

Progetto Manuzio



Vittorio Spinazzola

Il libro per tutti
Saggio sui “Promessi sposi”



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:

E-text

Editoria, Web design, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Il libro per tutti : saggio sui "Promessi sposi"

AUTORE: Spinazzola, Vittorio

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Si ringrazia l'Autore che ha gentilmente concesso i diritti di pubblicazione elettronica dell'opera.

DIRITTI D'AUTORE: sì

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza
specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

TRATTO DA: Il libro per tutti : saggio sui "Promessi sposi" / Vittorio Spinazzola.
- Roma : Editori Riuniti, 1983 (stampa 1984). - 325 p. ; 22 cm. - (Nuova biblioteca di cultura ; 246).

CODICE ISBN: 88-359-2684-X

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 21 marzo 2008

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità media

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

ALLA EDIZIONE ELETTRONICA HANNO CONTRIBUITO:

Clelia Mussari, clelia.mussari@fastwebnet.it

REVISIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

PUBBLICATO DA:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://www.liberliber.it/>

Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni:
<http://www.liberliber.it/sostieni/>

VITTORIO SPINAZZOLA
IL LIBRO PER TUTTI
SAGGIO
SU "I PROMESSI SPOSI"

Indice

I. Manzoni e il mondo moderno

La contraddizione dei *Promessi sposi*: libro per un pubblico universale, ma di cui è preconstituita la spiritualità religiosa. I modi di coinvolgimento del lettore non credente. Modernità borghese e integrismo cattolico. Liberalesimo politico, liberismo economico, libero arbitrio morale. La presenza ecclesiastica, unica garanzia di sviluppo degli ordinamenti civili. Il dibattito interiore delle coscienze: l'individuo sociale e le sue responsabilità di fronte al prossimo. I limiti del criticismo manzoniano: l'elusione del confronto con l'umanesimo laico, la riluttanza al discorso sull'amore. Volontarismo attivistico e perplessità etiche. L'italianità profonda del romanzo.

II. Genesi di un «libro per tutti»

Il rapporto fra politica e morale, asse costitutivo della riflessione poetica manzoniana, prima e dopo la conversione. Dal classicismo al romanticismo: la sperimentazione delle forme espressive di maggior efficacia militante. Il *Cinque Maggio*, gli *Inni sacri*, le tragedie: fascino della personalità eroica e preoccupazioni per l'umanità comune, demistificazione dell'agire politico e celebrazione dell'ecumenismo religioso. Dal colloquio con le élites intellettuali all'apertura di dialogo con il popolo borghese: la scelta della prosa narrativa.

III. I destinatari dei «Promessi sposi»

La democraticità letteraria del progetto di lavoro manzoniano: massimo dispiegamento di risorse espressive per attingere la capacità di comunicazione più ampia; conquistare un pubblico nuovo senza perdere quello tradizionale. Il dibattito sulla popolarità nell'ambiente romantico milanese. La proposta riformatrice teorizzata dal Berchet. Il Porta e la soluzione di linguaggio dialettale. Il romanzo, forma deputata della civiltà letteraria borghese, e il suo recupero dell'area culturale cattolica.

IV. L'io narrante e il suo doppio

Il personaggio narratore, nei suoi connotati di autorevolezza paterna e fraternità creaturale. L'ottica cattolico-liberale, esterna al mondo del neofeudalesimo barocco. L'Anonimo, portatore di un punto di vista ancora interno all'universo mentale secentesco. Lo scambio delle parti tra fantasia romanzesca e accertamento di verità storica. La pienezza di fede, risorsa suprema dell'io narrante per raggiungere una conoscenza esaustiva del reale e darne rappresentazione adeguata.

V. La rappresentazione letteraria come giudizio etico

I due poli della ricerca di linguaggio manzoniana: volontà di rispecchiare ogni fenomeno di esperienza e consapevolezza dei limiti inerenti alla parola umana. La mimesi stilistica: riproduzione del dialogato, trascrizione dei documenti d'epoca. Il resocontismo narrativo: avventure personali e vicende collettive. La descrizione fisionomica: ritratti singoli e affreschi d'insieme. Il criticismo coscienziale: indagine di comportamento e discriminazione delle passioni; lo smascheramento dell'istinto di conservazione, la reticenza sull'istinto amoroso; psicologia individuale e psicologia di massa. La rappresentazione am-

bientale: paesaggi noti e orizzonti sconosciuti. Realismo analitico e procedimenti simbolici: il mistero della natura, il segreto del cuore umano.

VI. I personaggi, tra criticismo ironico e partecipazione umana

La costruzione sistematica dei personaggi romanzeschi. Primo criterio distintivo: il buon senso, espresso in forma ironica. Gradazioni dell'ironia secondo le caratteristiche socioculturali del soggetto. La comicità: ambiente popolare contadino. L'umorismo: ceti intermedi. La satira: classe nobiliare. Il sarcasmo: uomini politici. Il diletteggioso: servi, clienti, manutengoli. Secondo criterio: la comprensione caritatevole espressa in forma patetica e anch'essa graduata. L'affetto; l'indulgenza; la severità accorata; la requisitoria intransigente. Il sottosistema dei personaggi ecclesiastici: alto e basso clero, regolare e secolare. I soggetti interpersonali: famiglia aristocratica, famiglia contadina. Classificazione etica dei personaggi e loro gerarchia secondo la complessità di vita interiore: caratteri, tipi, personaggi in evoluzione, figure emblematiche.

VII. Le tecniche dell'oggettività e della soggettivizzazione

La struttura del romanzo, nella sua doppia esigenza funzionale: testimoniare il disordine della realtà e interpretarlo espressivamente, alla luce del Verbo. Scalarità dei procedimenti oggettivistici. Piano della realistica esterna: le tecniche della progressione lineare e dell'allargamento prospettico. Realismo psicologico-comportamentale: il soliloquio e il dialogo. Verisimiglianza romanzesca: la dispersione dell'intreccio e la declinazione catastrofica. Straordinarietà provvidenziale: le coincidenze incredibili e le conversioni meravigliose. Movimento spiraliforme della trama e sua chiusura circolare. Tipologia dei metodi di soggettivizzazione del testo. Gli interventi dell'io narrante sui contenuti: tecniche della digressione e del commento. Le chiose alla forma letteraria: verifiche metanarrative e appelli al lettore.

VIII. Le forme romanzesche, dall'intrattenimento all'edificazione

Il modello di totalità letteraria perseguito dal Manzoni: le categorie e i generi del discorso in prosa che concorrono a definirlo. La narrativa d'intrattenimento: *I promessi sposi* come romanzo d'intreccio e come romanzo di costume. La letteratura d'idee: romanzo storico e romanzo sociale. Il dramma introspettivo: romanzo sentimentale e romanzo psicologico. Il racconto simbolico: romanzo di iniziazione alla realtà e romanzo di edificazione fideistica.

IX. Una poetica dell'efficacia

L'obiettivo di allargare il pubblico ottocentesco e assieme riqualificarlo. Un esempio di successo: l'ultraromanticismo di Tommaso Grossi. Le modalità di colloquio coi lettori, reali e potenziali: dimensione letteraria, dimensione culturale, dimensione teologica. La riconsacrazione della parola. L'equilibrio dei *Promessi sposi* e i suoi motivi di crisi interna. Irripetibilità dell'esperienza romanzesca. Il *Discorso del romanzo storico*: il primato assoluto della verità come Rivelazione. La santità è ineffabile.

Manzoni e il mondo moderno

Come in ogni opera d'arte, anche nei *Promessi sposi* la tensione che porta a sintesi i materiali espressivi viene contrastata internamente dalla presenza di fattori ineliminabili che, pur avendo collaborato alla genesi del libro, non partecipano sino in fondo alla logica unitaria del suo sviluppo e ne contraddicono lo sforzo di conclusione totalizzante. La coerenza delle strutture artistiche appare quindi come un processo dinamico piuttosto che un dato finitamente statico: è verificabile nella direttrice che ha informato il lavoro, non nella sempre imperfetta coerenza dei risultati. Il problema compositivo che l'autore ha affrontato non trova mai, insomma, strumenti interamente adeguati a risolverlo; ché anzi, quanto più esaltante è l'impegno di consapevolezza posto nella realizzazione, tanto maggior consistenza assumono gli elementi che ne turbano la sintassi organizzativa.

Così nei *Promessi sposi* all'eccezionalità delle risorse profuse per imprimere all'opera un suggello di armonia equilibratissima fa riscontro la linea d'inquietudine che la percorre, revocando in dubbio la circolarità dell'assetto romanzesco e riproponendo i termini di un rovello che rifiuta d'esser sussunto senza residui nei procedimenti di sublimazione estetica. A voler individuare l'origine della contraddizione, non a dispetto ma in virtù della quale il libro trae vita, è utile collocarsi dalla parte del pubblico.

Manzoni propone ai suoi lettori un'opera che dichiara d'esser stata concepita come «libro per tutti»: una rappresentazione umana in cui ciascuno possa riconoscersi, quale che sia la sua condizione sociale e capacità di cultura; un universo narrativo dove campeggiano le grandi preoccupazioni che appassionano da sempre la coscienza individuale e collettiva; un testo infine che fa appello alle risorse intellettuali più comunemente disponibili e s'impronta a uno statuto espressivo cui chiunque possa avere accesso, sia pur fruendone a livelli diversi di penetrazione.

Ma in verità il romanzo di cui il lettore fa esperienza obbedisce a un criterio ordinativo, che ha portato a trascegliere nella complessità del reale solo gli aspetti rapportabili a un progetto motivato con fervida intransigenza ideologica. Nel mondo dei *Promessi sposi* non può trovare valutazione positiva alcuna vicenda che non si costituisca immediatamente come conferma del credo religioso manzoniano: nessuna dignità autonoma viene concessa a fatti e comportamenti nei quali non traluca, per quanto obliterato, il sentimento cristiano della vita. Il realismo della scrittura nasce da una volontà di testimonianza, che lo connota in senso etico e non manca di esporlo al rischio di declinare verso gli effetti edificanti.

Gli interlocutori elettivi del romanzo si configurano perciò non tanto come l'universalità di un pubblico laico quanto come una ecumenicità di lettori che tutti nutrano una disposizione di fede e siano quindi proclivi all'assenso verso la battaglia che il libro agita per una recristianizzazione del mondo cristiano. Ai non credenti, *I promessi sposi* si rivolgono per associarli nella condanna delle degenerazioni cui la religiosità si espone compromettendosi col mondo, e per tal via renderli partecipi dell'impegno volto a rinnovare l'attualità perenne dello spirito evangelico.

La genialità dell'arte manzoniana consiste anzitutto nella sapienza suprema dei mezzi utilizzati per prevaricare sul lettore laico, coinvolgendolo in una certezza indefettibile: solo pegno di salute per l'umanità contemporanea, preda di tanti erramenti e affaticata da tante infauste prove storiche, è una rievangelizzazione della comunità dei credenti. Da essa procederà un apostolato capace di dar corpo a istituzioni di vita collettiva improntate a un cristianesimo integrale e appunto perciò tali da garantire quella libera realizzazione della persona cui tutti gli uomini si sentono chiamati e che è insidiata perennemente dalla corruttela della nostra natura, segnata dal peccato.

Nella fase di ristagno e malessere succeduta alla grande crisi della Rivoluzione francese, l'intellettuale cattolico Alessandro Manzoni ripensa l'intero corso della storia moderna europea; pone sotto accusa l'umanesimo laico, quale ha trovato apogeo nel Rinascimento; ripudia il metodo della sovversione violenta, con cui si è inteso modificare l'ordine sociale, sostituendo nuovi errori agli antichi; indica la vera via del progresso in una conciliazione tra cattolicesimo e mondo moderno,

concepita non come allontanamento dall'eredità controriformista ma proprio sulla base dell'assetto che l'organismo ecclesiastico si è dato dopo Trento.

Rimasta ai margini del flusso piú tumultuoso degli eventi, durante gli ultimi secoli, l'Italia offre un angolo visuale privilegiato per questa rimeditazione. Manzoni intende offrirla alle nuove forze sociali, cui riconosce funzione di protagoniste delle vicende collettive. Nella penisola, la borghesia è ancora lontana dal consolidamento raggiunto in altri paesi: ebbene, proprio questo ritardo storico la porrà in grado di evitare la ripetizione delle esperienze fallimentari compiute altrove. Il compito consiste nell'individuare una via di riscatto dal passato feudale, che porti a instaurare ordinamenti davvero consoni agli interessi generali, perché fondati su un principio di mediazione sistematica dei conflitti fra i singoli, i ceti, le classi.

I promessi sposi si qualificano dunque anzitutto come libro eminentemente politico, portatore di un messaggio di rinnovamento anzi di palingenesi della cosa pubblica. Ma per esser autenticamente tale, il rinnovamento deve germinare dal profondo dell'io privato. Se la politica configura le modalità di realizzazione del rapporto fra individuo e istituti di civiltà, la necessità di tali istituti affonda nelle pulsioni contrastanti da cui l'individuo è agitato entro se stesso. Ogni interpretazione della storia rinvia a una concezione della natura umana. E nessun dinamismo epocale potrà mai modificare i termini primari attraverso cui l'esistenza si svolge: colpa e pentimento, virtù e peccato. Non l'esperienza politica ma quella religiosa appare allora decisiva per il nostro destino.

D'altronde, per il Manzoni il dibattito religioso non può avere altra sede primaria dalla coscienza singola: lí è il terreno su cui la Grazia imperscrutabilmente interviene, elargendo salvezza. Nessuna prospettiva redentrice riguarda invece i soggetti storici superindividuali, né tanto meno le forme istituzionali in cui si organizzano: la distanza fra Città divina e Città terrena resterà sempre incolmabile. L'apostolato cristiano investe bensí, necessariamente, la sfera dei fatti politici, illuminandola dello spregiudicato buon senso e dell'amor di concretezza che dà la fede. Ma con ciò stesso i princípi della ragion politica vengono oltrepassati, per riportarli a un criterio di verità che li trascende.

Di un'osservazione ulteriore va inoltre tenuto conto. Manzoni riconosce l'importanza prioritaria dei fattori economici, nel comportamento pubblico; e addita l'obbligo di sottoporli alle norme oggettive, perché fondate su una scienza *naturaliter* intesa, del pensiero liberistico, da cui traggono sostanza gli ordinamenti della legalità liberale. Ma economia e diritto vengono depressi al livello d'una corretta prassi amministrativa, sopra la quale subito si proietta il cielo della religiosità rivelata. L'impegno essenziale consiste insomma nel ricondurre per intero la socialità all'ombra della morale cattolica, sola fonte di giustizia disinteressata nel rapporto fra amministratori e amministrati.

In altre parole, il tipico garantismo liberale viene delegato, di là dalle istituzioni statali, all'organismo ecclesiastico: la Chiesa militante si configura come il vero moderno Principe, tanto piú forte perché disarmato. A tre secoli di distanza, il pensiero cattolico formula una netta replica alla scoperta machiavelliana dell'autonomia della politica. Lo scrittore lombardo fa propria la lezione del Segretario fiorentino; anzi, la supera appellandosi all'indagine scientifica dei dati economici, che costituiscono le motivazioni interne dell'agire politico. Ma proprio da questa verifica ulteriore discende il rinnegamento della rivoluzione machiavelliana, quindi il ritorno della politica sotto l'impero della morale.

