

Manzoni negli scrittori del secondo Novecento

(con proiezioni nel Terzo millennio)

Premessa

I numeri presente di *Studium e Testi*, LXXIV, 2017, 2, che escono in contemporanea e sono concepiti unitariamente, propongono una serie di saggi che riguardano i legami stabiliti tra l'opera letteraria di Alessandro Manzoni e alcune voci significative della narrativa e della poesia italiane della seconda metà del Novecento. La volontà di predisporre questa raccolta di studi è frutto di un'iniziativa comune di docenti dell'Università Cattolica di Milano e dell'Università «Tor Vergata» di Roma, in particolare Pierantonio Frare e Fabio Pierangeli, ed è per tale motivo che questa pubblicazione esce in concomitanza con un numero della rivista *Studium* dedicato allo stesso argomento. Essendo le due raccolte correlate sin dalla loro origine, pare opportuno illustrare le motivazioni complessive sottostanti al progetto, offrendo poi una presentazione generale dei saggi pubblicati nelle due diverse sedi editoriali.

Il Novecento è un secolo concluso. Sebbene i primi anni del terzo millennio siano strettamente legati, come i loro protagonisti, al secolo precedente, la distanza temporale che ormai è venuta a crearsi tra noi e il Ventesimo secolo rende indifferibile una riflessione passionata attorno alle peculiarità di quel periodo storico. Accanto alla necessità di stabilire un eventuale, convincente periodizzamento e accanto a un'analisi volta a stilare il canone delle voci maggiormente significative, di tutto rilievo pare inoltre il problema di esaminare le diverse modalità attraverso cui gli autori di questo secolo si sono posti nei confronti della tradizione letteraria. La ricchezza e la complessità del Novecento mostrano, al riguardo, tendenze assai diversificate, che vanno dalla contestazione avanguardistica dei modelli, come di qualsiasi forma di

venerazione del passato, a voci che ritrovano nei testimoni più illustri della tradizione punti di riferimento saldi per affrontare in modo meno inadeguato un contesto socio-culturale ricco di sfide e di nuovi interrogativi.

Le due raccolte di studi nascono dalla necessità di riflettere attorno a una possibile “funzione Manzoni” nella letteratura italiana del Novecento: vedere se c’è stata un’attenzione specifica da parte degli scrittori di questo secolo nei riguardi delle opere manzoniane, soppesando la qualità, lo “spessore” di tale interesse. Ci piace pensare, inoltre, che tale lavoro di scavo relativo ad alcuni momenti significativi di storia della ricezione possa suscitare pure una rilettura del romanzo di Alessandro Manzoni, osservato con occhi nuovi, quelli di poeti e di narratori che ad esso si sono ispirati.

Si è scelto di proporre una serie di studi nei quali si scendesse in profondità nelle opere degli autori, evitando così di studiare la fortuna di Manzoni prendendo in considerazione – in uno stesso saggio, ad esempio – un numero eccessivo di scrittori o di opere, magari procedendo per generi letterari o per testi di soggetto affine. Ci sembrava che, così facendo, si sarebbe corso il rischio di cadere nel generico o nell’impressionistico, non essendo cospicui gli studi pregressi dedicati a tale argomento ed essendo pertanto necessario, prima di proporre delle mappature complessive, esaminare alcuni autori presi a campione (e in qualche misura, in diversa misura già “canonizzati”), impiegando per lo più gli strumenti dell’analisi intertestuale.

I saggi qui raccolti dimostrano che senz’altro una “funzione Manzoni” nella seconda metà del Novecento c’è stata e che essa ha influenzato le voci più significative di questo periodo; voci assai spesso diverse tra loro, per obiettivi assunti e per mezzi impiegati nella scrittura, e voci assai spesso diverse, dal punto di vista – diremmo – ideologico, dalla *Weltanschauung* di Alessandro Manzoni. Si tratta di una dimostrazione inequivocabile – l’ennesima – della “facilità difficile” della sperimentazione manzoniana, della complessità dei temi da essa affrontati, del suo eclettismo e quindi della sua capacità di interlocuzione anche con personalità in apparenza distanti da essa. Che fosse opportuno “cercare Manzoni” anche in autori di tal genere è stata un’intuizione suggerita dalla lettura di saggi che hanno esaminato a fondo la presenza di questo modello in scrittori come Carlo Emilio Gadda, Italo Calvino e Primo Levi; saggi che, prendendo in esame figure di assoluto rilievo nella narrativa del secondo Novecento, vengono qui di fatto presupposti e che

risultano indispensabili per avere un quadro completo della fortuna di Manzoni nel secolo scorso¹.

Per il resto, i saggi si addentrano in uno spazio in larga misura inesplorato, come avviene, ad esempio, con il contributo di Raffaele Manica che coglie la sfida di riprendere in considerazione il rapporto Manzoni-Moravia. Una sfida vera e propria, giacché in genere l'introduzione di Moravia all'edizione dei *Promessi sposi* pubblicata nel 1960 da Einaudi viene ritenuta una delle testimonianze più vistose dell'anti-manzonismo novecentesco. È proprio tale contributo critico ad essere al centro dell'analisi di Manica, che spiega le ragioni politiche e culturali sottostanti tale presa di posizione fortemente limitativa nei confronti di Manzoni. Ricondotta così al contesto da cui è sorta, così acutamente 'storicizzata', l'opposizione – non l'estraneità – di Moravia nei riguardi della scrittura manzoniana appare in fin dei conti meno categorica. Le osservazioni interpretative di Moravia, inoltre, sebbene ormai di fatto respinte dalla critica manzoniana più avveduta, permettono tuttavia di meglio comprendere un certo antimanzonismo diffuso allora e diffuso ancora oggi per ragioni in parte non così dissimili da quelle dello scrittore romano.

Il saggio di Fabio Danelon esamina invece il rapporto Manzoni-Pasolini, sia vagliando la produzione saggistica sia cogliendo alcune interessanti citazioni-allusioni manzoniane presenti nelle prose narrative dell'intellettuale corsaro. Delle opere di Manzoni a Pasolini interessa soprattutto la vicinanza ai personaggi popolari, alla loro vitalità, ai loro valori, percepiti come espressione di un mondo autentico, non ancora intaccato dall'insincerità delle sovrastrutture capitalistiche borghesi.

Moravia e Pasolini rappresentano delle chiavi di accesso privilegiate per comprendere la cultura italiana della seconda metà del Novecento ed entrambi esprimono un interesse nei confronti di Manzoni incomprensibile al di fuori delle problematiche di natura politica e sociale egualmente, diversamente percepite dai due intellettuali.

Questa vena politico-sociale è all'origine anche dell'attenta ripresa della lezione manzoniana attuata da Leonardo Sciascia, come viene dimostrato nel contributo di Giuliana Benvenuti, la quale pone in rilievo

¹ Per quanto riguarda Gadda la voce bibliografica più approfondita è quella di Clara Leri (*Il Manzoni di Gadda*, in Ead., *Manzoni e la «littérature universelle»*, Milano 2002, pp. 97-169), mentre, per quanto riguarda Calvino e Levi, si vedano i saggi di Eraldo Bellini (*Calvino e i classici italiani. Calvino e Manzoni*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Francesco Mattesini*, Milano 2000, pp. 489-534) e di Andrea Rondini (*Manzoni e Primo Levi*, in *Testo*, LX, 2010, 2, pp. 49-86).

la centralità, nelle opere di questi autori, del legame tra storia e invenzione, nonché il convincimento di entrambi che esista un inscindibile rapporto correlativo tra ricerca della verità storica e invenzione romanzesca, come viene avvalorato, a tacer d'altro, dalla volontà di Sciascia di riprendere nella forma del saggio-inchiesta la lezione manzoniana della *Storia della colonna infame*.

Particolarmente innovativi sono altresì i contributi di Salvatore Silvano Nigro e di Antonio R. Daniele che vagliano l'influenza manzoniana su due voci molto diverse, nel panorama letterario secondo novecentesco, da quelle appena ricordate. Silvano Nigro si occupa di Tomasi di Lampedusa, mentre Antonio Daniele di Buzzati: due narratori che si collocano – è ovvio – nel Novecento, ma con caratteristiche peculiari, equamente distanti, sia pure per diversi motivi e in diverso modo, dalla tradizione narrativa del Neorealismo, rilevante nel secondo Dopoguerra.

Rimanendo in quel torno di anni, tra le voci più significative del manzonismo del secondo Novecento possiamo annoverare Giorgio Bassani e Franco Fortini. Sono autori che, anche nella loro vasta produzione saggistica, si rifanno esplicitamente e costantemente alla lezione manzoniana. Nel saggio di Ottavio Ghidini si esaminano soprattutto i numerosi riecheggiamenti nel *Giardino dei Finzi-Contini* delle pagine dei *Promessi sposi*: un modello sostanziale, al quale Bassani guarda con attenzione sulla scorta di un lungo percorso di rilettura e di approfondimento personali collocabile soprattutto negli anni 1955-1958, come attestano gli interventi critici dell'autore, stesi in quegli anni e poi confluiti nella raccolta *Di là dal cuore*.

L'altro grande lettore di Manzoni del Novecento, Franco Fortini, non solo offre interventi critici di grande acutezza sul romanzo manzoniano e sulle opere storiografiche dell'autore ottocentesco, ma, come sottolinea Luca Lenzini, concorre a dimostrare che, nella seconda metà del Novecento, abbiamo una “funzione Manzoni” non confinata al genere romanzo (pur essendo di certo l'aspetto più rilevante), ma individuabile anche nella tradizione poetica, secondo quanto comprovano allusioni e vere e proprie citazioni manzoniane presenti nei versi dell'intellettuale marxista.

Di questa “funzione Manzoni” attiva anche nella poesia è testimonianza ulteriore l'intervento di Giuseppe Sandrini, il quale pone in rilievo alcune reminiscenze manzoniane, soprattutto desunte dalla lingua degli *Inni sacri*, all'interno della lunga sperimentazione lirica di Andrea Zanzotto, la quale travalica i limiti cronologici del Novecento.

Ci muoviamo al di là del genere romanzo anche grazie al contributo di Daniela Iuppa, che esamina i riferimenti al personaggio della monaca di Monza nelle opere drammaturgiche di Giovanni Testori, venendo così ad arricchire uno dei capitoli più noti e più importanti del manzonismo secondo novecentesco. È quanto avviene anche con due articoli densissimi di Mario Pomilio, presentati con l'introduzione e la cura di Tommaso Pomilio, pubblicati nel 1959 e nel 1985, il primo nella rivista *Il Popolo* e il secondo sull'*Osservatore Romano*. Il primo di questi due articoli si sofferma sulla *Storia della colonna infame* ed è interessante notare che, come attestano diversi contributi qui raccolti, questo testo manzoniano, abitualmente escluso dalle riduzioni scolastiche del romanzo, ha rappresentato spesso la chiave d'accesso privilegiata per la riscoperta di Manzoni e per una maggiore comprensione delle sue opere.

Come si potrà notare grazie alla lettura dei contributi, tanti sono i motivi che conducono gli autori della seconda metà del Novecento a confrontarsi con la poesia e la narrativa manzoniana: la categoria del realismo, la centralità del problema di adottare una lingua e di individuare una platea di lettori che possa sentirla propria, il legame di essa con l'identità nazionale italiana, il rapporto tra letteratura e società, tra letteratura e cultura politica, tra letteratura e giustizia.

Tre interviste, una pubblicata su *Studium* e due su *Testo*, ci conducono al di là del periodo storico prescelto, essendo rivolte a personalità viventi e ancora prolifiche: un narratore, Eraldo Affinati; un poeta e saggista, Fabio Pusterla; e un artista figurativo, Emilio Isgrò. Tali interviste, a cura rispettivamente di Fabio Pierangeli, Massimo Migliorati e Alberto Brambilla, dimostrano la perenne fecondità della lezione manzoniana, la sua attualità e quindi la sua capacità di attrazione esercitata su una cerchia di lettori vasta ed eterogenea.

L'intervista a Emilio Isgrò, inoltre, sollecita un'ultima considerazione che apre a nuove prospettive di ricerca: essa, infatti, dimostra che una riflessione compiuta attorno alla "funzione Manzoni" dovrebbe in futuro muoversi anche al di là della poesia e della narrativa, dal momento che l'autore ottocentesco è stato un punto di riferimento vitale per tutta la storia culturale italiana, in un orizzonte non circoscrivibile agli spazi specifici, pur avvincenti, della letteratura.

«Un solo nome» Manzoni in Sciascia

di *Giuliana Benvenuti*

1. *La memoria, il potere*

Nell'opera di Sciascia, l'importanza della memoria, e anzitutto della sua relazione con la storia personale e collettiva, è stata più volte rilevata e indagata dalla critica. Del resto, è Sciascia stesso a disseminare nei propri scritti riflessioni sui meccanismi regolativi del ricordo e dell'oblio, in primo luogo quelli che attengono alla cancellazione della memoria da parte del potere. La memoria, dunque, si configura in prima istanza quale luogo del recupero – e più ancora del riscatto – di ciò che dal passato chiede giustizia. Essa è pertanto inscindibile dall'inchiesta, dall'analisi e dall'interpretazione dei documenti e, di conseguenza, dalla loro messa in scena attraverso l'atto della riscrittura, che si colloca così al crocevia tra narrazione e documentazione.

Intrecciare l'indagine sul passato all'immaginazione letteraria, quasi sempre prendendo spunto da quelli che gli amati francesi di Sciascia chiamano *faits divers*, è operazione che segna l'inquietante sperimentazione formale di Sciascia lungo l'intero arco della sua scrittura: nella quale il modello costituito da Manzoni (e principalmente quello dello storico della *Colonna infame*) serve per così dire da elemento di contrasto che ancora più fa risaltare la patente e rivendicata appartenenza in radice di questa stessa scrittura, quella di Sciascia, a una tradizione letteraria e romanzesca squisitamente siciliana.

Un contrasto tanto polarizzato, tra il severo razionalismo religioso manzoniano e le ascendenze letterarie siciliane non può ovviamente mettere in ombra le tante altre esperienze culturali – italiane, e soprattutto europee – che nutrono la pagina di Sciascia. E tuttavia esso sembra costituire una sorta di traccia permanente, o di indirizzo generale,

che organizza i termini con i quali Sciascia prende posizione, nell'Italia del secondo Novecento, nei confronti della letteratura e del romanzo; nei confronti, si vuol dire, di una letteratura che sente il richiamo dell'impegno, da un lato, e dall'altro non intende trascurare nessuna delle potenzialità insite nella grande tradizione letteraria (anche nel senso dell'invenzione, del favoloso, del poliziesco, del gusto prezioso della riscrittura straniata e ironica). Sicché, quasi a segnare questa molteplicità di riferimenti letterari, ma anche la loro rigorosa subordinazione a un progetto di scrittura *engagée*, converrà ricordare qui – *in limine* – come numerose tra le riflessioni di Sciascia su se stesso rechino il marchio di una filiazione manzoniana in certi casi allusa, e altre volte espressamente rivendicata. Così, senza volersi ora dedicare a una completa collazione di questi riferimenti, basti menzionare cosa rispondeva l'autore a Marcelle Padovani, che gli poneva una domanda intorno agli aspetti squisitamente stilistici della sua scrittura: «Se mi si chiedesse a quale corrente di scrittori appartengo, e dovessi limitarmi a un solo nome, farei senza dubbio quello del Manzoni»¹.

2. La pratica, il modello

Ma serve farsi una domanda, prima di proseguire; soprattutto per non dare per scontato o per già noto ciò che invece resta ancora da individuare. E la domanda, in buona sostanza, è questa: in cosa si concretizzano, in effetti, la presenza e l'esempio di Manzoni in Leonardo Sciascia?

Certo, le qualificazioni («il più grande scrittore italiano», «il più francese degli scrittori italiani» ecc.) hanno sempre un alto potere di suggestione, e non di rado vezzeggiano il lettore o il critico. Ma a ben vedere, qualificare Manzoni come il più grande scrittore d'Italia, non significa granché. E soprattutto non spiega per quale motivo Sciascia, al bisogno, dichiara di iscriversi nella *corrente di scrittori* esemplarmente rappresentata da Don Lisander.

Per rispondere all'interrogativo, occorre tenere ben fermo che il Manzoni cui Sciascia guarda come a un modello vero e proprio, a un

¹ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Mondadori, Milano 1989³, p. 77; e il passo continua così: «D'altronde Manzoni oltre a essere il più grande scrittore italiano è anche il più francese degli scrittori italiani [...]. E poi: è stato detto che ha convertito, convertendosi, l'illuminismo al cattolicesimo; ma io penso che in lui è forse accaduto il contrario: il cattolicesimo si è convertito all'illuminismo».

esempio da smontare e rimontare, da fare e rifare, è lo storico che lungamente si sofferma sulla vicenda della *Colonna infame*, e avverte l'irresistibile urgenza di ricostruire quell'episodio, di consultare le carte del procedimento penale che ne è conseguito, e insomma di stabilire o piuttosto riabilitare una verità certa, oggettiva, che i secoli e lo stesso monumento della Colonna avevano sin lì occultato.

Ecco quello che di Manzoni resta sovrimpresso alla pagina di Sciascia: l'idea che il romanzo può convertirsi nella ricerca della verità, così come la ricerca della verità (proprio in quanto oggettivamente vera) non si oppone all'invenzione romanzesca. Si potrebbe anche dire, per certi versi, che questo di Sciascia è un Manzoni un po' rifatto, e forse anche addomesticato. Ma se si pensa alle differenti e poliedriche modalità con le quali Sciascia sperimenta il genere narrativo che più lo identifica rispetto agli scrittori suoi coetanei, quello del *racconto- o romanzo-inchiesta*², allora si riconosce subito, stagiato sullo sfondo, il profilo del Manzoni della *Colonna infame*.

Ed è proprio il romanzo-inchiesta (o il racconto-inchiesta, che dir si voglia), a essere sperimentato da Sciascia con più continuità, e così progressivamente collaudato e poi stabilmente protocollato nella traiettoria che lo conduce da *Morte dell'inquisitore* (1964) – attraverso assestamenti misurabili negli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), nella *Scomparsa di Majorana* (1975) e nei *Pugnalatori* (1976) – sino all'*Affaire Moro* (1978); e più tardi al *Teatro della memoria* (1981), ad alcune delle *Cronache* (1985-1986), alla *Strega e il capitano e a 1912+1* (entrambi del 1986). Insomma, se agli occhi di Sciascia non è più possibile – per mille ragioni inerenti le istituzioni e le pratiche concrete della letteratura, in pieno Novecento – conservare un modello di scrittura e di propria iscrizione nel campo letterario che proceda dalle consuete distinzioni di genere, quelle che assegnano valori certi e statuti discriminanti alla lirica, alla narrativa (novella o romanzo), al teatro e alla saggistica, tuttavia occorre conservare le ragioni di quelle procedure ormai passate, dei metodi e dei codici che consentivano agli scrittori di passare dall'uno all'altro dei generi. E così, per Sciascia, il ricorso a un aspetto del modello manzoniano fungerà da catalizzatore di una ripresa e di una reinvenzione del modo di fare il romanzo, di fare il *récit* e, più in generale, di scrivere³: fatto che per lui, lungo tutto

² Sciascia prende in prestito la definizione da R. Negri, *Il romanzo inchiesta del Manzoni* (1972), poi in *Manzoni diverso*, Marzorati, Milano 1976, pp. 000.

³ Tra le possibilità di questa *scrittura da fare*, poi, non manca l'esperienza del dramma, con la *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D.*, del 1969, che ora si legge in L.

il corso della sua carriera letteraria, è anche e soprattutto un fare i libri, propri e altrui⁴.

Tutto ciò non comporta, del resto, che ricercare le ragioni più radicali del manzonismo di Sciascia, per togliere da esso l'impronta di qualunque echeggiamento anche solo parzialmente fungibile con altri, e se possibile vedervi chiaro, non comporta d'altronde sottovalutare la varietà e la rilevanza delle altre ascendenze letterarie sciasciane entro il Novecento italiano, oltre che europeo. Non si possono dimenticare, in questo senso, le dichiarazioni dello stesso autore, che si richiama alla prosa d'arte dei rondisti, a Cecchi, Savarese, Lanza; e, in modo sicuramente più impegnativo, a Savinio e a Borges.

Se dunque è un errore ignorare l'importanza, per Sciascia, di quegli scrittori che, in certo senso, costituiscono la cinghia di trasmissione del suo peculiare manzonismo siciliano in temperie di secondo Novecento⁵, quello che qui importa mettere in luce riguarda il fatto che consapevolmente in lui si congiungono e si saldano le due linee portanti del romanzo storico: quella del piacere di narrare, e della felicità del racconto, e quella che utilizza – del racconto – il potere di lavorare sul documento, in modo in certo senso parassitario, nel tentativo di conservare al romanzo la capacità di orientarsi, e di orientare il lettore, «dentro una più vasta e disperata visione delle cose italiane»⁶; e, certo, non italiane soltanto.

In questo senso, il rinnovamento formale per Sciascia rimane un problema ancorato all'origine italiana delle forme del romanzo. E tra queste forme, anche per ragionevole tradizione scolastico-manzoniana, quella del romanzo storico era la più promettente, e insieme la più problematica (come già avvertiva Don Lisander in persona, mentre meditava, stendeva e poi lungamente rivedeva il *Saggio sul romanzo sto-*

Sciascia, *Opere*, a cura di P. Squillaciotti, vol. I, *Narrativa, Teatro, Poesia*, Adelphi, Milano 2012 (da qui in poi – come per il vol. II, *Inquisizioni, Memorie, Saggi*, t. I, *Inquisizioni e Memorie* – cit. con sigla *Opere*, e indicazione di volume e tomo), pp. 1465-1533, e vedi la *Nota al testo*, pp. 1981-1984; e della commedia, con *L'onorevole*, del 1965 (*Opere* I, pp. 1413-1464, 1974-1980). Ma si tratta di due esperimenti non destinati ad avere seguito, e già coinvolti – malgrado il genere letterario di riferimento – dalle tensioni insieme documentario-storiche ed *engagées* della coeva e successiva prassi dell'autore.

⁴ G. Lombardo, *Il critico collaterale. Leonardo Sciascia e i suoi editori*, La Vita Felice, Milano 2008, pp. 10-23.

⁵ Si tratta degli «scrittori letti e ammirati su "Omnibus"» (Vittorini, Barilli, Moravia, De Chirico, Praz, Cecchi, Tilgher, Borgese, Trompeo, Alvaro, Morovich), ai quali vanno aggiunti Cajumi, Piovene, Soldati e Pavese, come ricostruisce M. ONOFRI, *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma-Bari 2004², p. 11. Sul rondismo di Sciascia, vedi anche N. Tedesco, *La cometa di Agrigento. Navarro, Pirandello, Sciascia*, Sellerio, Palermo 1997, pp. 59-66.

⁶ Così l'autore, nell'*Affaire Moro* (1978): cfr. *Opere* II.1, p. 000. [*Opere* cur. Ambroise, vol. II, p. 470].

rico). È probabilmente questo problema di fondo ad attirare Sciascia, scrittore del secondo Novecento certo lontanissimo dai tripudi e dalle frenetiche feste in maschera dell'avanguardia, e ancor più lontano – al declinare degli anni Settanta, e durante gli Ottanta – dalle *nouvelles vagues* del postmoderno, ma non per questo fuori dal tempo, né incapace di captare quei sintomi di spossatezza o magari di vera e propria astenia che albergavano nel corpo della tradizione romanzesca italiana.

Se dunque la questione dello scrittore è produrre un *récit* che non sfugga alle ragioni di inquietudine e di scontento del contemporaneo, e dalla parte opposta insistere sulla strada di una letteratura che comporti sartrianamente e pasolinianamente l'*engagement*, il morso sulla realtà italiana dei decenni tra anni Sessanta e Ottanta; ecco, se la questione è tale, quale migliore risorsa che una sorta di ritorno a Manzoni, e a quella scissione di intenti, a quel conflitto *ab origine* che sono testimoniati per l'appunto dalla spaccatura non dialetticamente riducibile *I promessi sposi* (romanzo) e la *Storia della colonna Infame* (inchiesta):

«La ragione per cui Manzoni espunge dal romanzo la *Storia* non è soltanto tecnica – cioè quella ragione di cui lungamente, sull'edizione dei *Promessi Sposi* del 1827, Goethe discorre con Eckermann. La ragione è che sui documenti del processo, sull'analisi e le postille di Verri, Manzoni entrò, per dirla banalmente, in crisi. La forma, che non era soltanto forma, e cioè il romanzo storico, il componimento misto di storia e d'invenzione, gli sarà apparsa inadeguata e precaria; e la materia dissonante al corso del romanzo, non regolabile ad esso, sfuggente, incerta, disperata. E c'è da credere procedessero di pari passo, in margine alla sublime decantazione o decantata sublimazione (da nevrosi, si capisce) in cui andava rifacendo il romanzo, l'abbozzo della *Colonna Infame* e la stesura del discorso sul romanzo storico. Due grandi incongruenze, a considerare che venivano dallo stesso uomo che stava tenacemente attaccato a rifare e affilare un componimento misto mentre ne intravedeva e decretava la provvisorietà e ne preparava uno, per così dire, integrale da cui l'invenzione veniva decisamente esclusa»⁷.

Resta ancorata, dunque, la ricerca formale di Sciascia a quel libro – «oggetto unitario e solidale», anche se «tipologicamente articolato in romanzo e storiografia»⁸ –, ossia quello che veramente Manzoni ci ha consegnato, e nel quale i due testi sono un solo testo che rivela quanto

⁷ L. Sciascia, *Storia della Colonna infame*, in *Cruciverba* (1983); cito da *Opere. 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2001², pp. 1076-1077.

⁸ A.R. Pupino, «Il vero solo è bello». Manzoni tra Retorica e Logica, il Mulino, Bologna 1982, p. 19.

potente e quanto straordinaria possa essere la meditazione manzoniana della storia. Se per Sciascia, prima ancora che per Ezio Raimondi, i *Promessi sposi* sono un romanzo “senza idillio”, “romanzo giudiziario” è invece la *Storia della Colonna infame*.

In questo senso, dal Manzoni della *Storia della Colonna infame*, Sciascia eredita anzitutto la passione per la prassi documentaria e documentale dell'inquisizione: ma di un'inquisizione uguale e contraria rispetto a quella praticata dagli inquisitori (del *grand siècle* o contemporanei che siano), che rifletta e dispieghi il vero significato di ogni apparato di potere e la sua procedura sostanziale di repressione e di occultamento della verità. Ed è proprio qui, all'incrocio tra storia e Storia, documento e invenzione, che la scrittura di Sciascia incontra una pratica che si va diffondendo in Occidente mentre lui, progressivamente, riduce il suo lavoro narrativo d'invenzione, e sempre più lo piega alla ricerca documentaria e all'inchiesta. Questa pratica è quella della microstoria⁹, intesa quale metodo e sguardo rivolti allo scandaglio della cultura popolare e del significato individuo che si può trarre dalla ricostruzione di un'esperienza di subalternità rimossa, e riscritta dalla giustizia e dal potere.

È proprio in questi anni, infatti, che uno storico quale Carlo Ginzburg (cofondatore della collana einaudiana *Microstorie*, nella quale più d'uno degli smilzi libretti di Sciascia, anch'egli autore Einaudi, avrebbe potuto ragionevolmente trovare posto) si occupa di portare alla luce le relazioni controverse e violentemente repressive che si instaurano tra la cultura e la storia delle classi dominanti e quelle delle classi subalterne; ancor meglio, a scandagliare di quale sostanza e durata fosse intessuta quella cultura popolare che si esprime solamente nelle pieghe delle gesta dei re:

«In passato si potevano accusare gli storici di voler conoscere soltanto le «gesta dei re». Oggi, certo, non è più così. Sempre più essi si volgono verso ciò che i loro predecessori avevano taciuto, scartato o semplicemente ignorato. “Chi costruì Tebe dalle sette porte?” chiedeva già il “lettore operaio” di Brecht. Le fonti non ci dicono niente di quegli anonimi muratori, ma la domanda conserva tutto il suo peso»¹⁰.

⁹ Incontro inevitabile, quello tra Sciascia e la microstoria, se proprio *La storia della Colonna infame* è da intendere come un «capolavoro di proto-microstoria», come osserva M. Lunetta, *Quel tontolone di Don Lisander*, in *Invasione di campo: proposte, rifiuti, utopie*, Lithos, Roma 2002, p. 130. Già Carlo Ginzburg, nel 1984 (*Prove e possibilità. In margine a «Il ritorno di Martin Guerre» di Natalie Zemon Davies*, ora in *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 307), aveva d'altronde parlato di Manzoni come il primo a esercitarsi in una «teorizzazione della microstoria e dell'uso sistematico di nuove fonti documentarie».

¹⁰ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976, p. xi.

