ultima analisi, rispetto a una vera scrittura narrativa, l'aggancio risulta nello stesso tempo troppo immediato e macchinoso, senza progressione ritmica, mentre la vicenda interiore del Conte, proprio per la sua natura straordinaria,

st'ultimo, si trova, vale la pena di ricordarlo, in *The Spirit of the Age* di William Hazlitt, al saggio su *Lord Byron* che segue immediatamente quello su *Sir Walter Scott*.

esige un movimento di corrispondenze più segrete, uno spartito caustissimo di anafore e variazioni entro la metrica a posteriori del racconto, nel seguito laborioso delle pause e delle riprese. È lo stesso problema che porta, con l'arrivo di Lucia al castello, ad annotare: «Ti rammemoro del cangiamento che hai progettato di fare al carattere del Conte. Vedrai se convenga farne cenno sin dal momento in cui D. Rodrigo si porta da lui: oppure quando e come», oramai sul piano di una collaborazione concordata, al modo di un diario integrativo che accomuna scrittore e lettore nello stesso esperimento. Discutere il grafico di situazioni e impulsi che formano il destino di un personaggio significa per entrambi esplorare soprattutto la dialettica concertante del romanzo, definire, provando e riprovando, il suo sistema fluttuante di rapporti e di forze.

A chi ha accompagnato l'elaborazione del testo romanzesco sino dai suoi incunaboli e ne ha condiviso i moventi, i programmi ideologici, tanto da farsene subito interprete con gli amici francesi, da Fauriel a Cousin, come un «alter ego» dello scrittore, riesce facile in fondo di cogliere nella fabbrica affollata del *Fermo e Lucia* le soluzioni ancora provvisorie, gli squilibri animosi, i dubbi più che mai aperti di un'invenzione troppo ricca, proprio perché egli ha davanti il narratore nella sua duplice identità di persona biografica e di maschera letteraria e ne intuisce subito le mosse, anche allo stadio fluido dell'inespresso («ce que vous pensez vaut mieux que ce que vous avez dit»). Così la figura del Conte del Sagrato, in cui la tensione degli sdoppiamenti e dei prestiti giunge forse al suo punto più alto, ai margini del verosimile, trova il Visconti attentissimo e penetrante, non solo con la passione dell'artista e la pazienza dello scienziato, che sono, a detta di Nabokov, le virtù necessarie del lettore, ma anche con l'acutezza affettuosa, con l'intelligenza ludica e spregiudicata di una lunga familiarità. Come non citare il commento propositivo a fianco di una battuta del Borromeo («... quel Dio che ci ha redento, non sarà grande abbastanza, per amarvi più ch'io non vi ami?»), durante la visita in casa del parroco? «Se fossi io – e non avrei saputo fare il resto – troncherei il dialogo alle parole “con una faccia convulsa”: ma mi rimetto al parere di chi sa meglio di me che sia convertire ed essere convertito. Si può anche cominciare la lacuna al luogo segnato. Mi

pare poi che qui converrebbe accennare il passo del Ripamonti, perché il miracolo venga alla prima giustificato dalla storia. Dire per es. che il Ripamonti fa menzione d'un altro colloquio dopo il quale codesto Conte fu tutt'altr'uomo: ma non lo riferisce: che l'anonimo tuo deve aver riportata questa prima conferenza ove l'animo del terribile capo di banditi fu tocco dalla grazia, e dopo il quale solo restava quel trambusto d'idee e di confusi sentimenti che non poteva a meno di aver luogo per alcune ore: che è un peccato che dopo le ultime parole trascritte ci sia una lacuna d'alcune pagine segno che quella prima conferenza non fu breve: che è uno scarso compenso il trovare almeno nelle prime parole del manoscritto dopo la lacuna una pennellata della selvaggia ed avventata natura del Conte, non dissimile in questo da più energici fra suoi contemporanei. La faccia del Conte segue adunque a leggersi nel manoscritto nostro etc. Ometterei per altro l'idea incidente che dall'infanzia non conosceva le lagrime: perché contraddice allo stato d'ondeggiamenti e rimorsi abituali che hai progettato di supporre in lui. — Il resto è una galoppata di un cavallo arabo».