La contraddizione dei *Promessi sposi* tra modernità borghese e integrismo cattolico prende nuova forma. Certo, è l'ambivalenza stessa dell'atteggiamento manzoniano ad assicurare la vastità sovrana dello sguardo portato sulle cose terrene, con una scepsti analitica che rimanda sempre a una visione di totalità. Nella Lombardia del Seicento, ancora feudale ma già aperta agli indizi del futuro avvento della borghesia, lo scrittore scopre ed esalta la drammaticità del contrasto fra condizionamento socioeconomico e libera responsabilità personale; qui sta il contributo essenziale del Manzoni alla conoscenza critica del mondo civile, nella sua mutevolezza storica e nell'invariabilità delle costanti che si richiamano alla nostra struttura antropologica.

Il fervore della ricerca rappresentativa trova base eccezionalmente feconda nell'incontro fra teoria cristiana del libero arbitrio e pensiero liberale borghese. Da ciò nasce l'attitudine luminosa al

ritratto e profilo individuale, dove l'icasticità espressiva coincide immediatamente con il giudizio etico. Ma ne deriva pure che il quadro dei nessi in cui prende forma l'organismo sociale si disarticola all'atto stesso di costituirsi, rifrangendosi nella moltitudine delle situazioni irripetibili vissute dai singoli.

Il romanziere non ignora affatto il significato della solidarietà operativa che stringe fra loro i membri dei ceti superiori, come quelli delle classi popolari. La vicenda narrativa sottolinea anzi con insistenza la capacità dei detentori del potere di conciliare i loro dissensi interni per allearsi nella prevaricazione sui soggetti, mantenendoli in una condizione subalterna da cui potran maturare solo sterili tentativi di rivalse esasperata. Tanto più acuta se ne fa l'esigenza di un codice statale che assicuri la certezza del diritto contro ogni pressione di interessi coalizzati. Ma le facoltà dello Stato si esauriscono nell'esercizio neutrale della giustizia, così come il suo ruolo in campo economico non va oltre le misure opportune per consentire il corretto funzionamento delle leggi di mercato, dichiarate eterne perché conformi a natura.

È nell'ordine delle cose che si producano squilibri incessanti nella distribuzione delle risorse disponibili alla collettività. Appunto perciò la divisione fra ricchi e poveri costituisce una realtà tanto dolorosa quanto immutabile, su cui né il legislatore né l'economista sono in grado di intervenire. Ecco allora il vero motivo per cui l'azione politica, pur nella sua riconosciuta necessità, non ha e non può avere un crisma di pienezza etica. Ed ecco assieme esaltarsi la funzione della Chiesa, non solo per dare fondamento e infondere scopo alle operazioni del governo laico, ma soprattutto per varcare i limiti della naturalità economico-amministrativa. Se è impensabile sovvertire le dure leggi entro cui si sviluppa la vita associativa, ci è tuttavia concesso di correggerne le conseguenze più inique, rendendo meno gravi gli affanni provocati dalla diseguaglianza sociale: davvero «mala cosa» è infatti nascer povero. A ciò provvede l'ardore di carità di cui è fonte inesauribile il Vangelo e che costituisce la dotazione perenne della Chiesa.

Nel pensiero manzoniano l'ipostasi di eternità attribuita agli ordinamenti della borghesia liberale trova dunque corrispondenza nell'attualità interminabile del verbo cristiano, che di tanto li convalida quanto li oltrepassa. In altri termini, la logica dello sviluppo capitalistico viene ribadita ma insieme mitigata nel nome d'uno spirito fraterno di beneficenza, interpersonale e interclassista, che ha un significato antieconomico non meno che antipolitico, giacché non risponde a un criterio di utilità egoistica.

Tale è l'apertura di orizzonti indicata dal Manzoni alla borghesia italiana, e specificamente milanese, che si accingeva all'intrapresa di unificare la nazione. Si capisce che, su queste premesse, *I promessi sposi* si configurino, pur nel loro aspetto di romanzo storico, come una narrazione a preminente interesse sociologico: nel senso che vi traspare un'interpretazione dell'essere sociale piuttosto che del divenire storico. In effetti lo storicismo manzoniano è posto in crisi dalla stessa concezione d'un cristianesimo assoluto, che richiama alla propria misura di verità tutti i ritmi di nascita e morte delle cose terrene.

Un'area di progresso nei tempi è bensì riconosciuta al sapere tecnico-scientifico, che ci insegna a capire sempre meglio la realtà oggettiva da cui siamo affaticati. Ma nessun apporto intellettuale varrà mai, di per sé, a modificare il caos nel quale si dibatte tutto ciò che vive sotto il sole: le energie pratiche, cioè politiche, disponibili allo scopo saranno sempre inadeguate, o peggio mistificatorie: si approprieranno i risultati del progresso scientifico per stravolgerli secondo un proposito non di umanità ma di potere, non per accrescere il benessere comune ma per ribadire il dominio dell'uomo sull'uomo. Lungi dall'esser assimilabile a una scienza, la politica è infatti il regno d'una razionalità difforme: tanto più «pura», cioè disciplinata nei mezzi, quanto più «impura», perché asservita ciecamente a un fine destituito di valore.

La condanna senz'appello della politicità rimanda evidentemente a una sfiducia complessiva nella storia, in cui essa si realizza: o diciamo meglio, a prender corpo è una filosofia cristiana della storia, per cui le vicende dei popoli si dispongono secondo un moto alterno di allontanamento e avvicinamento al Verbo di cui la Chiesa è depositaria. All'interno dell'organismo ecclesiastico, d'altronde, che nel suo aspetto istituzionale non può non risentire anch'esso delle debolezze ed errori

nostri comuni, si riflette un analogo trascolorare dalla fedeltà all'obnubilamento del magistero connesso alla Rivelazione. Solo l'assistenza dello Spirito alimenta la continuità indefettibile d'una testimonianza che negli stessi travimenti in cui possono incorrere i singoli servi di Dio conferma la vitalità sovrumana dell'istituto di cui sono parte.

Il sistema ideologico dei *Promessi sposi* comprova la superiorità della mente manzoniana rispetto a ogni altro prosatore dell'Italia contemporanea. La vastità di respiro e la sottigliezza di articolazioni con cui viene effettuato il grande tentativo di ricondurre il mondo moderno sotto le insegne del cattolicesimo romano si traducono in una verifica puntuale di tutte le modalità dei rapporti di vita associativa. Ne emerge un atto d'accusa ininterrotto contro il disordine costituito della civiltà preborghese. A sorreggere lo scrittore è la piena partecipazione allo slancio verso il futuro di una nuova classe, portatrice di valori umani più avanzati. Tuttavia il risentimento polemico, così privo di qualsivoglia *pietas*, contro il vecchio mondo aristocratico-feudale si riassume in una accusa di fondo: d'esser stato falsamente cristiano ma in effetti scristianizzato.

Da questo taglio della requisitoria discende l'impostazione d'un programma rinnovatore concepito come un ritorno ai principi autentici della cristianità. Nei *Promessi sposi* insomma non c'è traccia di dialogo con l'umanesimo laico: tutto ciò che pertiene alla profanità, o viene ridotto alle categorie di un cristianesimo mistificato, perché depauperato della sua absolutezza religiosa, oppure viene respinto fuori dei confini della sacra rappresentazione romanzesca. Le ragioni della fede prevalgono dunque tanto più agevolmente perché il combattimento investe non già i pagani ma i cristiani deboli o corrotti.

Manzoni esclude pregiudizialmente che da una concezione immanentistica dell'esistenza possano generarsi orientamenti pratici, cioè ancora politici, volti a un fine di umanizzazione dell'uomo. Ciò significa negare che gli individui dispongano di risorse energetiche la cui naturalità antropologica sia suscettibile di sublimazione etica, prima e senza l'intervento del fattore religioso. In effetti, lo scrittore non concede spazio ad alcun dibattito fra virtualità positive e negative, nella dimensione laica della coscienza. La vita interiore dei suoi personaggi non conosce alternative tranne l'adagiarsi in uno stato di natura intrinsecamente peccaminoso o il sollevarsi, seguendo l'appello metafisico del Cristo. Nel fondo buio del loro essere agisce un solo impulso: l'istinto biologico della conservazione.

Di qui procede l'infinità multiforme dei modi tenuti dall'io per assicurarsi la sopravvivenza, il godimento di sé, a svantaggio dei propri simili. Per soddisfare il desiderio di vita, non basta all'io di ignorare i destini altrui: gli occorre entrare in concorrenza con essi, per conculcare il loro analogo diritto, con la violenza e l'inganno. D'altronde, al confronto con gli altri non è dato sottrarsi, poiché l'uomo è animale politico, votato a realizzare se stesso solo nella vita associata. La politicità rappresenta la dimensione in cui prendono corpo le pulsioni aggressive individuali, nello stato di tensione permanente determinato dall'incontro delle reciproche tendenze sopraffattrici.

Ancora, dunque, la rilevanza decisiva concessa al comportamento politico si ribalta in condanna: politici sono tutti i modi tenuti per imporre ad arbitrio la propria volontà, preferibilmente mascherandola con una parvenza di forme legali e morali. Il culto del proprio benessere si esplica anzitutto, è ovvio, nell'ambito degli interessi materiali ma subito si allarga a quello delle gratificazioni spirituali, vanità orgoglio ambizione. Ogni movimento psichico non può determinarsi se non in presenza di questa vocazione spontanea all'affermazione di sé; tutte le esperienze pratiche non possono non recare traccia indelebile — e non solo a livello di istanze sociali sí anche di contatti privati, come quelli svolti nel seno della famiglia, istituto per eccellenza naturale.

Se la personalità umana, dopo la caduta dei primi progenitori, si definisce essenzialmente nella tendenza all'autosoddisfacimento egoistico, le sue realizzazioni recheranno sempre in sé un limite intrinseco, che ne infirma e capovolge i risultati. L'uomo costruisce solo nella distruzione e per la distruzione, poiché mira non a entrare in armonia con il mondo ma a piegarlo al proprio desiderio. Fra l'io e gli altri si stabilisce un rapporto non di collaborazione leale ma di imposizione autoritaria, inevitabilmente esposto a una somma di contropinte rivali. Da ciò deriva l'instabilità e quasi lo stato

di collasso permanente in cui versa ogni sorta di ordine che pur si dica legittimamente costituito, risultando sempre da una espropriazione dei voleri altrui in nome e per conto d'un potere piú forte, a sua volta minacciato da altre insorgenze disgregatrici.

Corrispondentemente, nell'ambito della vita interiore, nessuna coesione autentica è in grado di prodursi fra le facoltà psichiche; quanto piú infatti il desiderio si sforza di mobilitare e coordinare ogni risorsa per il conseguimento del piacere egocentrico, tanto piú vede vanificarsi, assieme, i mezzi di cui dispone e il fine cui aspira. Impegnato in una falsa ricerca di assoluto, l'io non può non rimanere vittima della sua battaglia; la soglia invalicabile cui infine si arresta è costituita dalla morte fisica.

Ecco presentarsi il problema, il dubbio metafisico. A generarlo è la stessa ansia insopprimibile di assicurare la presenza di sé, quindi la sopravvivenza personale, oltre i limiti segnati dalla nostra costituzione biologica. La battaglia riprende dunque, ma su ben diverso orizzonte. Proiettarsi al di là dell'esperienza terrena significa riconoscere la nostra finitezza di creature rispetto alla incomensurabilità di un Creatore in cui misteriosamente si adunino gli attributi della perfezione. Ma se la divinità rappresenta il vero termine della nostra tensione e stanchezza vitale, chi voglia attingere in essa il godimento di un bene infinito non potrà non adeguarsi alla sua legge, che a sua volta è legge infinitamente benefica.

Metafisica e morale coincidono. La stessa giustizia suprema che elargisce l'eternità come premio paradisiaco la infligge come castigo a quanti se ne siano mostrati indegni, rifiutando quel canone di perfettibilità creaturale che reca in sé la promessa di un adempimento ultraterreno. Tutti gli uomini sono stati posti in grado di conoscere la verità divina, attraverso la Rivelazione; assieme, sono stati forniti loro i mezzi per osservare la volontà di Dio, sollevandosi dall'obbedienza cieca agli stimoli di perdizione, cui li trascina la loro carne corrotta.

Sta a ciascuno di noi effettuare la libera scelta da cui dipende il suo destino: rinserrarsi nel proprio piccolo inferno egoistico, scontandone già su questa terra giorno per giorno le false lusinghe; oppure aprirsi a una prospettiva d'estasi oltremondana, ricevendone subito l'ineffabile caparra di pace interiore che discende su chi riconosca il vincolo di comunanza da cui tutte le creature sono strette di fronte al Creatore. Se la legge divina è legge di amore, chi intenda realizzarla deve anzitutto amare il prossimo suo come se stesso, scorgendo in lui un'immagine fatta a simiglianza di Dio.

Per parte sua, la ragione convalida, con gli argomenti pratici di cui dispone, l'obbligo di stabilire con i propri simili un rapporto di piena partecipazione umana: è d'interesse comune che i singoli egoismi siano temperati da un'affermazione di rispetto paritetico per la dignità altrui. È questa la condizione minima per coordinare gli sforzi volti a far fronte alle necessità comuni; nelle relazioni interpersonali permangono tuttavia quei fattori ineliminabili di disparità, legati alla nascita, alla fortuna, alle attitudini particolari, attraverso cui si ricostituiscono l'odio e la violenza reciproci.

Il legislatore civile non può che sancire la disumanità del suo ordinamento, pur meritorio, nell'atto stesso in cui pone su un unico piano soggetti tanto diversi fra loro come i forti e i deboli, gli ingenui e gli astuti, i ricchi e i poveri, infine. Qui interviene il codice morale, ingiungendo di oltrepassare i criteri dei tribunali pubblici, sempre e soltanto formali perché commisurati sull'esteriorità dei fatti in sé presi. Occorre attingere la dimensione della coscienza per rendersi conto delle circostanze che li hanno generati e quindi valutarne il diverso peso specifico, in relazione al posto che gli imputati occupano nella scala sociale.

Una giustizia sostanziale non può non considerare diversamente le responsabilità di chi ha piena padronanza dei suoi atti, esercitando il potere mondano, rispetto al condizionamento patito da quanti vivono in soggezione all'arbitrio altrui. L'imparzialità del giudizio etico si esprime proprio nella pregiudiziale a favore degli umili, e di tutti coloro che siano indotti al peccato per reazione ai soprusi subiti. Tali sono i suggerimenti di ragione. Ma se il nostro intelletto concorda sull'opportunità di attenersi a simili canoni, ciò non vuol dire che abbia la forza di adempierli: farlo, significherebbe rimettere in discussione l'unico patto di civiltà realisticamente possibile, che prescrive un'ordinata tutela delle libere volontà individuali, ma non contesta i meccanismi formativi dell'universo sociale,

cioè la concorrenza tra individui che, gareggiando per il dominio, inaspriscono a vicenda le tensioni prevariatrici.