3. *L'uomo (solo), la società*

Nel ricostruire anche sul versante letterario la propria genealogia, Ginzburg convoca dunque i «grandi romanzieri dell'Ottocento – «da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj», e osserva che «c'è voluto un secolo perché gli storici cominciassero a raccogliere la sfida» implicitamente lanciata da questi scrittori, «affrontando campi d'indagine precedentemente trascurati con l'aiuto di modelli esplicativi più sottili e complessi di quelli tradizionali»¹¹. E quella stessa sfida, con il suo «culto religioso delle lettere» – che significa, tra l'altro, che «nulla di sé e del mondo sa la generalità degli uomini, se la letteratura non gliel'apprende»¹² – l'aveva intanto raccolta anche Sciascia. Per il quale, del resto, è proprio l'esperienza letteraria quella che meglio riesce a sondare le ragioni ultime, anche metafisiche (nell'accezione che Savinio dà a questa parola), dell'azione umana.

Tali ragioni coincidono, in ultima istanza, con la consapevolezza pirandelliana della solitudine, con l'esperienza di verità cui giunge l'*uomo solo*. Ecco, è qui il nucleo dell'argomento sciasciano: perché quest'*uomo solo* è solamente la letteratura che sa immaginarlo e quasi divinarlo, estraendone le orme o le prefigurazioni da vicende trascorse e quasi dimenticate; ossia, da vicende archiviate e ridotte a documento, selezionando quei personaggi che possano risultare eccezionali, portatori di una protesta nei confronti del potere: come sono Diego La Matina in *Morte dell'inquisitore*, Ettore Majorana e Aldo Moro rispettivamente nella *Scomparsa di Majorana* e nell'*Affaire Moro*, o com'è – ma più in piccolo, per fare un esempio accessorio – il vescovo Angelo Ficarra in *Dalla parte degli infedeli*¹³.

Ma attenzione, se il nucleo del discorso sciasciano è individuato nella solitudine dell'uomo in quanto grado di accesso progressivo a una verità che è anche metafisica, ciò vale solamente nella misura in cui la solitudine è propriamente il punto di giunzione di una rete: quella delle relazioni di potere nella società. Come a dire che questa solitudine – nella quale pure è possibile intravedere i residui di una visione

¹¹ *Ibid.*, pp. 307-308.

¹² Vedi *Opere* II.1, p. 000. [*Opere* cur. Ambroise, vol. III, p. 207]

¹³ E del vescovo Ficarra, nel IV capitoletto di *Dalla parte degli infedeli* (1979), appunto si legge, cfr. *Opere* II.1, pp. 000 [*Opere* cur. Ambroise, vol. II, p. 872]: «Era uomo di estremo candore e di inveterata obbedienza: non è da credere che in questa lettera a Ruffini [*scil.* il cardinale arcivescovo di Palermo] abbia voluto essere duro, ironico e ribelle. Eppure lo è. Lo è perché in lui è penetrato il sentimento della giustizia, l'idea della giustizia, la follia della giustizia. Dell'umana giustizia».

esistenzialista che tende al nichilismo – agli occhi di Sciascia non è poi interessante in sé, ma solo perché si configura quasi come il *point de capiton*: nodo che rivela la struttura plurivoca e infinitamente articolata delle relazioni di potere. Ed è questo il punto sul quale Sciascia non ha mai cessato di lavorare, di scrivere e di interrogare il suo lettore.

E, infatti, l'analisi delle relazioni di potere, che nel racconto-inchiesta di Sciascia, come in verità nei romanzi di più tradizionale fattura, costituisce il vero e unico snodo della narrazione, darà talora come esito un atto d'accusa verso i giudici – delle cui ingiustizie il tribunale inquisitorio diviene potente metafora, – che sono, come in Manzoni, responsabili in prima persona delle ingiustizie commesse. In altre circostanze, complementari però a queste, darà come esito un certo tipo di omaggio rivolto a quelle persone, via via trasformate in personaggi, che divengono emblemi di una resistenza al potere e, talvolta, giungono a delineare un'etica della resistenza (che per Sciascia è premio a se stessa). Tra queste figure, e specialmente tra i personaggi dei testi apertamente romanzeschi, si segnalano per esempio l'avvocato Di Blasi, il piccolo giudice *a latere* di *Porte aperte*, o magari il Vice del *Cavaliere e la morte*. l'elenco potrebbe proseguire, ma quel che importa rilevare è che tutti questi personaggi incarnano l'ostinata resistenza a un potere minaccioso e sempre trionfante. Contro di esso, Di Blasi, il piccolo giudice e il Vice hanno questo in comune: che la loro condotta è propriamente opposta a quella che Sciascia individua nel personaggio di Don Abbondio, e dunque in quanto di più esemplarmente italiano ci sia, ai suoi occhi:

«Don Abbondio è forte, è il più forte di tutti, è colui che effettivamente vince, è colui per il quale veramente il “lieto fine” del romanzo è un “lieto fine”. Il suo sistema è un sistema di servitù volontaria: non semplicemente accettato, ma scelto e perseguito da una posizione di forza, da una posizione di indipendenza, qual era quella di un prete nella Lombardia spagnola del secolo XVII. Un sistema perfetto, tetragono, inattaccabile. Tutto vi si spezza contro. L'uomo del Guicciardini, l'uomo del “particolare” contro cui tuonò il De Sanctis, perviene con don Abbondio alla sua miserevole ma duratura apoteosi»¹⁴.

E con questa apoteosi – secondo Sciascia – Manzoni ha voluto profetizzare un destino italiano, già tracciato nella spagnolesca Milano barocca e poi inevitabilmente perpetuatosi attraverso i secoli: il destino, cioè, che coincide con «l'Italia delle grida [*sic*], l'Italia dei padri provinciali

¹⁴ L. Sciascia, *Goethe e Manzoni*, in *Cruciverba*, cit., p. 1064.

e dei conte-zio, l'Italia dei Ferrer italiani dal doppio linguaggio, l'Italia della mafia, degli azzecagarbugli, degli sbirri che portan rispetto ai prepotenti, delle coscienze che facilmente si acquietano...»¹⁵.

È chiaro che lo scrittore contemporaneo – il quale, per l'appunto, *nel e del* Novecento parla – guarda consapevolmente a Manzoni e al “mondo possibile” dei *Promessi sposi* come se guardasse in uno specchio deformante. E così, la supposta profezia manzoniana non è nel romanzo, ma nell'occhio di chi guarda: di Sciascia, cioè. Ma il punto interessante è un altro: questa deformazione da lui operata sul modello finisce per stabilire uno speciale cortocircuito tra l'indagine storico-documentaria sul passato (con la sua tensione a ristabilire verità sostanzialmente rimosse dall'esercizio del potere), da una parte; e dall'altro l'amaro e insieme fermissimo convincimento – enunciato, nel *Consiglio d'Egitto* dall'avvocato Di Blasi – che la Sicilia, l'Italia ma in fondo qualunque società è strutturalmente fondata su un'impostura, che la organizza e insieme la regola. Ora, come tenere insieme i due “punti”, chiamiamoli così, del circuito? In altre parole, come bilanciare queste due presupposizioni di senso? La seconda sembrerebbe sfondare il confine del più banale qualunquismo. Ma non è così. È sempre Di Blasi a spiegare come l'impostura che domina ogni società sia conoscibile, svelabile, demistificabile. Ogni impostura, per quanto fondante il consenso civile stesso, risponde alle ragioni del suo tempo.

Nel *Consiglio d'Egitto*, l'abate Vella ha falsificato un documento storico, un codice arabo antico, e ha così fornito ai potenti (incarnati qui da Monsignor Airoidi e da altri aristocratici ai quali rende servizi genealogici con la sua falsificazione) la falsa storia degli arabi in Sicilia. Si tratta di una storia di comodo, puramente immaginaria, ma utilissima per radicare nel passato privilegi, proprietà, e posizioni di poteri attuali (qualcosa che – in senso vagamente orwelliano – rinvia alla tendenza dei sistemi totalitari di riscrivere il passato). Ecco, a questo punto del romanzo la falsificazione di Vella è stata ormai svelata, e il grave fatto di cronaca è su tutte le bocche o, almeno, sulle bocche della migliore società palermitana. L'avvocato Di Blasi, che non è mai stato uno degli intimi di Vella, ragiona però sul significato di questa vicenda:

«In effetti” disse l'avvocato Di Blasi “ogni società genera il tipo d'impostura che, per così dire, le si addice. E la nostra società, che è di per sé impostura, impostura giuridica, letteraria, umana... Umana, sì: addirittura dell'esistenza, direi... La nostra società non ha fatto che produrre, natural-

¹⁵ *Ibid.*, p. 1065.

mente, ovviamente, l'impostura contraria...". "Voi spremete filosofia da un volgarissimo crimine" disse don Saverio Zarbo. "Eh no, questo [*scil.* la falsificazione di Vella] non è un volgarissimo crimine... Questo è uno di quei fatti che servono a definire una società, un momento storico. In realtà, se in Sicilia la cultura non fosse, più o meno coscientemente, impostura; se non fosse strumento in mano del potere baronale, e quindi finzione, continua finzione e falsificazione della realtà, della storia... Ebbene, io vi dico che l'avventura dell'abate Vella sarebbe stata impossibile... Dico di più: l'abate Vella non ha commesso un crimine, ha soltanto messo su la parodia di un crimine, rovesciandone i termini[...]»¹⁶.

Eccola qui, misurata da una esplicita pronuncia di Di Blasi – personaggio che veste, come pochi altri in Sciascia, il ruolo dell'eroe positivo a tutto tondo e, proprio per questo (com'è tipico in Sciascia), anche quelli dello sconfitto –, la reale portata della funzione-Manzoni. L'opera di riscoperta della verità che la letteratura sa praticare, congiungendo la lettura del documento e l'invenzione, la rappresentazione razionale del mondo com'è e l'immaginazione fantastica, trova le sue ragioni nel disvelamento di ogni specifica impostura, nella demistificazione determinata e circostanziata. Che, in quanto tale, è transeunte, dal momento che ogni potere si articola sull'impostura, e perciò è invincibile. Ma la singola impostura, e dunque il singolo potere, non sono invincibili. Studiare le carte di un processo, verificare i presupposti e le ragioni sottaciute che hanno condotto dei giudici a falsificare i fatti, ad applicare arbitrariamente la legge, a trattare in modo iniquo gli imputati; ecco, tutto questo (il lavoro di Manzoni sulla storia della *Colonna infame*) fa conoscere dell'impostura ciò che più importa rivelare: per l'appunto, che di impostura si tratta. E coltivare il gusto della letteratura, per Sciascia, significa rifare quello che Manzoni ha fatto, anche quando le tracce documentali siano tanto labili (*Morte dell'inquisitore*, *La scomparsa di Majorana*, lo stesso *Affaire Moro*) da non poter trarne nulla se non a patto di inventare, di immaginare, di fingere.

4. *La storia, la finzione*

Rifare quello che Manzoni ha fatto, per Sciascia, nello specifico significa due cose: da una parte praticare il racconto-inchiesta, nel quale – come però si è visto – occorre che lo scrittore riempia, grazie alla speciale pe-

¹⁶ L. Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, ora in *Opere I*, p. 452.

rezza che gli deriva dalla sua specializzazione professionale (la letteratura, appunto), tutti i vuoti e le buie zone d'ombra che i documenti hanno lasciato. Dall'altra parte, significa praticare il "romanzo-romanzo", diciamo così, che può essere – ancora manzonianamente – il romanzo storico. Le due possibilità non sono in tensione, in verità, dal momento che Sciascia può praticarle in modo complementare; specialmente se il romanzo storico a cui si dedica, come nel caso del *Consiglio d'Egitto*, narra di documenti falsificati, di storia e di conflitti sociali. Sotto questo aspetto, la vicenda narrata dal *Consiglio d'Egitto* è schiettamente politica, e riguarda una impostura messa in opera per combattere quei privilegi su cui fondano il loro potere i grandi baroni siciliani: privilegi fondati sull'usurpazione e quindi, a loro volta, il frutto di più grande e pernicioso impostura, la quale infine non è che forma specifica della stessa impostura della 'storia' in quanto storia dei vincitori. Ed è proprio di una sorta di controcanto a questa storia dei vincitori che, agli occhi di Sciascia, costituisce l'idea fondamentale e per così dire il basso continuo dei *Promessi sposi*.

Nel romanzo, l'avvocato Di Blasi combatte attraverso il metodo rivoluzionario – o, più specificamente, attraverso un progetto di rivoluzione che viene scoperto e soffocato sul nascere – quella stessa battaglia che Vella combatte falsificando la storia, trasformandola in una impostura eguale e contraria a quella su cui si fondano i privilegi dell'aristocrazia siciliana. Perdono ambedue, a ben vedere. Ma il primo perde a volto scoperto, in certo senso: arrestato perché riconosciuto la mente e il principale organizzatore della congiura rivoluzionaria, Di Blasi è processato e torturato. La sua detenzione, la violenza che s'imprime nella carne del suo corpo – attraverso i rituali codificati dalla prassi legale della tortura – costituiscono una delle sezioni più importanti del romanzo, e uno di quegli esperimenti di scrittura e di "pensiero" nel quale più evidentemente Sciascia si misura con il grande modello manzoniano della *Colonna infame*.

Di Blasi, nella camera della tortura, si trova davanti al giudice Artale che in fondo è un brav'uomo (o tale, almeno, è considerato nella Palermo di Di Blasi e di Vella). E da brav'uomo d'ordine qual è, non sopporta che un suppliziato non confessi, che prolunghi il supplizio e che, in questo modo, giudichi e condanni tanto la tortura quanto il potere giudiziario che la somministra: «Il giudice si alzò dal tavolo. [...] era considerato un buon uomo, un giudice umano; il fatto che un uomo resistesse alla tortura riteneva offesa alla propria sensibilità, sgarbato

ripudio alla pietà che egli usava offrire anche ai rei»¹⁷.

Questa evidente divaricazione di senso, e di effetto descrittivo, che risulta dalla supposta bontà del giudice, dalla sua comprensione del dolore del torturato (tanto risentita da mutarsi in dispetto, se il torturato, non collaborando, lo costringe a prolungare il supplizio), e la crudezza con cui è illustrata la devastazione del corpo sottoposto alla tortura; tutto ciò, appunto, segna una differenza tra *Il consiglio d'Egitto* e la *Storia della Colonna infame*, che pure costituisce evidente modello del primo. Nella *Storia* manzoniana (e il titolo non è messo lì a caso) non c'è ricostruzione anatomica degli effetti del supplizio sui corpi degli inquisiti, né auscultazione ravvicinata del dolore: c'è solamente quello che nei documenti si può leggere, senza concessioni al romanzo.

Manzoni, diffidente verso quella verosimiglianza che nel processo agli untori serve ai giudici per emettere la sentenza di morte (spesso durante gli interrogatori, alle risposte degli imputati, i giudici controbattono che «ha molto dell'inuerisimile», che «haeua molto dell'inuerisimile», «che non è verisimile»¹⁸, ecc.), non descrive e non racconta, non trasforma dunque in immagine quanto riguarda la tortura. Egli si limita a citare gli atti processuali, trascrivendone in corsivo la lettera:

«È messo alla tortura: gli s'intima *che si risolua a dire la verità*, risponde, tra gli urla i gemiti e l'invocazione e le supplicazioni: *l'ho detta, signore. Insistono. Ab per amor di Dio! Grida l'infelice: V.S. mi facci lasciar giù, che dirò quello che so; mi facci dare un po' d'aqua. È lasciato giù, messo a sedere, interrogato di nuovo; risponde: io non so niente; V.S. mi facci dare un poco d'aqua*»¹⁹.

La scrittura dello strazio assume anche qui una propria ferma espressione; in passi come questo, che corrono lungo tutte le pagine centrali, quelle del resoconto degli interrogatori al Piazza e poi al Mora, la lingua del Manzoni lettore delle carte di un processo si fa limpida e chiara, come analitica, e restituisce l'orrore dell'ingiustizia e della tortura patita dagli innocenti solamente attraverso un intarsio delle citazioni. Allo stesso modo lavorerà Sciascia in *Morte dell'inquisitore*. Sulla scena del *Consiglio d'Egitto*, invece, diversa è l'opzione figurativa che Sciascia adotta. Qui, infatti, il narratore – perseverando a entrare e a uscire dalla mente del

¹⁷ L. Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, cit., p. 469.

¹⁸ A. Manzoni, *Storia della Colonna infame*, cap. IV; cito da *I promessi sposi*, a cura di S.S. Migro, Mondadori, Milano 2002, t. II, pp. 808, 815, 823.

¹⁹ *Ibid.*, cap. III, p. 785.

personaggio sottoposto alla prova del dolore – indugia sui dettagli tetri, macabri, granguignoleschi anche, nulla risparmiando al lettore:

«Quando nominano i piedi i contadini dicono: con rispetto parlando; ora puoi dirlo anche tu, e con ragione’. Disteso sul tavolaccio, si guardava in iscorcio i piedi, che ne uscivano fuori non perché il tavolaccio fosse corto ma perché vi era disteso in modo che non lo toccassero: i piedi informi come le zolle che si attaccano agli arbusti sradicati, sanguinolente e gommose zolle di carne. E facevano lezzo di unto bruciato, di decomposizione. [...] Pensava a quei vermi che stanno interrati nell’umido: tagliati in due, ciascuna delle due parti continuava a vivere: e così si sentiva, una parte del suo corpo viva soltanto del dolore, l’altra della mente. Solo che l’uomo non è un verme, anche i piedi appartengono alla mente [...]. Davanti ai giudici, toccava ai piedi esprimere la serenità, la forza della mente: i piedi che già per sette volte, *qual suole fiammeggiar delle cose unte*, avevano subito tortura. E il diciannovesimo dell’*Inferno* l’aveva aiutato a sopportare, e altri versi di Dante, dell’Ariosto, del Metastasio: forme di quel maleficio in cui i giudici, non a torto, credevano. Lo avevano aiutato anche i giuristi della tortura, il Farinaccio e il Marsili: il ricercare nella memoria le loro definizioni, il loro stolto giudizio»²⁰.

Di Blasi, che non confessa e non accetta che la tortura – nella sua violenta negazione dell’uomo in quanto tale – abbia potere su di lui, è però costretto a percorrere l’intera galleria dell’orrore: dopo la tortura della corda, subisce anche quella del fuoco. Ed è il linguaggio infernale della pena, quello che egli parla, avviandosi, per mezzo dell’esperienza traumatica della tortura, alla più completa solitudine. L’uomo solo, come si diceva, si misura con il potere: se è destinato a perdere la sua battaglia, è d’altronde messo nella condizione di conoscere questo potere nella sua effettuale e concreta verità. Ma come si appuntava, tutto ciò appartiene, in Sciascia, al complemento che la finzione inserisce nel corpo della verità storica. I pensieri di chi subisce la tortura appartengono a una regione nella quale la storia non può, né mai potrà, penetrare.

Il che, alla fine di questo percorso, ci conduce a rilevare un fatto particolarmente interessante²¹. E cioè che Sciascia – in ultima analisi – riesce a essere sostanzialmente anti-manzoniano proprio nel suo più stretto manzonismo. Se Don Lisander, negli anni che trascorrono tra la Ventiseptana e la Quarantana, medita sul fatto che è estremamente difficile

²⁰ L. Sciascia, *Il consiglio d’Egitto*, cit., pp. 477-478.

²¹ Su questo punto specifico, e in generale sui rapporti tra Manzoni e Sciascia, tra tante letture che si potrebbero suggerire rinvio soltanto a G. Fichera, *La strega, la contessa, il ragno. Sciascia e i differenziali della storia*, in *Todomodo*, IV, 2014, in particolare pp. 24-27, ma *passim*.

conciliare – nei «componimenti misti di storia e d’invenzione» – il piano della storia con quello dell’invenzione; e se poi, pubblicando il saggio sul *Romanzo storico*, a otto anni dalla Quarantana²², ha ormai deciso che i due piani sono radicalmente inconciliabili; ecco, il manzonismo di Sciascia si regge felicemente sulla scelta di attraversare e di praticare direttamente questa contraddizione: quella che intreccia la storia e l’invenzione.

Giuliana Benvenuti

SOMMARIO

In Sciascia si congiungono e si saldano le due linee portanti del romanzo storico: quella del piacere di narrare, e della felicità del racconto, e quella che utilizza – del racconto – il potere di lavorare sul documento. Sciascia dichiara di iscriversi nella *corrente di scrittori* esemplarmente rappresentata da Manzoni. Occorre allora tornare a chiedersi in cosa si concretizzano, in effetti, la presenza e l’esempio di Manzoni in Leonardo Sciascia. Il Manzoni cui Sciascia guarda come a un modello vero e proprio è lo storico che lungamente si sofferma sulla vicenda della *Colonna infame*, e avverte l’irresistibile urgenza di ricostruire quell’episodio, di consultare le carte del procedimento penale che ne è conseguito per stabilire o piuttosto riabilitare una verità certa, che i secoli e lo stesso monumento della Colonna avevano sin lì occultato. Quello che di Manzoni resta sovrimpresso alla pagina di Sciascia è, pertanto, l’idea che il romanzo può convertirsi nella ricerca della verità, così come la ricerca della verità non si oppone all’invenzione romanzesca. Ed è il romanzo-inchiesta (o il racconto-inchiesta), a essere sperimentato da Sciascia con più continuità.

SUMMARY

In Sciascia’s works the two main lines of the historical novel come together: the pleasure of telling (the happiness of the tale), and the desire to work on the document. Sciascia declares to be part of the *current of writers* represented by Manzoni. Then we must stress out where the presence and the example of Manzoni in Sciascia’s work actually concretizes. Sciascia looks at Manzoni as a true model of historian, who long speaks about the history of the Infamous Column; the historian who feels the irresistible urgency of reconstructing that episode, to look at the criminal records to establish or rather to rehabilitate a certain truth, that the centuries, and the same monument of the Column, had hidden. Sciascia reclaims the idea that the novel can dig up the truth and as a consequence the truth is not separated from the fictional writing. That is the reason why Sciascia continuously experiments the form of investigative narrative.

²² Per le questioni di elaborazione e di datazione del saggio *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione*, cfr. la *Nota al testo* dell’ed. a cura di S. De Laude, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2000, in particolare pp. 89-92.

Dino Buzzati e le riscritture della peste manzoniana

di Antonio R. Daniele

1. Sulle tracce di Manzoni: Buzzati, la città, la peste

Il 23 ottobre del 1962 andò in scena al teatro Sant'Erasmus di Milano, con la regia di Edmo Fenoglio¹, il dramma in due parti dal titolo *La colonna infame*². L'autore della *pièce* fu Dino Buzzati; la sceneggiatura dell'opera venne pubblicata per la prima volta una paio di mesi più tardi sul mensile «Il dramma»³. Si tratta, come ha scritto Diego Dalla Gasperina ormai più di quarant'anni fa, dell'«esaurimento» definitivo di un tema che Buzzati ha periodicamente attinto dalle trame manzoniane⁴. Tuttavia, in quel caso Buzzati non lo esaurì per mezzo di una diminuzione e di un alleggerimento progressivi di motivi e di forme, bensì lo espose attraverso un itinerario tematico che va considerato in uno con la sua coeva produzione narrativa.

La prima, autentica ragione di compartecipazione alla sensibilità manzoniana ha un fondamento geolocale: la Milano che si staglia dalle pagine del dramma è la città sulla quale Buzzati sta realizzando una vera e propria indagine socio-civile. La raccolta di racconti che nel 1958 si aggiudicò il

¹ Edmo Fenoglio fu uno sceneggiatore e regista teatrale. Tuttavia, la sua notorietà è legata soprattutto all'attività di regista televisivo. A lui si devono alcuni dei più fortunati sceneggiati televisivi andati in onda sul Canale Nazionale ai primi anni Sessanta (*Il conte di Montecristo*, *I Giacobini*, *I grandi camaleonti*, tutti realizzati tra il 1961 e il 1966). Si veda O. De Fornari, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati e fiction*, Falsopiano, Alessandria 2011, pp. 92-95; 178-191; P.M. De Santi, *Guglielminetti. Il totale artificiale*, Gremese, Roma 1986, pp. 23, 119, 219; P. Preto, *Epidemia, paura e politica nell'Italia moderna*, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 112.

² Cfr. D. Buzzati, *Teatro*, Milano, Arnoldo Mondadori, Milano 1980, pp. 453-524.

³ D. Buzzati, *La colonna infame. Dramma in due parti*, in *Il dramma*, Rivista mensile di commedie di grande successo, XXXVIII, 315, dicembre 1962, pp. 36-61.

⁴ D. Dalla Gasperina, *Buzzati e Manzoni*, in *Italianistica*, 3, settembre-dicembre 1976, pp. 486-491.

“Premio Strega” riuniva, in realtà, anche brani pubblicati in raccolte precedenti e che, in alcuni casi, risalivano a vent’anni prima. Tuttavia, resta emblematico che Buzzati abbia accolto con favore una operazione editoriale che gli consentiva, evidentemente, non solo di fare il punto sulla propria produzione nel campo della narrativa breve, ma anche di precisare alcuni contorni della città. Al di là della *Peste motoria*, tra i racconti “nuovi” della raccolta del ’58 di cui si tratterà più avanti e la cui ascendenza manzoniana è acclarata sin dal titolo, è il caso di considerare in via preliminare – e senza che l’operazione appaia puramente accidentale e gratuita – il clima di un lavoro come *Paura alla Scala*, collocato in posizione cruciale, ossia dopo il primo blocco di brani ricavato dai *Sette messaggeri*, dove il carattere borghese e cittadino delle vicende e di chi le anima è solo accennato, talvolta timidamente adombrato o addirittura eluso (in *I sette messaggeri* e *L’assalto al grande convoglio* si parte “dalla città”; in *Ombra del sud* il motivo vagamente coloniale mitiga i caratteri delle abitudini occidentali e urbane del protagonista). A *Sette piani* e a *Eppure battono alla porta* Buzzati assegna il compito di marcare una linea di separazione con le tracce narrative di quei racconti che risentivano ancora di tutto quanto egli aveva sviluppato nei romanzi giovanili. Ecco che la vita cittadina si approssima fra le trame; tuttavia, prima che si possa stagliare con chiarezza il profilo di Milano occorrerà attendere, appunto, *Paura alla Scala*.

La Milano di questo racconto lungo è una città sulla quale incombe un pericolo; questa minaccia viene dalla presenza di alcuni soggetti in un palchetto del teatro. Lì nota il maestro Cottes, si diffonde una voce, si genera uno stato d’allarme; la situazione sembra sul punto di precipitare. La stessa polizia contribuisce ad accrescere il timore di una calamità devastante e lo spettacolo medesimo cui il pubblico assisterà, intitolato *La strage degli innocenti*, non evoca nulla di buono. Ora consideriamo il fatto storico – potremmo dire la *fabula* – posto alla base della *Storia della colonna infame* manzoniana: in un quartiere di Milano due donne – Caterina Rosa e Ottavia Boni – notano un uomo in strada con fare sospetto; lanciano l’allarme: può essere un untore. La diceria prende piede, la paura si spande fra il popolo. Il capitano di giustizia dà conferma del timore: stava per accadere qualcosa di irreparabile, «mentre faceva tanta strage un male di cui non si conosce il rimedio»⁵, come si legge nel capitolo III del libello manzoniano. La strage degli innocenti, appunto.

⁵ A. Manzoni, *I promessi sposi - Storia della colonna infame*, introduzione di Salvatore Silvano Nigro, Einaudi, Torino 2015, p. 694.

Che *Paura alla Scala* – al di là dei motivi che vi sono sottesi e che sono stati portati alla luce negli anni: lo spauracchio del comunismo in seguito all'attentato a Togliatti⁶ – sia stato scritto anche sulla base di una reminiscenza manzoniana, nella dipintura del quadro ambientale che fa da sfondo alla vicenda, nella resa di una Milano sulla quale pesa la minaccia di una sventura, è indubbio. Che questo racconto possa essere giudicato una delle tappe della riscrittura buzzatiana della Milano vittima di eventi rovinosi e poi, più esplicitamente, della peste manzoniana, lo dice il breve percorso di tessere allusive rintracciabili in alcuni racconti che precedono il lavoro teatrale del 1962. Proprio *Ombra del sud*⁷ contiene, in uno degli ultimi capoversi, una descrizione della città la quale richiama da vicino atmosfere di decadenza che vengono attribuite a fenomeni di pestilenza accostabili alla Milano manzoniana, la cui memoria si propaga in Buzzati anche oltre il Mediterraneo, come un fattore icastico:

«L'ho rivisto oggi, mentre perlustravo i labirinti della città indigena. Già camminavo da mezz'ora per quei budelli, tutti uguali e diversi, e c'era luce bellissima dopo un temporale. Mi divertivo a gettare un'occhiata nei rari pertugi, dove si aprono cortiletti da fiaba, chiusi come in minuscoli fortificati tra muri rossi di sassi e di fango. I viottoli erano per lo più deserti, le case (per così dire) silenziose, alle volte veniva in mente che fosse una città morta, sterminata dalla peste, e che non ci fosse più via d'uscita; la notte ci avrebbe colti alla ricerca affannosa della liberazione»⁸.