Anche senza scendere a un esame più specifico di una carta di collaudo così argomentata, non sembra dubbio, tirandone le somme, che se da una parte la storia del Conte va sostanziata e autenticata con una precisa esperienza autobiografica, dall'altra essa ha bisogno di strutturarsi entro gli schemi prospettici di un racconto oggettivo, sul registro multiplo delle testimonianze in contrappunto. E se si continua per questa strada, quanto più il personaggio si muove in un universo mentale dissimile da quello del narratore, tanto più si rende necessario il decentramento dei suoi enunciati, l'autonomia del suo «status» elocutivo, evitando che all'interno di una voce ne proliferi d'improvviso un'altra, quella, per così dire, di un io che si traveste fuori posto, in un ruolo non suo. Sia che individui in un dialogo che non gli compete «una profezia d'Autore», sia che ravvisi nei pensieri di Fermo, mentre fa il suo ingresso a Milano, un'«idea troppo sottile» («è il Sig.⁹ Alessandro che vi riflette, ma Fermo non vi avrebbe pensato») o riscontri nelle considerazioni attribuite di sbieco a Padre Cristoforo un'«ironia fuor di luogo perché sottile e nata dalla meditazione dello Scrittore», il critico progettuale del *Fermo e Lucia* invoca, insieme con la verosimiglianza,

quella che Bachtin chiama oggi la dialogicità della parola romanzesca non come contaminazione ma come sdoppiamento, polifonia di voci, di universi discorsivi⁹. Non è un caso, d'altronde, che si sia incontrato il termine di ironia. Alla richiesta di un'oggettività coerente nella circoscrizione plurima dei personaggi fa da contrapposto, nello spazio mobile del narratore, l'esigenza di mettere a fuoco il suo «punto di vista», e in primo luogo la sua vocalità metanarrativa, non più sul piano di un grottesco immediato e giustapposto, ma su quello di una retorica indiretta, come nel paradigma di Ratcliffe, giocata sulla scacchiera ironica delle litoti, delle reticenze, degli scatti obliqui, delle iperboli capovolte¹⁰.

Appunto per tale ragione le chiose del Visconti non si stancano di segnalare gli eccessi timbrici e tematici della partitura discorsiva, nella voce che racconta, dal frammento sulla «bella natura» nella «lanterna magica» di Fermo («Se noi inventassimo ora una storia a bel diletto, ricorderemmo dell'acuto e profondo precetto del Venosino, ci guarderemmo bene dal riunire due immagini così diverse...») al «paragone intempestivo» di Antonio Ferrer «immoto a tutti i richiami, come Enea agli scongiuri di Didone», per arrivare fino all'«inezia» di un Griso «avvilto», che per il lettore «ha del rettorico, o per dir meglio del Tassesco». Ma l'intonazione che bisogna controllare con misura più rigorosa, poiché tende a ripetersi e «slomba la narrazione», è quella «ascetica». Il consiglio in questo caso, di nuovo nell'area colloquiale del Borromeo e del Conte, rivendica il diritto del romanzo e dell'ironia, la preminenza dell'affabulazione armonica e duttile sul linguaggio univoco dell'ideologia: «non bisogna poi essere prodigo di riflessioni ascetiche in un Romanzo. Anche per l'edificazione de' lettori — non ridere tu, sebbene io rida di me stesso, — è meglio presentare più che si può con disinvoltura le idee Cristiane». Riequilibrare poi le parti dell'eloquenza, attenua-

⁹ Di Bachtin, si pensa soprattutto a *Estetica e romanzo*, Torino 1979, con la sua mirabile analisi di tutta la tradizione romanzesca europea.