Né d'altronde ci si può attendere che dal progresso culturale derivi direttamente una miglior attitudine dell'uomo a governarsi secondo equità. Per quanto auspicabile sia che i dotti smettano di baloccarsi con le parole e si dedichino a capire la realtà delle cose, dunque di noi stessi, l'aumento del patrimonio di conoscenza non implica una maggior umanizzazione dell'uomo se non incontra la *vis* energetica che ne dia una traduzione operativa. Il più sapiente degli uomini sarà anche il più esposto a confondersi, quando non sia sorretto da una ferma coscienza del bene e del male. *Initium sapientiae timor Domini.*

Solo la fede accende la volontà, ponendola in grado di resistere alle insidie dell'errore, che possono ben essere conosciute intellettualmente come tali senza per questo sollecitare la capacità di superarle. Né ciò basta, poiché non solo di resistere si tratta ma di vincere la prova. La legge del mondo non va corretta, ma capovolta in quella di Dio. Da questo stesso capovolgimento le nostre operazioni di giustizia traggono verità, riconoscendo assieme la loro necessità e la loro inadeguatezza riguardo a un fine che non è nel mondo ma fuori di esso.

Dall'*amor sui* all'amore per tutti i fratelli umani: ecco la via per ritrovare l'amore del Padre. La vittoria della fede non in altro consiste che nel dotare le deboli creature di quella forza supremamente innaturale che è l'ardore di carità. Ed ecco risarcita ogni più dura differenza nell'ordine sociale, ecco i perseguitati trovare chi li protegga con tanto maggior entusiasmo quanto più aspra è la battaglia in loro difesa: la carità è una milizia che trova in se stessa il suo compenso. Nello stesso tempo però i persecutori sono a loro volta investiti dall'onda d'amore, di cui sono altrettanto e più bisognosi proprio perché si negano il conforto infallibile che la fede non manca di somministrare a chi crede, quando il dolore lo visita.

La famiglia umana si ricostituisce dunque nel fervore stesso del contrasto perenne fra bene e male, in cui tutti siamo coinvolti: poiché nessuno è senza peccato. Certo, l'esercizio della carità consacra il comportamento individuale in una luce d'eroismo, in quanto contraddice l'istinto egoistico che è fondamento primo della nostra natura. D'altronde, essa è ogni giorno alla portata di tutti, come il modo più semplice per orientarsi nel caos dell'esistenza, restituendole pienezza di significato non per ciò che essa materialmente è ma per ciò che rappresenta: una prova, al termine della quale ci attendono un premio o una punizione.

Il paradosso cristiano è appunto questo: proporre a modello la sublimità d'amore per gli uomini, testimoniata dal Cristo nella sua passione; ma non esigere nulla che non sia alla misura della più semplice, dimessa umanità. Cristiano non è chi si senta chiamato a imprese eccezionali, aureolate di gloria: sono tutti coloro che dimostrano la loro vocazione al sacrificio amoroso nelle circostanze più anonime, secondo gli occorrimenti cui devono far fronte, confermando in spirito di coerenza quotidiana la scelta compiuta al servizio del prossimo.

Così il sublime si cala nella pratica di vita che ciascuno esperisce; e ogni atto, ogni disposizione d'animo acquista un peso morale inequivocabile. Il processo cui il Giudice sottoporrà la nostra anima viene istruito in base a ciò che la nostra vicenda spirituale denuncia giorno per giorno. Nessun gesto è tanto povero di significato da non meritare valutazione; nessun moto interiore è tanto labile da sfuggire all'indagine.

Da questo convincimento il Manzoni trae la lucidità con cui perlustra la mente e il cuore dei personaggi. Egli sa che il verdetto ultimo sulla sorte di un'anima non è pronunziabile da voce terrena. E sa anche che la somma giustizia è non contraddetta ma arricchita dalla somma misericordia di Colui che è il più indulgente perché il più giusto dei giudici. Nondimeno, è pur compito nostro esercitare senza sosta la facoltà di distinguere il bene dal male; la disposizione a comprendere, perdonare, amare si svolge dall'attitudine a formulare un parere sicuro su ogni modalità del rapporto che il singolo intrattiene con i suoi simili.

La complessità interna delle figure che affollano il romanzo si spiega con la fermezza di luce etica da cui sono scrutate le loro coscienze, di tutto tenendo conto e a tutto attribuendo un segno di

valore o disvalore. Nessuna remora trattiene la scepsi: non la arrestano le opinioni mondanamente piú divulgate, non la fuorviano le apparenze esterne piú ingannevoli, non le incutono soggezione gli sfoggi di sicumera boriosa. Al contrario, il procedimento essenziale consiste nel superare sempre e dovunque gli schermi d'inganno e autoinganno con cui gli uomini velano la verità del loro essere.

Siamo all'altro grande motivo di modernità dei *Promessi sposi*: l'analisi del divario fra il contenuto profondo della coscienza, nella sua sostanza emotiva radicata nell'istinto, e la sua formulazione in pensieri prima ancora della manifestazione in parole e atti. Teso a volgere a proprio vantaggio le relazioni di vita consociata, l'io elabora una somma di accorgimenti menzogneri dei quali finisce inevitabilmente vittima. I mezzi si rivelano infatti sempre incongrui rispetto al fine dell'esaltazione di sé sopra e contro il mondo; d'altronde, ciò che piú importa, la menzogna riverbera entro la coscienza individuale, impedendole di farsi trasparente a se stessa e offrendole pseudogiustificazioni di comodo al suo operato.

La dialettica di bene e male si identifica con quella di vero e falso. Così il Manzoni contribuisce alla scoperta della contraddittorietà dei movimenti che hanno luogo nell'uomo interiore, investendoli di una critica pensosamente implacabile. Nondimeno, anche su questo terreno dobbiamo rilevare una grave ambiguità. Manzoni delinea una lotta perenne tra il fondo animalesco della nostra natura e la ragione, che avverte la necessità di superare l'impulso al soddisfacimento cieco dei bisogni elementari. Ma la ragione appare impotente ad assumere la guida dell'io, se non giunge a soccorso la fede, da cui solo può procedere la capacità di farci uscire da noi stessi in uno slancio verso gli altri, giustificato da tale prospettiva beatifica da remunerare ogni rinuncia al tornaconto materiale immediato.

L'arco della dimostrazione sembra persuasivo: come non associarsi all'appello per reprimere la passione egoistica nel nome di una partecipazione attiva al destino comune? Ma in realtà la ricognizione manzoniana dell'universo interiore trova la sua coerenza in virtù di un artificio preliminare, che ha portato a escludere dal quadro una componente essenziale. Lo scrittore riduce infatti le pulsioni primarie dell'io all'istinto di conservazione: non lascia luogo a un discorso articolato sull'istinto amoroso.

Come è noto, nei *Promessi sposi* l'amore costituisce un dato assai piú che un problema, ben diversamente da quanto accade per l'egoismo. Le cause di questo silenzio sono chiare. Lo scrittore non poteva infatti misconoscere che nell'eros risiede l'origine della ricerca d'una comunione affettiva tra l'io e il tu, da cui prende avvio un desiderio di solidarietà disinteressata con gli altri. Ma un'ammissione esplicita in questo senso significava porre in rilievo la presenza nella nostra natura di potenzialità suscettibili di svolgersi in modo umanamente costruttivo, secondo le proprie premesse, anche in una dimensione immanentista. E a ciò il Manzoni si rifiuta: siamo qui dunque alla radice ultima dell'incrinatura che percorre la compagine dell'opera.

Certo, il romanziere esalta la naturalità del sentimento che lega i due protagonisti, ponendolo alla base stessa della vicenda; ma nel concreto tende a respingerlo di qua dall'inizio e di là dal termine dell'itinerario narrativo. D'altra parte l'episodio del voto di castità troppo frettolosamente pronunziato da Lucia per reagire a una situazione di paura ammonisce che nemmeno la piú salda certezza d'amor terreno è al riparo dalle insidie dell'istinto di conservazione: esso conferma dunque la primarietà assoluta di cui gode nella nostra indole.

Per il resto, il carattere precostituito del vincolo fra i due promessi esonera dall'indagarne, con i motivi di genesi, gli svolgimenti interni, se non per ribadire la tenacia di un attaccamento reciproco in cui si sintetizza una somma di fattori riluttanti alla dichiarazione discorsiva. Né mai altrove la passione amorosa appare intesa, nella sua contrastata complessità, come un arricchimento positivo della vita e della coscienza. Solo la passione egoistica campeggia, nella sua varia fenomenologia, altera e contristata, brutale e ipocrita, delusiva sempre. Agevole diventa quindi contrapporre la serenità pacata, che il possesso della fede dona.

Questa autolimitazione ideologica è coesistente al proposito apologetico che traspare dalla tessitura dell'opera. Il romanzo non tanto manca l'obiettivo d'una rappresentazione di totalità umana, quanto, a meglio dire, evita surrettiziamente di proporselo, per orientarsi meglio verso una onni-

contestualità di fede. Ma in tal modo il Manzoni si colloca in posizione di estraneità rispetto al grande flusso della letteratura europea che ha profuso tante energie, da un secolo all'altro, nell'esplorazione sistematica dell'eros.

Il tentativo di ricondurre la realtà del mondo moderno sotto le insegne della religiosità cattolica è riuscito solo a patto di accorgimenti tali da pregiudicarne la pur straordinaria portata. Altri erano stati i risultati dell'analogo progetto concepito cinque secoli prima da Dante, in nome anch'egli di una istanza di realismo etico. Alla crisi storica del suo tempo la *Divina commedia* risponde con il progetto visionario di un ordine universale cristiano, che esige come premessa il risanamento della Chiesa dalla corruzione del secolo. E ai tumulti della vita interiore replica additando un itinerario che va dall'obbedienza ai sensi al comportamento secondo ragione, all'estasi mistica.

Come il romanzo manzoniano, il poema dantesco è mosso da un'integrità di fede che esalta l'aspirazione ad abbracciare in sintesi unitaria la molteplicità innumerevole delle cose umane. Ma in Dante l'assolutezza religiosa non esclude il riconoscimento d'una sia pur relativa autonomia alla dimensione storico-politica, con la teoria dei due Soli; dai *Promessi sposi* invece nessuna fiducia emerge nei reggitori del potere terreno. Così pure, il poeta trecentesco affronta il problema del valore morale e conoscitivo delle esperienze di vita condotte fuor del segno cristiano: e se deve escluderle dalla ricompensa celeste, addebita ciò all'area del mistero in cui alla nostra mente è inibito inoltrarsi. Infine, non solo l'ardore intellettuale ma anche la passionalità amorosa salva ai suoi occhi la dignità umana di coloro stessi che l'inferno ospita, perduti per sempre a Dio. Ma nei *Promessi sposi* non potrebbero trovar posto figure né come quella di Ulisse né di Francesca.

Il fatto è che la religiosità di Dante procedeva da un cristianesimo aperto a un travagliato ma ricchissimo dibattito teologico e assieme proteso a misurarsi entusiasticamente con le conquiste del pensiero laico, pagano. Per contro l'atteggiamento del Manzoni nasce da una cattolicità che ha vissuto il trauma della Riforma e si è separata sempre più dal progrediente immanentismo del sapere: assai difficile è perciò ora lo sforzo di riguadagnar terreno, rimanendo fedeli alle acquisizioni tridentine.

A dispetto dell'abilissima spregiudicatezza di cui lo scrittore dà prova, il suo credo appare sostanzialmente sulla difensiva. Lo testimoniano le due caratteristiche che abbiamo messo in luce: da un lato la negazione di qualsiasi significato positivo a ogni teoria e prassi della vita pubblica che non germini e si esaurisca nell'ambito della legge cristiana; dall'altro l'interdizione da cui è colpita la troppo pericolosa materia del sesso.

A questa doppia elusività della sua indole va addebitata la scarsa fortuna che il capolavoro manzoniano ha incontrato nei paesi d'Oltralpe, dove l'umanesimo e la Riforma hanno avuto gli sviluppi storici più decisivi. D'altronde qui stesso va collocato il motivo della funzione eccezionale svolta sul nostro suolo, in riferimento appunto all'italianità profonda delle premesse costitutive del libro. La forte repressione del sesso si risolve infatti, nel comportamento dei personaggi romanzeschi, a tutto vantaggio dell'alacrità da adibire nei casi della convivenza sociale: donde la richiesta perentoria di un rinnovamento degli istituti economico-amministrativi, tale da assicurare il quadro più propizio a un coordinamento dinamico dei diritti e doveri individuali. Diciamo dunque pure che l'etica manzoniana si muove su una linea non dissimile da quella protestante, con un effetto analogo di promozione dello sviluppo capitalistico.

Nello stesso tempo la polemica contro i limiti intrinseci degli ordinamenti di giustizia mondani rimandava alla garanzia di rispetto per la persona offerta dalla Chiesa, non già come organizzazione di potere ma nel rapporto antistituzionale stabilito con le singole coscienze dei credenti. Anche per questo aspetto il Manzoni riprende, con intuizione geniale, la lezione della Riforma e la traduce in termini cattolici, adattandola alle vicissitudini storico-sociali italiane, sull'orizzonte attuale della Restaurazione e dell'imminente Risorgimento.

La spinta liberatrice che promana dal gran romanzo è insomma direttamente proporzionale alla forza degli argini entro cui viene incanalata. Concentrando l'attenzione sul comportamento dell'individuo sociale, il Manzoni pone all'ordine del giorno la necessità di superare ogni particola-

rismo, personale corporativo castale, per formare un organismo collettivo nutrito d'un senso adeguato degli interessi generali, cioè coincidente con gli atteggiamenti progressisti della borghesia nazionale. D'altronde la conferma delle mansioni di guida delle libere coscienze svolte dal clero indicava la via per trarre vantaggio dalla radicatissima presenza ecclesiastica in Italia, assegnando alla Chiesa una supremazia morale assoluta ma assieme postulando un ben diverso orientamento della sua azione sociale: nelle forme, potremmo dire, dell'egemonia indiretta anziché del dominio.

L'energico volontarismo di questa apertura verso l'avvenire è il motivo per cui tanta parte della classe dirigente in formazione si riconobbe nei *Promessi sposi*. Ed è significativo che la fortuna manzoniana abbia trovato il massimo sostenitore nel laico, l'idealista De Sanctis, che legge il capolavoro dello scrittore cattolico come un appello alla presa di coscienza della realtà, cioè dei problemi costitutivi d'uno spirito autenticamente borghese. Nel frattempo però l'impresa risorgimentale s'era compiuta, la borghesia avendo raggiunto il potere. Ma alla fondazione del nuovo Stato non corrispondeva quella *renovatio Ecclesiae* che nel pensiero manzoniano avrebbe dovuto rappresentarne il presidio. Al contrario, la sede pontificia si contrapponeva duramente al governo nazionale, mentre accentuava la chiusura a ogni istanza di modernità: la politica del *non expedit*, l'ideologia del *Sillabo*.

La proposta manzoniana perde attualità. La monumentalizzazione dello scrittore prosegue enfaticamente, all'insegna di un perbenismo filisteo che cancella ogni traccia di ansietà problematica dalla sua opera. Ma il pensiero laico più autorevole prende le distanze. Se gli esponenti del democraticismo radicale non avevano mai voluto approfondire la complessità intellettuale della mente manzoniana, ora è il filosofo per eccellenza della rinata cultura idealistica, Benedetto Croce, a professarsi estraneo al mondo in cui vivono *I promessi sposi*.