Da questo brano si possono, inoltre, già espungere alcuni termini tipici del personale lemmario buzzatiano relativo alla città e alla sua rappresentazione come egli ce la offrirà negli anni Sessanta: labirinto, budello, pertugio, deserto. Tutto quanto confluisce nella percezione del disfacimento il quale è una “memoria”, il ricordo di fatti evidentemente impressi nel fattore icastico di un abitante di Milano: «alle volte veniva in

⁶ Si veda, a questo proposito, C. Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, University Press, Firenze 2006, p. 224: «Tra l'ottobre e il novembre del 1948 Arrigo Benedetti, direttore del settimanale “L'Europeo”, commissiona a Buzzati un racconto ispirato alla paura della borghesia nei confronti di una possibile presa del potere da parte dei comunisti, in seguito all'attentato a Palmiro Togliatti. Il racconto, intitolato *Paura alla Scala*, apparve sul settimanale di Benedetti in quattro puntate e fu poi inserito nella raccolta che da esso prende il titolo, edita da Mondadori nel '49».

⁷ *Ombra del sud*, come il successivo *Il re a Horm el-Hagar*, sono stati pubblicati una prima volta all'interno della raccolta *Paura alla Scala* (che prende il nome dal già citato omonimo racconto) per essere inseriti successivamente nella raccolta *Sessanta racconti*.

⁸ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, Oscar Mondadori, Milano 2004, p. 51.

mente che fosse una città morta, sterminata dalla peste». E il contesto afro-coloniale di alcuni racconti favorisce sia lo slittamento semantico nel campo della desolazione (deserto africano; deserto come segno di rovina) sia la descrizione di situazioni che preludono a un funesto crepuscolo. Si veda *Il re a Hormel-Hagar*: anche in questo caso una simile eventualità viene annessa a fatti che richiamano la propagazione del male di manzoniana memoria:

«A malincuore l'egittologo abbreviò i commenti, rinunciando a molte importantissime cose che gli erano care. Il gruppetto ritornò quindi sui suoi passi. Il sole si era spento, una coltre rossiccia si era stesa nel cielo, atmosfera da pestilenze»⁹.

È noto che Buzzati maturò sin da giovanissimo un interesse per l'Egitto e le sue tradizioni¹⁰, così da proiettare spesso anche sui suoi mesi trascorsi in Etiopia (tra il 1939 e il 1940)¹¹ il fascino per le atmosfere di quel luogo conosciuto mediante le immagini di volumi enciclopedici al tempo della prima adolescenza, subito dopo il trasferimento dalle montagne bellunesi a Milano. È proprio il passaggio in città a determinare lo sviluppo culturale del ragazzo («se nella casa di San Pellegrino la sua formazione è di carattere “fisico”, a Milano l'avvicinamento al fantastico avviene in maniera più intellettuale»¹²); è la coscienza del contesto “urbano” a sollecitare in Buzzati una composizione figurativa di Milano in grado di risalire fino alla memoria della sua corruzione. Il racconto che chiude la raccolta del 1949, *La soffitta*, rappresenta un primo e completo momento risolutivo in Buzzati. Già Diego Dalla Gasperina aveva portato alla luce il racconto nel percorso “pestilenziale” di Buzzati, ma si era limitato – per lo più – alla enunciazione della trama e a qualche breve notazione di raccordo con gli altri elementi del saggio. Anzi, il critico presumeva di dover ravvisare nelle pagine del raccontino quei caratteri che ne facevano addirittura un modello che rispettava quello manzoniano («i toni dell'episodio [...] sono mantenuti su un livello di oggettività, di resoconto, che non si discosta

⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁰ Sul tema si vedano L. Simonelli “Introduzione” a D. Buzzati, *Lettere a Brambilla*, De Agostini, Novara 1985, p. 14; L. Viganò, *L'“altro mondo” di Dino Buzzati*, “Introduzione” a *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati-1. Delitti*, a cura di Lorenzo Viganò, Oscar Mondadori, Milano 2003, pp. XV-XVIII;

¹¹ Si veda *L'Africa di Buzzati. Libia 1933, Etiopia 1939-1940*, a cura di Marie-Hélène Caspar, Nanterre, Université Paris X, 1997.

¹² L. Viganò, *L'“altro mondo” di Dino Buzzati*, cit. p. XV.

troppo dall'archetipo»¹³). In realtà *La soffitta*, come la maggior parte dei racconti di questa fase che fanno eco a un evento epidemico, non intendono richiamare direttamente il prototipo manzoniano, ma tenerlo come una risonanza di sottofondo il cui terreno comune è una città sottomessa al vizio, alla corruzione. Una città che egli avverte come propria dal momento che vi riproduce situazioni dell'adolescenza, i «detriti della vita passata»¹⁴, com'egli stesso scrive nelle prime righe del brano. *La soffitta* ricalca più che altro circostanze della biografia dell'autore, non ultima la passione per la pittura. Certo, vi sono passaggi che richiamano alla mente situazioni manzoniane: oltre alla peste, il voto che il pittore fa a Dio di astenersi dal mangiare le mele dannate se l'avesse salvato dalla peste stessa; talune esclamazioni che finiscono per farci sovrapporre idealmente il protagonista alla sagoma di Renzo («voglio dire che non hai bisogno di nuove prove, cane!»)¹⁵. Il voto, in particolare, è una sorta di caricatura di quello che si legge nel capitolo XXI del romanzo manzoniano e ricalca uno dei motivi più ricorrenti della trattazione buzzatiana sulla donna:

«A quell'epoca avevo cessato di credere in Dio con l'innocente slancio della fanciullezza: un velo di fede però mi restava, simile alla superstizione. Una sera, sgomento per la notizia di altri sei morti nel quartiere, mi inginocchiai e dissi, rivolto al Cielo: "Se tu mi salvi dall'epidemia, ti prometto di non mangiare più un pomo. Faccio voto". [...] "Maledetti pomi" mi dissi "eccomi per colpa vostra condannato a una morte orribile: disteso sul selciato rantolante, la faccia in una pozza di vomito nero." Allora mi inginocchiai a fianco del letto¹⁶, come una donnetta qualsiasi, e feci il giuramento, mormorando parole solenni»¹⁷.

Un uomo che scade nell'atteggiamento di una "donnetta" persuasa

¹³ D. Dalla Gasperina, *Buzzati e Manzoni*, cit., p. 488.

¹⁴ D. Buzzati, *Paura alla scala*, introduzione di Fausto Gianfranceschi, Oscar Mondadori, Milano 2001, p. 255.

¹⁵ *Ibid.*, p. 286. Nei *Promessi sposi* Renzo adopera la celebre esclamazione nel capitolo II quando riesce ad estorcere a Perpetua il nome del "prepotente" che non vuole il matrimonio con Lucia: «Ah cane! – urlò Renzo – E come ha fatto?» (A. Manzoni, *I promessi sposi - Storia della colonna infame*, cit., p. 34).

¹⁶ Si veda la chiusa del capitolo XXIV dei *Promessi sposi* che ritrae l'innominato, ormai convertito, nell'atto di riprendere l'abitudine alla preghiera, abbandonata dopo la fanciullezza: «Andò dunque in camera, s'accostò a quel letto in cui la notte avanti aveva trovate tante spine; e vi s'inginocchiò accanto, con l'intenzione di pregare. Trovò in fatti in un cantuccio riposto e profondo della mente, le preghiere ch'era stato ammaestrato a recitar da bambino» (A. Manzoni, *I promessi sposi - Storia della colonna infame*, cit., p. 411).

¹⁷ *Ibid.*, pp. 266-268 *passim*.

dell'efficacia di un voto che egli, in effetti, giudica poco più di un atto di superstizione. Del giuramento della Lucia manzoniana – accorato e affidato – non resta nulla, se non una sarcastica memoria letteraria. Tuttavia, siamo pienamente nel campo dell'arte narrativa di Buzzati.

A questo punto non fa meraviglia che un racconto come *Qualcosa era successo*¹⁸ inserisca nel repertorio della catastrofe una “pestilenza” («tutti avevano la stessa direzione, scendevano verso mezzogiorno, fuggivano il pericolo mentre noi gli si andava direttamente incontro, a velocità pazza ci precipitavamo verso la guerra, la rivoluzione, la pestilenza, il fuoco, che cosa poteva esserci mai?»¹⁹). Fra le tante sciagure possibili una epidemia non può mancare: Buzzati, insieme con calamità del proprio tempo (“guerra”, “rivoluzione”), contempla immancabilmente avversità di un'altra epoca, contagi debellati ma presenti nella anamnesi culturale come fossero qualcosa di scultoreo²⁰. Benché nella storia italiana l'ultima epidemia che si ricordi è il colera della metà dell'Ottocento, Dino Buzzati – ormai cittadino milanese, inurbato, borghese – non sa concepire una autentica calamità che non sia la peste; egli la interpreta come la peggiore delle sventure, una fatalità connessa anche a maledizioni soprannaturali. In *Questioni ospedaliere*²¹, racconto pubblicato un anno più tardi, che affronta in termini assai originali quel che oggi chiameremmo un caso di “mala sanità”, un uomo che ha condotto con sé una donna gravemente ferita, cercando senza fortuna il reparto d'ospedale che potesse accoglierla e curarla, al colmo dello sdegno si produce in una specie di anatema:

«Ero già lontano. Correvo, correvo, chissà come, con lei tra le braccia, tutta grondante sangue. “Che il demonio vi sbrani” ruggivo contro i medici,

¹⁸ Il racconto *Qualcosa era successo* compare per la prima volta sul *Corriere della Sera* l'8 luglio del 1949. Verrà poi inserito in tre raccolte di racconti: *Il crollo della Baliverna* (1954), *Sessanta racconti* (1958), *La boutique del mistero* (1968). Si veda A.R. Daniele, *Omicidi “in stile Buzzati”. Quando l'uomo uccide per troppa umanità*, in *Fronesis*, XI, 21, gennaio-giugno 2015, pp. 43-70: 47. Nel saggio si analizzano le cronache delittuarie che impegnarono Buzzati negli anni in cui fu cronista di “nera” e il racconto *Qualcosa era successo* viene annesso a uno degli articoli che Buzzati scrisse per l'assassinio compiuto da Rina Fort, la “Belve di San Gregorio” (*Non sanno maledire*, «Corriere d'informazione», 5 dicembre 1946, p. 1) ipotizzando in quest'ultimo il fondo genetico di uno dei più noti racconti dello scrittore.

¹⁹ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 251.

²⁰ Si veda I. Prandin, *Buzzati e le catastrofi*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Congresso Internazionale, Belluno, 18-21 maggio 1995, a cura di Nella Giannetto, Mondadori, Milano 2000, pp. 53-61.

²¹ *Questioni ospedaliere* compare sin dalla prima edizione della raccolta *In quel preciso momento* (1950). Poi è inserito in *Egregio signore, siamo spiacenti di...* (1960) e in *La boutique del mistero* (1968). Si veda G. Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 117.

suore e infermieri. “Che la peste vi divori!” E, lo so, avevano ragione. “La peste!” urlavo ancora. “Satana vi spolpi!”²²

Nella *Storia della colonna infame* si allude a una delle più note forme di superstizione diffuse ai tempi della peste: che essa fosse opera del demonio. Manzoni riportava, ancora nel capitolo III dell’opera, le parole con le quali Pietro Verri rammentava la credenza popolare²³: «Il motivo di quelle odiose, se non crudeli prescrizioni, di tosare, rivestire, purgare, lo diremo con le parole del Verri: “in quei tempi credevasi che o ne’ capelli e peli, ovvero nel vestito, o persino nell’intestino tranguciandolo, potesse avere un amuleto o patto col demonio, onde rasandolo, spogliandolo e purgandolo ne venisse disarmato”»²⁴. Il cancelliere di Bergamo Lorenzo Ghirardelli, incaricato di stendere una dettagliata relazione sulla peste del 1630, annotò che

«Capitarono avvisi da più parti, siccome in Milano si trovavano alcune persone scellerate, che con onti pestiferi andavano seminando la peste, e come in una notte furono conspurcate moltissime cantonate della città [...], essendosi divulgata che questa fosse invenzione del demonio, col quale fu detto, che alcuni scellerati avevano cospirato per estermio del genere umano. Si divulgò anco che il demonio sotto diverse forme andasse intorno disperdendo queste untioni»²⁵.

Una trentina di anni fa Armando Torno tradusse dal latino il trattato *De pestilentia* del cardinale manzoniano Federico Borromeo, dal quale emergeva anche la posizione della Chiesa in merito a taluni convincimenti: «Quel che Federico non crede, è che gli untori siano istigati da principi, perché in tal caso l’operazione venefica sarebbe stata più duratura e ostinata, mentre il veneficio cessò. Crede piuttosto che gli untori siano in combutta col demonio [...]. Di qui alla pratica della tortura nel caso degli untori il passo è breve»²⁶.

Ad ogni modo, il percorso mentale che a ritroso porta dal male alla

²² D. Buzzati, *La boutique del mistero*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991, p. 104.

²³ Sulla forza delle “credenze popolari” nella formazione del giovane Buzzati si veda *Dino Buzzati trent’anni dopo*, a cura di M.-H. Caspar, Paris, Université Paris X, 2002, pp. 151-152.

²⁴ A. Manzoni, *I promessi sposi - Storia della colonna infame*, cit., p. 687.

²⁵ *Nuova Enciclopedia Popolare Italiana*, quinta edizione, vol. XVII, L’Unione Tipografica Editrice, Torino 1863, p. 196.

²⁶ F. Borromeo, *La peste di Milano*, a cura di Armando Torno, Rusconi, Milano 1987; si veda anche V. Gazzola Stacchini, *La peste e il cardinale*, in *La Repubblica*, 12 novembre 1987, p. 24.

peste è radicatissimo in Buzzati. Questa adesione alle ataviche tradizioni superstiziose di vecchie civiltà fa spesso capolino nel *corpus* delle sue opere e, in un modo o nell'altro, è ricongiunta ad epidemie, pestilenze, contagi rovinosi e fatali. Accade, ad esempio, anche nel caso della nota riscrittura per il teatro del racconto *Sette piani*; è il 1953 – come si vede, gli anni nei quali germina questo *modus* sono sempre gli stessi – quando appare la prima edizione di *Un caso clinico*, il testo teatrale che sarà messo in scena da Giorgio Strehler al “Piccolo” di Milano: il protagonista dell'assurda vicenda che nel racconto del '37 è afflitto da un male dappoco ma tenace diventa, nella trasposizione teatrale di una quindicina di anni più tardi, un uomo i cui malanni fisici sono il segno di una persecuzione. Anzi, tutta la casa pare soggiacere a misteriose forze maligne, qualcosa di molto simile a una maledizione. La madre di Giovanni Corte convoca il fidato medico di famiglia e gliene parla; lo scambio di battute tra la donna e il dottor Malvezzi merita la nostra attenzione:

«MAMMA: Da ieri ho la sensazione che qualcuno sia entrato in questa casa...

MALVEZZI: E che adesso sia di là nascosto, vero? Non è forse così?

MAMMA: (*sollevata*) Sì... sì... vedo che lei mi capisce al volo.

MALVEZZI: Io la capisco, sì... Sono vecchie leggende, dopo tutto... C'è ancora chi ci crede... L'ombra, il fantasma che entra in casa ad annunciare la sventura... È una credenza molto diffusa al Nord... In Danimarca, per certe epidemie, ho visto accendere dei fuochi proprio davanti alla porta di casa, perché il male non entrasse... E intendiamoci, in un certo senso io sono un poco come lei [...]»²⁷.

Nel 1947 Albert Camus pubblicava *La peste*²⁸ e la comparsa del romanzo non ci pare affatto casuale nello sviluppo della tematica del contagio buzzatiano. Non si tratta, tuttavia, di una pura questione di temi comuni. È molto probabile, invece, che il romanzo di Camus abbia prodotto una sorta di “innesto” nella narrativa breve di Buzzati, sollecitando un affinamento di situazioni e di mezzi e facendo da schermo nel riesame manzoniano operato da Buzzati.

Anzitutto, la breve scena del teatro raccontata dalle pagine di Tarrou, con gli attori dell'*Orfeo* di Gluck costretti dal contagio a restare in città e a ripetere a ciclo continuo la rappresentazione teatrale (fin quando una

²⁷ D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 64.

²⁸ A. Camus, *La peste*, Éditions Gallimard, Paris 1947.

novità nella interpretazione degli attori genera il panico negli spettatori), spiega con più pertinenza le caratteristiche del già citato *Paura alla scala*, stretto fra una specie di “anello temporale” che tiene fermi i presenti nel teatro e l’angoscia di tragedie imminenti. Inoltre, si può riflettere sul mutamento di prospettiva nella resa narrativa dei topi. I roditori popolano la scrittura di Buzzati sin dal racconto *Demolizione dell'albergo*, concepito dal bellunese per il «Popolo di Lombardia» (1932)²⁹: il brano racconta un curioso esodo delle bestie da un albergo. Insieme con *Un'allocuzione di Winston Churchill*, di qualche anno più tardi, questo racconto ammicca al fantastico; la svolta giunge con *I topi*, pubblicato per la prima volta in *Il crollo della Baliverna* (1954)³⁰: da quel momento i sorci di Buzzati (con l’eccezione di *La terribile Lucietta* e *La grande pulizia*, realizzati sulla base del rovesciamento antropomorfo³¹), ricordano più da vicino quelli che animano il primo segmento della *Peste* camusiana, i ratti che si insinuano di qua e di là, si fanno giorno più giorno più numerosi, dietro l’incedere dei quali si cela la più terribile delle sciagure. La storica traduzione italiana di Beniamino Dal Fabbro³², giunta un anno dopo, ci consegnò un’andatura lessicale che ritroveremo spesso in Buzzati:

«La sera stessa, Bernard Rieux, in piedi nel corridoio dello stabile, cercava le chiavi prima di salire al suo appartamento quando vide sorgere dal fondo scuro del corridoio un grosso topo dall’andatura incerta e dal pelame bagnato. La bestia si fermò, sembrò che cercasse un equilibrio, prese la corsa verso il dottore, di nuovo si fermò, girò su se stessa con un piccolo grido e poi cadde vomitando sangue dalla boccuccia semiaperta»³³.

È sufficiente scorrere le pagine dei *Topi* per accertarne una consonanza:

²⁹ Anche in *Eppure battono alla porta*, racconto contenuto nella raccolta *I sette messaggeri* (1937), i topi e i loro rumori sono associati a una minaccia, a una sventura: «“Niente ossa, signora, semplicemente dei passi, probabilmente erano i miei stessi “soggiunse” si verificano certi strani echi, alle volte.” “Ecco, così; bravo Massigher... Oppure topi, caro mio volete vedere che erano topi? Certo non bisogna essere romantici come voi, altrimenti chissà cosa si sente...”» (D. Buzzati, *I sette messaggeri*, introduzione di Fausto Gianfranceschi, Oscar Mondadori, Milano 2006, p. 69).

³⁰ Il racconto compare anche in due successive raccolte, ossia *Sessanta racconti* e *La boutique del mistero*.

³¹ Si veda V. Polcini, *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano*, «Mosaico italiano», *Speciale Buzzati – 2*, a cura di Antonio R. Daniele, XIII, 145, febbraio 2016, p. 27.

³² A. Camus, *La peste*, traduzione di Beniamino Dal Fabbro, Milano, Bompiani stampa, 1948.

³³ *Ibid.*, p. 6.

«Mi ero già ritirato nella camera d'angolo al secondo piano, che dava sul giardino – anche gli anni successivi ho dormito sempre là – e stavo andando a letto. Quando udii un piccolo rumore, un grattamento alla base della porta. Andai ad aprire. Un minuscolo topo sgusciò tra le mie gambe, attraversò la camera e andò a nascondersi sotto il cassettono. Correva in modo goffo, avrei fatto in tempo benissimo a schiacciarlo»³⁴.

I roditori come minaccia di sventura («Non datevi pensiero. È troppo tardi. Per noi non ci sono più speranze»³⁵, conclude amaramente la signora Corio) tornano in *Rigoletto*, con certe medesime tonalità: «In quel mentre – me ne accorsi con la coda dell'occhio – un oggetto scuro guizzò alle mie spalle. Voltandomi, feci in tempo a scorgere tre quattro topi che, sgusciati dal lucernario di una cantina a fior del terreno, fuggivano precipitosamente»³⁶. Anche la mal dissimulata ironia che Camus dissemina nel proprio romanzo trova, su questo terreno, un valido interlocutore in Buzzati. Così la “gioia senile” del “vecchio spagnolo asmatico”³⁷ della *Peste* che si rallegra del male che verrà rivive in *Poveri topolini*, dove l'uomo vede nei topi il ritratto dei ricchi della città, infine infelici, sciagurati: una inconfessata esultanza lo prende. Infine, è il caso di notare lo slittamento semantico contenuto nell'uso del termine “topolino” così come lo rileviamo in *I suggeritori*, opera teatrale del 1960³⁸, dove la protagonista, «ragazza giovanissima, procace, calcolatrice»³⁹, come si legge nell'elenco delle *dramatis personæ*, è detta “topolino” dall'uomo che per lei ha perduto la testa; teme un tradimento e resiste alle insinuazioni del suggeritore (si tratta di un caso di metateatro) che lo invita a chiamarla “vacca”. Infine, questo topolino in carne e ossa conferma di essere malsano e pernicioso per l'«intellettuale, molto elegante»⁴⁰ (è la didascalìa che accompagna il nome del protagonista maschile nella sceneggiatura di questo atto unico) e Buzzati ha dato a

³⁴ D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1954, p. 122. In *Poveri topolini* (D. Buzzati, *In quel preciso momento*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1973, p. 311), citato subito dopo, Buzzati recupera il medesimo passaggio di chiusura: «Un topolino attraversò la strada, non veloce e arzilla come i soliti. Arrancava con sforzo. Aveva preso un colpo? mangiato del veleno? era malato? [...] Avrei potuto pestarlo senza la minima fatica».

³⁵ *Ibid.*, p. 125.

³⁶ Anche il racconto *Rigoletto* è contenuto in *Il crollo della Baliverna*. Si veda D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 231.

³⁷ A. Camus, *La peste*, cit., p. 11.

³⁸ D. Buzzati, *Teatro*, cit., pp. 353-370.

³⁹ *Ibid.*, p. 355.

⁴⁰ *Ibid.*

questa ragazza il nome di Laide. Si tratta di una “prova generale”, ancora rozza e incerta, delle vicende e dei personaggi di *Un amore*.

Presenze strane, un persistente malaugurio che scombina di solito le esistenze più placide e più comode, che altera i tempi della vita cittadina fatta, spesso, di solitudini. Che l’evocazione del castigo della peste sopraggiunga in Buzzati soprattutto in casi letterari che ritraggono, come abbiamo già detto, l’inurbazione del soggetto narrativo, non può essere solamente una combinazione. Il processo di inurbazione – incluse le sue “avarie morali” – sarà condotto fino in fondo agli occhi del lettore proprio in *Un amore*. Nel romanzo di Antonio Dorigo e Laide Milano è una città lugubre e dolorosa⁴¹, è ormai un “budello”, «un gruppo di vecchissime case addossate le une alle altre in un groviglio di muri, di balconi, ditetti, di comignoli»⁴². È una città imbruttita ed è proprio questa bruttura a partorire dalle sue viscere la ragazza che stordirà la vita tranquilla di un uomo rispettabile. Quella di Antonio Dorigo è una vera e propria paura del contagio: stare con Laide voleva dire correre il rischio di contrarre lo stesso male di una ragazza venuta da una città rovinata da chissà cosa, forse contaminata da passate avversità: «Era come un piccolo paese incistato fra lo schieramento delle case. Un pezzo di Milano imprevedibile, di cui non aveva mai sentito parlare. A parte le luci elettriche, e una Vespa lasciata dinanzi a una porta, tutto era come un secolo, due secoli prima»⁴³. È per questo che, quasi d’istinto, Buzzati sente che il suo uomo deve “salvarsi”, come se gravasse su di lui un autentico pericolo di morte, di rovina:

«Per una frazione di secondo il pensiero di lasciar perdere, di liquidarla, bastava le dicesse che andava via qualche giorno, se mai dopo, un generico rinvio. Bastava un niente. Bastava un niente perché lui fosse salvo.

⁴¹ Degne di nota, soprattutto se considerate nel contesto del presente lavoro, le parole di Giorgio Barberi Squarotti (G. Barberi Squarotti, *L’ora dell’alba e la città*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale di Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Gianetto, Arnoldo Mondadori, Milano 1992, pp. 151-174: 172-173) il quale, a commento di un brano del capitolo VI di *Un amore* che si sofferma su Milano e le sfumature della città all’alba, così scrive: «È un grandioso pezzo di bravura condotto secondo la tecnica del monologo interiore [...] in esso Buzzati immette tutta una serie di indicazioni e di motivi che, poi, si esplicano nel romanzo, fino all’ultima pagina (non senza la citazione montaliana del “rombo silenzioso” e l’altro riferimento manzoniano delle case aggiunte e ammucciate sulle case per indicare la soffocante natura della città, che risale alle considerazioni che seguono l’addio ai monti che il Manzoni compone per conto di Lucia): come appare dall’analogia fra l’evocazione del tempo che precede l’alba e dei primi annunci dell’alba stessa, con quell’allusione alla presenza, in quell’ora, di Dio, che esplicita il “lui” dell’ultimissima riga del romanzo».

⁴² D. Buzzati, *Un amore*, introduzione di Alberico Sala, Oscar Mondadori, Milano 2004, p. 27.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

Ma perché salvo? Che pericolo correva? Era ridicolo. In fin dei conti anche se di quando in quando faceva l'amore con la Laide! Non era mica la peste»⁴⁴.

2. *Dai bravi agli operai: La peste motoria e il nuovo riscatto della storia*

Ecco che, a questo punto, il racconto *La peste motoria*, rifacimento caricaturale del don Rodrigo manzoniano consegnato dal Griso ai monatti, possiede un significato più profondo del semplice e pur pregevolissimo rivolgimento parodico sul quale, peraltro, magistralmente ha scritto Angelo Colombo; e va visto prima di tutto nel suo contesto milanese, senza il quale non avrebbe la stessa forza espressiva: il “garage Iride” di via Mendoza da cui la vicenda si dipana e poi il dispaccio del Comune collocano il tutto nelle zone promiscue della Milano nascosta alla vista della borghesia benestante, quella che cela imprevedibili azioni di rivolta, i “labirinti della città indigena” descritti come in un sogno al di là del Mediterraneo, l'approdo cittadino che attende le più insondabili disgrazie, il centro che, a dispetto dei suoi servizi e del suo *comfort*, può dare la morte fuori dagli ospedali o può ospitare spettri demoniaci. La Milano che, infine, pur avviluppata nei suoi cunicoli, conservava «lo spirito della città antica, non quella dei signori ma quella dei poveri», dove, tuttavia, le ragioni della nuova urbanizzazione prevalevano e le macchine contavano ormai quanto e più dell'uomo. La nuova peste colpirà, pertanto, i nuovi padroni della città: le automobili. Ma l'auto viene ad essere, nell'ottica buzzatiana, non soltanto la efficace metonimia del signorotto manzoniano, come rilevò a suo tempo Colombo, ma anche l'indispensabile strumento che quei cunicoli e quei budelli può attraversare, serpeggiandovi in scioltezza.

I caratteri del lavoro parodico operato da Buzzati sulla prima parte del capitolo XXXIII dei *Promessi sposi* (e su alcuni brani dei capitoli XXXI e XXXII) devono fare i conti con la poetica stessa dello scrittore. Abbiamo già detto che i meccanismi della riscrittura del prototipo manzoniano sono stati adeguatamente “dissezionati” da Angelo Colombo⁴⁵. Qui converrà, invece, spostare l'attenzione sulle ragioni e su-

⁴⁴ *Ibid.* p. 70.