¹⁰ Sul ruolo del narratore giova almeno avere dinanzi W. KAYSER, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1954, W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London 1961, e W. ISER, *Der implizite Leser*, München 1972, dove un capitolo è dedicato poi allo scottiano *Waverley*, con i debiti rimandi a A. WELSH, *The Hero of the Waverley Novels*, New York 1968.

to l'accento «solenne» del moralismo da cui non si salva neppure la splendida vitalità del «carissimo Abbondio» («Sarebbe anche da lasciarsi, mi pare, l'epiteto "tutta carnale" alla tristezza del povero diavolo... Don Abbondio – lo vedo proprio colla faccia di Torti quando ode dir male di Parini...»), ritrascritte le valenze simboliche del lessico religioso nella sintassi più agevole della conversazione e della discrezione colloquiale, della «contentezza brillante», come dicevano le *Riflessioni sul bello*, rimane ancora al narratore da svolgere sino in fondo la sua facoltà di osservazione analitica e introspettiva di ciò che costituisce il carattere e il destino di un personaggio, se ha davvero ragione il lettore allorché annota per gli «sconcerti della notte» di Fermo fuggito da Milano che «è la teoria dell'associazione delle idee» e ammonisce, nel ritratto mentale della piccola Geltrude, come «questa idea confusa sia troppo per una fanciullina di sei anni», tanto che «Kant diceva: è difficile mettersi ne' panni delle idee de' fanciulli, de' selvaggi e de' gonzi». E dal momento che in effetti, a giudicare dal confronto, lo scrittore dei *Promessi Sposi* fa propri molti dei rilievi del Visconti, viene da concludere, una volta di più, che nella fenomenologia tecnica del secondo si riproducono, si dibattono, si anticipano, si confermano i nodi compositivi, le linee di forza, i calcoli e le congetture immanenti alla ricerca del primo. Poco importa poi se, tanto per la «pubertà» di Geltrude quanto per il teatro onirico di Fermo, più di Kant conti Cabanis, quello, naturalmente, dei *Rapports du physique et du moral*¹¹. In un modo o in un altro si

¹¹ Di Cabanis, basta per l'occorrenza citare due passi sintomatici. Da una parte: «Au début de l'adolescence, le cerveau, comme étonné des impressions singulières qui lui parviennent, en démêle mal d'abord le véritable sens: leur nombre et leur nouveauté ne lui laissent pas le pouvoir d'en saisir les rapports. C'est le moment, dans l'ordre même le plus naturel, où l'organe cérébral tout entier reçoit le plus de ces impressions que nous avons dit lui être plus spécialement propres, de celles dont les causes agissent dans son sein même: c'est aussi le moment où l'imagination exerce le plus d'empire: c'est l'âge de toutes les idées romanesques, de toutes les illusions; illusions qu'il faut bien se garder, sans doute, d'exciter et de nourrir par art, mais qu'une fausse philosophie peut seule vouloir dissiper entièrement, sans choix et tout-à-coup. Alors, toutes les affections aimantes se transforment si facilement en religion, en culte! On adore les puissances invisibles, comme sa maîtresse; peut-être uniquement parce qu'on adore, ou qu'on a besoin d'adorer une maîtresse; parce que tout remue des fibres devenues extrêmement sensibles, et que cet insatiable besoin de sentir dont on est tourmenté, ne peut toujours se satisfaire suffisamment sur des objets réels...». E dall'altra:

tratta di procedere oltre il *romance* scottiano verso una lettura scientifica dello spazio vivente, verso un'antropologia dove l'immaginario e il simbolico rappresentino l'altra faccia del reale.