D'altra parte la cultura socialista non può non rilevare quanto la prospettiva di futuro sia prudentemente bilanciata dalla adesione al passato. Per parafrasare il pensiero di Gramsci, o forse renderlo più esplicito, diremo che ai suoi occhi la «riforma intellettuale e morale» esperita dal Manzoni, pur presentando una positiva organicità con le esigenze dello sviluppo borghese, risente in modo accentuato della cautela occhiuta con cui la nostra borghesia debole e ritardataria concepiva il rapporto con le classi subalterne, nell'esercizio del potere.

Man mano, col trascorrere dei decenni, la valutazione dell'opera si è fatta più articolata, nello sforzo di chiarire la ricchezza di modalità con cui lo scrittore ha saputo interpretare bisogni e attese del suo tempo storico. Nel dibattito critico tuttora in corso, a un livello straordinariamente sostenuto, è venuto emergendo un chiarimento decisivo. Il fascino del romanzo consiste certo nell'arte del chiaroscuro con cui Manzoni sfuma e media, varia e rifrange i termini di contrasto tra la molteplicità dei materiali connessi in un disegno architettonico trascolorante dall'ironia disincantata alla fervida partecipazione dolorosa, dall'esibizione di solido buon senso a uno scetticismo pessimistico consolato solo dalle certezze della fede. Ma questo senso prodigioso della complessità del reale rimanda alla bipolarità di un conflitto definito come insanabile: in ultima analisi, quello fra la carne e lo spirito.

La contraddittorietà intima dei *Promessi sposi* deriva dalla semplificazione illecita per cui tutto quanto attiene alle esigenze primarie dell'io viene depresso a livello d'una natura inguaribilmente corrotta, mentre ogni moto di consapevolezza intellettuale e etica è identificato senz'altro nella spinta verso la trascendenza religiosa, a sua volta immedesimata subito con il messaggio cattolico. Ed è proprio il carattere irriducibile dell'antitesi così delineata a alimentare l'inquietudine che pervade ogni aspetto dell'opera, ripresentandosi di pagina in pagina con tanta maggior tenacia quanto più perseverante è l'attitudine a soffondere la rappresentazione di un'aura di serenità appagata.

Se l'individuo non custodisce alcun fattore naturale di solidarietà disinteressata che lo inciti a collaborare responsabilmente coi suoi simili nel costruire la civiltà; se dunque ogni istituzione collettiva è destinata a ergerglisi contro nemica, come incarnazione d'un potere sopraffattorio: allora, perché porre a cimento la salvezza dell'anima sul terreno fallimentare della socialità? Meglio volgere senz'altro l'esistenza al culto del divino, mortificando nella carne ogni vocazione operativa e collocandosi fuori delle contese mondane. Mai dichiarata esplicitamente, la suggestione dell'ascesi solitaria sovrasta il buio del quadro di vita pubblica offerto dai *Promessi sposi*, contristando l'empito di

fiducia nell'attivismo cristiano, che pure lo pervade. Come sempre, ciò che l'autore tace non ha minor peso di quanto viene detto. L'equilibrio su cui si regge il romanzo è tanto miracoloso quanto delicato; in effetti, il romanziere rinunzierà a riprodurlo in altre opere.

Manzoni è stato tradito dal suo stesso proposito di presentare il cattolicesimo come una totalità in sé conclusa, pienamente capace di risolvere tutte le ansietà e gli interrogativi dell'uomo moderno.

L'allargamento grandioso nella ricognizione critica del reale avviene solo a patto di confinare nell'inespresso un'intera area della esperienza storico-culturale e assieme dell'affettività umana. La fede trionfa, ma rinunzia ad affrontare per intero i problemi su cui l'umanità si affatica. E ciò vuol poi dire che rilutta a farsi chiara sino in fondo a se stessa. Infine, il particolarissimo romanticismo dello scrittore si alimenta di questi motivi di tensione irrisolta, che configurano il libro come il resoconto travagliato d'una ricerca in atto, piuttosto che come il ragguaglio soddisfatto su una soluzione definitivamente raggiunta. Proprio qui sta il motivo per cui il lettore si sente tanto coinvolto nei procedimenti dell'arte manzoniana anche quando non ne condivide, prima ancora degli approdi fideistici, i termini elusivi dell'impostazione iniziale.

Genesi di un libro per tutti

La totalità rappresentativa che *I promessi sposi* intendono conseguire si genera per effetto di una doppia tensione. Da un lato l'esplorazione della realtà terrena, nei suoi connotati empiricamente decisivi, d'ordine storico-sociale. Dall'altro il riconoscimento della Verità divina, nell'apriorismo metafisico della sua essenza, principio e fine di ogni esistere. Profondamente innovativa è la scoperta della rete interminabile di connessioni secondo cui si struttura la vita collettiva, dove la sorte dei singoli è sempre legata al destino di tutti, in un gioco e scambio delle parti che non lascia tregua né margini di estraneità ad alcuno. È il senso moderno dello Stato, ad emergere dal quadro di vita secentesca che il romanzo offre: lo Stato, come organismo di autodisciplina dei conflitti da cui è agitata la società civile, come tutore del diritto di ciascuno ad essere non mero oggetto ma soggetto attivo della sua vicenda personale.

Nondimeno, questo approdo di conoscenza prende corpo da una certezza preliminare, il cui significato dinamico va soltanto riscoperto e restaurato poiché si colloca in una dimensione sottratta alla dialettica tra vecchio e nuovo: solo un'etica religiosamente rivelata consente agli individui di orientarsi nel caos dell'universo sociale, ai diversi gradi di responsabilità che loro competano. E solo accettando di subordinarsi al canone morale cristiano la volontà politica, quale si rapprende nelle istituzioni statali, può attinger la capacità di porsi come servizio al fine di un miglioramento della vita civile. La scoperta dello Stato moderno si risolve nel ritorno alla fede dei padri.

Fra questi due termini si articola il calibratissimo sistema di mediazioni che dà aspetto di equilibrio totalizzante alla compagine romanzesca. Lo statuto ideologico cui l'opera si impronta coincide con il metodo di lavoro perseguito dall'autore. Dalle pagine dei *Promessi sposi* si delinea l'immagine di un destinatario elettivo, dotato d'una fisionomia inequivocabilmente borghese: tale lo definisce la sua sensibilità per i messaggi provenienti dalla prassi più diffusa nelle relazioni sociali. Ma nello stesso tempo lo scrittore non intende rinunciare al colloquio con alcuna parte del pubblico, anche il più tradizionale, poiché le presume tutte disponibili all'appello del vero, quale è proposto dalla fede. Il Manzoni ha piena consapevolezza del valore di originalità della sua impresa letteraria; ma l'azione di rottura con il passato, quanto più si dimostra energica, tanto più gli si configura come il recupero d'una somma di categorie di interpretazione ed espressione del reale convalidate dalla più lunga, la più sicura esperienza.

Il modulo del romanzo storico offriva un'indicazione utilissima, giacché dal richiamo suggestivo allo ieri prendeva miglior sostanza l'intervento sull'oggi, posti l'uno e l'altro a raffronto con l'atemporalità del Verbo. Ma occorre stringere il raccordo fra realtà storica e realismo psicologico, perché la luce portata sul vivere collettivo si rifrangesse adeguatamente nei microcosmi individuali, a testimoniare l'immanenza del Cristo nel destino di tutti e di ciascuno. Il pathos dei sentimenti e degli affetti doveva occupare con larghezza la scena, perché essenziale all'esaltazione della nostra comune dignità creaturale, insediata nelle coscienze anche dove le leggi umane la mistificano più gravemente. Ma ogni moto del cuore andava analizzato secondo i criteri della retta ragione, affinché la sua confusa labilità intrinseca fosse ricondotta al principio di chiarezza indefettibile, fornito dalla Rivelazione.

Manzoni accentua e pone in primo piano una somma di elementi polemici, ai limiti dello scandalo letterario. Assieme però moltiplica gli atteggiamenti rassicuranti, ostentando cautela e distacco, cosicché sembri disinnescare lui stesso i suoi ordigni: mentre il proposito è più che mai quello di prevaricare sul lettore, costringendolo suadentemente ad accettare anche e proprio gli aspetti dell'opera più anticonformisti. Libro di un «intellettuale di professione» se mai ce ne furono, *I promessi sposi* conduce tuttavia una guerra ininterrotta contro la boria dei dotti; e lo scrittore, mentre moltiplica le prove di sapienza erudita non meno che di raffinatezza formale, dichiara di rivolgersi a tutt'altro lettore dal letterato puro.

In effetti il suo stile è familiarmente colloquiale sí, eppure non esita ad aprirsi a una gamma variatissima di tonalità, quasi a esaurire le possibili modulazioni della lingua italiana. Da un repertorio di situazioni favolisticamente archetipe è attinto il soggetto; ma le peripezie di un amore contrastato eccitano una catena di azioni e reazioni tale da coinvolgere tutti gli istituti di una precisa fase

di civiltà. Per converso, l'accidentatissima struttura romanzesca, pur lasciando ampio spazio agli interventi del caso e ramificandosi nelle direzioni più inattese, ha tuttavia una perfetta finitezza circolare. Infine, ambiente e personaggi d'avvio sono popolari; nei loro confronti però l'autore osserva un criticismo non minore di quello adottato verso le figure d'autorità che via via interferiscono nella trama.

Così la molteplicità di esperienze testimoniate dal romanzo si compone in un quadro apparentemente privo di baricentro: a tal punto i singoli episodi e momenti godono di una loro autonomia, collocandosi ciascuno al vertice d'un fascio di correlazioni che mentre li distinguono uno dall'altro, sconvolgono le prospettive usuali di gerarchizzazione degli accadimenti umani. Nondimeno l'insieme si compone in una dimensione unitaria, dove ogni fatto più modesto contribuisce a definire una strategia prospettica tesa a chiaroscurare ogni riflesso di luce e effetto d'ombra.

Infine, le modalità secondo cui si svolge l'esistenza individuale appaiono determinate anzitutto da motivi praticistici, giacché obbediscono alla logica naturale del potere, esemplificando l'eterno rapporto fra dominatori e dominati. L'unità dei *Promessi sposi* trova dunque prima attuazione a livello politico: la parabola narrativa non è che un apologo sui metodi realizzativi della convivenza umana, a ogni livello di vita pubblica e privata. Ma l'unificazione fra gli uomini promossa dalla politica resta un dato fattuale, privo di ogni eticità. La collocazione diseguale dei cittadini nella scala sociale, lungi dal discendere da titoli di merito effettivo, documenta anzi l'attitudine a prevaricare sui propri consimili. Se si limitasse a rispecchiare lo status dell'ordinamento politico, il romanzo rischierebbe addirittura di dare sanzione estetica all'ingiustizia.

Occorre quindi portarsi senz'altro sul piano dei giudizi di valore, secondo le indicazioni della morale cristiana, l'unica fonte di sapere che sappia sciogliere equamente il nesso tra i diritti e i doveri del singolo di fronte alla collettività. Ecco allora profilarsi, nella rappresentazione romanzesca, la vera unità del genere umano: a farla vivere è la legge d'amore, di cui il Figlio di Dio ci ha portato l'annuncio. È in rispondenza a questo disegno, dove giustizia e verità coincidono, che la folla dei personaggi narrativi si distribuisce in due schiere diverse: non è la qualifica mondana, non sono gli atteggiamenti esteriori a determinarne la composizione ma la purezza di spirito con cui ognuno ha saputo osservare, nell'ambito delle responsabilità assegnategli per sorte, la promessa redentrice simboleggiata nella Croce.

Allo scrittore tocca il più arduo dei compiti: lui uomo, deve istruire sui suoi personaggi lo stesso misericorde ma rigoroso processo cui ogni creatura è sottoposta dal Dio che scruta i cuori e le viscere. Tale è l'altissima responsabilità dell'invenzione letteraria: il Manzoni la affronta con disposizione d'umiltà non mentita, ma assieme con la consapevolezza energica che ognuno deve porre attivamente al servizio del Verbo le attitudini specifiche di cui è stato dotato. Collocata in questa altissima prospettiva d'impegno, si comprende come la gestazione del romanzo fosse impresa tale da porre a prova per ogni aspetto la personalità umana e letteraria dello scrittore. In effetti, *I promessi sposi* rappresentano il punto d'incontro e di fusione d'una somma di elementi maturati nel corso di un itinerario lungo, complesso, travagliato.

A volerlo ripercorrere sommariamente, lo troviamo tutto sotteso dalla volontà di verificare il rapporto fra politica e morale. In un susseguirsi di oscillazioni assai ampie, che denunciano l'inquietudine e la tenacia dello sforzo di venir a capo del proprio rovello, questo è e rimane sempre il problema decisivo per il Manzoni: cioè per un intellettuale profondamente partecipe dei tumulti di un'epoca che aveva visto il cesarismo napoleonico raccogliere l'eredità della grande Rivoluzione, poi il ritorno reazionario della Restaurazione e il primo affacciarsi delle idealità liberali. E se il vero inizio della carriera artistica manzoniana è segnato dalla conversione, ciò avvenne perché il nuovo credo lo indusse a ripensare a fondo la questione, in una chiave di organicità rigorosa.

In un primo tempo, egli inclinò ad esasperarne i termini di contrasto antagonistico. L'esigenza di una mediazione equilibratrice cresceva però in lui, a misura che l'ardore di apostolato letterario galvanizzava la volontà di coinvolgere sempre più largamente l'opinione pubblica in un progetto di rilancio della civiltà cattolica, unica risposta adeguata alle contraddizioni del periodo storico. La

universalità del messaggio evangelico gli offrì dunque non solo un campo di meditazione ma una istanza metodica in base a cui ordinare la sua attività creativa, saggiando via via le forme e strutture espressive che gli assicurassero una maggior efficacia di lavoro militante: dall'inno alla tragedia e finalmente al romanzo.

Si capisce perciò che la genesi dei *Promessi sposi* implichi una revisione e un superamento ma anche un recupero di atteggiamenti tipici delle varie fasi d'una carriera connotata in senso fortemente sperimentale. Il Manzoni romanziere appare teso a ridefinire completamente la sua identità; è tuttavia percepibile il suo desiderio di non compiere una rinuncia indiscriminata a tutta la sua attività passata, sí piuttosto di selezionarne, riprenderne e trasvalutarne le potenzialità positive, suscettibili di esser immesse nel circuito della sintesi nuova che sta prendendo corpo.

Ciò vale anche per le esperienze compiute sotto l'insegna di un classicismo, che insegnava a mescolare decorosamente il bello e l'utile. Lo scrittore non dimentica di aver esordito quindicenne sotto l'insegna di un'ideologia rivoluzionaria. Certo, il visionarismo del *Trionfo della libertà* appare cosa remota, con la prosopopea dei suoi versi ingenui, espressione di un giacobinismo estremista, da intellettuale minoritario. Ma il risentimento egualitario ha continuato a fermentare nell'animo manzoniano: lo ritroveremo nell'acrimonia antiautoritaria e antiaristocratica, che ha tanta evidenza nelle pagine del romanzo.