⁴⁵ Di Angelo Colombo si veda il seguente contributo: *Buzzati fra parodia e critica: sul manzonismo della “Peste motoria”*, «Studi e problemi di critica testuale», 42, aprile 1991, pp. 175-189; il testo è stato poi ripubblicato, con pochissime e ininfluenti modifiche, col titolo *Tecniche buzzatiane. Sui traguardi della parodia ne «La peste motoria»*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 495-506.

gli effetti dei cambiamenti relativi alla “funzione” dei personaggi. Alcuni anni fa Roberta Rigo, in un volume sul sistema delle riscritture, citò il racconto di Buzzati indicandolo come esempio di «trasposizione del problema»⁴⁶, intendendo dire, con questa singolare formula espressiva, che Buzzati aveva in effetti realizzato non soltanto un ripensamento dei ruoli, facendo convergere tutti o quasi i personaggi del quadretto manzoniano nei pochi che un breve racconto poteva contenere, ma aveva modificato la loro funzione. Fu solo un accenno – adatto alla breve casistica contenuta nel volume – che merita, ora, un approfondimento. In realtà va precisato che Rigo riproponeva un sintagma già noto, ricollegandosi al richiamo che del racconto di Buzzati avevano fatto qualche anno prima Stefano Brugnolo e Giulio Mozzi nel loro *Ricettario di scritture creative*, un agile manuale che negli anni ha goduto di una certa fortuna⁴⁷. Cosa intendevano i due studiosi per “trasposizione del problema”? Il titolo completo del paragrafo che contiene il riferimento al racconto di Buzzati è il seguente: *Un guasto al motore invece che una peste, ovvero: la trasposizione del problema*. Ci pare che alla base di quel breve intervento vi sia un malinteso: nel racconto di Buzzati la peste non è diventata il frutto di una trasposizione, non è stata affatto “surrogata”, come lascerebbero intendere quelle parole. Brugnolo e Mozzi hanno ritenuto, erroneamente, che Buzzati l’abbia scambiata per un semplice guasto al motore delle macchine, invertendo l’effetto e la causa. È probabile che si tratti di una svista solo apparente e che i due studiosi abbiano voluto forzare la mano per differenziare il più possibile il repertorio delle parodie e delle riscritture⁴⁸ individuate nel manuale. Ad ogni modo, la presunta “trasposizione del problema” sarebbe giustificata dal lessico di Buzzati stesso che parla «di una strana “malattia meccanica”»⁴⁹. Ma Buzzati, prima ancora, aveva lasciato dire chiaramente al capo meccanico Celada «Madonna santa [...]. Questa è la peste. Come nel Messico». Poco più avanti si legge: «era arrivata la

⁴⁶ Si veda R. Rigo, *Didattica delle abilità linguistiche. Percorsi di progettazione e di formazione*, Armando, Roma 2005, p. 277.

⁴⁷ S. Brugnolo, G. Mozzi, *Ricettario di scrittura creativa*, Zanichelli, Bologna 2000.

⁴⁸ In effetti gli stessi Brugnolo e Mozzi, introducendo la sezione che ospita l’esemplificazione buzzatiana, affermano (cit., p. 162): «È simile all’operazione precedente, ma vale la pena distinguerla». Nel paragrafo precedente era stata proposta una breve analisi di *Se gli impressionisti fossero stati dentisti* di Woody Allen, riscrittura del carteggio che Vincent Van Gogh intrattene con il fratello Théo e nel quale ai quadri erano sostituiti i denti. Quella di Buzzati sarebbe, secondo la disamina degli autori, solo una variante di questo caso (dalla “trasposizione dell’oggetto” alla “trasposizione del problema”).

⁴⁹ S. Brugnolo, G. Mozzi, *Ricettario di scrittura creativa*, cit., p. 163.

peste delle macchine»⁵⁰. Una peste motoria, appunto; un morbo che determina un guasto al motore. La peste e il guasto al motore, pertanto, non sono due mali da distinguere l'uno dall'altro e, quindi, tali da poter consentire una trasposizione, ma l'una la causa e l'altro la conseguenza. La parodia di Buzzati avrebbe trovato migliore collocazione – a nostro avviso – nella sezione della “trasposizione di specie”: il topo che nella *Batracomiomachia* prende il posto di Achille (e che il testo di Brugnolo-Mozzi sceglie come archetipo di questa tipologia di parodia) è come la macchina della marchesa che fa le veci di don Rodrigo; che i due casi possano essere assimilati lo conferma la “animazione” dell'auto che grida e si dimena mentre brucia tra le fiamme del lazzaretto meccanico.

Chiarito questo aspetto, è il caso di passare alle questioni di contenuto. Per quanto in materia di parodia non sia sempre opportuno indulgiare sulle discrepanze fra i due testi, diremo subito che la scelta buzzatiana di ambientare la vicenda quando il contagio non si è ancora esteso – mentre il signorotto manzoniano restava infetto al culmine dell'epidemia – doveva rientrare nelle strategie narrative del nostro scrittore, avvezzo a insinuare la minaccia poco a poco, come fosse uno spettro incerto, «il timido rintocco che prelude al dispiegato scampagnio di morte»⁵¹ (non sfuggirà, in queste parole, una sottolineatura di significato ottenuta mediante uno strumento che richiama la morte poiché rimanda ai monatti e alla loro campanella). Anche Manzoni, a suo modo, aveva lasciato che don Rodrigo scoprisse lentamente, e a prezzo di una crescente inquietudine, la tumefazione del corpo, ma quelle di Buzzati erano ragioni intese a manifestare il flagello cittadino, quanto atroce e insensibile potesse essere anche una peste metropolitana; come, anche senza i signori e i padroni del Seicento, la polizia stradale e la vigilanza urbana sapessero agire di soppiatto. Se è vero che nel noto romanzo l'illustre vittima della peste è il potere in carne e ossa, mentre Buzzati lascia che ne venga colpito uno strumento o, tutta'al più, un simbolo del potere medesimo, a una più attenta analisi vedremo che il rapporto di forze è lo stesso in ambedue le opere. I prepotenti manzoniani, inseriti in un quadro nel quale la Provvidenza⁵² è

⁵⁰ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 517-518.

⁵¹ *Ibid.*, p. 518.

⁵² Sulla provvidenza manzoniana si vedano di Pierantonio Frare almeno *La via stretta. Vendetta, giustizia e perdono nei Promessi sposi*, in *Giustizia e letteratura*, II, a cura di Gabrio Forti, Claudia Mazzuccato, Arianna Visconti, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 38-54: 53; *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006; il § III.6 (*La rivoluzione in un romanzo. C'è la provvidenza?*) di *Leggere I promessi sposi*, Il Mulino, Bologna 2016.

l'insieme di eventi che, nel loro svolgersi imperscrutabile, fa la volontà di Dio e soggiace alla sua volontà, come le automobili cittadine, quelle della rifioritura economica – ma anche di un vecchio patriziato ormai in disarmo – sono manovrate o aggiustate. Infine, non più aggiustate. Il microcosmo di certi racconti di Buzzati, fatto di piccole miserie urbane che si perpetuano giorno per giorno, se ha revocato dalla scena quella entità che governa gli uomini e i loro atti, ha altresì fatto in modo che il riscatto dei deboli venisse ugualmente. Tuttavia, in Buzzati non ha il sapore del giusto risarcimento storico, perché le macchine colpite dal morbo e, in specie, la Rolls-Royce⁵³ dell'autista della marchesa, danno al lettore il senso di una punizione crudele e per questo ingiusta. In questo caso il debole, ossia il capo meccanico Celada – debole dal punto di vista della scala sociale – incarna sì i panni del Griso, la carogna traditrice, ma senza essere il soldato al servizio del prepotente e prepotente egli stesso (che Manzoni farà morire come il suo padrone proprio per obbedire all'ampio senso di giustizia che viene da Dio). Egli è un operaio, è il soggetto chiamato a portare ad effetto la teoria marxista. Ma, come detto, in questo caso il riscatto avviene per mezzo di una perfidia e così l'emblema della rivoluzione operaia si connota come uno sleale opportunista. È offerto al lettore nelle vesti di un infame e di un vigliacco («e mi parve, prima che quello mettesse giù la cornetta, di udire un lieve risolino»⁵⁴), non certo in quelle dell'uomo che affrancherà gli sfruttati dal giogo dell'oppressione, ottenendo il consenso morale che una simile operazione meriterebbe. L'operaio di Buzzati è un uomo spietato che approfitta della peste dilagante anche per vendicarsi del discredito che negli anni è stato gettato sui suoi trascorsi in Messico, o più generalmente nelle Americhe (o in “America”), elementi esotici che ricorrono altre volte in Buzzati come a indicare luoghi remoti dove succedono cose nuove, forse destabilizzanti⁵⁵

⁵³ Buzzati scrive erroneamente “Roll-Royce”.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 521.

⁵⁵ Buzzati cita il Messico almeno in altri tre casi: nel dramma teatrale *L'uomo che andrà in America* (D. Buzzati, *Teatro*, cit., pp. 371-437: 426), dove la giovane e ricca Leontina vi si reca per impiantare una bizzarra scuola di danza («MARTINA: Da dove piombi stavolta? LEONTINA: Messico. Abbiamo messo su una scuola di danza. Per il ridimensionamento di una scuola di toreri. Danzando perdono gli istinti sanguinari. Dopodiché non ucciderebbero neppure una farfalla»); in *Un amore* (Id., *Un amore*, cit., p. 125), dove di Laide si dice vi era stata per una misteriosa *tournee* («Raccontava di essere stata in *tournee*, con la Scala, in Germania, in Inghilterra, nel Sud Africa, in Egitto, in Messico, a New York dove aveva partecipato a un film»); nel racconto *Nessuno crederà*, contenuto in *Le notti difficili* (Id., *Le notti difficili*, introduzione di Domenico Porzio, Oscar Mondadori, Milano 2010, pp. 26-31: 26), dove si accenna al denaro che da lì proviene, segretamente, per finanziare cliniche per malati terminali

per il mondo borghese della Milano industriale. L'operaio di Buzzati è il contraltare del suo padrone, che lo sbeffeggia a causa di racconti creduti vane millanterie, e dell'autista, del servitore dell'aristocrazia di un tempo, dei vecchi padroni; e la scelta di affidare la narrazione a quest'ultimo, con una prima persona che ci fa compartecipi della sua pena mentre la Rolls-Royce della marchesa accusa i primi sintomi del male e poi viene portata a morire tra le ferraglie di tante altre macchine appestate (come se fosse un'automobile qualunque e non «di aspetto superlativamente aristocratico»⁵⁶), rivela di certo una implicita ma inevitabile presa di posizione da parte dell'autore. Se Angelo Colombo, nel delineare i tratti del nuovo Griso buzzatiano (il meccanico Celada), vi aveva individuato un "bifrontismo", accostandolo prima al profetico Settala⁵⁷ – in quanto testimone del contagio in altri luoghi – poi allo sgherro, va detto che nel primo caso l'accostamento non tiene conto del fatto che, come abbiamo già accennato, Celada non è giudicato credibile (quindi, nel migliore dei casi si tratta di un gioco metaparodico). C'è, piuttosto, da rilevare una dualità che riguarda i due personaggi della riscrittura buzzatiana sui quali si riversano i caratteri del Griso manzoniano e intendere l'autista-io narrante come un nuovo "Griso sociale", un servitore fedele sino alla fine, che ribalta la figura del modello e difende lo *status* al di là di tutto; mentre il capo meccanico Celada è il Griso del vero e proprio artificio parodico a base testuale, il quale, nel curioso gioco di specchi con l'autista, fa il verso al testo originario per realizzare la propria rivalse sul padrone e sui padroni. La descrizione dei pezzi di macchina che, a causa della peste, via via si separano da un insieme unitario («il blocco motore si disfaceva in un intrico sconvolto di assi, bielle ed ingranaggi infranti»⁵⁸) non è che la decostruzione – e, di conseguenza, la distruzione – di quanto ottenuto con la catena di montaggio. Pertanto, il riferimento a diversi tipi di veicolo – il camion, la berlina, la "supersport" – ha a che vedere con una società nella quale

(«I capitali vengono soprattutto dagli Stati Uniti, dal Messico e dalla Svizzera. Lo scopo è di assicurare a quegli infelici una fine senza sofferenze, soprattutto morali»). Più volte, lungo la sua produzione, Buzzati cita le Americhe o l'America con tono vago, come alludendo a luoghi misteriosi, lontani dalla percezione degli europei.

⁵⁶ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 520.

⁵⁷ Ludovico Settala è uno dei personaggi storici dei *Promessi sposi*. Medico milanese attivo tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, pubblicò il *De peste et pestiferis affectibus* (1622). Si vedano Ludovico Settala, *il medico delle due pesti nel quarto centenario della nascita*, s.l., s.n., 1952; N. Latronico, *Il profetico Ludovico Settala contro gli speciali milanesi durante la peste del 1630*, Superstampa, Roma 1939; S. Rota Ghibaudi, *Ricerche su Ludovico Settala. Biografia, bibliografia, iconografia e documenti*, Sansoni antiquariato, Firenze 1959.

⁵⁸ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 518.

convivono il principio produttivo, la nuova borghesia e l'antica nobiltà, e non a caso Buzzati concentra tutto in pochissime righe. A quel punto i caratteri interstiziali del racconto saranno un po' più scoperti:

«Più orribile ancora era l'agonia dei camion, le cui possenti viscere impegnavano una disperata resistenza [...]. Si trattava di una grossa Roll-Royce nera, già veterana, ma di aspetto superlativamente aristocratico. Ne ero orgoglioso. Per la via, anche le più potenti supersport smarrivano l'abituale tracotanza alla comparsa di quel superatissimo sarcofago trasudante sangue blu»⁵⁹.

3. La colonna infame: il contagio d'amore

«Ci hai proprio la fissa. La peste, sempre la peste. Una persona colta come te, sembra fino impossibile». Queste parole, che paiono pronunciate da un lettore abituale di Buzzati, quasi un amico in vena di consigli, da Buzzati stesso sono messe in bocca a Enrico Croda, uno dei personaggi della *Colonna infame*, il dramma teatrale del 1962 cui abbiamo accennato all'inizio del presente lavoro⁶⁰. È un'abile trovata ironica con la quale il nostro scusa e autorizza se stesso al più organico lavoro di risistemazione del "lascito" manzoniano.

Le edizioni "Robert Laffont", che pubblicavano i *Cahiers Buzzati*, dedicarono il n. 4 della serie alla *Colonna infame*⁶¹. Il numero – che tuttavia conteneva anche altri saggi critici su Buzzati – presentava una introduzione curata da Yves Panafieu⁶² che si premurava di offrire al lettore i passaggi del romanzo manzoniano che Buzzati ha interpolato al fatto storico legato alla "Colonna infame". L'opera è, in effetti, un lavoro di contaminazione⁶³. È anche un valido intertesto dal momento

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 519-520.

⁶⁰ Sul teatro di Buzzati si vedano almeno F. Atzori, *Racconti in scena: sulla lingua teatrale di Buzzati*, in *Studi buzzatiani*, XVII, 2012, pp. 77-92; S. De Min, *Quando è di scena un narratore: modalità informative del teatro buzzatiano*, in *Studi buzzatiani*, XV, 2010, pp. 37-58; R. Bertacchini, *L'assurdo teatrale di Buzzati*, in G. Grana, *Novecento. I contemporanei*, vol. X, Marzorati, Milano 1980; P. Puppa, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 307-318; M. Bardi, *Il miraggio del teatro*, *ibid.*, pp. 521-532.

⁶¹ *Cahiers Dino Buzzati*, 4, Editions Robert Laffont, Paris 1981.

⁶² *Ibid.*, pp. 19-30.

⁶³ D. Dalla Gasperina, *Buzzati e Manzoni*, cit., p. 489: «Il Buzzati, eliminate le questioni di procedura e le argomentazioni del Manzoni tendenti a confutare le tesi illuministiche volte a minimizzare le responsabilità dei giudici, realizza una singolare forma di *contaminatio* e di *pastiche* fra personaggi, luoghi, passi, momenti narrativi tratti, in misura diversa, dal

che, in alcune parti, riprende *La peste motoria*. Con sincerità si dovrà ammettere – nonostante alcune testimonianze che documentano il successo della rappresentazione; nonostante il suo stesso autore avesse ben chiare le enormi difficoltà cui andava incontro – che *La colonna infame* è molto lontana dalla brillantezza della prosa narrativa del suo autore; che sulla misura del teatro il timbro della scrittura di Buzzati soffriva⁶⁴ ed egli – almeno in questo caso – dovette ridurre al minimo le “manovre” che avrebbero favorito l’accesso al fantastico e superare vicende meramente terrene.

L’introduzione di don Rodrigo e di qualche bravo all’interno della vicenda, se fu senz’altro necessaria a rendere dinamica una azione scenica che rischiava di restare aridamente chiusa nel recinto del “fatto”, a un tempo consentiva l’inserimento di una ragazza, Martina, che appare come l’autentica invenzione dell’opera. Buzzati la fa nipote di Gian Giacomo Mora, uno dei presunti untori. E le assegna, in fondo, il ruolo della Lucia manzoniana, giacché è la fanciulla per la quale il notevole spagnolo perde la testa e intende togliersi uno sfizio. Ma, al di là di questo carattere generale che la tiene all’interno del ruolo, la bella Martina può ben essere una anti o una contro-Lucia: giovane, stuzzicante, contestata dagli uomini, tutt’altro che una santa donna. O, almeno, questa è l’immagine che se ne ricava dalle parole delle altre donne («Che schifo. Neanche sedici anni e si è già fatta conoscere da tutta Milano. Adesso vengono i signori a cantarle serenate. Ci vuol coraggio. Serenate a quella schifosa»⁶⁵). Ma lei stessa, nell’atto di cantare mentre fa il bagno nella tinozza, delinea gli elementi inconfondibili del proprio carattere, intonando strofe allusive: è una gatta; sa “fare l’amore”. Dietro la sagoma di questa ragazza, accompagnata da attributi accattivanti, anche attinti dalla parlata lombarda (“zuccherino”, “sgazzolina”, “squinzia”, “puttanella”, “lazzarona”), si cela tutto quanto generò la figura della più volte citata Laide di *Un amore*. I due lavori – il dramma teatrale e il

maggior romanzo e dall’appendice storica, naturalmente rielaborati e spesso lievitati da una sorta di umore surreal-demoniaco, con alcune “diavolerie” e magie tipicamente buzzatiane». Su Buzzati e Manzoni va registrato anche un articolo di Angelo Rescaglio (A. Rescaglio, *La presenza del Manzoni nella pagina di Buzzati*, «La Vita Cattolica», 39, 16 ottobre 1994, p. 3) scritto in seguito a una intervista rilasciata da Almerina Buzzati, moglie del Nostro, al periodico *Jesus* (cfr. S. Gaeta, *La perenne attesa del Mistero*, in *Jesus*, settembre 1994). Rescaglio, prese le mosse dalla circostanza dell’intervista, si produsse in una spiacevole scopiazzatura di molte parti del già citato articolo di Diego Dalla Gasperina. Vedi anche L. Bellaspiga, *Dio che non esisti ti prego*. Dino Buzzati, *la fatica di credere*, Ancora, Milano 2006, p. 217.

⁶⁴ A questo proposito si veda M. Gaffuri, *Buzzati e il teatro: un amore non ricambiato*, in *Dino Buzzati*, in *Margo*, 7, 1991, pp. 65-72.

⁶⁵ D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 463.

romanzo – sono praticamente simultanei e rivelano la tendenza a ripensare la figura femminile e l'idea stessa di donna. Martina conferma una volta per tutte quanto abbiamo visto in *Laide*: l'amore come pericolo di contagio. Se volessimo fissare alcuni momenti cardine dell'opera, ci renderemmo conto che essi ruotano tutti attorno a Martina e alla propagazione fatale della peste per causa sua: il primo passaggio nel quale gli effetti – anche visivi – dell'epidemia sono portati in tutta la loro evidenza cade nelle prime battute dell'opera quando Buzzati riscrive il rapimento di Lucia con un effetto parodico ottenuto mediante un leggero strato di grottesco: la serenata, i versi che segnano l'antinomia fra angelo e demone, l'annuncio della morte (che nel gioco dello stornello è data come morte d'amore ma che otterrà subito la sua terribile apparenza materica). Il bravo che esce dall'abitazione della ragazza assume la funzione prolettica di un castigo, ma esso va inteso anche come visione rovesciata del peccato d'amore incarnato dalla ragazza, la quale sollecita il contegno dissoluto degli uomini che vi hanno a che fare, in specie coloro che occupano una posizione, che sono – cioè – l'emblema stesso della città. Il Viscardo, tirato in mezzo da don Rodrigo per salvare Martina dalla tortura, prende i panni dell'uomo maturo che non pensa «ad altro che a correr dietro alle gonnelle» e, quindi, si colloca lungo la linea di tipi umani che trova in Antonio Dorigo la sua più riuscita versione letteraria. Tuttavia, costui non è soltanto un milanese in vista che si appresta a intraprendere un itinerario erotico, ma è soprattutto il segno vivo di una città che muore mentre tenta di perdurare col sentimento d'amore, divenuto, ormai, il momento stesso in cui il contagio realizza la sua forma più acuta. Buzzati lega abilmente due uomini a una sola donna e, più di tutto, li lega sulla base di un bacio fatale; si concreta il pericolo adombrato nel romanzo: la donna finisce per essere la peste stessa; il timore paventato da Antonio Dorigo⁶⁶ si avvera nella giovane nipote di uno degli untori e a lei è dato in sorte di propagare il morbo mediante lo stesso strumento con cui può dare l'amore. Così, nel momento stesso in cui l'auditore di sanità Viscardo bacia sulla bocca la ragazza, condannando se stesso al contagio, la scena passa sul lazzaretto dove viene condotto don Rodrigo, suo primo spasimante, appestato e ormai prossimo alla morte. Il confronto col suo bravo, sulla via della guarigione e che tenta una rivalse sul suo vecchio padrone, non possiede la forza di rappresentazione che vorrebbe

⁶⁶ A questo proposito si veda B. Pischetta, *“Un amore” e i suoi personaggi*, in *Dino Buzzati e la realtà in racconto*, a cura di Stefano Regondi, CUSL, Milano 2011, pp. 17-26.

avere: è il peso stesso dell'intreccio narrativo annesso a Martina a farne un passaggio finanche ridicolo nella sua comune corrività («la peste l'è una grande giustizia, il servo guarisce e il padrone tira le cuoia»⁶⁷). Buzzati, preso dalla necessità di mantenere elementi di contatto con la fonte manzoniana, dovette conservarne alcuni aspetti: la tortura e l'estorsione della confessione. Una decina di anni fa Edoardo Esposito, all'interno dei contributi di uno storico consesso buzzatiano, offrì un saggio sulla *Colonna infame*. Realizzò una puntuale osservazione del *découpage* dell'opera con l'obiettivo di dimostrare che Buzzati aveva rispettato del tutto le basi dell'opera manzoniana. Si ammetta pure che «au niveau de la *fabula*», come scrisse Esposito, Buzzati era rimasto in linea con la fonte, ma si dovrà al tempo stesso ammettere che, se considerato solo a questa altezza, il dramma del bellunese risulta, appunto, pedissequo e francamente scialbo⁶⁸. Esposito intese ridurre l'importanza del personaggio di Martina («La tentative d'enlèvement de la jeune Martina par les hommes de main de don Rodrigo a essentiellement la fonction d'introduire le personnage de ce noble espagnol, dont le nom et le comportement sont calqués sur le personnage homonyme des *Promessi sposi* de Manzoni, dans la dynamique des événements»⁶⁹), che invece, come si vede, ha un peso cruciale nell'opera. Buzzati si servì di Lucherino, il folletto della città sempre pronto agli scherzi, come uno spiritello guastatore il quale, oltretutto, può anche essere letto coi connotati di una nuova versione del coro che non segue il modello manzoniano ma recupera le istanze classiche facendosi interprete dei principi morali del lettore e dell'opinione pubblica. Ad ogni modo, si tratta dell'aspetto meno riuscito dell'opera, proprio perché ha il sapore di un puro rispecchiamento di modelli. *La colonna infame* riesce, invece, laddove inserisce elementi interni alla personale e privata traiettoria artistica del suo autore e va vista come uno dei «pezzi» di un percorso che incomincia con *Un amore* e si chiude con *Poema a fumetti* passando per *Viaggio agli inferni del secolo*⁷⁰. Lucherino vorrebbe essere il personaggio al quale Buzzati affida la riserva di spiazzante umorismo

⁶⁷ D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 515.

⁶⁸ E. Esposito, *La Colonne infâme de Dino Buzzati ou la dénonciation de l'infamie*, in *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto*, Atti del Convegno internazionale, Besançon, ottobre 2006, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon 2008, pp. 397-417.

⁶⁹ *Ibid.* p. 404.

⁷⁰ *Viaggio agli inferni del secolo* è l'ultima sezione della raccolta *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966). Si veda D. Buzzati, *Cronache nere*, a cura di O. Del Buono, Theoria, Roma-Napoli 1984.

connaturata alla propria scrittura – una sorta di nuovo “cantuccio manzoniano”, per restare sul terreno della rivisitazione del ruolo del coro – ma il sarcasmo che viene dalle sue tirate appare troppo scoperto. Soprattutto, in Lucherino si appuntano i tratti che Buzzati svilupperà più avanti nel *Poema a fumetti*; anzi, è più corretto dire che egli, da Lucherino e dallo stesso don Rodrigo, abbia poi ottenuto una sintesi in Orfi, il cantante che nel *Poema* suona il suo amore fatale per una donna. “Toc toc”, si legge mentre lo spagnolo attacca la sua serenata, ossia pressappoco quanto Orfi⁷¹ farà per entrare dalla porta che aveva catturato Eura:

Toc toc
chi batte
son io bella Martina
tu angelo santo
demonio crudele
deh fatti veder. [...]
Apri apri
Martina bella Martina

nel letto dei sogni
tu dormi non senti
i sospiri e i lamenti
di chi ti vuol ben.
Se tu non mi apri
se tu non mi guardi
se tu non mi parli
io qui morirò.
(Don Rodrigo, *La colonna infame*)

Toc toc un favore
al passante solitario
al vedovo ramingo
al bambino nel bosco
al ragazzo infelice
che ha perduto il suo amore [...]
Apriti porta graziosa
così piccola così severa

apriti misteriosa
apriti porta divina
apriti porticina nera [...].
Perché là dietro c'è lei
se c'è lei io non ho paura
anche se tutti sanno
anche se tutti sanno
che di notte o di giorno
di là non esiste ritorno.
(Orfi, *Poema a fumetti*)

La porta come adito di morte è una delle tracce tematiche che segna l'ultimo segmento della produzione buzzatiana; l'occasione è spesso una giovane donna⁷². E quando lo sviluppo della vicenda passa dalle

⁷¹ Si veda N. Giannetto, *Orfeo e il viaggio nell'oltretomba: percorsi buzzatiani dalle origini a "Poema a fumetti"*, in *"Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-14 settembre 2002, a cura di Nella Giannetto, Mondadori, Milano 2005, pp. 135-145.

⁷² Nel *Poema* il motivo di Orfi che si approssima alla porta è introdotto con le seguenti parole: «Questa è la porta? L'uomo rispose: una delle tante, ce ne sono milioni nel mondo; si aprono quando canta la civetta, si aprono nella notte del morituro, quando la nebbia d'inverno

note vocali di Lucherino, non appena il barbiere Mora cede alle angosce e accetta di confessare la propria complicità nelle unzioni pestifere, il motivo resta inalterato: «Evviva! Sono riusciti ad aprire la porta dell'inferno. Una bocca ha parlato, anche le altre parleranno, non si fermeranno più. È bastata una carrucola [...]». L'intera questione manzoniana legata alla tortura viene trasfigurata nella dialettica buzzatiana di "amore" e "morte"⁷³. Vi finisce anche una curiosa allusione a Giulio Claro⁷⁴, il giurista del Cinquecento che Manzoni cita nel II capitolo del suo libello storico, facendone oggetto di una diatriba sulla corretta lettura di alcune affermazioni circa la liceità della tortura: il Viscardo di Buzzati, ancora alle prese col desiderio della bella Martina ma già vittima del male, giustifica il proprio contegno immorale con la ragazza facendo il verso alla polemica manzoniana che aveva impiegato quasi un capitolo intero per districare le maglie sull'opportunità della tortura:

«IL CAPITANO DI GIUSTIZIA Urlava che tu eri il suo fidanzato... (ride)! Urlava che le avevi promesso la libertà, che c'era uno sbaglio [...] che tu l'avevi costretta a far l'amore con te con la promessa della libertà.

VISCARDO Tu, c'eri?

IL CAPITANO DI GIUSTIZIA Sì, per calmarla, le ho fatto dare un po' di dormia.

VISCARDO Dopo tutto, non c'era da dir niente. Un giudice, per indurre a confessare, può farsela venire nella sua stanza, ivi baciarla, accarezzarla, fingere di amarla, prometterle la libertà. Così dice testualmente il grande Claro»⁷⁵.

sale su per le vecchie scale; quando i muri dell'ospedale tremano approssimandosi i camion di misere. Quando dal profondo dell'animo tuo sale il buio, la stanchezza, il nulla!» (D. Buzzati, *Poema a fumetti*, Oscar Mondadori, Milano 2003, p. 67).