Nell'accostarsi al capitolo quarto del tomo terzo, alla ripresa del dialogo tra Don Abbondio e il Cardinale, il lettore per così dire delegato del *Fermo e Lucia* osserva come «il manoscritto anonimo non sia d'un seicentista, ma di Pascal che fece redigere questo passo a Shakespeare», al modo stesso in cui, a fianco delle «tante opere profonde che sono state scritte sul merito comparativo del bel sesso, e le riflessioni infinite e bellissime su questo argomento che sono sparse in tante altre opere», nel romanzo familiare di Geltrude, aveva commentato scherzosamente che «questo el xe un Tizian». Assunti come archetipi temporanei dell'antigrafo seicentesco, i due nomi del drammaturgo e del moralista sembrano designare nei termini di un paradosso affettuosamente omologo al codice stilistico dell'autore, quasi ammiccando, la poetica di un'«ars combinatoria» romanzesca, a voci alternate e intrecciate, in funzione di un realismo metafisico che, per ripetere una frase scritta a proposito di Gogol', cerca di decifrare gli enigmi della natura esplorando con un sorriso profondo la notte dell'uomo. È stato detto di recente, d'altro lato, che nel racconto manzoniano la separazione dei due promessi sposi dà luogo a due tipi di narrazione intimamente diversi, cioè a un romanzo gotico nella «fabula» di Lucia e a un romanzo d'avventure in quella di Renzo o Fermo¹². In realtà, questi due assi principali si ramificano a loro volta in altri generi e sottogeneri, in corrispondenza ai cronotopi moltiplicati, secondo la terminologia di Bachtin anche qui necessaria, della strada e del paese, del monastero e del castello, dello studio e della piazza, della città infernale della peste e del purgatorio

«Les associations d'idées, qui se forment pendant la veille, se reproduisent aussi pendant le sommeil. Voilà pourquoi telle idée en rappelle si facilement et si promptement beaucoup d'autres; pourquoi telle image en amène à sa suite, un grand nombre, qui lui semblent tout-à-fait étrangères. Des impressions très-fugitives se lient également à de longues chaînes d'idées, à des séries étendues de tableaux...» (*Oeuvres philosophiques* de CABANIS, Paris 1956, I, pp. 257, 596-97).

¹² Cfr. F. JAMESON, *Le narrazioni magiche. Il «romance» come genere letterario*, Cosenza 1978, pp. 50-51.

del lazzaretto. A unificare il sistema dinamico di forme e di modi che si genera intorno allo schema tradizionale degli amanti divisi, a mettere ordine nella sinfonia del nostro bizzarro, imprevedibile vivere, — sono parole, le ultime, del nostro Gadda —, deve provvedere dentro la stessa scena narrativa l'io che racconta trascrivendo, il personaggio che è alla ricerca di un senso con la certezza e il bisogno di una finalità, la coscienza lucida e raccolta che si autorappresenta nell'avventura del libro ricomposto¹³. Ma anche la sua voce, allora, è una stilizzazione dialogica, un insieme di lingue o codici sociali. Se si vuole un ultimo avallo del Visconti, non resta che chiamare in udienza la postilla a un luogo del capitolo terzo del tomo terzo, su Lucia («Avrebbe voluto che Fermo fosse informato del voto ch'ella aveva fatto senza ch'ella glielo dicesse, che egli l'approvasse con dolore, che non pensasse mai ad altra, né più a lei, o per meglio dire — giacché questa non era l'idea precisa di Lucia — avrebbe voluto che Fermo facesse tutti i giorni una risoluzione di non più pensare a lei»), ancora più sorprendente ed estrosa degli appunti inglesi polarizzati tra Byron e Scott: «Das ist zu viel. Keineswegs, mein guter Freund. you are too nice. Fai d'una mosca un elefante. Esta es verdadera pequenaria. Nubem pro Junone amplecteris. Te sett matt! — Ma farai bene a lasciar cancellato il cancellato perché l'idea residua en est plus finie». Con il suo poliglottismo divertito e sparato, sulla cadenza di un rapido mimo, essa amplifica, giacché non può altrimenti avere senso, il piacere imitativo del soggetto testuale, l'atmosfera insieme di parodia e di «pastiche» che entra o rimbalza nell'esperimento, portando alla luce la forza polifonica, la pluridiscorsività agilissima di una nuova scrittura romanzesca la quale è spinta dalla dinamica stessa delle sue tensioni e dei suoi conflitti, in una parabola enciclopedicamente europea, verso la dominante unitaria di uno stile conversativo regolato sul ruolo esegetico, ma non onnisciente, del narratore. Più i toni si fondono nella compostezza di una lingua sfumata ma nervosa,