Poi era venuto il tempo del disimpegno politico e del ripiegamento intimista, sull'onda di un moralismo robusto e candido, quale si esibisce nel carne *In morte di Carlo Imbonati*. La conversione segnerà la caduta del soggettivismo lirico, e con essa del privilegio d'interesse concesso all'io privato rispetto al mondo. Nondimeno, nei *Promessi sposi* è proprio la figura del personaggio autore, sia pur stilizzata al di là di ogni rimando autobiografico, quella che domina il quadro e ne riporta a propria misura gli elementi costitutivi, secondo il doppio precetto del «sentir... e meditar», già illustrato nel passo piú significativo del carne.

Infine, di tutto il suo periodo classicista il Manzoni rinnega la tendenza iperletteraria, progredita sino al punto di crisi segnato dalla constatazione autocritica della totale «mancanza d'interesse» del poemetto *Urania*; ma a venirne posta a frutto è proprio la tensione immaginosa, la fertilità inventiva e metaforica, capovolgendone l'orientamento in modo che la fantasia divenga mezzo di rivelazione della piú imprevedibile realtà.

La ripresa dell'impegno politico scatta, ovviamente, con il crollo dell'impero napoleonico, cioè di un ordine che pareva destinato a protrarsi per un lungo periodo, non lasciando agli intellettuali d'opposizione altra alternativa se non di ritrarsi in se stessi. Alle sollecitazioni proposte dalla grande svolta del 1815 il Manzoni risponde facendosi forte del liberalissimo appreso fra gli *idéologues* parigini, in ambiente postrivoluzionario e antibonapartista, e dello storicismo, di cui già il Cuoco lo aveva reso edotto. La poetica romantica provvede a galvanizzare la doppia spinta, eccitando una assunzione di responsabilità immediate, in funzione patriottica: la letteratura appare il mezzo migliore, sotto il dominio austriaco, per un collegamento con l'opinione pubblica; a patto che ci si basi non sui vecchi armamentari d'una mitologia e d'una romanità ormai anche politicamente compromesse, ma su un appello a sentimenti concreti, attuali, divulgati.

Ecco allora la serie delle poesie d'intervento politico, l'*Aprile 1814*, il *Proclama di Rimini*, il *Marzo 1821*. È facile disporle su una linea ascendente, secondo il progressivo svincolamento dalla retorica classicistica verso modulazioni piú ariose. Assieme si constata il venir meno dell'attesa fiduciosa di una personalità eroica cui sia delegato il compito di riscattare l'Italia dal suo servaggio secolare: a subentrarvi è l'esaltazione della concordia d'animo con cui l'intera collettività nazionale si faccia artefice del suo destino. Il recupero della libertà deve coincidere con il ritrovamento d'una identità comune garantita da un saldo sistema di valori civili e morali: «una d'arme, di lingua, d'altare / Di memorie, di sangue, di cor». E l'orizzonte man mano si allarga: se alla caduta di Napoleone il Manzoni si riconosceva nell'indipendentismo cisalpino del partito degli «italici», già poco di poi è tutta la penisola a presentarglisi come un'entità geopolitica coesa. Il patriottismo ambrosiano rappresenta peraltro una sedimentazione, fuor della quale l'edificio romanzesco non avrebbe saputo trovare base.

È molto significativo che questo ciclo di componimenti si arresti proprio quando raggiunge i risultati più alti. Nel *Cinque maggio* all'univocità di accenti patriottici è succeduta una riflessione concitata e attonita sul senso dell'agire politico, e sul mistero della storia che da esso si crea. La tensione quasi convulsa da cui il Manzoni è preso nel porre risolutamente a fuoco il centro essenziale del suo rovello di pensiero appare subito evidente nelle scelte formali: la solennità classica dell'ode a compianto d'uno scomparso illustre trapassa in una scioltezza di ritmi prossima addirittura alle movenze della ballata. A emergere, in un incalzare di immagini famose, è il fascino profondo dello scrittore, dell'uomo di cultura davanti alla corposità robusta dell'azione politico-militare, che senza incertezze procede, combatte, costruisce.

La forza vitale dell'individuo, quale edificatore d'una realtà collettiva destinata a portare la sua impronta: ecco ciò che la figura di Napoleone esalta massimamente, agli occhi dell'intellettuale Alessandro Manzoni. Ma dall'intensità stessa della suggestione attivistica acquista peso determinante l'interrogativo della coscienza etica: è vera gloria, quella di chi valorizzi al sommo grado le facoltà politiche degli uomini, nel corso della storia? Grande anima, certo, l'imperatore defunto; ma le sue imprese trascinatrici hanno giovato alla convivenza umana, migliorando la qualità dell'esistere? Ed è mai questo un obiettivo mondanamente perseguibile? La domanda si riformula: esiste una vera gloria, nell'ambito delle imprese ordinate ed eseguite dalla volontà di potenza che naturalmente l'individuo tende a esercitare sui suoi simili?

La genialità icastica dell'ode consiste in una ostentata sospensione di giudizio, per dar voce all'empito ammirativo con cui viene ricapitolata la profusione di energie dispiegata dall'uomo Napoleone in una vita d'eccezione. Ma la risposta giunge perentoria, seppure indiretta, quando ci si porta sull'altro versante della condizione umana, di là dal tempo e dalla morte. L'aureola veramente eroica di cui la figura napoleonica va cinta gli è procurata non dall'arte sovrana del comando, la funzione di arbitro assoluta fra le generazioni e i secoli, ma dall'umiltà antieroa dimostrata genuflettendosi ai piedi della Croce. Così il Manzoni sintetizza, sulla scorta del destino d'una personalità altissima, il confronto tra realtà terrena e verità metafisica: la vicenda napoleonica si costituisce quale *exemplum* supremo agli occhi della collettività in quanto riconduce la categoria di eroismo all'ambito dell'interiorità coscienziale.

Si tratta palesemente di un punto di equilibrio ancora provvisorio, quale poteva prodursi nel vivo dei conflitti da cui era agitato l'animo manzoniano. Nel frattempo stavano infatti prendendo corpo le due maggior esperienze dello scrittore, e del convertito, prima della svolta romanzesca: gli inni e le tragedie, l'apologia del sacro e l'abominazione del profano. Profondamente dissimili ma indissolubilmente connesse, queste sono le due immagini fondamentali di sé che il Manzoni offre ai lettori, antecedentemente ai *Promessi sposi*. Non si può non soffermarvi un po' più a lungo l'attenzione.

Com'è risaputo, gli *Inni sacri* sono tutti improntati all'esultanza di chi, giunto a scoprire il significato metafisico dell'esistenza, vuol ritrovarsi in comunione di spirito con quanti condividono i suoi argomenti di fede. Di qui l'accento di corallità, che esprime un proposito di revisione profonda dello statuto di rapporti fra autore e pubblico: l'io poetante intende qualificarsi come la voce in cui prenda forma una fraternità di sentire, che a tutti appartiene ed è disponibile ad ognuno.

Dal repertorio metrico il Manzoni trascoglie i moduli più agilmente discorsivi e sonoramente cadenzati, in vista di un effetto di rapimento cui il lettore non possa sottrarsi. La varietà degli esperimenti ritmici è sempre finalizzata a una celebrazione entusiastica del sacro: quasi un'offerta votiva, ai sacerdoti e ai fedeli, per testimonianza di stati d'animo unanimemente condivisi. Sarebbe tuttavia fuori luogo pensare che lo schivo poeta classicista abbia maturato d'un tratto il programma, se non ancora la capacità, di dar vita a una poesia adatta davvero a esser intonata anche dai suoi più semplici compagni di fede.

Coloro con i quali il Manzoni tende effettivamente a ritrovarsi sono gli appartenenti al suo stesso ceto intellettuale, per ravvivarne il credo sotto un segno di umiltà che li riporti a un senso di fratellanza con gli altri membri della comunità ecclesiale. Il democraticismo degli *Inni* è insomma assai mediato, tanto da lasciar ampio spazio a connotati di linguaggio fortemente aristocratici, nella

loro laboriosità sintattica come nell'ampio ricorso alla formulistica sacra piú collaudata. Certo, a rinnovarne i risultati provvede il fervore del neoconvertito, compreso di gratitudine per il rivolgimento spirituale che ha potuto operarsi in lui, dandogli consapevolezza del vincolo di comunanza che lega la sorte delle creature, nel debito di riconoscenza verso il Creatore. Resta il fatto che i nuovi componimenti sono ancora dedicati agli stessi interlocutori cui erano stati porti i *Sermoni*, il *Carme*, l'*Urania*.

La contraddizione, e d'altronde la fecondità della fase di ricerca avviata con gli *Inni* trova forma nella compresenza di due elementi strutturali: la rievocazione di episodi determinati della storia sacra e la celebrazione gloriosa del loro significato universale. Questo procedimento è già chiaro nella *Risurrezione*, pur scritta quando l'autore non aveva ancora stabilito il progetto d'una serie di dodici poesie scandite ciascuna sulle festività maggiori della Chiesa.

Il Manzoni opera anzitutto un accostamento diretto ai dati primari di realtà storica del passaggio di Cristo sulla terra, secondo la testimonianza degli apostoli. E l'energia degli *Inni* prende corpo essenzialmente dai versi in cui sono rinarrati i fatti della vita di Gesù, aderendo all'essenzialità stringata dei testi evangelici. Analogo spicco fanno gli altri momenti di racconto, tenuti su un tono dimesso, magari quasi leggendario, come a riecheggiare quei modelli di stile umilmente sublime. Era questa la direzione di lavoro piú feconda, per il futuro romanziere.

Ma intanto, a guidare la mano del poeta era uno scopo celebrativo: inevitabile, proprio perché il suo animo era tutto occupato dal recente sconvolgimento, venutogli con l'aprirsi ai misteri del cristianesimo. Dallo stesso richiamo alla concretezza indiscutibile della vita e passione del Dio fattosi uomo nasce allora l'impulso ad abbracciare un registro espressivo tutt'affatto diverso, quello della teologia poetica, che materialmente occupa la maggior parte degli *Inni*. Qui il Manzoni si tiene sulla scorta delle anticipazioni profetiche offerte dall'Antico Testamento; e avverte il fascino del linguaggio abissale dei mistici.

Il suo intelletto rilutta, nondimeno, ai modi sintetici dell'estasi, che esprime l'immedesimazione dell'animo nella divinità. La conversione gli ha dato un senso vigoroso della fede come valore supremo della coscienza, anteriore a ogni esteriorità di culto: non lo ha però fatto inclinare verso un ascetismo assorto solo nei pensieri contemplativi. Al contrario, ciò che occupa di piú la sua meditazione appassionata è la perennità del miracolo con cui Dio riafferma la sua presenza fra gli uomini, nei riti sacri. L'asse portante degli *Inni* viene così a costituirsi sull'esaltazione della Chiesa cattolica, in quanto depositaria del sangue di Cristo, termine indissolubile di mediazione fra i figli e il Padre.

Non per nulla il disegno d'una serie organica di poesie si arresta dopo la stesura, particolarmente travagliata, della *Passione*. Di fronte al compito di metter in versi l'evento supremo del cristianesimo, la morte sacrificale dell'uomo-Dio, lo scrittore si sente incapace di usare il linguaggio del realismo. D'altronde, piú forte che mai è la sua renitenza ad abbandonarsi all'assolutezza del mistero. Restava solo la via d'una rappresentazione indiretta: la Passione quale è rievocata nelle cerimonie e preghiere del Venerdì santo. Ne risultava però un discorso che, invece di esprimere immediatamente l'autenticità di una partecipazione totale, la traduceva in termini letteratissimi. L'autore, lungi dal dimenticarsi, rendeva quanto mai avvertibile la sua presenza, e la sua cultura: nello stesso tempo, e appunto per questo, la parola falliva lo sforzo di farsi tramite del Verbo ineffabile.

Dalla consapevolezza di questo esito negativo viene la decisione di assumere direttamente a oggetto di poesia la Chiesa, in quanto istituzione umana abitata dallo Spirito, che ne fa in ogni tempo luogo circostanza la sede della salvezza. La compattezza tanto maggiore della *Pentecoste* rispetto agli altri inni poggia sul fatto che il Manzoni trova finalmente uno sbocco alle tensioni che lo turbavano. È nell'ambito della Chiesa che egli vede l'individuo apprendere a uscire dall'isolamento egoistico, mettendo ogni energia a disposizione del prossimo: ma senza perciò annullarsi, anzi esaltandosi sopra se stesso, in virtù dell'amore che il Paraclito ispira a tutti i fedeli.

Nella comunità cristiana non possono aver luogo differenze di valori personali: l'istituzione religiosa è anche per eccellenza istituzione sociale. L'ingiustizia, che continua a regnare nel mondo, troverà compenso adeguato solo nella dimensione dell'eterno; ma l'eguaglianza che regnerà nella

Chiesa trionfante è già prefigurata dalla Chiesa militante, nel rapporto di solidarietà caritativa fra quanti si raccolgono attorno all'altare. La Chiesa è assunta a vero soggetto della storia, giacché con il suo avvento si è aperta l'era in cui l'uomo acquista piena disponibilità del suo destino oltremondano; assieme, essa è la protagonista universale dell'esistenza, in quanto sa e può richiamare da tutte le condizioni della nostra miseria terrena alla viva verità dello Spirito.

Così la *Pentecoste* conclude l'esperienza avviata con la *Risurrezione*: e la supera, per l'afflato visionario cui è informata. L'auspicio «la terra a Lui ritorni» appare sì riferito al tempo lontano in cui la buona novella cominciò a spargersi fra le genti; ma indica l'attualità di un'opera di rievangelizzazione del mondo, ancora intimamente pagano. Da ciò l'intensità solenne e assieme struggente dell'invocazione a Dio perché scenda in nostro soccorso, a portare un mutamento di qualità nella vita che si svolge sotto il sole. Il tono vibrato della preghiera, nei suoi trapassi fluidi e serrate concatenazioni logiche, è sorretto da un fervore di palingenesi davvero ecumenica: il genere umano ritrovi finalmente unità, nel segno della *pax cristiana*.

Ma il Manzoni sapeva bene quanto questa visione di futuro fosse distante dal panorama contristato che milleottocento anni di storia proponevano allo sguardo. Quando porta a termine la *Pentecoste*, ha già scritto le tragedie e sta attendendo al romanzo; gli è dunque presente in tutta la sua complessità il problema costituito dal predominio del male, nei rapporti pubblici che di necessità si costituiscono fra gli uomini. In questa luce va visto l'appello dell'inno: valga il soccorso divino per restituire alle genti lo slancio fiducioso che porti a raccogliere ogni risorsa per edificare una civiltà degna davvero di dirsi cristiana.

Gli *Inni* costituiscono una tappa decisiva nell'itinerario manzoniano verso il romanzo, appunto perché prefigurano l'ideale di una socialità fondata sull'integralismo religioso. Ogni conflitto, ogni distanza fra l'io e il tu appare risolto, nella circolarità d'amore che abbraccia tutti i fedeli; l'individuo, come è trasparente a se stesso, così non presenta zone di riserbo opaco verso gli altri. Il soggetto collettivo di cui il poeta si fa interprete devoto, la Chiesa, chiama l'umanità universale a entrare nel coro, ponendo da canto i motivi di diversità che pure sussistono fra i suoi singoli componenti.