⁷³ A questo proposito si tengano presenti le parole di Yves Panafieu (Y. Panafieu, *Thanatopraxis*, in *Cahiers Dino Buzzati*, 1, Editions Robert Laffont, Paris 1977, p. 99): «avec *La Colonne infâme*, nous voilà parvenus au dernier tempo de ce long crescendo qu'est l'évocation de la mort dans le théâtre de Buzzati. Le choix de la peste n'est pas un hasard. Que Manzoni ait fourni la circonstance de base, par sa réflexion et ses ouvrages, n'a sans doute qu'une importance secondaire; la peste, en tant que symbole à puissance maximale de tous les maux destructeurs auxquels la vie confronte l'homme, s'inscrit parfaitement – nécessairement, pourrait-on même dire – dans la logique des fantasmes buzzatiens». Si veda anche G. Vigorelli, *Buzzati, la morte, Dio*, in *Dino Buzzati*, Atti del Convegno internazionale della Fondazione Cini, a cura di Alvis Fontanella, Olschki, Firenze 1982, pp. 83-86.

⁷⁴ Su Giulio Claro si vedano di Gian Paolo Massetto, *La prassi giuridica lombarda nell'opera di Giulio Claro*, Giuffrè, Milano 1979; *Un magistrato e una città nella Lombardia spagnola: Giulio Claro pretore a Cremona*, Milano, Giuffrè, 1985. Si veda anche G. Resta, *Manzoni storico e la critica*, Editrice universitaria, Messina 1963, p. 72 e ss.

⁷⁵ D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 520.

Il rovesciamento finale – procedimento già apprezzabile nella *Peste motoria* – che assegna il ruolo manzoniano di don Rodrigo al Viscardo è consacrato dalla ulteriore riscrittura del tradimento di questo nuovo notevole. Buzzati, tuttavia, inserisce un elemento nuovo che legittima definitivamente la cifra del significato complessivo dell'intera operazione letteraria: il fantasma di Martina. La ragazza, uccisa dalla tortura, si palesa agli occhi dell'uomo come il fantasma della propria coscienza che gli rammenta a mo' di scherno la propria viltà e i segni di un amore corrotto («VISCARDO Tu? Sei viva? MARTINA Il mio corpo squartato in questo momento sta bruciando. Le ceneri le butteranno nel fiume VISCARDO Via, via! MARTINA Le tue dolci manine, dicevi, ti ricordi? Tagliate via con l'acchetta»⁷⁶) che ora corrompe la vita stessa dell'uomo fino alla morte.

È per questa ragione che Buzzati chiude il suo lavoro come Manzoni l'aveva aperto, rovesciando i caratteri del libello storico⁷⁷. Se lo scrittore milanese nella *Introduzione* aveva annunciato l'argomento dell'opera, rispettando i canoni di certa materia letteraria, Buzzati ha adoperato le medesime parole – la forza icastica del primo capoverso dell'*Introduzione* stessa – perché il lettore e lo spettatore ne avvertisse lo stridore dopo lo svolgimento della vicenda. E per fare di Lucherino il diavoletto benigno che raccoglie la responsabilità di tutto: del bene contagiato dal male. Cioè degli uomini e del loro indispensabile sentimento d'amore.

Antonio R. Daniele

SOMMARIO

Il saggio affronta le riscritture della peste manzoniana realizzate da Dino Buzzati ripartendo l'analisi lungo tre direttrici: la dipintura di Milano sulla base della memoria manzoniana della peste (quindi di calamità che vi incombono eternamente); l'esito eccentrico della parodia del Griso e dei suoi bravi nella *Peste motoria*, racconto che

⁷⁶ *Ibid.*, p. 522.

⁷⁷ Per questo motivo ci trovano solo in parte d'accordo le parole di Edoardo Esposito (E. Esposito, *La Colonne infâme de Dino Buzzati ou la dénonciation de l'infamie*, in *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto*, cit., p. 399): «Il faut souligner d'emblée que le travail d'écriture pour le théâtre a été mené dans le respect ponctuel des éléments fondamentaux de l'essai de Manzoni, y compris l'élan polémique contre tout les formes de traviso et de détournement d'institutions censées aider les hommes à mieux vivre ensemble». Buzzati pospone l'*incipit* dell'*Introduzione* manzoniana e affronta con tono facilmente sentenzioso le parti che Esposito giudica "polemiche".

tra la filigrana della sapida arte buzzatiana, svela contenuti di analisi sociale; infine, il rifacimento della libello manzoniano sulla tortura con il dramma *La colonna infame*, che sottende e anticipa motivi narrativi tipici dell'ultimo Buzzati.

SUMMARY

The essay deals with Dino Buzzati's adaptations of the Manzoni plague, carrying out an analysis along three directions: a portrait of Milan based on Manzoni memory of the plague (such as calamities that endure steadily); the eccentric result of the parody of Griso and his "bravi" in the *Peste motoria*, a narration that reveals content of social analysis through the filigree of the so-called Buzzati art; finally, the rewriting of the Manzoni libel on torture in the drama *La colonna infame*, which underlies and anticipates typical narrative traits of the most recent Buzzati.

Moravia e Manzoni

di Raffaele Manica

Il grande modello narrativo (ma anche esistenziale) di Moravia giovane è notoriamente Dostoevskij; ma Manzoni, già presente – come vedremo – negli *Indifferenti*, gli si affianca presto. Nella *Vita di Moravia*, l'intervista raccolta da Elkann e pubblicata nell'anno della scomparsa di Moravia, 1990, e che è il testamento intellettuale dello scrittore, Manzoni è subito ricordato come presente nella biblioteca paterna. Nell'*Intervista sullo scrittore scomodo* raccolta da Nello Ajello e pubblicata nel 1978, Manzoni è annoverato tra le «letture precoci», accanto a vari classici italiani, e diventa un riferimento nel secondo romanzo, *Le ambizioni sbagliate*, uscito nel 1935: «Per tutto il periodo che ho scritto *Gli Indifferenti* io scrivevo un romanzo che non era dostoevskiano, questa è la cosa piuttosto curiosa. Mi consideravo invece un personaggio di Dostoevskij nella vita, nell'azione. Questo è tanto vero che nelle *Ambizioni sbagliate*, che è un romanzo non riuscito, ho fatto il tentativo di scrivere un romanzo dostoevskiano, fondendo Dostoevskij con Manzoni, che è proprio un'idea cervellotica. Ma, come ho detto, con questo romanzo mi sono finalmente liberato dell'identificazione con Dostoevskij»; e più avanti: «Mi ero messo in testa di scrivere un romanzo di contenuto dostoevskiano con la scrittura di tipo manzoniano: assurdo!». Dunque, se si vuole dare una conseguenza, Manzoni funziona, nel giovane Moravia, come antidoto a Dostoevskij, prima nella vita e poi (con un fallimento) nella letteratura. In buona misura, Manzoni è presente in Moravia da subito: se diventa un autore da richiamare a programma nelle *Ambizioni sbagliate*, ben più che tracce manzoniane sono presenti negli *Indifferenti* e nella prima stagione narrativa. Per fermarsi a un paio di esempi, l'omaggio allusivo più esplicito sembra essere quello la cui agnizione si ha nel gioco tra vittima e carnefice, tra Girolamo e Brambilla, in *Inverno di malato*, nel momento in cui, guarito l'uomo che si faceva beffe di lui, piccolo borghesuccio, Girolamo

si abbandona alle sue fantasie e fisime di soccombente. Ed ecco che Moravia lo riporta alla realtà con «l'urtare che fece il letto contro lo stipite della sua stanza» che mima «l'urtar che fece la barca contro la proda» che scuote Lucia e la sottrae dal suo addio ai monti all'inizio del capitolo nono dei *Promessi sposi*; addio che ha un'eco – e anzi proprio un rifacimento – nell'ottavo degli *Indifferenti*, quando Carla decide finalmente di fuggire con Leo: «addio strade, quartiere deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi, lunghi viali alberati, e parchi in tumulto; addio quartiere alto e ricco». E anche, nell'unica apparizione che negli *Indifferenti* fra la gente della città («i marciapiedi erano affollati di una viva moltitudine di lavoratori di ogni specie che tornavano alle loro case; il freddo sole di febbraio illuminava le loro facce arrossate dal vento diaccio sotto le falde usate dei cappelli scoloriti e deformi, e le loro persone chiuse nei pastrani inverditi dal tempo; era un solicello bianco e senza calore che si diffondeva generosamente su tutti quegli stracci quasi avesse voluto benedirli»), come non ricordare, attirati dal sole che pare impartire una benedizione, il sole e il venticello che accompagnano fra Cristoforo all'uscita dal convento di Pescarenico, tra il doloroso «spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi» e la vaccherella smagrita?

Già a New York, durante il giro di conferenze tenute per invito di Prezzolini negli anni trenta, Manzoni entra nella riflessione di Moravia (accanto agli altri esempi: Nievo, Verga, Fogazzaro, D'Annunzio). Possiamo congetturare che si vanno dipanando le considerazioni affidate nell'ultimo scorcio di vita all'autobiografia in forma di intervista. Alla domanda su come orientava negli anni trenta la propria lingua letteraria, Moravia risponde: «Il romanziere italiano ha i suoi classici all'estero e questo perché il romanzo italiano non esiste»; a Manzoni accosta Goldoni (da sempre) e Boccaccio. «Pensavo che Manzoni avesse creato la prosa narrativa moderna italiana. Considero Manzoni un romanziere mediocre e un grande scrittore. La prosa di Manzoni è bellissima, è la prosa moderna». E poi, con tipico incedere: «Probabilmente vorrai sapere perché considero Manzoni un grande scrittore ma non un grande romanziere. Ecco, c'è una differenza tra romanziere e scrittore, e infatti si nasce romanziere e si diventa scrittori. Cioè si nasce favolista, con la vocazione di raccontare e poi, a forza di talento e di innato senso dell'arte, si diventa scrittori». In ciò, come si osserva in un altro punto, Pirandello «è in qualche modo il contrario di Manzoni. Manzoni era un grande scrittore e un mediocre romanziere. Pirandello

è uno scrittore mediocre e un notevole narratore e uomo di teatro». Ciò che non impedisce, con un lapsus alla pagina successiva, di affermare: «Considero Italo Svevo come il più grande narratore italiano, dopo Manzoni e Verga». Ma Manzoni non era mediocre romanziere e narratore? Sono oscillazioni che Moravia non impedisce a se stesso parlando e scrivendo di Manzoni, sempre punto di snodo per ogni riflessione sul romanzo anche quando vorrà delinearne i limiti, però limiti dei quali vale la pena parlare solo quando riguardano i grandi e sono, perciò, limiti pregni di significato e di conseguenze importanti. Non si tratta di un rapporto contraddittorio con Manzoni, ma di un rapporto inquieto. Inoltre, Manzoni per Moravia è un vero e proprio territorio nel quale è consentito intravedere vari aspetti della realtà italiana; o, se si preferisce, è una mappa fortemente sintomatica, per propria natura in grado di consentire un orientamento magari per contrasto o in negativo.

Forse chiariscono meglio le cose alcune battute dell'intervista ad Ajello. Flaubert, dice Moravia, «è troppo scrittore e poco narratore. Le due cose sono diverse. Io, per esempio, sono nato narratore, affabulatore: da bambino, quando ero solo, raccontavo dei romanzi a me stesso, ad alta voce. Si trattava di un istinto, d'un impulso oscuro e violento, che non aveva alcun bisogno della scrittura. Ancora oggi qualcuno dice che scrivo male. Ecco, Flaubert scriveva troppo bene [... in *Salammbô*] la narrazione s'incepta del tutto. Non procede, stagna. Si sente una specie di "ron ron" insopportabile». Tentazione immediata per l'intervistatore: «E Manzoni ce l'ha il "ron ron"?». E Moravia: «come narratore mi sembra infantile, come scrittore è spesso straordinario. Il problema della scrittura ha assorbito gran parte delle sue energie». E anche se quel discutere di lingua pare a Moravia «ozioso e padantesco», «ciò non toglie che, in alcuni punti dei *Promessi sposi*, scrittore e narratore si fondano e ne nascono brani esemplari, scritti con tale perizia da rasentare la perfezione: l'episodio di Renzo che di notte varca l'Adda è uno di questi momenti felici. Ma nel complesso il romanzo di Manzoni, inteso come struttura, è ridicolo. È ridicolo che don Rodrigo costruisca una macchina così mostruosa per andare a letto con una contadinotta. È poco credibile che non la rapisca lui stesso e abbia bisogno di ricorrere all'Innominato». Non sfugge come sfugga a Moravia, qui, per gusto di semplificazione polemica, proprio l'intenzione strutturale del romanzo manzoniano, leggibile anche come romanzo dei rapporti di forza, secondo l'espressione di Calvino, e come scatola dove ogni potere è dentro un altro potere; ma, di contro, forse è proprio la rappresentazione di queste tensioni fra poteri a

parere elementare a Moravia: infine non si può essere certi che le cose stiano proprio così, che davvero a Moravia sfugga questo. La sua è una valutazione funzionale, mobile e occasionale, come si vedrà parlando del più esteso dei suoi interventi manzoniani, l'introduzione all'edizione dei *Promessi sposi* corredata dalle illustrazioni di Renato Guttuso e pubblicata da Einaudi nel 1960.

Nonostante tutto, aggiunge Moravia ad Ajello, «non nego soprattutto il livello europeo, non provinciale del suo ingegno. Del romanziere di razza ha se non altro l'ambizione ideologica e l'ampiezza di visione. E poi lo sorregge uno straordinario, fenomenale senso sociale: dispone della capacità, assai rara nella narrativa italiana, di descrivere quasi visivamente una società nel suo insieme». Di qui gli esempi: la società di appartenenza di Gertrude, il pentimento di fra' Cristoforo mentre si inginocchia: «ciò che rovina i *Promessi sposi* è la Provvidenza. Ma non si tratta solo del libro di Manzoni. Io direi che il romanzo cattolico, in sé, è un nonsenso. Il cattolicesimo è il contrario del romanzo, il quale è basato sull'autonomia dei personaggi. Se invece c'è la Provvidenza che decide per tutti...». Dunque, ricapitolando, il mediocre romanziere ha tuttavia qualcosa del romanziere di razza, «l'ambizione ideologica e l'ampiezza di visione»: la seconda di queste doti lo mette in primissimo piano, la prima gli costa cara, almeno nel giudizio di Moravia, che proprio per questo, però, lo erge a campione di un rebus storico senza soluzione: la conciliabilità tra cattolicesimo e romanzo. Di questo conflitto storico e ovviamente conoscitivo e concettuale, per Moravia, si può dire, Manzoni è l'esemplare di maggior portata. Sono le linee sulle quali si era avviata, qualche anno prima dell'intervista, l'introduzione ai *Promessi sposi*, che col titolo *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* sarà poi accolta nel volume moraviano del 1964 intitolato *L'uomo come fine e altri saggi*.

Ciò che è chiaro, ad apertura dell'introduzione ai *Promessi sposi*, è che il sottolineare, da parte di Moravia, il portato ideologico del romanzo manzoniano, è un parlare sostitutivo, l'argomentare su una cosa per argomentare su un'altra cosa: non propriamente una metafora o un'allegoria, ma un tiro al bersaglio indiretto. Si ricordi solo che il saggio esce nel 1960, a pochi anni dai fatti del 1956 riguardanti l'Unione Sovietica e la sinistra mondiale, la relazione di Nikita Krusciov al XX congresso del PCUS, che delineava una politica per il dopo Stalin (scomparso nel 1953): e dunque un congedo (parziale, provvisorio e non riuscito, poi) dal realismo socialista. E il 1956 è l'anno degli squassanti fatti

ungheresi che procurano una forte diaspora dal campo comunista da parte di molti intellettuali e scrittori, in tutta Europa. Infine, in Italia, una rivista di letteratura e cultura dedica il numero di maggio-giugno 1956 a un'inchiesta sullo stalinismo: alle nove domande del questionario rispondono insigni scrittori, politici, filosofi (Lelio Basso, Carlo Cassola, Giuseppe Chiarante, Roberto Guiducci, Arturo Carlo Jemolo, Valdo Magnani, Gabriele Pepe, Ignazio Silone, oltre che Moravia. Nel numero successivo l'argomento sarà ripreso da Norberto Bobbio). Ma il numero si segnala soprattutto per l'intervista a Palmiro Togliatti, segretario del PCI, che riprende e amplifica le tesi esposte da Krusciov al congresso del PCUS. La rivista è *Nuovi Argomenti*, fondata e diretta da Moravia, la cui introduzione ai *Promessi sposi* ha questo retroterra; e l'equiparazione moraviana tra ideologia del realismo socialista e visione cattolica del romanzo manzoniano – e dunque tra stalinismo e Provvidenza – nasce da questo lungo dibattito lungo e ancora in corso. Moravia parla di *Promessi sposi* e Provvidenza ma ha in mente realismo socialista e stalinismo: ciò che spiega anche qualche contraddizione su Manzoni, scrittore (e romanziere) ammiratissimo.

Un altro, complementare elemento di retroterra: nel marzo del 1950 (un anno prima della vicenda di Cucchi e Magnani, che è uno dei colpi leggendari di Togliatti non ancora destalinizzato, l'espulsione con ignominia e derisione dei due politici dal PCI: Valdo Magnani risponderà poi al questionario di *Nuovi Argomenti*), le edizioni di Comunità pubblicano un libro che è molto di più di un documento: è una pagina di grande letteratura, commovente per la dura trasparenza non solo dell'analisi, ma anche dell'autoanalisi. *Testimonianze sul Comunismo (Il dio che è fallito)* raccoglie pagine di insigni scrittori europei prima attratti dal mito della rivoluzione sovietica, poi allontanatisi da quel mito anche dolorosamente e con forti conseguenze personali: dopo l'introduzione di Richard Crossman, vi si leggono saggi di Arthur Koestler, Ignazio Silone, Richard Wright, André Gide (presentato da Enid Starkie), Louis Fischer, Stephen Spender. *Il dio che è fallito*, dunque: del quale Moravia può parlare scrivendo della Provvidenza manzoniana nel saggio allusivo presentato come introduzione ai *Promessi sposi*.

Tra il 1956 e il 1960, Moravia è andato in URSS e ha tratto dal viaggio un reportage, *Un mese in URSS*, pubblicato nel 1958: «da Leningrado a Samarcanda attraverso Tiflis, ovvero da Dostoevskij a Tamerlano attraverso Stalin» è la formula con la quale lo sintetizza Oreste del Buono in una delle prime monografie su Moravia. Dunque, un viaggio anche per vedere che cosa rimane del «piccolo padre», come era defi-

nito Stalin. Vale la pena ricordare la prima domanda del questionario di *Nuovi Argomenti*: «Che cosa significa, secondo voi, la condanna del culto della personalità in URSS? Quali ne sono i motivi interni, esterni, politici, sociali, economici, psicologici, storici?». Alla domanda presumibilmente elaborata da lui stesso, e certamente da lui stesso avallata, Moravia risponde iniziando così: «Significa, secondo me, che con queste critiche crolla definitivamente l'idolatria del demiurgo, dell'uomo della provvidenza, del dittatore, che è stato un fenomeno europeo prim'ancora che russo e ha dominato la storia d'Europa negli ultimi cinquant'anni». L'uomo della provvidenza, il dio che è fallito.

L'introduzione del 1960 matura da anni. E se il punto di approdo sarà in vista con l'intreccio dei fatti del 1956 e con la resa dei conti con il realismo socialista, cha vira il giudizio dal piano letterario al piano politico, i tratti di giudizio letterario possono già ritracciarsi in un articolo del 30 novembre del 1952 per il «Corriere della Sera» e nel parere del 1955 fornito da Moravia a proposito del trattamento cinematografico dei *Promessi sposi* preparato da Giorgio Bassani per un film che non si fece. Bassani, dice Moravia, ha soprattutto pensato alla storia di Renzo e Lucia, «ma per far questo, ha dovuto sacrificare alquanto il grandioso sfondo storico manzoniano; e spesso accennarvi appena lasciando cadere, insomma, quello che in realtà è il pregio maggiore del romanzo e fornisce la materia a una buona metà della narrazione. È nostra convinzione infatti che *I promessi sposi* ancor prima che un romanzo siano un vasto e profondo saggio storico». Da qui Moravia passa a distinguere tra il romanzo storico alla maniera di Scott (la storia come «sfondo pittoresco e convenzionale») e al modo di Manzoni: «ricostruire realisticamente e secondo idee ben chiare in tutti i suoi aspetti sociali, religiosi, economici e di costume un dato periodo storico», dove la storia ha importanza maggiore che nel primo caso e «determina la condotta dei personaggi». Punto, questo, che subirà una mutazione profonda nel giudizio di Moravia, visto che i personaggi non saranno più considerati come mossi dalla storia ma dalla Provvidenza (o, si deve dire, sono mossi da una storia che prende le sembianze della Provvidenza, in altra forma, non religiosa ma politica). Tuttavia, proprio per quanto riguarda i personaggi, sembrano già a Moravia di «psicologia molto semplice per non dire povera», dal momento che Manzoni riserva il proprio pensiero alla parte saggistica del romanzo, oscillando tra il male della Storia e il bene della Fede.

L'intervento del 1955 è un punto di passaggio importante in direzione dell'introduzione del 1960: la parte politica vi è ancora non

considerata. Ciò che mostra come proprio i fatti del 1956 porteranno al punto che si è detto, all'identificazione tra realismo socialista e realismo manzoniano. Ma l'intuito di Moravia intravede nell'articolo per il «Corriere della Sera» del 1952 alcune sostanziali ragioni che, poi mutate di segno e messe diversamente a fuoco, possono essere considerate come il prologo dall'introduzione del 1960. L'articolo esce in una rubrica di breve durata (tre soli articoli) che si intitola «Quaderno verde»: di tale colore era la copertina di un quaderno di appunti che Moravia avrebbe tenuto fin dagli anni trenta (così la breve nota che ne ha accompagnato la ristampa in un volumetto del 2010). Ciò che la critica estetica vorrebbe immobile, scrive Moravia, è invece sempre in movimento, magari impercettibilmente, «come i ghiacciai che avanzano o si ritirano di qualche centimetro ogni anno [...] ma il movimento c'è: nel caso dei *Promessi sposi*, trattandosi di un libro così vitale, il movimento è addirittura visibile ad occhio nudo. Tante cose che avevano un certo significato vent'anni fa, oggi ne hanno uno tutto diverso». Dunque le interpretazioni cambiano, sono fortemente orientate dal sentire presente, si intrecciano con elementi al di fuori del libro e che ritornano al libro facendolo apparire in altra immagine. Il punto di partenza in quest'articolo è ciò che Moravia definisce «Decadentismo del Manzoni», «inconsapevole e più misterioso di quello dei decadenti dichiarati della fine del secolo». Proprio queste caratteristiche hanno «le parti migliori del libro, la più belle e più ispirate», ovvero gli episodi «di disfaccimento e di corruzione, l'uno individuale, l'altro sociale» dedicati alla Monaca di Monza e alla peste: qui per Moravia si trova la poesia di Manzoni; mentre nelle pagine edificanti e positive si riscontra «la sua volontà di compromesso con la società». Il problema del romanzo risiede nel fatto che Manzoni non abbia trovato sufficiente la poesia e abbia sentito la necessità di una «sistemazione in qualche modo estrinseca». Se non è difficile individuare qui l'eco prossima del giudizio di Croce, certo è che designare come decadenti le parti più poetiche e riuscite è un allontanamento da quello stesso giudizio crociano.

Un'altra osservazione riguarda una dinamica che, nella riflessione di Moravia su Manzoni è costante: i mali che attraversano il romanzo (dalla guerra alla peste alla prepotenza) sono sociali e rappresentati «con acuto realismo»; i rimedi sono individuali, spirituali «e, insomma, religiosi». Non c'è rapporto tra mali e rimedi e, se rapporto c'è, è celato «nell'animo del Manzoni, nel suo pessimismo. O, addirittura, fuori di lui, nelle condizioni del suo tempo». Di fronte alla debolezza dell'intreccio sta una solida rappresentazione della società, pur variamente

discutibile nei rapporti tra storia e contemporaneità, cosicché la parte dimostrativa e oratoria del romanzo sembra trovare la propria ragione nella mancata fusione del Manzoni decadente col Manzoni convertito, per di più dentro il contesto romantico.

L'impianto dell'introduzione del 1960 è tratteggiato in una lettera di Moravia a Calvino. Il 5 maggio 1959, Giulio Einaudi scrive a Moravia per incaricarlo dell'introduzione che dovrebbe aprire la stampa dei *Promessi sposi* corredata dalle illustrazioni di Guttuso: Moravia viene scelto – sono le parole di Einaudi – in quanto è «lo scrittore che meglio di ogni altro può parlare del romanzo come d'una cosa assai viva, fuori dai soliti schemi ideologici e critici». La richiesta è notevole per almeno due motivi: intanto Moravia, salvo un'introduzione del 1946 a *Vathek* di William Beckford, non ha mai pubblicato altro presso l'editore torinese, legato com'è a un lungo contratto con Bompiani; poi per ciò che Moravia presumibilmente è chiamato a scrivere: qualcosa «fuori dai soliti schemi ideologici e critici». Moravia accetta e chiede preventivamente a Calvino, che segue il volume per la casa editrice, se l'impostazione, soprattutto nell'intento provocatorio, possa andare bene per Einaudi: «Io ho buttato giù una ventina di pagine. Ma non si tratta tanto di un'introduzione ai "Promessi sposi" quanto di alcune riflessioni sopra un aspetto molto particolare del romanzo. In altri termini io guarderei ai "Promessi sposi" attraverso l'esperienza recente del realismo socialista. Infatti il saggio dovrebbe intitolarsi "Alessandro Manzoni e l'ipotesi di un realismo cattolico". S'intende che io sono contrario così al realismo socialista come all'ipotetico realismo cattolico. Il saggio si dividerebbe in due parti. Nella prima esprimerei le mie riserve su tutte quelle parti dei "Promessi sposi" che confermerebbero la presenza di un realismo cattolico analogo a quello socialista. Nella seconda parte sarebbero analizzate le parti belle del romanzo nelle quali il Manzoni si rivela secondo me diverso da quello che vorrebbe sembrare. Insomma si tratta di un saggio abbastanza limitativo. Dimmi se vi interessa. Altrimenti lo metto da parte». Calvino, tra i fuoriusciti dal PCI nel 1956, l'autore della *Grande bonaccia delle Antille*, approva, se Moravia porta rapidamente a termine lo scritto e se a fine agosto Einaudi lo ringrazia per la puntualità nella consegna. L'impianto del saggio sarà poi proprio questo. Calvino (in una lettera del 16 ottobre 1959) scriverà di aver cominciato a leggere il saggio «con animo maldisposto e insoddisfazione» per la rigida impostazione del parallelo tra realismo socialista e realismo cattolico, ma di esserne poi rimasto preso per tanti

altri punti e per «la forza di sollecitazione». Per Giulio Einaudi è un modo anche questo per prendere le distanze dalla stagione di vicinanza all'URSS della quale sarà spesso accusato.

Il volume con le illustrazioni di Guttuso e l'introduzione di Moravia esce da Einaudi nella elegante collana dei «Millenni» con il finito di stampare 7 aprile 1960 (una ristampa si avrà con la data 21 gennaio 1961) e rimarrà a lungo in catalogo, fino a un'ultima ristampa, la nona, nel 1995: coabiterà dal 1971 nella stessa collana con i due tomi contenenti *Fermo e Lucia* e i *Promessi sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro* che inaugura la serie «L'officina dei classici» e sarà sostituito dall'edizione commentata da Angelo Stella e Cesare Repossì, uscita in coincidenza con l'ultima ristampa, nel 1995 nella collana della «Pléiade». Una così lunga presenza in catalogo si spiega forse col fatto che si trattava di una delle poche edizioni dei *Promessi sposi* a destinazione non scolastica; ma le illustrazioni di Guttuso e l'introduzione di Moravia hanno avuto il merito di lasciar vedere ancora una volta Manzoni in una prospettiva di militanza, e proprio per lettori non appartenenti al circuito scolastico.

Le ragioni dell'argomentare di Moravia sono di tipo storico e culturale e non investono se non in conseguenza di ciò il giudizio estetico sul romanzo; ovvero: il giudizio estetico risente della pregiudiziale culturale, ma non viene ridotta la portata complessiva del romanzo, in un andirivieni di giudizi, in una mobilità di posizioni che creano un curioso andamento: si vede ovunque l'ammirazione di Moravia per Manzoni, questa ammirazione entra in conflitto con l'aspetto – diciamo così – ideologico del romanzo (e forse con l'ideologia di Moravia stesso) e, infine, proprio questo doppio binario rende a Moravia difficile chiudere Manzoni in una formula definitiva, ovvero in un giudizio sintetico e netto, come da sua abitudine.