¹³ Di Gadda non si è fatto altro che citare, come era giusto, l'*Apologia manzoniana* di «Solaria», ora opportunamente ristampata da Dante Isella nella raccolta preziosa *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, Milano 1982. Lo aveva preceduto Gianfranco Contini, presentandola, per un avaro anno commemorativo, ne «L'Approdo letterario», n. s., XIX, 1973, e correlandola di una commossa, incisiva *Premessa su Gadda manzonista*.

dove l'ironia penetra sino alle radici drammatiche dell'evento narrato, e più si riconoscono, insieme con i generi orchestrati dal racconto, le ibridazioni nascoste, i dialetti potenziali, gli universi multipli, le origini policentriche della parola romanzesca. L'occhio prospettico che finge di trasformare un manoscritto barocco in un libro moderno è anche il principio costitutivo della sua polifonia metalinguistica. Così, nell'«italiano medio» di Don Abbondio, nel momento in cui questi piagnucola: «... fanno i loro pasticci, e poi... e poi vengono da noi, come s'andrebbe a un banco a riscotere; e noi...», Gadda potrà riconoscere senza fatica la «carica di ironia narrativa accumulata dalle labbra e dal naso goccioloso di un curatore brianzolo, di un "dialettale"», con la «vivezza e la urgenza espressiva» del dialetto e con «la felicità naturale, oltreché l'interesse pragmatico immediato, di chi lo parla e lo crea»: che è poi «verità sperimentale patita nella profonda pena del nostro essere».

Oggi, dopo gli studi di Weinrich e di Jauss, di Fish, di Eco e di Iser, sulla traccia di scrittori come Proust e Borges, per non citarne ancora altri, si insiste sempre più sul fatto che la storia di un libro coincide con la storia dei suoi lettori e che la lettura è un processo comunicativo, una strategia di risposta preordinata o anticipata dai segnali e dalle convenzioni del testo¹⁴. Un episodio quale è quello del Visconti, con le sue postille alle carte appena riunite del *Fermo e Lucia*, indica che la ricezione del lettore può addirittura immergersi nella dinamica della produzione testuale, in un rapporto così stretto con la logica combinatoria dell'autore da completarne, si vorrebbe quasi dire, i processi o le opzioni sottintese, i metabolismi culturali e formali. Anche una struttura romanzesca può avere insomma un apparato dove narratore e lettore in-

¹⁴ Si vedano per l'appunto come altrettanti modelli complementari, in un'area fertilissima di problemi e di proposte critiche, H. WEINRICH, *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1971; H. R. JAUSS, *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* 1, München 1977; U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979; S. FISH, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge Massachusetts 1980; W. ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London 1980.

teragiscono insieme: un apparato che, come quello filologico, è un'ipotesi di lavoro per accedere, in modo non arbitrario, a una semantica della forma, se questa deve essere, entro una storia antropologica della cultura, una dialettica concreta di contingenza e sistema¹⁵. In fondo, attraverso di essa, un testo esprime anche il non detto.

¹⁵ Cfr. M. M. BACHTIN, *Risposta ad una domanda della redazione del «Novyj mir»*, nella silloge esemplare a cura di D. S. Avalle, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, «Strumenti critici», 42-43, 1980; e sempre del patriarca della dialogicità romanzesca e del carnevale polifonico, *Dagli appunti del 1970-71*, in «Intersezioni», 1, 1981.



*Stampato per conto della Casa editrice Einaudi
presso la Estroprint, Belvedere di Tezze sul Brenta (Vicenza)*

C.L. 15588

Ristampa

2 3 4 5 6 7 8 9

Anno

2004 2005 2006 2007