Nella forma teatrale delle tragedie invece ciascun personaggio parla *uti singulus*, secondo le istanze d'una individualità separata profondamente da quella degli interlocutori. Eppure, per il Manzoni la vocazione naturale dell'uomo è di comunicare con i suoi simili, realizzando se stesso nel partecipare alle esperienze altrui e quindi collaborando attivamente alla costruzione d'una identità comune. Gli è che il problema della socialità viene ripreso, nel *Carmagnola* e nell'*Adelchi*, dalla parte dell'individuo: viene cioè a configurarsi come un esame, come una diagnosi negativa sulla possibilità che l'io sublimi dinamicamente le proprie risorse vitali nella dimensione collettiva, prima e fuori dell'intervento del fattore religioso. Il personalismo cattolico-liberale ostenta il suo connotato romantico nell'assumere come dato prioritario l'impegno energetico con cui l'io tende a espandersi attivamente, combattivamente fra gli altri. Ma la passionalità nativa che sospinge l'individuo verso il mondo non può esplicarsi positivamente se non accettando una norma di disciplina. E la ragione, mentre insegna a misurare i mezzi e coordinare gli sforzi, orienta l'attività dell'uomo su un fine di utilitarismo egocentrico: l'apertura alla comprensione e collaborazione con i propri simili viene smentita dalla volontà occhiuta di imposizione sopraffattrice.

Si entra così nella logica del potere politico, come forma del rapporto fra dominatori e dominati. È assai sbagliato ritenere che il requisito essenziale per adeguarvisi con profitto sia solo la robustezza della tempra necessaria a una competizione vittoriosa: no, a contare è l'uso che di queste energie biopsichiche venga fatto in chiave di raziocinio il più spregiudicato, cinico, opportunistico. Agli occhi del Manzoni, questo è il vero punto focale della questione: la «forza» di per sé presa non basta ad acquistare né a mantenere il dominio, se non si fa chiamare «diritto», cioè non assume una mascheratura di ipocrisia mistificatrice, addirittura ricorrendo empicamente a una cauzione religiosa.

Nelle tragedie viene messa sotto accusa la ragion politica, con il suo connaturato utilitarismo immoralistico: la sola legge di comportamento cui l'uomo pubblico obbedisca davvero è quella che

governa i fenomeni di natura, cioè la conservazione e affermazione di sé. L'ossequio prestato ai valori morali è una finzione tanto più spregevole in quanto vuol sottomettere l'universalità etica alla contingenza degli interessi di dominio. In effetti, il condottiero, la personalità di azione ha sempre, agli occhi del Manzoni, una dignità riconoscibile, anche quando la sua irruenza irriflessiva lo porti a militare in un campo sbagliato. La *virtus* combattiva è comunque indizio di salute interiore, quando la sete di gloria si espliciti nell'affrontare l'avversario in campo aperto, con lealtà coraggiosa, senza infingimenti. L'uomo di potere invece fa della menzogna, dell'inganno, infine del tradimento la sua norma operativa: la misura del suo successo sta nel saper asservire ai suoi fini obliqui il candore eroico dei valorosi.

Oggetto comune del *Conte di Carmagnola* come dell'*Adelchi* è in effetti il tradimento politico. Nella prima tragedia l'argomento si rispecchia per così dire su se stesso: il sospetto che il protagonista sia venuto meno alla lealtà verso la Serenissima induce il Consiglio dei dieci a ordire contro di lui un tranello particolarmente vile. Nell'*Adelchi*, una preoccupazione di sopravvivenza e di maggior fortuna personale porta i sudditi a infrangere il vincolo di fedeltà con il sovrano longobardo; d'altronde costui ha dietro di sé l'inosservanza dei patti stipulati con il pontefice; a sua volta Carlo, re vittorioso dei Franchi, si è reso colpevole della rottura di un altro giuramento sacro, quello che lo univa a Ermengarda. L'intensità con cui questa materia era percepita dallo scrittore è indicata riassuntivamente dall'immagine, ardita per un animo religioso, affidata alle ultime parole di Adelchi: il sovrano mormente assimila la sua sorte a quella di Cristo, il «Re de' Re, tradito / Da un suo fedel, dagli altri abbandonato». E non per nulla la parola tematica «fede» ha una ricorrenza così assidua per tutto il *Carmagnola*.

Essenza del comportamento politico è dunque la slealtà, cioè il cattivo uso della ragione adibita a predisporre le opportunità migliori per il conseguimento d'un fine di sopraffazione autoritaria. È qui che la legge divina dell'amore si capovolge più irrimediabilmente in quella diabolica dell'odio. Ed è qui che ogni idea di socialità autentica si vanifica: dire odio significa dire solitudine. Dove regnino la dissimulazione, il sospetto, l'intrigo, l'individualità si rattrappisce in una condizione di autoisolamento; ogni slancio partecipativo viene meno e cade con esso ogni prospettiva non che di intesa ma di comunicazione con i propri simili. Dall'io chiuso in se stesso germinano le potenzialità più meschine e maligne della nostra natura corrotta, prive di qualsiasi grandezza sia pur negativa.

Nella politica insomma l'uomo patisce sino in fondo il dramma della sua condizione terrena. Di fronte alla falsa socialità costituita secondo i criteri del potere mondano, sta la comunione beatifica instaurata fra le creature dallo spirito di verità della fede. Nelle tragedie, ne vien fatto derivare un appello alla resistenza contro le insidie del male e gli allettamenti della superbia egocentrica. Tale è il significato della vicenda umana del Cristo, consumatasi nell'incomprensione, la fraudolenza, infine l'iniquità suprema d'una morte decretata secondo il più ribaldo formalismo legale dai detentori e custodi degli *instrumenta regni*.

Nondimeno, il figlio di Dio si è incarnato per insegnarci a dare misura intera del nostro essere morale portando a sfida la testimonianza del vero proprio là dove regna l'errore: cioè attraversando l'universo sociale, non ignorandolo. Rinserrarsi nell'inerzia solipsistica induce non a salvare ma a perdere se stesso. Contro il mondo, ma nel mondo, l'uomo realizza il suo destino oltreumano. Certo, nelle tragedie manzoniane l'agire secondo giustizia si qualifica come un'illusione fatale. La salvezza dell'anima viene conquistata solo quando l'energia attivistica si converte nella pacatezza coscienziale del sacrificio. Provvida è la sventura, in quanto consente di mutarsi da soggetto dei soprusi di cui si costituisce il divenire storico a oggetto puro e incontaminato delle manovre inerenti all'esercizio del dominio. Da ciò la luce di elegia che soffonde le figure dei protagonisti, votati a una sconfitta che è una vittoria, una perdita che è un acquisto.

Ma se tale appare la conclusione sia del *Carmagnola* sia dell'*Adelchi*, dalla vicenda tragica promana tuttavia un fascino irresistibile per l'uomo d'azione, proprio in quanto dotato d'una qualità vitale che ha il carattere della vocazione, tanto più limpida quanto più risultata contristata dagli eroi dell'intrigo. L'irruente capitano di ventura così come il pensoso principe longobardo seguono naturalmente una concezione dinamica dell'esistenza, in nome d'una volontà di capeggiare e servire

il movimento della moltitudine, ritrovandosi con gli altri nell'esultanza comune della lotta apertamente dichiarata e onorevolmente combattuta. Su questo piano le tragedie assumono il significato di un appello alla mobilitazione delle energie, in vista di un modo di far politica basato sul rapporto diretto tra la personalità eroica e la collettività popolare. L'opera manzoniana attinge dunque un valore di attualità polemica, come denuncia d'una concezione infidamente filisteo dell'arte di governo: le metafore storiche consentivano agevolmente di riconoscervi i metodi praticati dai reggitori d'Europa, prima durante e dopo il Congresso di Vienna.

L'esplorazione dell'universo politico porta lo scrittore a illuminare un tipo di condotta, che seppur destinato a esser infallibilmente sconfitto dai criteri vincenti della gestione del potere, merita tuttavia un riconoscimento di valore positivo. Ma è proprio questo il punto che non poteva soddisfare la coscienza cristiana del Manzoni: esso postulava infatti l'ammissione che l'agire mondano può rispondere a un principio autonomo di moralità naturale, su cui la fede interverrà per rovesciarne l'indole operativa ma assieme confermarne la nativa genuinità morale.

In effetti l'approdo di coerenza integralista dei *Promessi sposi* avrà luogo su tutt'altra base: un irrigidimento intransigente nella negazione di ogni nobiltà agli accadimenti della vita consociata, quali si configurano secondo le norme dettate dai detentori del potere. La distinzione fra uomini d'arme e politici suggerita dalle tragedie, ma già offuscata nell'*Adelchi*, vien fatta cadere: anzi, per converso, proprio ai militari viene dedicato il sarcasmo più impietoso. Nella trama romanzesca, la prepotenza brutale preferisce sempre esprimersi per le vie bieche dell'astuzia fraudolenta. In questo senso *I promessi sposi* possono bene esser definiti il romanzo degli inganni, o manzonianamente degli «imbrogli»: non per nulla la vicenda prende avvio dal tradimento perpetrato dal prete don Abbondio ai danni delle sue due ignare pecorelle.

Il comportamento utilitario trova sempre e comunque nella doppiezza il *modus operandi* più conveniente ed economico per conseguire il fine dell'autoaffermazione egoistica. La categoria della politica, o meglio della politicità, viene generalizzata, considerandola immanente non solo alle forme di attività pubblica ma a qualsiasi tipo di relazione interindividuale. Perciò stesso il problema morale si ripresenta in termini nuovi: il mondo degli affetti privati, in precedenza evocato solo di scorcio, ora tiene il campo: è la stessa istituzione etico-civile per eccellenza, la famiglia, a venir posta radicalmente in crisi, nella sua normativa più ovvia, più naturale.

Appunto per tal via all'ottica della personalità eroica subentra la preoccupazione per la sorte quotidiana dell'umanità comune, affidata nelle tragedie al controcanto vibrante ma stringato dei cori. Ma allora, in causa non è più la vocazione dell'io ad affermare se stesso, è la sua rivendicazione a disporre liberamente della propria esistenza, senza danneggiare altrui. Il principio etico su cui si regge il capolavoro manzoniano è che per essere davvero liberi ci vuole coraggio: il coraggio della lealtà verso gli altri e verso se stesso, nella persuasione che la libertà di ognuno non può sussistere senza la libertà di tutti, in una dimensione di giustizia paritetica.

D'altronde, lealtà e giustizia non sono soltanto valori costituzionalmente impolitici; rivelano una sostanza addirittura innaturale, quando si consideri obiettivamente il rapporto dell'io con se medesimo. Essere leali e giusti nei confronti di sé significa primariamente sottrarsi agli alibi, alle suggestioni subdole con cui si presenta al tribunale della coscienza il fondo egoistico del nostro essere. In questo processo di autoliberazione dall'*amor sui* l'individuo scopre il valore della libertà per tutti i suoi consimili, instaurando con loro un rapporto di comunione solidarmente attiva, fondata sulla legge della carità. E la sfida all'istinto di conservazione giunge al punto di far considerare i propri stessi nemici come oggetto non solo di perdono ma di amore sincero.

Cessa dunque ogni competizione fra gli individui: siamo alla civiltà in cui non esistono più «né bastonatori né bastonati», secondo il sogno utopico di fra Cristoforo. La politicità, come dimensione organizzativa della convivenza civile, può riacquistare sostanza positiva: ma in quanto sia stata ricondotta integralmente, in ogni aspetto e momento, al servizio della fede. La questione decisiva è che gli uomini non sono in grado, con le loro sole risorse, di elevarsi tanto sopra se stessi. Qui sta l'errore dei filosofi laici, i quali «pretendono un salto che non è della forza dell'uomo». Indispensa-

bile è l'aiuto che ci viene porto sovranaturalmente da Dio: «all'amor di sé, che i sistemi di morale puramente umana si studiano, ora di combattere, ora di soddisfare, e sempre con mezzi insufficienti, la religione apre una strada verso l'infinito, nella quale può correre con l'illimitata sua forza, senza mai urtare il più piccolo dovere, senza offendere alcun nobile sentimento». Così afferma una pagina centrale delle *Osservazioni sulla morale cattolica*.

Su questa linea l'esperienza delle tragedie verrà superata, attraverso un approfondimento etico e conoscitivo del messaggio cristiano. L'attitudine all'affermazione di sé deve paradossalmente coincidere con il rinnegamento dell'egoisticità: il sentimento morale più conforme alle risultanze della retta ragione trionfa nell'atto in cui attinge una sublimità eroica che non contrasta ma conferma il buon senso comune. Tutta la realtà umana appare allora predisposta ad accogliere la verità del Verbo; e nell'animo dello scrittore può prender figura la sacra rappresentazione romanzesca, col suo proposito totalizzante.

L'allargamento universalistico dell'area dei lettori operato coi *Promessi sposi* acquista pienezza di significato. Le tragedie costituiscono una ricognizione dell'universo politico, considerato *juxta propria principia* e sottoposto alla riflessione etica di quanti abbiano esperienza della politicità. Destinatari sono insomma le élites culturali formatesi tra l'adesione iniziale agli ideali rivoluzionari, poi l'opposizione al napoleonismo, infine la delusione per la Restaurazione: come appunto era accaduto al Manzoni. Per loro conto, egli pone sotto processo i dati strutturali del realismo politico, sforzandosi di mimarne il linguaggio scabro e puntuale, altero e grave, perché destituito di calore: l'effetto di contrasto è affidato al pathos con cui si esprimono le forti passioni vitali, destinate a un soffocamento che sarebbe esiziale, se l'accento della fede non ne riscattasse la dolorosità, come pegno di vittoria oltremondana.

Così lo scrittore interpretava l'ansia di una civiltà nuova, di una recuperata purezza dell'agire politico cui i futuri gruppi dirigenti avrebbero dovuto ispirarsi nella lotta sacrosanta per il riscatto della nazione: ossia per una causa che portasse non a disumanizzare gli uomini, dividendoli e opponendoli ancora gli uni agli altri, ma a ricomporli in unità facendo loro recuperare il senso del bene comune. A questo slancio prospettico corrisponde d'altronde lo spostamento dell'asse centrale dell'interesse tematico: la logica del potere viene inquadrata non tanto nei suoi momenti di eccezionalità epocale, di crisi e trapasso di regimi, quanto al livello di gestione corrente degli affari di Stato e di partecipazione collettiva ai suoi ordinamenti giuridici.

È il problema del consenso ad assumere rilievo decisivo, come banco di prova per la formazione di una classe egemone che dalla sua competenza amministrativa, dal rispetto degli interessi generali tragga il godimento di un'autorità fondata non sulla repressione ottusa ma su un rapporto fiduciario con l'insieme della cittadinanza: anzitutto gli strati subalterni. Da questa disposizione d'animo discende l'assunzione dell'intera collettività secentesca milanese a protagonista del romanzo. Alla caratterizzazione icastica delle singole figure, maggiori o minori, e al privilegio d'interesse attribuito all'umile coppia di Renzo e Lucia fa riscontro una distribuzione e avvicendamento delle parti per cui tutte le componenti dell'organismo sociale vengono egualmente coinvolte in un meccanismo narrativo dalle implicazioni sempre più vaste: sicché infine è un modello di convivenza umana ad apparire personalizzato, analizzato, valutato nella sua povertà strepitosa di coesione interna e di saldezza funzionale.