Ripercorrere punto per punto il ragionamento di Moravia è disagiata: sul tronco della tesi maggiore si cumulano una serie di osservazioni complementari svolte al modo consueto: un procedere logico a partire da un'osservazione, uno svolgimento basato su interrogative che restano implicite ma che si sentono come un rumore di fondo. Ma l'abilità di Moravia consiste nel trasformare l'introduzione a un classico italiano in un saggio di critica militante e non propriamente (o esclusivamente) letteraria. Dopo alcune pagine sul rapporto tra arte e propaganda, Moravia fa il punto dell'inizio del suo ragionamento: «Dunque, riassumendo: il Manzoni scelse il passato per gli stessi motivi per cui

gli scrittori sovietici, oggi, si tengono al presente; e nel passato scelse il diciassettesimo secolo perché allora, per l'ultima volta, il cattolicesimo aveva informato di sé la vita italiana, da capo a fondo, così come oggi il comunismo informa la vita sovietica». Manzoni, secondo Moravia, è cattolico quasi in eccesso rispetto al suo tempo; ciò comporta una presenza massiccia del dato religioso. Ciò nonostante, la sua arte affiora grande. Ed ecco il punto centrale della valutazione del romanzo attraverso una descrizione a strati: «Si potrebbe dunque paragonare il capolavoro manzoniano a una stratificazione geologica. Il primo strato, il più vistoso ma anche, secondo noi, il più superficiale, è quello dell'arte di propaganda, alimentata da una strenua volontà conformistica di adesione al modo cattolico di intendere la vita. Su questo strato cresce e lussureggia la vegetazione del realismo cattolico, paragonabile a una pianta dalle foglie enormi e dalle radici esigue. Il secondo strato è quello della sensibilità politica e sociale del Manzoni, addirittura fenomenale questa e sicuramente unica in tutta la storia della letteratura italiana. A questo strato appartengono tutte le scene di genere, sempre felici e sempre percorse da un sottile umorismo, nelle quali Manzoni illustra la società del tempo [...]. A una profondità, infine, ancora più remota sta il terzo strato, quello dei sentimenti genuini anche se spesso oscuri, religiosi e non religiosi, del Manzoni reale, del Manzoni poeta, del Manzoni, cioè, che oltre a essere un grande scrittore, era anche quel determinato uomo [...]. Quest'ultimo strato [...] lo chiameremo con formula riassuntiva quello del Manzoni decadente, dando a quest'ultima parola il significato di moderno e attribuendo al decadentismo il valore di un atteggiamento psicologico, morale e sociale prima ancora che letterario. Al decadentismo del Manzoni dobbiamo la poesia de *I Promessi Sposi*. Va notato che questo Manzoni decadente è il contrario giusto del Manzoni del realismo cattolico; o meglio ne è l'altra faccia e ne spiega e giustifica, appunto, lo zelo propagandistico». Manzoni, per Moravia, in sostanza, costringe se stesso a essere diverso da sé, creando un conflitto tra la propria natura e un dovere che si assume per auto-costrizione. Un'operazione destinata a non riuscire o che mostra tutti i punti deboli e il suo tratto di volontà imposta e di programma studiato, per dir così, a freddo, come si evidenzia dal fatto che il punto cruciale della vita di Manzoni, la conversione, «è il punto debole de *I Promessi Sposi*, il luogo cioè in cui l'intimità dell'ispirazione è sostituita dalla praticità del realismo cattolico». Si può dire forse che nel conflitto tra programma e indole è da identificarsi la chiave della lettura manzoniana di Moravia. Su tale contrasto si svolge l'argomentare e dunque di volta

in volta si individuano da parte di Moravia i punti che non tengono e che lasciano una lunga linea di irrisolutezza nel romanzo, come per esempio nel caso dei malvagi. Siccome nel realismo cattolico così come nel realismo socialista la narrazione si basa sul contrasto tra personaggi negativi e positivi e sulla conversione dei negativi in positivi, Manzoni è debole fin dall'inizio: i suoi personaggi negativi non hanno «reale malvagità (salvo quella di Egidio [...]) bensì sciocchezza o vuota e ingiustificata violenza». E più avanti Moravia sostiene che sono insoddisfacenti «perché il Manzoni non si cura di dirci come e perché sono diventati malvagi», sicché sono deboli anche le conversioni, specialmente quella dell'Innominato, «il punto debole di tutto il romanzo, tanto più debole in quanto [...] avrebbe dovuto essere il punto forte, ossia in quanto la conversione del “birbone” in “santo” non può non essere il massimo cimento e al tempo stesso il centro focale del realismo cattolico». Alla fine della rassegna, Moravia passa a «spiegare come e perché sia fallita la propaganda della religione intesa dal Manzoni in senso tutto moderno ossia non come oratoria ma come poesia, anzi la sola poesia possibile», mentre il Manzoni “decadente”, poeta vero, «al colmo della sua potenza», lo si vede nelle pagine della storia di Gertrude. Così che Croce ha torto a osservare che “il metodo” con cui Manzoni costruisce le figure riuscite del suo romanzo sia lo stesso «con cui sono costruite quelle che noi chiamiamo del realismo cattolico», mentre per Moravia non di metodo si tratta «bensì di maggiore o minore rapporto dell'artista con la materia».

Un capitolo a parte Moravia lo legge nella peste, «corruzione per eccellenza», dove anche si sottolinea che corruzione «è parola indicante il processo inverso a quello della conversione. Nella conversione si va dal male al bene; nella corruzione dal bene al male». Un processo lento, talvolta inavvertibile e spesso cronico. La conclusione di Moravia lascia perplessi più ancora di altre. Il problema è quello del «conservatorismo del Manzoni, decadente come tutti i conservatorismi, affascinato dalla corruzione ma impotente a risolverla se non sul piano estetico [...]. Da questo conservatorismo decadente, da questo decadentismo conservatore, viene direttamente, come abbiamo già osservato, il realismo cattolico, ossia il tentativo di superare la corruzione con la propaganda». La perplessità nasce dal fatto che Moravia aveva scritto che il decadentismo moderno del Manzoni è l'origine della sua poesia; ma nasce anche dal fatto che Manzoni non è stato il solo a non risolvere la corruzione. In Italia, così andavano le cose nel secolo decimonono, non c'è riuscita neanche la magistratura: Manzoni, almeno, a leggere Moravia, almeno

affrontò da par suo la questione «sul piano estetico», mai secondario per un romanziere (anche se per Manzoni l'estetica è riassorbita nella morale e la letteratura è un ramo delle scienze morali, un romanzo è pur sempre qualcosa di diverso da un trattato).

Infine Renzo e Lucia, per i quali, dopo la sua analisi, Moravia conclude: «l'ideale della vita povera e semplice, dell'ignoranza e della religione del cuore non è tuttavia nel Manzoni così estremo e perciò rivoluzionario, come, per esempio, l'evangelismo integrale e intransigente di un Tolstoj [...] è l'ideale del buon padrone che guarda con benevolenza, con affetto, con umanità ai semplici che lavorano per lui, ma non dimentica un sol momento che è il padrone» (un richiamo al «paternalismo» rimproverato da Gramsci). C'è un pre-finale del saggio moraviano che osserva come la morale dei *Promessi sposi* consegua; e parte dalle parole di Renzo: «“ho imparato a non mettermi nei tumulti... a non predicare in piazza”. Morale certamente non cristiana: Gesù, lui, non aveva imparato a non mettersi nei tumulti, a non predicare in piazza. Si mise, invece, nei tumulti, predicò in piazza».

Anche per questo, avviandosi a concludere il suo saggio – che tocca tutti i punti della critica manzoniana rivolgendoli, attraverso una chiave nuova, discutibile proprio perché tale ne era l'intenzione, in un campo di militanza non solo, ripetiamo, letteraria, ma politica, ideologica e morale –, Moravia rende esplicita la domanda che non solo al lettore, ma a lui Moravia, doveva fin dall'inizio girare per la testa: «A questo punto qualcuno ci domanderà perché mai siamo andati a cercare proprio il Manzoni per parlare del realismo cattolico o meglio del realismo socialista, ossia dell'arte di propaganda quale è intesa nei tempi moderni. Rispondiamo che siamo andati a cercare il Manzoni proprio perché è un artista di tale grandezza»: l'arte di propaganda riguarda il più delle volte artisti mediocri, che neanche sfiorano da lontano la grandezza di Manzoni [...] così questa note non vogliono essere niente di più che una difesa della poesia a cominciare da quella del Manzoni», pur considerato che proprio per questa grandezza maggiore è la rilevanza dei punti di propaganda, che è sempre un pericolo: «Il Manzoni, con il suo capolavoro, ci ha invece dimostrato, sia pure involontariamente, che il totalitarismo antistorico non può ottenere che l'arte di propaganda; e che l'arte di propaganda, essendo fuori della storia, non è poesia». Con questa clausola assoluta, prima piena («un artista di tale grandezza»), poi dubitativa («sia pure involontariamente»), ma comunque di riconoscimento pieno dell'arte di Manzoni, proprio per le contraddittorie riflessioni critiche che può aprire sulle contraddizioni del romanzo, il saggio si congeda.

Il «Manzoni sovietico», immaginato da Moravia per amore di tesi, è tesi ardita, semplicemente considerando il fatto che nessuno costrinse Manzoni a scrivere il suo romanzo: fosse anche *I Promessi sposi* un romanzo di propaganda la cui oratoria era sorretta dalla poesia (in ciò Moravia ribalta la vecchia considerazione di Croce), Manzoni lo scrisse da nulla altro persuaso se non da se stesso e dal proprio sentire e dalle proprie persuasioni. Questo tratto di libertà iniziale lo stacca da qualunque paesaggio sovietico a venire. Se le considerazioni sul suo romanzo possono, nonostante questo, restare tali e quali, va pur considerato che all'origine c'è un atto di libertà e non una costrizione, una libertà spinta dalla fede: non ci si trova di fronte a una fede che elimina la libertà ma che, nel mondo intellettuale di Manzoni, la rende praticabile e viva. Ciò è quanto si può e forse si deve dire anche dal punto di vista più laico.

La ricezione dell'introduzione di Moravia ai *Promessi sposi* non fu certo pacifica. Nella vivace discussione vanno in particolare ricordati l'intervento di Carlo Bo e, alto su tutti per il nome dell'autore, in perpetua venerazione di Manzoni e del *Promessi sposi*, dall'uno all'altro capo della vita, il vero e proprio contro-saggio di Gadda, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, che riporta, almeno in parte, il discorso a un altro Manzoni, la cui ombra buia si spande sul romanzo. La stesura della recensione uscita sul «Giorno» il 26 luglio 1960 fu per Gadda ardua, tormentata e non priva di pentimenti anche dopo la pubblicazione, se si deve stare a quanto Gadda stesso scrive in due lettere a Pietro Citati prima e dopo l'uscita a stampa, che danno conto anche dell'intenzione e del tono dell'articolo, per la verità accentuando le tinte di giudizi che nello scritto risultano non si dice attenuati ma circondati di cautele e variamente sfumati. La prima lettera reca la data del 23, e tra l'altro vi si legge: «L'ho riscritto tre volte [...] per attenuare i miei giudizi sui giudizi di Moravia, un po' "montati a freddo", questi, nel loro disceverativo e rigido sistematismo antilombardo, antiborghese, antivattelapèsca. Quanti aggettivi "spiacevoli", tolti dalla terminologia letteraria di 100 anni dopo! [...] Al diavolo il realismo cattolico! Si tratta di una *realtà biologica e storica di rapporti e di fatti*, e il catt.^{mo} non è che uno spruzzo di cannella sulla panna frullata». La seconda lettera è del 29 luglio, e si sofferma su Moravia con tipico attorcigliamento psichico gaddiano: «Mi sono un po' pentito di aver scritto così per Moravia: ma, onestamente, non c'era altra via: o mentire spudoratamente per coonestare la sua rigidità-severità contro il Manzoni. O dire quella che io credo essere la verità (almeno così la sento) sui P.S. dispiacendo eventualmente a Moravia. Il guaio sarà

quando M. tornerà dal Brasile e io dovrò... render ragione del mio operato. Il ritardo, in ogni modo, è dovuto soltanto alla mia lentezza e senso di fatica. Io non prevedevo la gita di M. in Brasile proprio ora». Nulla sappiamo della reazione di Moravia: ma a leggere l'intervista di Moravia a Gadda del 1967, si direbbe che della questione non lasciò traccia.

Sappiamo invece che di diversa indole era stato l'intervento di Carlo Bo sulla *Stampa* del 4 giugno, dedicato a cogliere gli equivoci dell'interpretazione di Moravia, i cui motivi, scrive Bo, «mi trovano dissenziente e magari irritato». Come farà Gadda, Bo liquida rapidamente «la questione del realismo cattolico che Moravia per un gioco di intelligenza non documentato presenta come una immagine del realismo socialista, una specie di antefatto sulla strada della propaganda artistica». Per Bo, quello di Moravia è un Manzoni troppo lontano dalle condizioni culturali e spirituali che gli appartennero, in particolare riguardo il cattolicesimo, dove va distinto «fra cattolicesimo rappresentato e cattolicesimo ispiratore», ovvero tra ciò che Manzoni descrive e Manzoni stesso: non possono certo essere accolte «le riserve di Moravia (che del resto seguono le avventate impressioni di Gramsci) sul valore limitato del cattolicesimo di Manzoni e, in particolare, di quello degli "umili"; il limite era dato dalla conoscenza del cuore umano». Le imprecisioni e le dimenticanze di Moravia sulla particolare natura del cattolicesimo di Manzoni finiscono per generare, secondo Bo, un quasi totale fraintendimento della lezione dei *Promessi sposi*.

Non si può certo concludere che l'introduzione di Moravia sia una voce bibliografica tipica nella storia delle ricezioni manzoniane. Si può però dire che per più aspetti quell'introduzione fu un saggio epocale: uno dei pochi, si aggiunge, dove un grande romanziere del nostro Novecento si sia messo a fare i conti con il nostro massimo romanziere. In una letteratura così povera di romanzi e di romanzieri di razza l'occasione non è andata sprecata. E se il saggio nacque per amore di polemica, va da sé che il dissenso era prevedibile, anzi necessario a una accorta lettura di quelle pagine. Se le pagine di Moravia un tratto avevano e mostrarono, fu quello – con parola moraviana – dell'anticonformismo; e ne nacque – con parola allora tipica – un saggio scomodo: poco accomodante e molto provocatorio verso varie parti, da ben inquadarsi nel tempo suo ma il cui metodo (o non metodo, avrebbe confutato Moravia), la libertà di giudizio, non conosce età (e, come sempre, non è immune da qualche pregiudizio).

Raffaele Manica

SOMMARIO

Il rapporto tra Moravia e Manzoni è stato lungo e controverso. Il suo punto capitale è l'introduzione di Moravia a un'edizione dei *Promessi sposi* nel 1960, un ampio saggio – del quale si ricostruisce qui la genesi – che risente fortemente del contesto politico in cui nacque e la cui accoglienza fu essa stessa un piccolo evento, segnatamente per la recensione di Gadda.

SUMMARY

The relationship between Moravia and Manzoni has been long and controversial. Its main point is the introduction of Moravia to an edition of the *Promessi sposi* in 1960, a broad essay – of which the genesis is rebuilt here – that strongly affects the political context in which it was born and whose reception itself was a small event, specifically for Gadda's review

RIEPILOGO BIBLIOGRAFICO

In ordine di apparizione si fa riferimento a: Alberto Moravia e Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990; A. Moravia, *Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Laterza, Bari 1978; A. Moravia, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964; *Moravia*, a cura di Oreste del Buono, Feltrinelli, Milano 1962. Sulle citazioni di Manzoni negli *Indifferenti* discuto brevemente nel mio *Moravia*, Einaudi, Torino 2004. Le risposte al questionario di *nuovi Argomenti* sullo stalinismo si leggono in A. Moravia, *Impegno controverso. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, a cura di Renzo Paris, Bompiani, Milano 1980. L'articolo apparso sul *Corriere della Sera* nel 1952 è stato ristampato in *Moravia e il Corriere della Sera. Articoli 1948-1990*, scelta dei testi e note di Simone Casini, Bompiani, Milano 2010 (su questo articolo qualche occasionale osservazione in René de Ceccaty, *Alberto Moravia*, trad. it. Bompiani, Milano 2010). La lettera di Moravia a Calvino, e le lettere di Giulio Einaudi a Moravia sono state pubblicate in Salvatore Silvano Nigro, *Manzoni, Guttuso e il 'braccio della morte'*, in *Paragone-letteratura*, terza serie, 117-119 (2015). La lettera di Calvino a Moravia si legge in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milani, Mondadori, Milano 2000. Sulla vicinanza di Einaudi all'URSS si vedano, in chiave autocritica, le pagine del *Colloquio con Giulio Einaudi* di Severino Cesari, Theoria, Roma 1991. Due volumi comprendono il trattamento dei *Promessi sposi* di Bassani e i materiali relativi al progetto per Luchino Visconti: Giorgio Bassani, *I Promessi sposi. Un esperimento*, a cura di Salvatore S. Nigro, Sellerio, Palermo 2007; e *Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario*

per Luchino Visconti, a cura dello stesso Nigro per il medesimo editore, 2015 (qui il parere di Moravia).

Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia si legge in Carlo Emilio Gadda, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano 1982 (qui anche il recupero dell'*Apologia manzoniana* uscita su *Solaria* nel 1927): evidente qualche tratto psicoanalitico comune tra la recensione all'introduzione di Moravia ai *Promessi sposi* e la recensione gaddiana di *Agostino* (in *I viaggi la morte*, Garzanti, Milano 1958). Le due lettere di Gadda a Citati sono in C. E. Gadda, *Un gomitolo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, a cura di Giorgio Pinotti, con un saggio di Pietro Citati, Adelphi, Milano 2013. Alla recensione gaddiana di Moravia allude Alberto Arbasino in un'intervista a Gadda pubblicata in più sedi e che si può leggere in C.E. Gadda, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Adelphi, Milano 1993; qui anche l'intervista (1967) *Gadda risponde a Moravia*. L'intervento di Carlo Bo (4 giugno 1960) è stato poi raccolto in *La religione di Serra*, Vallecchi, Firenze 1967.

Ringrazio Silvano S. Nigro per i preziosi suggerimenti e Simone Casini per la consueta cortesia.

Una forma bislacca e disarticolata”

Il “Viva San Marco” di Eraldo Affinati

di *Fabio Pierangeli*

In due momenti significativi Eraldo Affinati viene travolto, a sorpresa, dalla contagiosa allegria di un gruppo di ragazzi disabili (o, per usare un termine preferito dagli addetti ai lavori, diversamente abili). Accade intorno al 2010, a Capriate, in luoghi manzoniani, in un episodio raccontato in *Peregrin d'amore* (2011).

In un incrocio di destini casuale quanto da considerare nell'ambito della vocazione pedagogica dello scrittore romano, analogo episodio vissuto a Berlino viene narrato nel volume *Un teologo contro Hitler. Sulle tracce di Dietrich Bonhoeffer*, edito da Mondadori nel 2002.

L'“umile” di manzoniana memoria, con le dovute differenze storiche, culturali, ambientali, diventa, emblematicamente, il portatore di handicap che, alla aberrante ideologia eugenetica nazista, contrappone il sorriso, la sensibilità, l'originalità, la coesione di un gruppo formato da persone con talenti e vocazioni diversificate.

Non sono solo *vite degnissime di essere vissute*, parafrasando il titolo di un riuscito spettacolo di Marco Paolini sulla famigerata Aktion T4¹, ma, anzi, sono loro che indicano la strada della verticalità e della profondità. Della sensibilità e della grazia.

Un modo diverso di agire, capace di rispondere all'angoscia dell'esistenza di persone agiate e “sane”, opponendovi lo stupore per gli eventi quotidiani dell'esistere.

¹ Andato in onda anche su La7 nel gennaio 2011, ora è reperibile in Marco Paolini, *Au-smerzen. Vite indegne di essere vissute*, Einaudi, Torino 2012, racconto teatrale e DVD dello spettacolo.

Sono esempi umanamente così importanti da spingere il “capo” riconosciuto, la guida di un certo gruppo, intellettuale, sociale, sportivo (come tante volte nei romanzi di Affinati viene eletto un “capitano”), a seguire le loro tracce, indicandole agli altri.

Riscontrando, inopinatamente, in loro l'affiorare della gratitudine, a volte nella coscienza di una azione provvidenziale. Portatori di un male oggettivo, molto spesso perenne, con la loro tenace sensibilità e capacità di speranza, recano la luce sorprendente di una verticalità capace di mettersi in contatto con le verità ultime dell'esistenza, relegando a pura teoria le elucubrazioni sull'origine del Male.

Un mondo capovolto, come lo scrittore si trova a guardarlo, sorpreso, dopo essere stato travolto da quella ondata di gioia inconsueta, costretto a guardare il mondo con una ennesima, altra, prospettiva, dal basso.

Le ultime parole del colloquio con Affinati, su cui ruotano queste note manzoniane, contengono un riconoscimento che ritengo centrale per l'intero svolgersi della poetica narrativa dello scrittore romano: i forti hanno bisogno dei deboli, prova suprema ne è lo sguardo dell'inominato verso Lucia, nel XXI e nel XXII, il desiderio del tenebroso uomo di rivederla, il terrore che affiora del suo giudizio, della corruzione, della morte non in grazia di Dio.

E mi piace ricordare, anche se non citato direttamente da Affinati, il ragazzino Menico che sfugge ai bravi e reca informazioni utili a Cristoforo e alla famigliola in quella agitata notte del matrimonio a sorpresa e della inevitabile diaspora. Sono le campane, voce amica come quella dell'Adda, a permettere a Menico di sfuggire al Griso: i bravacci ne hanno un istintivo spavento e il loro capo fatica a riportarli sull'attenti da quella irrazionale superstizione.

La scena dei ragazzi (in fine dei conti Renzo e Lucia non sono molto più avanti nell'età di Menico) che ringraziano il più piccolo del suo rischioso ufficio rimane tra i momenti più belli della prima parte del romanzo, con il necessario corollario delle parole di Cristoforo, piene di speranza proprio in forza di una testimonianza non astratta: accettare il dolore e il sopruso come prova, perché il Signore non turba mai la gioia dei suoi figli se non per una compiutezza umana di maggiore qualità.

Il percorso narrativo di Affinati², nelle sue molteplici tappe, vie-

² Due citazioni esprimono l'intento etico primario che Affinati pone in dialogo con Manzoni. La prima da Teilhard de Chardin posta in esergo a *La Città dei Ragazzi* (2008) in cui pensiero e azione devono ritrovarsi: «C'è un'opera umana da compiere». La seconda proprio del grande teologo Dietrich Bonhoeffer, perseguitato e ucciso da Hitler: «la libertà non è nel superamento del limite, ma nella sua accettazione».

ne regolato dal riconoscimento delle proprie imperfezioni che ognuno deve maturare in se stesso, sull'esempio radicale proprio del grande teologo tedesco Bonhoeffer per cui l'eroismo, la pienezza dell'umano, non consistono nel tentativo titanico di oltrepassare i propri limiti, ma nell'accettarli positivamente, in una ipotesi di condivisione per un obiettivo comune.

Affinati si sorprende per l'affetto e l'allegria contagiosa di quei ragazzi di fronte ad uno sconosciuto, della loro capacità di non porre alcuna barriera di diffidenza e di differenza tra gli uomini.

Sono i periferici di oggi, gli abitanti di territori di liminalità secondo il concetto antropologico costantemente presente alla riflessione di Affinati: se fossero vissuti alla fine degli anni Trenta nella Germania di Hitler sarebbero stati sterminati tutti nel deprecabile e spaventoso progetto Aktion T4.

Con Bonhoeffer, Affinati condivide l'elogio della diversità, della umiltà, rispetto ai totalitarismi, ma anche rispetto all'egotismo sottinteso e non privo di possibili degenerazioni della ricerca di una etica assoluta, di una volontà di supremazia sulla natura di certo Romanticismo tedesco esemplificato nel volume attraverso l'opera di Von Kleist.

Il teologo, scrive Affinati, indica l'atrofia del romanticismo tedesco grandioso e vulcanico nella sua esplosione vitale un lampo scagliato contro la finitudine umana, ma privo della necessaria umiltà tesa a stemperare "la punta della sciabola".

Mi sembra una delle chiavi d'accesso del lungo itinerario di questo scrittore: agli inizi della sua carriera, in *Soldati del '56* (1997), dedicato, attraverso la metafora bellica, al mondo degli insegnanti, esplose la rabbia per l'inadeguatezza della società rispetto ai desideri e ai valori di libertà, e si manifesta la volontà, onnipotente, sia pur in larga parte sconfitta, di porsi a capo di una pacifica, ma radicale, rivolta.

Con modalità diverse, la stessa immagine figurale di porsi alla testa di una ribellione, con la coscienza di essere chiamato al comando, si propone nella prima parte di *Bandiera bianca* (1995), (dedicato all'esperienza di insegnamento nei manicomi), nei racconti di *Uomini pericolosi* (1998), in *Il nemico negli occhi* (2001), tutti pubblicati da Mondadori.

Nella seconda parte di *Bandiera bianca*, nell'esperienza capitale del viaggio a piedi ad Auschwitz di cui si diceva e poi, compiutamente in *Secoli di gioventù* (2004) e in *La Città dei Ragazzi*, avviene un capovolgimento esemplare, nella prospettiva indicata dalla frase di Bonhoeffer: il capo, il più dotato, il più sensibile, sfilandosi i pesanti scarponi di miliziano della rabbia, riprende il cammino a piedi nudi, chinandosi, con un gesto di grande umiltà, a lavare quelli infangati e piagati degli altri. Si pone a chiudere la fila di un ideale pellegrinaggio, si rende compagno di esperienze diverse, per capire, conoscere, apprezzare, donare. Letteralmente accompagna i più giovani in un viaggio di ritrovamento di loro stessi, non imponendo nulla, ma seguendoli, imparando da loro. Da comandante a insegnante, da colui che ordina dalla testa del gruppo, a chi, in retrovia, a fianco, dentro (e quando sempre di nuovo, umilmente davanti) ascolta e dirige il cammino attento alle esigenze degli altri, a servire i bisogni degli altri, per appagare il suo, ultimo e profondo: la felicità. Non c'è esperienza significativa se non è condivisa.

Proprio nella villa sulle sponde del Wansee dove il 20 gennaio del 1942 le alte cariche del nazismo (tra loro Eichmann) pianificarono lo sterminio degli ebrei, “perfezionando l’opera distruttrice di ogni diversità”, Affinati incontra persone che disegnano con le loro emozioni, i loro corpi, la loro presenza il concetto della splendida diversità umana che il nazismo non tollera e vuole annientare.

Commenta splendidamente Affinati³: «Non fu a Stalingrado la vera sconfitta di Hitler, penso, ma questa meravigliosa folla variopinta di pezzi di ricambio obsoleti, accessori dimenticati sul banco di lavoro, merci di scarto, cartucce e bossoli che non sono andati a segno».

Ogni giorno dobbiamo sconfiggere i piccoli hitler, i residui quotidiani della sua ideologia aberrante che, del resto, nasconde sete di denaro e potere, da spartire solo tra gli uguali. La tentazione, analoga a quella di Eichmann su uno sfondo tragico, di rifugiarsi nella affermazione di aver eseguito solo degli ordini, di non avere potuto fare di più, ci pensino altri.

I piccoli amici, la diversità, i limiti evidenti accettati con realismo e pazienza rispondono allora anche alle pretese morali (di per sé giuste) all’idea dell’assoluto e della perfezione, del rigore che spingerà il principe di Homburg e poi lo stesso suo creatore Von Kleist al suicidio.

In una logica che Manzoni aveva interpretato in termini cristiani e a cui Eraldo Affinati arriva per esperienza umana, ormai prossima alla fede.

Finita la visita, ecco che Affinati incontra di nuovo i ragazzi che insieme a lui hanno visitato la mostra nella Villa sulle sponde del Wansee⁴:

Mi siedo in mezzo a loro: riconosco quello che gira la testa senza controllarla, il bambino dagli occhi fuori dalle orbite, la bellissima zoppa e soprattutto il più grave, almeno così suppongo, che sembra essere fuori dal nostro mondo. Da una parte scopro l’onore romantico del Principe di Homburg, dall’altra il disonore nazista della Soluzione Finale: minimo comun denominatore, pur nell’incoercibile differenza, una volontà di supremazia sulla natura. Ma i piccoli amici sull’autobus mi sembrano rappresentare la sola, l’unica, possibile risposta alla mancanza di speranza di Henrich Von Kleist e all’infinita cieca arroganza del piccolo burocrate Adolf Eichmann. Senza l’imperfezione non sapremmo misurare il valore della vita nelle sue molteplici e insospettabili forme rispetto alle quali l’integrità del singolo uomo rimpicciolisce.

³ Eraldo Affinati, *Un teologo contro Hitler. Sulle tracce di Dietrich Bonhoeffer*, Mondadori, Milano 2002, p. 32.

⁴ *Ibid.*, pp. 33-34.

Più avanti, inoltrandosi nei punti cardine della teologia di Bonhoeffer, ricorda una espressione del grande tedesco oppositore di Hitler: l'esclusione dei deboli è la morte della comunione. Frasi coraggiose se si pensa che furono pronunciate negli stessi giorni in cui il tiranno, con i suoi macabri sodali, decretava l'orribile licenza di sterminare i malati e ribadiva le basi della eugenetica nazista.

Episodi non relegati nella storia del totalitarismo, ma perniciosamente nascosti in atteggiamenti quotidiani e in ideologie serpeggianti o nostalgiche come Affinati dimostra nei suoi libri, quali ad esempio *Campo del sangue* (1997) e *Secoli di gioventù* (2004).

L'incontro con gli ultimi si rinnova in un momento forte di riconoscimento di identità, personale e legate alla patria. *Peregrin d'amore*, infatti, viaggio sotto il cielo degli scrittori italiani, nasce, alla vigilia delle celebrazioni dei centocinquanta anni dall'Unità d'Italia, per rafforzare l'idea che il collante della identità del nostro Paese, le sue bandiere, siano le pagine della letteratura. La lingua che ne scaturisce, i luoghi che ne vengono attraversati, i personaggi che si costruiscono:

«Intanto cerco di riassumere quello che dovrei fare. Seguire il cammino di chi mi ha preceduto, dalle origini fino a noi: la strada maestra.

Indagare lo scarto fra l'arte e la vita. Registrare febbri, visioni, errori e atti di buona volontà [...] Ecco il quaderno delle buone intenzioni "Vorrei trovare i testimoni, consapevoli o no, delle opere passate, e andare nei posti dove gli scrittori vissero e morirono, perfino in quelli che immaginarono"»⁵.

Manzoni è un testimone assolutamente consapevole. Non poteva mancare la presenza autorevole di Don Lisander in questa suggestiva storia letteraria, il lungo viaggio di quaranta tappe per altrettanti autori, dalla Assisi di San Francesco alla Roma di Pasolini (anche con luoghi più eccentrici, come gli Stati Uniti per Pavese, che mai li visitò se non nel giovanile desiderio e attraverso la letteratura), dove si mischiano impressioni di viaggio dell'oggi, a "lezioni" sul campo, il recupero della tradizione ed eccellenti commenti alle opere scelte.

Il colloquio con Affinati che chiude questo intervento, chiarisce il ruolo di Manzoni nel contesto pedagogico dell'ispirazione più autentica dello scrittore romano.

Del resto, anche Affinati, ragazzo chiuso e difficile, riscopre *I promessi sposi* dopo i venticinque anni, per spiegarli, giovanissimo, nelle

⁵ Eraldo Affinati, *Peregrin d'amore*, Mondadori, Milano 2010, pp. 9-10.

classi, con allievi di solo qualche anno più piccoli del loro insegnante alle prime esperienze scolastiche.

A Renzo, come vedremo, va la predilezione di Affinati come quella dei suoi allievi che simpatizzano per quelle imprese podistiche in bilico tra il Bene e il Male:

«L'Adda ha buona voce; e, quando le sarò vicino, non ho più bisogno di chi me l'insegni.

Quel punto e virgola, prima della congiunzione, a sua volta frenata, quasi a trattenere il respiro, ancora oggi ti colpisce. Si tratta di uno stop improvviso, interno al discorso. È un'animazione diversa da quella che potrebbe avere uno scrittore russo, ad esempio, più composta, equilibrata, ma meno lancinante. Ci si fa da schermo del personaggio, senza fingere troppo. Inoltre, si attribuisce valore ai suoni e ai rumori che spesso anticipano le scene più importanti»⁶.

Un sentimento dell'ultimo, tramite l'orfano Renzo, i suoi slanci di generosità, la sua offerta al povero che lo rinfranca, che si può leggere, nel grande solco di una antropologia letteraria, agli antipodi della volontà romantica di supremazia sulla natura stigmatizzata negativamente da Affinati in una coerenza per certi versi esemplare, eppure totalmente priva di un orizzonte pacificato dalla possibilità del perdono, del riconoscimento delle proprie imperfezioni.

Renzo riflette camminando: è lo schema dei romanzi di Affinati (stavo diventando Renzo, afferma in *Peregrin d'amore*), dei suoi reportage antropologici, primo fra tutti, in questa chiave podistica, *Campo del sangue*, viaggio, con mezzi lenti, verso Auschwitz, dove la selva oscura da attraversare sono le filosofie che hanno permesso gli eccidi nazisti, a cui risponde, flebile e tragico controcanto, la tentazione suicida di tanti artisti nell'insanguinato Novecento.

L'Adda, insieme agli antichi spiriti, in un abbraccio inseparabile nella memoria che ridona la fiducia al ragazzo, rimane il segno di una natura amica, se rispettata nelle sue componenti, anche nel secondo millennio.

Un presepe di stile, un modo di narrare miniaturistico, commenta Affinati che da Manzoni riprende, solo per certi scorci, questa qualità, mescolando necessità della sintesi e pronunciamenti oracolari, verticalità nella immersione nel territorio degli interrogativi radicali, con frasi generalmente brevi o brevissime, descrivendo una realtà multietnica,

⁶ *Ibid.*, p. 200.

per esempio raccontando del passaggio in auto, nei luoghi manzoniani, ricevuto da alcuni zingari.

Attribuire valore ai suoni e alla voci: altra qualità ammirata nella scrittura dei *Promessi sposi* che Affinati cerca di far sua. Accade, nel romanzo manzoniano, in momenti fondanti e ricapita a Renzo ancora verso la fine del romanzo, quando, ancora prima di vederla, riconosce Lucia dalla voce. Percezione soave, che incita un suo occasionale interlocutore a non avere paura «abbiamo passato ben altro che un temporale».

Sterile riandare alle polemiche critiche e storiografiche sul rapporto tra Manzoni e gli umili, tra cui quella famosa di Gramsci, per cui il distacco paternalistico e aristocratico è proprio della benevolenza cattolica della protezione animali.

Come fuorviante, un vero e proprio romanzo diverso da quello scritto da Manzoni, appare la lettura semplificante legata ad una parola ad alto rischio di fraintendimento: Provvidenza.

«Un segno della Provvidenza, annunciano i manuali. Tu evitavi di pronunciare quella parola. Aspettavi che fossero i ragazzi a farlo. Ancora adesso la consideri una parola ad alto tasso di fraintendimento. Ti fa pensare all'altro romanzo, che la grande maggioranza conosce, cresciuto come un parassita sull'albero rigoglioso, sereno, idillico, fiducioso. Tutto quello che i *Promessi Sposi* non sono»⁷.

Riflettendo su questo, Affinati, sempre camminando, in un suggestivo doppio sul sentiero di Renzo, comunica al lettore la sua rabbia, per questa vulgata semplificante ma anche (e sarà a tema del colloquio) con lo stesso Manzoni, reo di aver ceduto nel descrivere alcuni personaggi (per esempio Federico Borromeo) come un santino. Altro che lieto fine, fosse per Renzo, lui si sarebbe fatta giustizia da solo!

Tuttavia, suo malgrado, proprio come per il Tramaglino, tra finzione narrativa, gusto pedagogico, realtà dei fatti, Affinati si calma alzando lo sguardo al paesaggio, pensando di poter attraversare l'Adda, riflettendo sulla capanna che il giovane in fuga, quali gli emigrati di oggi, trova per passarvi la notte.

Se Manzoni l'ha descritta, esiste.

Utile riflettere, in tempi di attualità del fenomeno della emigrazione epocale, sul problema della lingua e dell'insegnamento dell'italiano agli stranieri. Una comunicazione adeguata toglie il rischio di apparire smarriti come Renzo con il latino ingannatore di don Abbondio.

⁷ *Ibid.*, p. 203.

Affinati, nella maggior parte delle sue narrazioni, compresa l'ultima in ordine cronologico dedicato a Don Milani, nel 2016, *L'uomo del futuro*, ripete la struttura del pellegrinaggio verso una metà autorevole, sulle tracce di grandi personaggi storici, di eventi, di libri, alternandoli, veri e propri reportage dal mondo.

Narrazioni brevi, per lo più articoli apparsi su riviste e quotidiani, sono raccolti in *Compagni segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori*, edito da Fandango, nel 2006.

La gioia dell'approdo, l'esclamazione Viva san Marco!, si ripeterà, ci testimonia nel nostro colloquio Eraldo Affinati, davanti al centro di accoglienza emigrati, saldandosi, sulla scia della gioia della imperfezione, all'episodio dei disabili.

Si nota, perfino in Affinati, una istintiva diffidenza, il pensiero che i ragazzi si muovano per motivi bellicosi. Si tratta di superare il pregiudizio, di abbattere la barriera di quello che si ritiene normale:

«Dalle parti di Capriati un gruppo di giovani si è riunito in riva al fiume. Appena arrivi in prospettiva utile per essere visto, scattano tutti nella tua direzione. Ti fermi in attesa, disorientato, senza sapere cosa fare. È un groviglio mobile. Una fantastica raggiera di arti umani. Si avventano alla rinfusa contro di te. Pensi abbiano intenzioni bellicose. Ma perché poi? Solo all'ultimo momento, riuscendo a cogliere l'espressione dei primi, intuisce che sono disabili. Vogliono abbracciarti in una forma bislacca e disarticolata. Ti piantano sulle gambe, sperando di assorbirne l'urto»⁸.

L'urto è poderoso, non si tratta di pararlo, bisogna offrirsi.

Affinati si rende conto di non avere nulla se non quella commozione che lo avvolge. Eppure, seguendo fino a qui la linea tracciata con l'analogo incontro a Berlino, sappiamo che questo episodio contiene la risposta ai dilemmi manzoniani.

Crollano tutti insieme, in liberi e sciolti atteggiamenti, sul prato:

«È come se da molto tempo stessero aspettando qualcosa in regalo. Ma tu non hai niente da offrire, se non il tuo stupore e la tua commozione. Alle due volontarie subito accorse, mentre loro ti guardano costernate, ti viene in mente soltanto di ripetere la frase che Renzo rivolge ai traghettatore quando questi lo informa di essere giunto in terra bergamasca: "Viva San Marco"».

⁸ *Ibid.*, p. 206.

Il paesaggio assume quella funzione liberatoria che è stata in bilico per tutta la notte, tra la voce cercata del suo fiume e gli orrori della selva del peccato, o meglio della non memoria che un giovane come Renzo facilmente può vivere.

Una vocazione per gli ultimi determina le scelte di docente e scrittore di Affinati, sotto le insegne del dono, quale sentimento predominante. Renzo, allontanato dalla felicità, dalla casa che si stava costruendo per il sopruso di un potente, almeno per quella notte condivide il destino dell'emigrante. Per di più è orfano come il padre di Affinati (tema costante della sua narrativa, in *Peregrin d'amore* sintetizzato nell'episodio della trasteverina statua del Belli) e perciò rientra perfettamente nei parametri di quei giovani che attirano le simpatie dello scrittore, capace, per osmosi, di trasmetterle a suo allievi, attraverso, innanzitutto, la lettura a voce alta, dove i giovani sono coinvolti in prima persona.

Ne *L'elogio del ripetente* (2013) la reiterata lettura dei *Promessi Sposi* nel trascorrere degli anni scolastici cavallo di battaglia del professor Affinati, offre lo spunto per delineare i cambiamenti del rapporto tra i ragazzi e il classico della Letteratura italiana, la strada maestra della identità italiana⁹.

«Fino a vent'anni fa potevo recitare, senza nessun intoppo, *I promessi sposi*, grida comprese, ai futuri elettricisti dei professionali per l'industria e l'artigianato. Ragazzetti svegli che, come i miei genitori, non avevano mai letto un libro in vita loro: chissà, forse, la comune partenza svantaggiata mi spingeva ad aiutarli perché certe solitudini ti affratellano e passano senza soluzione di continuità da una generazione all'altra. Ricordo ancora le tante mani alzate per rispondere alle interpretazioni che emergevano. Erano belle soddisfazioni».

Su questo delicato punto della società contemporanea, apriamo il colloquio con Eraldo Affinati

La tua personalità – quella che ti porta a scegliere situazioni estreme, con i ragazzi delle periferie di Roma e del mondo – mette continuamente in relazione l'identità fornita dalla tradizione letteraria e il presente multiculturale e potenzialmente ignaro di questi valori.

L'esperienza di Alessandro Manzoni rappresenta, in questa direzione, un punto di incontro difficile e significativo. Dal punto di vista della lingua e dello stile, come dal punto di vista dei contenuti identitari e religiosi.

⁹ Eraldo Affinati, *Elogio del ripetente*, Mondadori, Milano 2013, p. 35.

Scrivi nell'*Elogio del ripetente*:

«Pochi sanno cosa vuol dire fare lezione a una classe di oggi, con ragazzi spesso non scolarizzati, parecchi di lingua materna non italiana, a volte dislettici non certificati. È una sapienza unica, in cui devono entrare in gioco cultura, esperienza, sensibilità, capacità comunicativa, carisma e responsabilità. Un docente può incidere in modo indelebile nella percezione di un ragazzo. Inoltre è colui che è testimone della tradizione nelle nuove generazioni. Deve restare sempre lucido, equilibrato. E rischia tantissimo, in molti sensi, perché si espone ogni giorno a tutte le ore».

Poche pagine più avanti l'esempio di tale necessità di farsi testimone della letteratura è colta proprio Manzoni, nella constatazione di un cambiamento radicale negli ultimi vent'anni, per cui la lettura a voce alta del romanzo, non è più, di per sé fattore di attenzione e di domanda sui valori comuni.

Perché dunque Manzoni (e Verga) ti sono utili per esemplificare quel solco enorme tra due generazioni?

«È come se Manzoni, nella sua compiutezza rappresentativa, fosse uno scrigno della letteratura italiana. Per aprirlo serve una chiave: la lingua nazionale quale scommessa perduta della nostra identità e tuttavia sempre invocata, a volte nostalgicamente, alla maniera di una sorgente inattingibile dalla quale pure ricaviamo alimento. In questo senso i ragazzi difficili, come schegge impazzite, ti mettono con le spalle al muro: nel momento in cui respingono Manzoni (e/o Verga), ti chiedono di riformularlo, dentro di te, soprattutto per loro».

2) Scrivi ancora: «Oggi i ragazzi sono lasciati nel vuoto dialettico, privi di ostacoli da superare. I loro insegnanti restano gli unici ormai a doverli richiamare ai valori della serietà, del rigore, della concentrazione». La conoscenza non superficiale dell'universo manzoniano può instaurare un rapporto con l'oggi più costruttivo, magari applicando un'altra delle tue proposte messe in gioco nel volume: trasformare la lettura di un testo da compito scolastico in evento conoscitivo. In quale modo?

«Qualche tempo fa sono andato sulle rive dell'Adda. Nel punto in cui presumibilmente Manzoni ambientò l'addio ai monti di Lucia esiste una stele commemorativa. Pochi metri più avanti, sulla ciclabile, è sorto un centro di accoglienza per immigrati. Se fossi un insegnante di Lecco, per rendere viva la celebre pagina da leggere in classe, porterei i miei studenti proprio su quell'ar-

gine, facendoli riflettere sulla misura universale che oggi può assumere ai nostri occhi l'esilio della protagonista manzoniana».

3) Ti è capitato con un brano o con i personaggi di Manzoni qualcosa di simile a quello che racconti di Sonia, la ragazza di Roma ma con i genitori polacchi, indifferente a tutto che sei riuscito a conquistare con il racconto siberiano, *Carpentieri*, di Varlam Šalamov?

«I momenti magici te li devi saper conquistare: ecco perché, se te la giochi con profitto, perfino la notte dell'Innominato può assumere un rilievo speciale nella prospettiva di un adolescente in crisi. Mi capitò appunto nei miei primi anni di insegnamento in un istituto professionale di Guidonia quando a stento riuscivo a trattenere una classe di futuri elettricisti, carichi a mille mentre sollecitavo loro le interpretazione da scrivere alla lavagna. Cercavamo il personaggio nascosto del romanzo. Uno di loro disse Dio. Tanti anni dopo quel ragazzo, oggi uomo, mi ha scritto su Facebook un ricordo appassionato della mattinata trascorsa insieme al tempo della sua giovinezza. Sono le soddisfazioni più belle per un docente».

4) Significativo l'episodio dello splendido volume *Peregrin d'amore* nel quale gli occhi di una suora di clausura francescana che ti trafiggono da una grata ti costringono a tornare all'interrogativo sul libero arbitrio attraverso i personaggi dei *Promessi Sposi*. Nel prologo, prima di spostarti a Trezzo d'Adda, sei nei pressi di Bergamo, sulle tracce, appunto peregrin d'amore, del Manzoni. Nonostante i condizionamenti della storia, la scelta ultima è nel cuore dell'uomo. Così i personaggi manzoniani hanno formato un nuovo mito di larga diffusione popolare:

«Ognuno di noi, pur essendo condizionato dai talenti e dalla formazione di cui dispone, dalla formazione ricevuta, dalle esperienze fatte, dall'ambiente nel quale vive, può diventare il Griso o l'Innominato, Lucia o Gertrude. Nessuno può controllare la propria combinazione chimica, irriducibile e distintiva, insieme alla infinite variabili culturali che si innestano ad ogni frazione di secondo nella sua esistenza, ma tutti possiamo modificare, anche soltanto in modo impercettibile, la direzione di marcia»¹⁰.

¹⁰ *Ibid.*, p.194.

Quanto ti ha offerto la testimonianza di Manzoni¹¹, il cui capolavoro per te non è affatto idillico come molta lettura critica per la scuola ci vuol far passare?

Giudichi Manzoni, infatti, uno scrutatore implacabile del male e della protervia umana.

«Fra gli altri, è stato il compianto Angelo Marchese a spiegarci bene la ragione per cui sarebbe sbagliato credere che I promessi sposi abbiano un lieto fine. Non solo e non tanto per la persuasione profonda che contraddistingue il bilancio di Lucia, rispetto a quello assai più modesto di Renzo, quanto a partire proprio dal male umano emerso nel corso della narrazione e lasciato visibile, come un ingranaggio scoperto, pronto a rientrare in azione in qualsiasi momento, magari sulla scia dei famosi pettegolezzi che già si annunciano dopo il sospirato matrimonio. Sbirciato da questo angolo visuale tutto il romanzo assume un'altra piega: una riflessione potente sulla solitudine dell'uomo di fronte alla storia, la cui unica possibilità è nell'affidarsi alla Provvidenza, senza credere di poter sfuggire al dolore. La storia della colonna infame, in tale prospettiva, non è più soltanto un ramo cresciuto a dismisura sul tronco dell'albero, bensì la carta carbone dell'opera stessa».

5) Mi sembra che ancora una volta, nelle tue narrazioni, prevalga la concretezza della azione e degli episodi rispetto alle teorie. L'esclamazione di Renzo di viva San Marco che è il filo rosso del tuo racconto manzoniano accanto al salvifico Adda si traspone nella tua esperienza a spezzare le riflessioni sull'*Unde malum?* su cui Manzoni, a tuo giudizio, non sembra avere una parola decisiva, intagliando personaggi, quelli del Bene, non convincenti. È piuttosto il paesaggio a contenere una prospettiva più felice e umana, ad offrire, nel caso di Renzo, un appiglio realistico. Dunque, per risolvere il dilemma, registri una situazione dell'oggi, quando a sorpresa un gruppo di disabili che non conoscevi letteralmente si gettano su di te per salutarti, buttandoti perfino a terra. Uno stupore inaspettato e avvolgente.

¹¹ Al centro del racconto manzoniano di *Peregrin d'amore*, ivi, p. 201, leggiamo chiaramente l'effetto delle riletture manzoniane sullo scrittore e, di riflesso, nelle discussioni con i suoi studenti: «Tornano alcune vecchie questioni: fino a che punto gli uomini sono liberi di costruire la via che dovranno percorrere? Entro quali limiti potremmo considerarli condizionati dalle esperienze vissute? Dove finisce l'autonomia individuale e comincia la misericordia di Dio? Un tempo tali domande si presentavano mascherate da ordinanze interiori, mostrando un che di fiero, d'ineluttabile: chissà, forse dalle risposte che avremmo avuto sarebbe dipesa una parte della nostra vita. Oggi sono amici sorridenti, comprensivi, pronti a batterci la mano sulla spalla quasi sapessero che noi, in ogni caso, nonostante gli sforzi e l'impegno, non riusciremo a soddisfarle. Eppure si guardano bene dal rinunciare a sgranare, ancora una volta, il questionario, come facevamo quando eravamo ragazzi».

«Il finale del capitolo manzoniano di Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia, intende sottolineare proprio il rovescio del male nel bene: la possibilità di una salvezza come delirio. Ancora una volta, tutto dipende dalla nostra scelta, cioè dalla visione che abbiamo adottato».

6) Prediligi Renzo, nel suo umano camminare alla ricerca della voce dell'Adda, nel suo smarrirsi, nella sua capacità di carità, nella sua orfanità che, in qualche modo, diventa pressante e anche simbolica, nei momenti di smarrimento. Ti senti Renzo anche nella fascia esterna, industriale, dei luoghi manzoniani dell'Italia di oggi. Hanno sostituito l'intrico della boscaglia, ma contengono un identico senso di spaesamento.

Ritieni invece Federigo Borromeo un santino e perfino frettolosamente rappresentata la conversione di Innominato. Forse come sosteneva Testori, Manzoni in molti casi si vuole tenere in superficie del tragico? Dove dunque trovi la forza convincente del romanzo?

«Nel timbro di voce. Non c'è altra opera moderna italiana nella quale la cifra stilistica corrisponda al sentimento che viene rappresentato. Una sensibilità non personale, ma collettiva, comunitaria. La scrittura è un mastice unico. In questa direzione Manzoni, insieme a Leopardi, può misurarsi a testa alta con i narratori russi. La sua grandezza scatta nel momento in cui si capisce che il carattere dei Promessi sposi affonda le proprie radici nel genio linguistico, quindi nella proiezione – come dicevo all'inizio – di un'idea nazionale. In un certo senso l'Italia, senza Manzoni, non sarebbe se stessa».

7) Esalti invece lo stile miniaturistico, il gusto della punteggiatura esatta e in funzione di un discorso etico.

Un modello che ha fermentato nella tua narrativa?

«La sua punteggiatura non è ortodossa – basti pensare alla pagina iniziale. Tuttavia possiede una profonda necessità espressiva, come se fosse un sentiero luminoso che guida il lettore all'interno del percorso tematico. E' straordinaria in Manzoni la sua capacità di creare complicità con chi lo avvicina: come se ci dicesse: vieni, ascolta come respiro. Così batte il mio cuore. Accorda il tuo petto al mio. Nessun altro scrittore, prima o dopo di lui, è riuscito a fare altrettanto».

8) Trovandoti sulle tracce di Dietrich Bonhoeffer, per il volume *Un teologo contro Hitler*, tra i tuoi più centrali, per metodo e argomenti,

quali per esempio la responsabilità della guida rispetto ai suoi discepoli (che saranno ancor di più i tuoi allievi in *La città dei ragazzi* e in *Vita di vita*), dai valore, come poi nel ricordato finale del brano su Manzoni del *Peregrin d'amore*, ai disabili. L'incontro avviene casualmente, come poi a Capriate e ti sorprende l'affetto e l'allegria contagiosa con cui ti coinvolgono.

Sono i piccoli di oggi, gli umili manzoniani, radicalmente presenti alla tua riflessione: se fossero vissuti alla fine degli anni Trenta nella Germania di Hitler sarebbero stati sterminati tutti nel deprecabile e spaventoso progetto conosciuto come Aktion T4. Con Bonhoffer, e Manzoni, mutatis mutandis, condividi l'elogio della diversità, della umiltà, perfino della imperfezione, rispetto ai totalitarismi, ma anche rispetto all'egotismo sottinteso e non privo di possibili degenerazioni della ricerca di una etica assoluta, di una volontà di supremazia sulla natura di certo Romanticismo tedesco (vedi Von Kleist):

«Ma i piccoli amici sull'autobus mi sembrano rappresentare la sola, l'unica, possibile risposta alla mancanza di speranza di Henrich Von Kleist e all'infinita cieca arroganza del piccolo burocrate Adolf Eichmann. Senza l'imperfezione non sapremmo misurare il valore della vita nelle sue molteplici e insospettabili forme rispetto alle quali l'integrità del singolo uomo rimpicciolisce».

«Non solo i deboli hanno bisogno dei forti. Anche i forti non possono fare a meno dei deboli: basti pensare allo sguardo che l'innominato rivolge a Lucia. È uno degli insegnamenti più preziosi che ci lascia Manzoni. È questa la ragione per cui non condivido il giudizio negativo che Antonio Gramsci formulò nei suoi confronti».

9) Nel capitolo *Addio, camerata*, nel raccontare gli ultimi mesi di vita del teologo, ormai imprigionato, ti servi ancora di una citazione manzoniana. Mi sembra che, in poche righe, si possa trovare la sintesi di uno dei temi del libro e della riflessione di Bonhoeffer (e tua). Dall'Unde Malum alla imperscrutabilità dei disegni di Dio, a cui il teologo risponde con l'integrità del modello di Cristo anche come persona, nel grido angoscioso dell'abbandono sulla croce. Nell'atrocità della situazione, nella constatazione della sicura morte dei profeti di pace, percepita a poco più di vent'anni davanti al Laocoonte dei Musei Vaticani, il teologo arriva all'apice della consapevolezza.

«Solo durante la detenzione di Tegel ne divenne consapevole appieno. Resistenza e resa s'intrecciano nella realtà storica. È la questione della giustizia nel mondo, della politicizzazione assoluta. Ma è anche il vecchio nodo dell'imperscrutabilità del dettato divino.

“Può esser castigo, può esser misericordia” dice Fra Cristoforo a Renzo nei *Promessi Sposi*, al cospetto di don Rodrigo morente. Nessuno può saperlo».

Come commenteresti oggi questo episodio manzoniano? Cosa hai imparato dall'atteggiamento di Bonhoeffer a riguardo?

«I codici sono un'invenzione dell'uomo, al pari della famiglia e del matrimonio, non possiamo chiedere loro la vera giustizia, ma solo il superamento del caos sociale. E' giusto fermare l'istinto rivendicativo di Renzo. Tuttavia non possiamo tenere le mani in tasca senza intervenire di fronte all'oltraggio di un principio in cui crediamo, come sapevano Dietrich Bonhoeffer e don Lorenzo Milani».

Fabio Pierangeli

SOMMARIO

L'intervento ruota attorno al dialogo con Eraldo Affinati su temi manzoniani: dallo stile, al problema dell'unde malum? alla costruzione dei personaggi e contengono un riconoscimento fondamentale per l'intero svolgersi della narrativa dello scrittore romano: i forti hanno bisogno dei deboli, prova suprema ne è lo sguardo dell'innominato verso Lucia, nel XXI e nel XXII, il desiderio del tenebroso uomo di rivederla, il terrore che affiora del suo giudizio, della corruzione, della morte non in grazia di Dio.

SUMMARY

The intervention revolves around the dialogue with Eraldo Affinati on Manzonian issues: from style, to the problem unde malum? to the construction of the characters and contain a fundamental recognition for the entire development of the narrative of the Roman writer: the strong need the weak, the supreme test is the look of the innocent Lucia, in the XXI and XXII, the desire of the dark man to see her again, the terror that emerges of her judgment, of corruption, of death not in the grace of God.

Due scritti sul Manzoni

di Mario Pomilio

I testi, che qui si ripubblicano, usciti rispettivamente nel 1959 e nel 1985, ciascuno dei quali riproposto dall'autore in differenti sedi, sono da considerare parte di un significativo corpus di interventi che, a testimonianza di un'interrogazione costante, nel corso dei decenni Mario Pomilio ha dedicato ad Alessandro Manzoni, il massimo, notoriamente, fra i suoi autori d'elezione. Si tratta per la verità di un gruppo di articoli vario, né pensato organicamente (come invece sarebbe accaduto per Pirandello, prima, per Verga, poi, fino all'approdo in monografie specifiche); scritti apparsi su quotidiani, oltre che su riviste, di misura e impegno difforme, eppure caratterizzati tutti da una marcata impronta saggistica: e spesso giustapponibili all'atto di elaborazione narrativa dell'autore – senza che mai tuttavia trapeli, in prima istanza, ombra di prevaricante intenzionalità autoriale, o autoproiettiva (come il primario interesse nella costruzione di dimensioni narrative, nutrito dall'intensità di quelle riletture, pur avrebbe ben concesso). Quanto al Manzoni “eletto” nei percorsi critici pomiliani, andrà sottolineato che si tratta, perlopiù di un “Manzoni minore” (sigla adottato dall'autore stesso, nel primo dei due saggi che ripubblichiamo); a considerarli nel loro complesso, tali interventi vertono perlopiù, più che sul Manzoni dei *Promessi* nelle loro varie stesure, sul Manzoni “storico”, quello della *Colonna infame* o del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*. Opzione tanto più significativa, in quanto rivelatoria di quell'approccio oggettivo, saggistico e insieme morale, alla sfera dell'invenzione, che caratterizza l'ispirazione di Pomilio fin dalle prime uscite, e sempre più decisamente nelle opere ultime e maggiori.