Da ciò il grande arricchimento di complessità della tecnica rappresentativa, su un orizzonte all'apparenza dispersivo e centrifugo, tanto poco l'autore sembra preoccuparsi di ogni regolare simmetria di proporzioni. Non potremmo esser più lontani dalla struttura compositiva del *Conte di Carmagnola*, dominata da un metodo di semplificazione degli effetti sin troppo accentuato: il nodo dell'intreccio si limita a stabilire un confronto diretto e ravvicinato tra i valori dell'irruenza d'azione e i disvalori delle trame politiche. Solo al coro è demandato il compito di introdurre un grave elemento di perplessità, revocando in dubbio la nobile fisionomia morale attribuita ai condottieri sia dell'una sia dell'altra parte in campo: da soldati d'onore a mercenari fratricidi.

Allo stesso modo, e con analogo scopo attualizzante, nella tragedia successiva è ancora il coro a impostare un elemento di valutazione storica che la concreta compagine dell'opera esclude: il ri-

lancio della speranza, della fiducia se non nelle «guerre giuste», comunque nella volontà d'azione libera e concorde, in nome di una causa di riscatto tale da mobilitare dal basso tutte le energie di cui una collettività etnica disponga. Certo, rispetto al *Carmagnola* l'impianto drammaturgico dell'*Adelchi* è ben più articolato, con la sua pluralità di piani e prospettive tra cui si instaura un fitto gioco di risposdenze, per parallelismo e contrasto. Nondimeno tutti i segmenti della vicenda reiterano lo stesso rovello, ripresentano una medesima antitesi, declinano verso un unico esito obbligato; e sempre trovano fulcro nelle pause di meditazione monologante, in cui il personaggio sottopone a verifica le sue delibere coscienziali.

Adelchi assurge a protagonista indiscusso per la lucida intensità di pena con cui giunge al solo approdo di verità possibile: non esiste, nel mondo e per il mondo, un'assolutezza di fini etici cui consacrare la propria ansia di azione gloriosa. L'universo politico è tanto più infido, tanto più inabitabile per i puri di cuore in quanto equità e iniquità vi appaiono inestricabilmente coimplicate: ogni più lecita causa nasconde motivazioni riprovevoli, suggerisce mezzi nefasti, porta a risultati moralmente discutibili. D'altronde Ermengarda, nella sua breve presenza scenica, conferma e aggrava *in limine mortis*, sul versante dell'esistenza privata, il «gran mistero» di dolore in cui la vita consiste. Anche e proprio il più candidamente irresistibile dei desideri d'incontro umano, quello dettato dal bisogno d'amore, è destinato a consumarsi vanamente, nell'impatto inevitabile con i calcoli di convenienza egoistica sublimati dal comportamento politico.

Ma allora lo scontro tragico, nella sua evidenza perentoria, tende a configurarsi come una mera possibilità impossibile: l'accuratezza del compianto sembra convenire meglio agli eroi di un eroismo mancato, chiamati soltanto a rovesciare in testimonianza di martirio il loro slancio vitale. Proprio per evitar di sottrarre energia all'atto di accusa contro l'irrazionalità dell'esistenza il Manzoni adotta un atteggiamento di forte straniamento. Le leggi dell'agire politico vengono messe a fuoco come se fossero viste per la prima volta, considerandole dall'esterno, senza alcun moto di partecipazione empatica. Perciò appunto la pagina, pur nei suoi aspetti di vivacità colloquiale e di ardore descrittivo, reca soprattutto l'impronta non del realismo ma di un oggettivismo sapientemente stilizzato, con attenta perizia di modulazioni retoriche.

Lo scrittore appare assai preoccupato di tenere sotto controllo i rischi di effusività patetica, di magniloquenza sentimentale. Se ne avvantaggia e illimpidisce, senza dubbio, lo struggimento assorto della riflessione psicologica. La dimensione della spettacolarità teatrale ne risulta però irrimediabilmente compromessa: le accoglienze di pubblico non poterono che confermarlo. Da questo punto di vista sia il *Carmagnola* sia anche l'*Adelchi* costituiscono un esperimento sbagliato: il mezzo di comunicazione più efficace per un uomo di cultura italiano del tempo veniva usato in maniera del tutto inadeguata a produrre un ampliamento del dialogo con le platee, al di là d'una cerchia di intellettuali d'avanguardia. Il Manzoni non potè non prender consapevolezza d'una contraddizione così palese. Ma dalla sua autocritica seppe trarre le conseguenze più feconde: ne derivò infatti lo stimolo per la svolta straordinariamente impegnativa che lo condusse a scendere sul terreno della prosa narrativa, a orientarsi verso il realismo romanzesco, infine ad accettare in pieno le parole d'ordine della popolarità romantica.

I destinatari dei «Promessi sposi»

Nato dalla somma di tensioni, ripensamenti e fervori vissuta dal Manzoni nel periodo successivo alla caduta del cesarismo napoleonico, nel clima della battaglia romantica, agli albori del risorgimento liberale, *I promessi sposi* si costituiscono essenzialmente come un progetto grandioso di conciliazione del cattolicesimo con il mondo moderno. Esplicandosi nella dimensione della creatività letteraria, l'opera assume i connotati del genere piú aperto al futuro, quello romanzesco. Qui infatti vengono scorte le premesse migliori per rendere produttivo lo sforzo affinché la letteratura d'ispirazione cristiana ritrovi pieno contatto con il pubblico dei tempi nuovi, qualificato in senso inequivocabilmente borghese.

Destinatari elettivi del romanzo sono i ceti che hanno compiuto il loro apprendistato ideologico sotto il segno della civiltà illuminista ed ai quali la Rivoluzione prima, l'Impero poi hanno dato coscienza matura del loro essere. La fisionomia che presentano è dunque assai diversa dalle vecchie élites culturali, partecipi del sistema di valori tipico dei regimi aristocratico-feudali. In questo inedito universo di lettura occorre insediarsi organicamente, tenendo conto della configurazione interna che è venuto assumendo di pari passo con l'allargamento dei suoi confini.

Non si tratta dunque soltanto di restaurare i rapporti con i lettori che già frequentavano abitualmente le scritture improntate alla fede: tale poteva semmai essere l'obiettivo perseguito dagli *Inni sacri*, col dinamismo della loro riscoperta del sacro, così come dalla trattatistica direttamente apologetica delle *Osservazioni*. D'altra parte lo scrittore ritiene superata l'esperienza delle tragedie, che avevano bensì dato accesso al livello altamente comunicativo della teatralità, ma secondo moduli di straniamento antispettacolare tale da preconstituire i limiti di udienza. Il procedimento doveva anzi essere proprio l'opposto di quello adottato nel *Conte di Carmagnola* e nell'*Adelchi*: puntare sul consenso attivo dell'universalità del pubblico, offrendogli un'immagine onnicomprensiva, in cui vedere specchiate tutte le sue attese e richieste. Da ciò la decisione di ricorrere ai moduli della moderna letteratura d'intrattenimento piú duttilmente adatta a stabilire un dialogo con il lettore di massa, come oggi diremmo.

Perché l'operazione avesse intero svolgimento, occorreva però darle un doppio presupposto. Da un lato la contrapposizione esplicita alla letteratura laicista, nell'erroneità dei suoi principi ideologici e particolarmente nell'immoralismo con cui affronta e sfrutta a fini di facile successo la tematica amorosa. Dall'altro, il superamento del tradizionale agiografismo religioso, inetto a penetrare le inquietudini che fermentano in cuore agli stessi devoti, partecipandone l'ansia di fronte ai problemi della modernità.

La proposta manzoniana intende testimoniare come solo una letteratura che assuma in sé la ricchezza inesauribile del messaggio cristiano sia in grado di soddisfare tutte le esigenze legittime del pubblico contemporaneo, orientandole o riorientandole criticamente così da promuovere una grande crescita della cultura e della coscienza collettiva. Il compito consisteva quindi anzitutto in un riconoscimento spregiudicato delle disponibilità reali presentate dalla piú vasta cerchia di lettori storicamente accertabile, così da metter in opera la strategia di seduzione meglio adatta per incontrarne gli interessi mentali. Ma com'è ovvio, per lo scrittore cristiano era impensabile che ciò implicasse un'accettazione non si dice passiva ma solo acquiescente di tutte le pretese avanzate dai destinatari potenziali dell'opera. La risposta da dar loro in tanto prendeva significato in quanto si definiva come una replica, tesa a modificare l'assetto della domanda stessa, intervenendo sulle sue premesse costitutive.

In altri termini, il Manzoni si propone di collocarsi all'interno del processo di formazione del pubblico borghese ottocentesco, esaltandone lo sviluppo nell'atto in cui lo proietta entro una salda disciplina di norme, assieme linguistiche e culturali, sociali ed etiche. Di fronte ai ritardi e agli sviamenti che hanno secolarmente compromesso l'autenticità del rapporto fra l'esperienza artistica e i suoi interlocutori, la concezione cristiana del fare letterario torna, deve tornare ad accamparsi con energia rigorosa: fedele ai suoi principi immutabili nell'atto stesso in cui dimostra la sua capacità permanente di adeguarsi alle aspettative di un tempo storico determinato.

Non v'è «giusta superiorità dell'uomo sopra gli uomini, se non in loro servizio», ammonisce il romanzo: il carattere privilegiato del linguaggio artistico in tanto ha valore in quanto configura un discorso che l'intera umanità comune sia in grado di accogliere, traendone aiuto a individuar la giusta via frammezzo gli errori del secolo in cui vive. La democraticità del capolavoro manzoniano nasce dal proposito d'un massimo dispiegamento di risorse espressive per attingere la capacità di comunicazione più ampia. Così è d'altronde per tutte le opere di maggior apertura prospettica, che derivano il loro impegno militante dalla volontà di interpretare e sollecitare un mutamento socioculturale dell'area fruitiva.

Il cattolico borghese Manzoni tiene gli occhi fissi a due parametri supremi. Il primo è la rivoluzione letteraria adempiuta dal cristianesimo attraverso le scritture evangeliche, rivolte non ai ceti colti del patriziato antico ma alle plebi indotte e senza nome di contadini schiavi soldati: donde la trascuranza della retorica classica, coi suoi criteri di prestigio formale gerarchicamente organizzati, e l'assunzione al massimo valore di sacralità del parlato quotidianamente dimesso, a dare testimonianza di quel Verbo che si è fatto carne calandosi nelle spoglie della più umile umanità. Il secondo è la rivoluzione, analoga e opposta, condotta dagli scrittori romanzeschi in età comunale: anche qui avviene una riscoperta del parlar materno contro la «grammatica», ma per riplasmarlo secondo un intento di emulazione nobilitante, così da mostrarne l'attitudine a farsi strumento d'ogni più complesso rapporto interpersonale. Tale infatti era la via per accompagnare l'ascesa dei nuovi ceti socialmente attivi nelle manifatture urbane e nei commerci volti a imporre l'egemonia del loro linguaggio oltre la sfera della vita pratica da cui era nato, impegnandolo in gara vittoriosa con le consuetudini di civiltà delle corti feudali.

Su questi due riferimenti epocali il Manzoni imposta il suo dialogo coi lettori. Punto di partenza, la scelta di un linguaggio profanamente realistico, in coerenza con la narrazione delle vicende dei personaggi popolari, privi di dignità agli occhi del mondo e dunque negati all'alta retoricizzazione degli stilemi classicistici. Ma ecco subito la pagina aprirsi a una molteplicità di modulazioni che ne complicano e innalzano sempre più il livello. Non comica è infatti la sostanza dell'apologo ma pienamente tragica; tale cioè che attraverso di essa la parola riacquisti la sua vocazione massima, come trasparenza del sacro.

L'ampiezza di registro dell'escursione stilistica manzoniana documenta la ricerca di una totalità espressiva articolata in modo da captare il consenso dei nuovi lettori senza perciò rinunciare all'apprezzamento da parte dell'intellettualità tradizionale. La veste in cui lo scrittore si presenta è quella del grande letterato che, se ha deciso di adottare modi affabilmente dimessi, non per questo intende lasciar dubbi sulla sua padronanza assoluta d'ogni segreto del mestiere. Non per nulla lo vediamo imprimere proprio alla pagina iniziale del romanzo un crisma di artisticità che susciti subito il rispetto ammirativo del più modesto come del più pretenzioso lettore.

L'indole oculatamente borghese della rivoluzione letteraria manzoniana rimanda insomma alla definizione di un'area di lettura il cui dichiarato universalismo prende forma concreta dal desiderio di non escludere, anzi recuperare il più possibile il pubblico storicamente già consolidato, coinvolgendolo in un'operazione dinamica spinta sino ai limiti delle potenzialità culturali offerte dai ceti medi e piccolo-borghesi. Di là da questo confine rimane la plebe, letterariamente irraggiungibile: gli analfabeti o quasi analfabeti come Renzo, come Agnese, ai quali non si è in grado, almeno per ora, di rivolgersi direttamente, ma che possono e debbono essere assunti a oggetto della rappresentazione artistica proprio per risarcimento della loro condizione di esclusi dal discorso letterario; vale a dire per la somma di interrogativi, e di compiti, che la loro presenza nella pagina pone alla coscienza del lettore, richiamandolo alla necessità di un'opera educativa che porti anche gli strati popolari a divenire soggetti attivi della vita culturale.

Una conferma lucidissima di questo orientamento basilare della poetica manzoniana sta nella recisa affermazione che l'arte deve «scegliere de' soggetti che, avendo quanto è necessario per interessare le persone più dotte, siano insieme di quelli per i quali un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e d'interessamento, nata dalle memorie e dalle impressioni giornaliere della vita»; mentre occorre bandire «quegli altri soggetti, per i quali la classe sola de' letterati, e non

tutta, aveva un'afezione venuta da abitudini scolastiche, e un'altra parte del pubblico, non letterata, né illetterata, una reverenza non sentita, ma ciecamente ricevuta». Questa dichiarazione così energicamente contenutista ci porta nel cuore del dibattito romantico sul concetto di popolarità.

È noto come il Berchet sia colui che sviluppò con maggior consapevolezza alcuni orientamenti diffusi nella cultura romantica lombarda: anzitutto la convinzione che in tutti gli uomini esista una naturale disposizione poetica, che però acquista diversa consistenza a seconda delle modalità con cui gli individui realizzano il loro destino sociale e culturale. A un estremo della scala, la vediamo atrofizzarsi in uno stato di inerzia passiva; all'altro, si espande in consapevolezza di attività creativa. Da una simile premessa procede sia una classificazione nuova del pubblico sia una ridefinizione del ruolo dello scrittore.

In prima istanza, è possibile identificare la categoria di coloro che esercitano la facoltà artistica affinandola nel confronto assiduo delle esperienze reciproche, in un clima di esclusivismo esoterico esposto a tutti i rischi della gratuità ludica: gente dalla fantasia «stracca» e dal cuore «allentato per troppo esercizio». In questo ambito, tra chi concepisce l'opera poetica e chi ne rappresenta il destinatario si produce un avvicinamento massimo, sino al limite di una tendenziale compenetrazione paritaria: ogni lettore è un letterato, cioè potenzialmente autore. Ma proprio un simile circuito chiuso deprime, anziché favorirlo, quel rapporto organico con la totalità del reale, nelle sue determinazioni di attualità, senza cui l'invenzione letteraria si isterilisce in un accademismo più o meno nobilmente vano.