I due scritti qui prescelti, testimoniano, ciascuno, di una precisa fase nel percorso pomiliano, e più precisamente, di quello narratore (pur nell'innegabile rigore, e acume, dell'atto interpretativo). L'anno di pubblicazione del primo, dedicato alla *Colonna infame*, per lui “gran-

de romanzo non scritto” – e proprio in questa resistenza alle blandizie romanzesche promanante il senso della sua profonda modernità, – è quello dell’uscita in volume del *Nuovo corso*; ed è ormai chiaro, e con forza anche maggiore a seguito delle ricognizioni sui taccuini preparatori nella prospettiva di quel romanzo, effettuati da Mirko Volpi in occasione della recente riedizione del romanzo, da lui curata (Hacca, Matelica 2014, con uno scritto introduttivo di Alessandro Zaccuri), quanto la presenza di quell’opera tanto esemplare per la struttura e per la ricostruzione – su cui (nelle parole stesse del Gran Lombardo) si fonda – di un’ “orrenda vittoria dell’errore contro la verità” (ibridata o persino virata nel Camus della *Peste*, ma persino poi, oseremmo dire, su una doppiamente straniante, “epica” tonalità brechtiana, quasi un *Mahagonny* magari rovesciato di segno), sia attiva e profonda per il concetto e la costruzione stessa del *Nuovo corso*. Un testo, questo, che, ad accogliere la luce del modello manzoniano, finirà per proporsi stranamente unico e non solo, forse, entro l’itinerario pomiliano (a escludere alcuni ancor più lividi, inesplicati bagliori di cui sono investiti alcuni dei racconti poi inclusi nel *Cane sull’Etna*); ma quello, anche, in cui forse il fondamentale (per Pomilio) tema d’una Malinconia della Storia, appare più ampiamente trattato, e in un continuo e stupefacente esercizio di variazione, o addirittura, di *fuga*.

Quanto il saggio del ’59, nell’economia della scrittura, riceve, quasi dall’oggetto stesso su cui poggia il suo sguardo, un tratto di rigore tra il severo e il quasi impersonale, o forse, più propriamente, *morale* (potremmo citare un passo come questo, “tutte le volte che la narrazione diretta, la rappresentazione distesa sembrano prendergli la mano, [Manzoni] si rifugia nella citazione testuale d’un documento”, ma finiremmo per estremizzare, e per portarci addirittura all’uscita del ’75, al Quinto evangelio, romanzo di soli documenti, per quanto apocrifi, testualmente riportati...), tanto invece, posto all’opposto estremo dell’itinerario di Pomilio, l’“improvviso” dell’85 direttamente si rapporta, e per tema e per vena narrativa e libertà stilistica, all’ormai celebre *Natale del 1833*, uscito due anni prima e immediatamente celebrato come un nuovo classico, ormai del tutto impreveduto alla luce della nuova e feroce Età (non è un caso forse che a quell’opera, già incentrata sul tema della crisi e del Silenzio, sia seguito, nell’attività narrativa di Pomilio, il silenzio più atrocemente letterale, né la sola e pur invalidante malattia articolatoria può essere la causa di quel tacere); risultato di una scrittura che si confronta ormai direttamente e liberamente col suo modello (Manzoni, ovviamente, divenuto, nel *Natale*, il suo protagonista), inter-

pellandolo e come contrappuntandolo, nell'esercizio d'una ricostruzione insieme filologica e fantastica (ovvero, come felicemente ebbe a dire Pietro Gibellini: *Filologia Fantastica*). Nella scioltezza del suo ritmo critico-biografico, e nella elegante e vitalissima perfezione del racconto documentale, e della voce che lo trasmette – tutto incentrandosi sulla inquieta e intensa spiritualità di Enrichetta Blondel (tanto decisiva per la conversione del Manzoni), e del suo *côté* (in singolare omaggio all'amato autore della *Recherche*) – lo scritto sembra, in condensato, un possibile capitolo da preporre al *Natale* medesimo: o di esso, se non proprio una *preistoria* (come in altro, celebre scritto di *Scritti cristiani*, riferito al *Quinto evangelio*), quanto meno, qualcosa come una precondizione in forma di *prélude*¹.

A proposito del Manzoni minore ²
(1959)

Nel 1829, due anni dopo l'apparizione del secondo e terzo tomo di quella che doveva passare poi alla storia col nome di prima edizione de *I promessi sposi*, il Manzoni portava a termine la *Storia della colonna infame*, ponendo così fine alla grande stagione creativa inaugurata con gli *Inni sacri* e insieme concludendo il momento etico-fantastico dal quale era nato il suo romanzo, E come è ben noto che il Manzoni, già mentre scriveva i capitoli della peste, si proponeva di tornare sul tema degli untori, così è nota la delusione del pubblico, il quale s'aspettava non un'operetta storica, ma un nuovo romanzo. E di essa si fa eco lo stesso Manzoni fin dalle prime pagine della sua *Storia*.

Ma nonostante la cura che egli pose nel giustificarsi, né allora né in seguito l'operetta godé mai di particolare fortuna: e non dico presso il

¹ Per una felice congiuntura, l'uscita di questo numero di *Studium* coincide con quella della pubblicazione di una raccolta, già progettata da Pomilio ma non prima realizzata, di *Scritti sull'ultimo Ottocento*, per la Prospero editore (primo numero della collana "Scrittojo"). Il volume, curato da Mirko Volpi e impreziosito degli illuminanti scritti di Paola Villani (a introduzione) e di Maria Antonietta Grignani (sul Pirandello di Pomilio), e a poco più di un anno di distanza dall'uscita di *Petrarca e l'idea di poesia*, spezzone di un'ampia ricerca giovanile, ricostruito da Cecilia Gibellini per la nuova serie della collana Universale delle edizioni Studium (con altrettanto denso saggio introduttivo ad opera della curatrice), segna una nuova tappa nella restituzione, in tutti i suoi strati, in tutto il suo spessore, di un'opera complessa e centrale, e in realtà tanto ancora da approfondire e, forse, scoprire (tanto sospesa nella discrezione e il segreto della sua incerta trasparenza), come quella di Mario Pomilio.

² In *Il Popolo*, 28 luglio 1959; quindi, col titolo *A centotrent'anni dalla "Colonna infame"*, in *Leggere*, V (1959), n. 8-9, pp. 35-36.

pubblico ma neppure presso gli studiosi, contenti in genere d'andare a caccia della poesia (e fino a qualche anno fa della non-poesia) del Manzoni, ma distratti, per non dire infastiditi, tutte le volte che s'è trattato di scendere all'esame di quegli scritti manzoniani che, se meno validi dal punto di vista dei puri valori poetici, non sono meno interessanti come espressione d'una coscienza e, diciamo pure, d'una mente speculativa tra le più complesse dell'intera nostra cultura. È perciò che è difficile trovare nelle storie letterarie, anche le più ampie e accreditate (per non parlare poi delle monografie, dove simile lacuna si fa più vistosa), qualcosa di più d'una riga di cenno alla *Storia della colonna infame*; è perciò che se ne conoscono così male, non dico la tessitura, ma le superbe pagine iniziali, da considerarsi invece tra le più alte del Manzoni. Colpa certo, d'un indirizzo metodologico; ma colpa anche d'una mentalità, che rende così poco attenta la cultura italiana a cose che fuori d'Italia sarebbero studiate con tanta cura (la raccolta di massime morali, il diario, il libro di confessioni o di meditazioni) e che fa sì che anche per leggere i preziosi frammenti manzoniani occorra riferirsi a vecchie edizioni reperibili ormai soltanto nelle biblioteche.

Comunque, per tornare al nostro discorso, non c'è dubbio che la *Storia della colonna infame* sia nata sotto il segno del Manzoni maggiore. Basterebbero, a provarcelo, le due molle affettive che vi si alternano e che sono in definitiva le stesse che fanno da sottofondo a *I promessi sposi*: lo sdegno e la pietà, lo sdegno pei soprusi, la pietà per le vittime. La stessa minuzia con cui lo scrittore si muove tra gli atti d'un processo di due secoli prima, non è quella dell'erudito o dello storico, ha il rigore morale d'un Manzoni volto come sempre a capire e sondare le irrazionalità della storia e a darsene una ragione che non ripugni alla sua ragione di cristiano.

È di qui, anzi, che nasce intero il significato, e aggiungiamo senz'altro, il messaggio dell'operetta. I grandi colpevoli del processo agli untori sono anzitutto, agli occhi del Manzoni, la superstizione e l'ignoranza, il terrore e la cecità che ne derivano. Colpevole del pari è la procedura iniqua, l'uso della tortura in primo luogo. Ma il Manzoni non si ferma qui. Limitarsi a questo significava per lui riconoscere una specie di fatalità del male, quando tutta la sua speculazione e tutta la sua morale lo portavano a respingere questo concetto. Se la storia è opera degli uomini, è la volontà degli uomini l'unica responsabile del male che compie e dei delitti ai quali costringe la storia. Non bastava, dice il Manzoni credere all'efficacia delle unzioni pestifere, per credere necessariamente che Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora le avessero messe in opera;

non bastava il fatto che la tortura fosse in vigore, per farla soffrire a tutti gli imputati e sentenziarli quindi colpevoli. Ignoranza e tortura ebbero sì la loro parte nel male compiuto, furono l'una occasione deplorabile, l'altra mezzo crudele e attivo. Ma afferma il Manzoni, quei giudici che «condannarono degli innocenti, che essi, con la più ferma persuasione nell'efficacia delle unzioni, e con una legislazione che ammetteva la tortura, potevano riconoscere innocenti; e che anzi, per trovarli colpevoli, per respingere il vero che ricompariva ogni momento in mille forme, e da mille parti... dovettero fare continui sforzi d'ingegno, e ricorrere ad espedienti, de' quali non potevano ignorare l'ingiustizia», quei giudici sono i veri responsabili dell'infame sentenza. «Dio solo», aggiunge il Manzoni dopo aver messo in evidenza i loro stati d'animo «ha potuto vedere *se* que' magistrati, trovando i colpevoli d'un delitto che non c'era, ma che si voleva, furono più complici o ministri d'una moltitudine che, accecata non dall'ignoranza, ma dalla malignità e dal furore, violava con quelle grida i precetti più positivi della legge divina, di cui si vantava seguace. Ma la menzogna, l'abuso del potere, la violazione delle leggi e delle regole più note e ricevute, l'adoprar doppio peso e doppia misura, son cose che si possono riconoscere anche dagli uomini negli atti umani; e riconosciute, non si posson riferire ad altro che a passioni pervertitrici della volontà».

Ecco dunque la vera responsabile dei grandi errori, delle grandi colpe storiche: la passione pervertitrice della volontà. Riferirsi ad essa per spiegare il processo agli untori significa, per il Manzoni, ricondurre all'uomo ciò che in apparenza poteva sembrare un errore fatale e impersonale dovuto alle condizioni storiche. E ciò è a suo modo perfino consolante, cristianamente consolante, dice il Manzoni. Ravvisare nelle passioni umane la radice del male può render meno disperata la lotta per combatterlo. Difatti, «se, in un complesso di fatti atroci dell'uomo contro l'uomo, crediam di vedere un effetto dei tempi e delle circostanze, proviamo, insieme con l'orrore e con la compassione medesima, uno scoraggiamento, una specie di disperazione. Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio, e come legata in un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo per riscotersi, di cui non può nemmeno accorgersi... Ma quando, nel guardar più attentamente a quei fatti, ci si scopre un'ingiustizia che poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano, un trasgredir le regole ammesse anche da loro... è un sollievo il pensare che, se non seppero quel che facevano, fu per non volerlo sapere, fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere, e non è una

scusa, ma una colpa; e che di tali fatti si può bensì esser formatamente vittime, ma non autori».

Ci troviamo di fronte, s'è già detto, a una delle più alte pagine del Manzoni. In essa, lo scrittore conclude un discorso incominciato già all'epoca del *Conte di Carmagnola* e va oltre le stesse posizioni teoretiche accennate ne *I promessi sposi*. Il male, l'irrazionale, vi è ricondotto interamente all'uomo, ciò che in seno alla storia si vuol camuffare per fatalità non ha radici all'infuori della volontà umana. Per il resto, il Manzoni della *Storia della colonna infame* è ancora l'artista de *Il conte di Carmagnola* e de *I promessi sposi*, il poeta delle vittime delle grandi ingiustizie storiche. Ed è un vero peccato che uno scrittore della sua levatura, nel pieno della maturità, non si sia lasciato sedurre dalle grandi possibilità fantastiche e drammatiche che il tema gli offriva. Egli analizza da par suo le ragioni che mossero i giudici ad agire in un senso piuttosto che in un altro e a forzare la procedura per scoprire a tutti i costi dei colpevoli, cerca di capire come mai gli imputati si piegassero alla confessione e alla delazione d'altri innocenti, freme ogni volta che s'aggiunge un'altra tessera al mostruoso mosaico di falsità che li condannerà a morte, ma tutte le volte che la narrazione diretta, la rappresentazione distesa sembrano prendergli la mano, si rifugia nella citazione testuale d'un documento, quasi avesse paura di deformare la verità, quasi volesse a tutti i costi rammentarsi d'un concetto che poi enuncerà nel *Discorso sul romanzo storico*: «Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento».

Eppure, quante volte nel corso delle pagine si sente il romanziero: quante volte a una descrizione (gli arresti, la tortura, le delazioni) balena la forza e la potenza rappresentativa del Manzoni. Le massime stupende non si contano, e degne tutte di stare alla pari con le più famose de *I promessi sposi*. E quasi ovunque basterebbe un nulla, un accentuare gli spunti, una battuta di dialogo al posto d'una citazione, il trasferire in prosa manzoniana il testo d'un documento, per avere l'intensa pagina d'un artista. E la pietà che suscitano in noi queste pagine non è ben diversa da quella che suscita di solito una comune pagina di storia, e vicina invece a quella prodotta dalle pagine d'un romanzo o d'una tragedia? Grande romanzo non scritto, è, insomma, la *Storia della colonna infame*. E vien voglia di dar ragione ai contemporanei del Manzoni, che si rammaricavano che l'opera non corrispondesse alle speranze concepite.

Ciò che si è detto ci aiuta del resto a comprendere come mai nep-

pure come opera storiografica la si giudichi perfettamente riuscita. Si dice di solito che Manzoni storiografo è troppo sottile, troppo acuto, troppo moralista. Ma se questo è vero soprattutto se riferito alla *Storia della colonna infame*, è solo perché egli scrive da romanziere e con lo stato d'animo d'un romanziere. Quella sottigliezza che vi si ravvisa è la sottigliezza dello psicologo, quel moralismo è di chi, più che esaminare i fenomeni storici nella loro ampiezza, s'addentra nell'intimo delle coscienze a cercare moventi e colpe.

*Dal versante di Enrichetta Blondel*³
(1985)

Pare che Enrichetta Blondel, giunta nel 1808 giovane sposa a Parigi subito dopo il matrimonio col Manzoni, un matrimonio celebrato secondo il rito calvinista, non si trovasse proprio a suo agio nel salotto tra colto ed elegante di M.me Condorcet. Vi si aggirava, dicono i biografi, spaesata e quasi smarrita, al contrario di sua suocera, Giulia Beccaria, amante invece di quei convegni dove ancora sopravviveva un ultimo lembo della mondanità settecentesca, e al contrario del suo stesso marito Alessandro, ancora tutto teso a respirare l'aria di Parigi in un momento decisivo della sua storia intellettuale. Né la cosa ci può meravigliare se solo si pensa all'età di lei – aveva appena 17 anni – e a quale era stata la sua formazione all'interno d'una famiglia borghese e calvinista dove presumibilmente la severità stessa dei costumi non favoriva le aperture e il brillio culturale e da dove semmai essa usciva segnata da qualcosa che la rendeva assai poco adatta al clima disinvolto del salotto della Condorcet: la priorità, vogliamo dire, del sentimento religioso e con essa l'attitudine, che in lei non si sarebbe mai smentita, a ricondurre a Dio ogni atto della vita e ogni evento quotidiano.

Il fatto è in sé aneddotico. Ma assume rilievo se appena lo si ripensa alla luce dell'epistolario di Enrichetta (stampato alcuni anni fa presso Cappelli da Giuseppe Bacci), perché in qualche modo ne spiega la qualità e aiuta a distinguerlo dai tanti altri epistolari femminili che vennero scritti negli stessi anni (si pensi solo alle dame milanesi e fiorentine che avevano proprio allora corrispondenza col Foscolo). Non c'è in esso,

³ Lo scritto, uscito inizialmente col titolo *La spiritualità di Enrichetta Blondel*, in *L'Osservatore Romano*, 7 marzo 1985, venne poi più volte ripubblicato, in quello stesso anno, col titolo mutato (*Dal versante di Enrichetta Blondel*): in *Il Nostro Tempo*, 28 aprile 1985, in *Ianuarius*, n. 5, 1985, in *Terra ambrosiana*, n. 6, nov.-dic. 1985.

come non c'era nella natura di Enrichetta, nessun retaggio mondano di provenienza settecentesca come non c'è traccia di civetteria intellettuale né di quel sottile protagonismo da lettere «scritte in pubblico» ancora correnti agli inizi dell'Ottocento. Eppure c'è traccia degli abbandoni romantici, della *sensiblerie*, della proclività alla confessione di sé che stavano venendo di moda proprio in quel tempo. Tra epistolari d'ascendenza illuministica ed epistolari a matrice romantica quello di Enrichetta sta perfettamente a sé per la sua aria piana, un po' casalinga, priva di brillii, incurante della bella scrittura fino alla trasandatezza e per come ne emerge una figura di donna raccolta esclusivamente nel circuito della famiglia e in fin dei conti senza nulla di femminilmente spiccato o di biograficamente «interessante» se non fosse per la sollecitudine religiosa che tutto l'attraversa, che si fa più evidente e talora trepidante, com'è naturale, nelle lettere indirizzate al Degola e al Tosi, i due direttori spirituali, ma che ovunque si fa avvertire, sia pure per inciso, testimoniando d'una religiosità non solo persuasa, ma fatta in pari tempo, senza mai diaframmi, visione della vita e pratica di vita, presente cioè in egual misura nell'ordine dei comportamenti e nella modulazione dei sentimenti.

Si tratta, beninteso, d'una religiosità non problematica, ovvero, per meglio dire, non problematizzata, da «anima angelica», come si sarebbe espresso suo marito, e che può assumere perfino un sapore devozionale, andando fino allo scrupolo di tenere per colpe i momenti di tristezza «così indegna – scriveva Enrichetta – delle grandi gioie di cui Dio mi colma continuamente» (e non a caso il Degola su questo punto avvertiva il Tosi: «Siate in attenzione che la sig. Enrichetta non prenda a scrupoleggiare, al che mi sembrò qualche volta un tantino tendere il suo spirito»), ma intanto è una di quelle religiosità fortemente consequenziali in cui si riassume e s'assomma l'intera esistenza spirituale d'una persona, e che comporta in pari tempo «dolcezza e fermezza», come di nuovo si sarebbe espresso suo marito. Ed è appunto su tale fermezza che vogliamo qui soffermarci: quella ad esempio (ma è storia più nota e ci limitiamo ad accennarvi di passata) in virtù della quale, tra l'indifferenza del marito ancora lontano da pensieri di conversione e la prevedibile avversità della propria famiglia d'origine, una giovane donna d'appena 17 anni poté decidere da sola di lasciare il calvinismo per il cattolicesimo, e quella di cui dovette dar prova di lì a pochissimo tempo, nell'unico episodio veramente drammatico e conflittuale che attraversasse la sua limpida storia spirituale e che, per come essa vi reagì, riversa una luce singolarmente qualificante sulla sua religiosità.

La raccolta del Bacci poco fa menzionata s'inaugura con tre lettere d'Enrichetta ai parenti. Le prime due, spedite da Parigi nel 1809 e indirizzate al fratello maggiore Carlo (ma rivolte in realtà all'intera famiglia), sono tutte e solo grondanti affetto, tutte effusione di tenerezza, cose che non sorprendono, si capisce, da parte d'una giovinetta particolarmente sensibile costretta a vivere così lontano dai suoi. Vi si gioisce perché il padre ha superato felicemente un'operazione agli occhi, tra pensieri delicati come quello che il padre, ormai che ha riacquistato la vista, possa chiedere di vedere i ritratti di lei e del suo amato sposo e intuire da «ces faibles ressemblances» i sentimenti che passano nei loro cuori, oppure vi si scherza sulle fattezze della piccola Giulietta, la primogenita, che via via che cresce tende a rassomigliare al padre. Si tratta comunque di lettere serene, testimonianza ambedue d'un'intesa ancora intatta, perfettamente felice. Idealmente Enrichetta vive tuttora nel grembo della famiglia d'origine.

Tutt'affatto diverso è il tono della terza, datata 29 giugno 1810. Ma occorre ricordare che frammezzo c'è stato, il 22 maggio dello stesso anno, l'atto d'abiura di Enrichetta e il suo passaggio al cattolicesimo. La notizia ha sorpreso e turbato i Blondel, irritando in particolare lo zio David, fratello del padre, che ha rivolto alla nipote parole piene di sarcasmo, e soprattutto suscitando «nello spirito della madre un tumulto, un incendio, una smania» (come afferma un testimone diretto) che l'hanno indotta a indirizzare alla figlia una lettera durissima, intercettata per fortuna da Carlo, il quale l'ha sostituita con un'altra di proprio mano, più morbida quanto al tono, benché sempre cruda quanto alla sostanza.

Le due missive hanno raggiunto Enrichetta a Torino, dove i Manzoni hanno fatto tappa tornando da Parigi, e messo «in costernazione la sua tenera affettuosissima anima» (sono di nuovo parole d'un testimone diretto). Fatto sta che, due giorni dopo averle ricevute, Enrichetta indirizza al padre, perché se ne faccia tramite presso il resto della famiglia, una lettera esprimente tutta l'afflizione e, per l'appunto, la costernazione d'una creatura che teme di vedersi preclusa la casa paterna e tagliata fuori dagli affetti familiari e usa le parole più tenere e toccanti per sgomberare ogni nube, ma che nello stesso tempo è tutta improntata alla fermezza di cui parlavamo, una fermezza senza cedimenti difficile a sospettarsi in una persona della sua età. Non vi cercheremo argomentazioni speculative nelle quali Enrichetta era forse troppo immatura per avventurarsi e che del resto sarebbero risultate inopportune in una simile circostanza, irritando magari vieppiù i suoi (essa stessa lo fa no-

tare). Ne emergono invece una decisa rivendicazione dell'autonomia della propria scelta, fatta per libera elezione, fuori da ogni influenza altrui (i parenti sospettavano che a spingerla alla conversione fossero stati il marito, e, soprattutto, la suocera), l'altrettanto decisa volontà di persistervi e un accenno alla felicità che essa prova nel nuovo stato.

Ci siamo domandati se Alessandro Manzoni abbia in qualche misura avuto parte nella stesura della lettera. Ma benché sicuramente egli non si tenesse estraneo alla vicenda, soffrendola di riflesso, come attestano accenni e missive sue, ci è parso di poter rispondere di no, nel senso che il testo ci sembra tutto e solo di Enrichetta per le caratteristiche d'una scrittura tendente all'effusività e a tratti quasi adolescenziale, per l'andamento del discorso, troppo poco costruito e sollecitato piuttosto da scatti emotivi mal riportabili a un'eventuale supervisione manzoniana, e perfino per certi refusi tipici del francese di lei. Al massimo sospetteremo un piccolo sigillo manzoniano nell'accenno alla Risposta che per il momento non si può dare, segno forse che la lettera venne prima discussa insieme, ma il resto è tutta farina del sacco di Enrichetta, come suol dirsi, e disegna benissimo i contorni d'un'anima nella sua affettività e dolcezza e tendenza all'espansione, ma anche nella sua non removibile risolutezza a riprova della rilevanza che aveva presso di lei il fattore religioso.

L'episodio ebbe un seguito. Un paio di settimane dopo la giovane venne finalmente ricevuta in visita presso la propria casa trovando la madre ancora fredda, sostenuta e proclive al biasimo. Si ripeté in breve nell'incontro faccia a faccia la situazione stessa che s'era verificata nello scontro epistolare. Ma ecco in quali termini ne parlò Enrichetta, pur uscendone affranta e addirittura in preda alla febbre:

...Elle m'a dit... qu'un jour j'aurais certainement à me repentir amèrement de la grande sottise que j'ai faite: à quoi j'ai répondu que, je serai toujours affligée d'avoir perdu sa tendresse, ma pour me repentir jamais, jamais!, elle m'a regardée avec un air surpris et colère: moi me suis tue en bénissant toujours davantage l'être suprême de la grande grace qu'il m'a accordée!...

E non basta. A conferma della pertinacia di Enrichetta e di come uscisse tutt'altro che interiormente disarmata dal conflitto coi parenti, ecco un altro capitolo della stessa vicenda che ulteriormente delinea, tra dolcezza e fermezza, la sua fisionomia di donna e di credente. È passato almeno un anno dai fatti che abbiamo ricordato, quando Enrichetta si rivolge al proprio direttore spirituale per inviargli alcuni risparmi e pregarlo di devolverli in opere di carità.

Forse nulla più che un tratto come questo è in grado di rendere sia il carattere della giovane donna, sia gli stampi della sua religiosità. La conversione è stata davvero il fatto serio della sua vita, una metanoia che resterà operante per tutto il resto dei suoi anni impegnandola in un sottile continuo processo d'autoperfezionamento che comporta naturalmente momenti di angustia, come quando avverte un principio di scoraggiamento nel non saper seguire fino in fondo il «règlement de vie» tracciatole dal Degola, ma in genere la sostiene disponendola a una totale remissione e affidamento ai voleri divini fino a renderla serena e impensatamente forte – lei così fragile di salute – di fronte alle tante traversie che colpirono i Manzoni. «Sia fatto il volere di Dio», «rassegnarsi a quello che Dio vorrà da noi» sono una specie di segreto *leit-motiv* del suo epistolario, un po' come lo sono, sia detto di scorcio, nel linguaggio della Lucia manzoniana: e, come nel caso di quest'ultima, non sono semplici intercalari, né suonano unzione, ma sono l'espressione d'un'autentica vita di fede. Senza dire di certi brani preziosi e sintomatici dove, senza che Dio venga affatto nominato, le massime di comportamento pratico si trasformano in tutta naturalezza in massime di vita cristiana. Si veda ad esempio questo brano di lettera alla figlia Vittoria:

...Continua sempre, mia cara Vittorina, ad essere amabile, compassionevole, graziosa colle tue compagne...; è così dolce il farsi amare! Pensa anche che non basta d'imparare molte cose, ma che bisogna mettere ogni nostra maggior cura nel sorvegliare noi stessi, nel perfezionare il nostro carattere e che bisogna anche avere un contegno e modi distinti, ed essere puliti ed ordinati su tutta la nostra persona. Io non finirei mai di raccomandarti di avere la massima cura delle cose tue: l'ordine e l'economia non sono avarizia, come il *gaspillage* non è generosità: se teniamo conto di quello che abbiamo, ci avvanzerà sempre abbastanza per poter venire in aiuto di quelli che hanno meno di noi; e questo è il modo migliore per evitare l'avarizia.

A questo punto il nostro discorso si chiude lasciando di necessità in sospenso una domanda: fin dove la spiritualità del Manzoni, pur nelle sue forme tanto più articolate, ebbe a risentire di quella della sua compagna di vita? Ma è domanda che, chi non sia prevenuto, sottende già la sua risposta.

Mario Pomilio

SOMMARIO

I testi di Mario Pomilio che qui si ripubblicano a cura del figlio Tommaso, usciti rispettivamente nel 1959 e nel 1985, sono da considerare parte di un significativo corpus di interventi che, a testimonianza di un'interrogazione costante, nel corso dei decenni lo scrittore abruzzese ha dedicato ad Alessandro Manzoni, il massimo fra i suoi autori d'elezione a cui ha dedicato uno dei suoi capolavori, *Il Natale del 1833*.

SUMMARY

The texts of Mario Pomilio respectively released in 1959 and 1985, are to be considered part of a significant corpus of interventions, which, in witness of a constant question, during the decades the writer of Abruzzo he has dedicated to Alessandro Manzoni, the greatest among his election authors to whom he has dedicated one of his masterpieces, *Il Natale del 1833*.