Agli antipodi della città dei dotti si colloca il territorio della incultura. Nei suoi abitatori la *vis* poetica è ridotta a mera virtualità, effettivamente negata dal sormontare delle preoccupazioni materiali di vita: non che parlare di una distanza incolmabile tra scrittori e pubblico, qui è il concetto stesso di pubblico a non avere alcun luogo. Questo confine della ricezione letteraria va considerato un dato di certezza, non un problema su cui discutere: troppi fattori collaborano perché le prospettive di una acculturazione degli strati sociali inferiori, cioè soprattutto del contadiname, siano estranee alla mentalità degli intellettuali riuniti attorno al *Conciliatore*.

Piuttosto, la netta antinomia stabilita fra mondo dei letterati e degli illetterati induce a concentrare l'interesse su quella zona intermedia del pubblico costituita, come dice appropriatamente il Manzoni, da «non letterati, né illetterati»: un pubblico emergente, potremmo anche definirlo, che partecipa o desidera partecipare dei valori artistici ma non si riconosce nella loro configurazione tradizionale poiché non vi vede riflesse le esigenze di lettura delle quali è portatore. Siamo al concetto di popolo, borghesemente inteso come l'ambito istituzionale entro cui si svolge in modo più proficuo il rapporto fra operazioni della scrittura e della lettura. È dunque su questo terreno che occorre scendere, con impegno militante, per revitalizzare le sorti della letterarietà italiana. Gli atteggiamenti osservati in proposito dai romantici lombardi sono diversi, ma sostanzialmente concordi: anche se la terminologia appare ancora incerta e tutt'altro che univoca.

Si può ricordare ad esempio la posizione espressa da Ermete Visconti in una lettera, appunto al Manzoni: l'«elemento poetico dell'animo nostro» è diversamente presente fra la «plebe idiota» e le «persone colte»; «dunque noi avremo due poesie: una pel popolo, una pei colti». La distinzione riguarda, più o meno approssimativamente, la fascia bassa e la fascia alta del pubblico ottocentesco. Visconti se ne avvale per formulare o almeno preludere a quella bipartizione gerarchica fra la produzione creativa e la divulgativa, che avrà sviluppi così importanti nella civiltà letteraria lombarda: tenuto conto della diversità obiettiva dei livelli di preparazione esistenti fra il pubblico, sia pur alfabetizzato, si tratterà di apprestare una letteratura per lo specifico uso e consumo degli indotti, accettando e sanzionando *de facto* la loro separazione dai dotti.

Il moderatismo evidente di questa tesi è peraltro corretto dall'affermazione che «alcune poesie potranno servire promiscuamente ad entrambi; popolo e colti vi troveranno il loro conto, ciascuno alla sua maniera». Ma su questo punto decisivo, in quanto rinvia a una letteratura volta a unificare il pubblico anziché dividerlo, è il Berchet ad avviare la riflessione più lucida e destinata a esercitare l'influenza più feconda sulle prospettive di lavoro degli scrittori.

La *Lettera semiseria* procede infatti da una attenta definizione di categorie antitetiche. È appena il caso di ricordare che i termini di «parigino» e «stupido ottentoto» non hanno un significato propriamente sociologico: intendono piuttosto caratterizzare due atteggiamenti che si escludono a vicenda, l'uno edonistico l'altro utilitario. Tuttavia, mentre il primo appare opportunamente sfumato, il secondo ha una coloritura decisamente peggiorativa, indicando senz'altro la «plebe affamata» con cui al poeta non interessa comunicare: «della prima classe [gli "ottentoti"]», che è quella dei balordi calzati e scalzi, non occorre far parola. La seconda, che racchiude in sé quei pochi i quali escono dalla comune in modo da perdere ogni impronta nazionale, vuole bensì essere rispettata dal poeta, ma non idolatrata, ma non temuta». Dunque, un atteggiamento di ossequio cauto nei confronti di quanti impersonano la tradizione, e per contro un accentuato disprezzo nei riguardi degli illetterati. Ma l'importante è che le due polarità prospettive vengono divaricate al massimo, così da aprire il più ampio spazio intermedio, nel quale è il «popolo» a insediarsi.

Per questa via, diciamo pure centrista, la letteratura viene invitata ad abbandonare l'empireo classicista, dove il poeta appariva assorto in una conversazione senza tempo con gli spiriti eletti d'ogni paese: scendiamo ora sul terreno del dialogo con la maggioranza qualificata del pubblico concretamente presente di fronte all'autore dell'opera in gestazione. Il Berchet afferma senz'altro, con esplicito desiderio di scandalo, che proponimento di chi scrive deve essere di «gradire alla moltitudine». Occorre però chiarire che non per questo gli artisti potranno mai esser confusi coi semplici lettori: essi sono «differenti affatto dagli altri uomini», «fanno classe a parte, e non sono cittadini di una sola società ma dell'intero universo». Appunto l'investitura superiore di cui godono li pone in grado di provvedere liberamente e disinteressatamente «al diletto e alla educazione di tutta insieme l'umana razza».

Il Berchet coltiva insomma un ideale di poesia militante: ma che militi in nome di un sistema di valori fisso, a capo del quale sta l'identità perenne del Bello col Vero. Facile dedurre che la rivelazione poetica si produrrà solo sulla base delle certezze indefettibili fornite dalla Rivelazione religiosa. Allo scrittore spetta il compito di appropriarsi le istanze profonde della vita collettiva, proiettandone la contingenza in una luce d'eterno: quanto più avrà saputo attingere per via fantastica l'autenticità dei sentimenti più condivisi, tanto meglio imprimerà alla loro conformazione un suggello formale che è assieme etico e estetico.

La riforma letteraria berchettiana trascolora dunque in una restaurazione di principi primi da recuperare nella loro integrità, oltre un orizzonte di decadenza artistica e morale, culturale e politica e religiosa, come quella verificatasi in Italia dopo la fine del Medioevo. In questo quadro, all'energia con cui viene ribadita la superiorità carismatica dell'artista fa riscontro l'assegnazione ai fruitori d'un compito non puramente passivo ma di collaborazione indispensabile. In effetti, sostenere che il poeta dà misura di sé nell'adempimento del suo rapporto-missione col pubblico significa sottoporre la necessità della sua opera a un criterio di verifica d'ordine storico-sociale. La «moltitudine» è una presenza attiva, da cui si leva un appello che chiede di essere interpretato liberamente non meno che responsabilmente: per un lato esso si affida alla spontanea urgenza espressiva dell'artista, ma per l'altro propone una serie di coordinate funzionali rispetto alle quali indirizzare la comunicabilità della risposta artistica.

Il cardine di questa difficile ricerca di un equilibrio dinamico tra soggetto e oggetti del discorso letterario va collocato, per il Berchet, in un canone non tanto di attualità realistica quanto di credibilità ideologico-culturale. Il componimento poetico deve essere modulato sul proposito di riconoscere e inverare i dati costitutivi originari della mentalità comune. Nelle condizioni storiche italiane, ciò vuol dire il ripristino di un patrimonio di sentimenti e convinzioni etiche ed esperienze ideali, quale aveva preso corpo nell'età in cui i popoli cominciarono a definire la loro identità di nazioni moderne: il Medioevo dei Comuni borghesi, con la loro ricchezza di vita civile garantita da una religiosità che ignorava ancora sia la corruzione rinascimentale sia l'involutione controriformista. A questo modello di organismo comunitario occorre oggi rifarsi per ritrovare la fusione concorde tra comportamento pubblico e costumi privati che è premessa essenziale per la rinascita della collettività italiana: la figura del cittadino probo e padre esemplare ne rappresenterà l'incarnazione archetipa.

Come è risaputo, alla lucidità delle proposizioni teoriche cui il Berchet affidava il suo gironismo letterario non corrispose una elaborazione poetica adeguata. Nello scarso manipolo delle sue poesie lo sforzo di captare l'interesse del pubblico si traduce nell'orchestrazione spettacolare d'una pluralità di ritmi, in cui è troppo evidente il desiderio di rifarsi alla linea del melodramma, così tipicamente e tradizionalmente italiana. Il tentativo non era certo destituito d'intelligenza. Ma anziché dargli sviluppo sul piano propriamente narrativo, il Berchet tende a una visualizzazione fremente di situazioni a forte carica emotiva, sulle quali intervenga l'enfasi della perorazione patriottica. Ci troviamo di fronte quasi a dei minilibretti d'opera, destinati non a venir messi in musica ma a esser declamati davanti a un pubblico che ne ricostituisca nel suo teatro interiore le immagini verbali e ne riecheggi le cadenze sonore.

Siamo agli antipodi dello stato di «contemplazione disinteressata» che il Manzoni assegna allo spettatore delle tragedie. Eppure le premesse dell'esperienza teatrale manzoniana sono ancora quelle comuni al Berchet e a quasi tutto il gruppo romantico: salvo che viene dato loro uno sviluppo coerentemente antispettacolare. Alla base, la polemica contro i canoni della drammaturgia classicista. Agli occhi del nuovo tragediografo quell'insieme di convenzioni formali appaiono bensì elaborate, a suo tempo, per mutuo consenso tra autori e pubblico, con lo scopo di facilitare a quest'ultimo l'accesso alla fruizione dell'opera: ma ormai esse sono entrate in contrasto irrimediabile con la mentalità dello spettatore moderno su un punto determinante, il senso di verisimiglianza realistica.

Il rifiuto delle unità aristoteliche viene dunque essenzialmente motivato con l'effetto di incredibilità e quindi la reazione di rigetto suscitata nelle spregiudicate platee dell'evo contemporaneo. Ma una preoccupazione analoga tratteneva anche da ogni concessione a un soggettivismo artistico che lasciasse all'arbitrio del singolo autore di determinare lo statuto formale dell'opera, sulla misura soltanto delle esigenze di coordinamento interno della materia rappresentativa. Tra la creazione artistica e l'oggettività del reale, che le fornisce riferimento esterno, occorre piuttosto instaurare un criterio di rispondenza agevolmente partecipabile, perché conforme alle abitudini e attitudini mentali dello spettatore moderno. Dunque, un criterio d'ordine storico.

Il poeta non inventa nulla: trae l'ispirazione da un complesso di vicende la cui fattualità è filologicamente accertabile, se non accertata. Compito specifico dell'arte è di oltrepassare questa dimensione di verità esterna per rintracciare la verità interiore delle coscienze, cioè illuminare i moti passionali e i calcoli di ragione, le inquietudini e le delibere volontaristiche da cui derivano gli atteggiamenti dell'individuo in quanto attore di storia. Con ciò stesso, la tragedia si costituisce come un'inchiesta sulle modalità di presenza dell'io morale nella storia: una presenza sempre negata, realizzabile solo come patimento e sconfitta.

Poiché l'autore condivide il punto di vista dell'eroe antierico, la vicenda tragica viene prospettata secondo un'ottica fortemente straniante, in un clima di tensione conoscitiva dove la catarsi etica coincide con il rifiuto della realtà di vita collettiva. Quanto allo spettatore, verrà invitato a identificarsi a sua volta nel protagonista, sull'onda di un pathos inequivocabilmente romantico: ma solo per farsi anch'egli testimone del processo di straniamento che separa la coscienza cristiana dalla caoticità brutale degli accadimenti terreni. In questo senso il Manzoni può asserire che lo spettatore non deve esser considerato «come parte dell'azione» ma come «una mente estrinseca che la contempla»: la tragedia vuol dare consapevolezza dell'illusione scenica, per rafforzare l'appello all'intelligenza etica del pubblico, secondo una tecnica quasi di provocazione avanguardista.

Al controcanto dei cori resta poi affidata, per compenso, la ricerca di un colloquio con le platee più affabilmente immediato: e qui interviene a opportuno soccorso l'esempio del Berchet, con i suoi moduli poetici facilmente godibili dal lettore-spettatore. Ma l'esperimento o espediente degli inserti in voce di soggettività corale non fa che porre in risalto l'insoddisfazione dell'autore stesso nei riguardi della sua drammaturgia, per quanto attiene al problema della comunicabilità: tanto più tormentoso, d'altronde, proprio per la contraddizione di aver voluto accedere alla forma scenica, che permette di verificare più davvicino l'incidenza del messaggio artistico sui ricettori.

Occorreva rimeditare globalmente la questione, in spirito di prammaticità, ponendo da canto i

volontarismi intellettualistici: cioè superando le tentazioni dello sperimentalismo per addivenire a soluzioni organiche, il cui valore non stesse solo nella rottura con il passato ma nell'inaugurare una tradizione, cioè un ordine letterario nuovo. Le scelte prioritarie di linguaggio assumono ora una urgenza sempre più arrovellata. La poesia come spettacolo del Berchet, col suo amalgama precario di materiali linguistici eterogenei, appariva quanto mai inadeguata. Ma altrettanto si può dire per il teatro come antispettacolo avviato dal Manzoni stesso, secondo le movenze di un eloquio che si concede bensì alla prosasticità, senza per questo dimettere la sua sostenutezza solenne. Nell'un caso e nell'altro il cambio di pubblico che pure viene effettivamente assecondato si risolve tutto nell'ambito della nuova *intelligencija* romantico-liberale. Occorreva andare ben oltre.

Il vero punto di riferimento poteva semmai esser costituito dagli *Inni sacri*: non certo perché essi denunciassero un assetto stilistico meno provvisorio ma per il fervore con cui ambiscono o ambirebbero rivolgersi a un pubblico collocato sotto un segno articolatamente ecumenico, come quello che costituisce la comunità dei fedeli. Non basta tuttavia ancora. Di là dal territorio dell'ecclesia cristiana c'è il vasto mondo laico, il deserto in cui pure occorre far giungere il richiamo della Voce, con tali accenti di suasività che tutta davvero la famiglia umana sia indotta a riecheggiarli, ricomponendosi a unità di linguaggio. Siamo ancora una volta al tema centrale nella gestazione dei *Promessi sposi*. Nell'accingersi a risolverlo, il Manzoni trova una sollecitazione decisiva nell'opera portiana.

Alla questione della popolarità di linguaggio il Porta aveva dato una risposta estremisticamente coerentissima, in virtù del suo stesso limite costitutivo localistico. L'adozione del dialetto rendeva disponibile la poesia a lettori d'ogni categoria sociale e preparazione culturale: ma le possibilità di udienza si contraevano entro i confini della municipalità ambrosiana. D'altronde, gli interlocutori effettivi del poeta vernacolare sono ancora e più che mai i membri di una élite intellettuale: i soli in grado di apprezzare convenientemente l'audacia rivoluzionaria della proposta non meno che la raffinatezza straordinaria delle sue modulazioni.

È significativo che due maestri di stile dalla personalità così diversa come Foscolo e Stendhal avvertissero subito l'eccezionalità dell'operazione portiana, concordando nel giudizio ammirativo. Ma la borghesia milanese, nella sua ambizione di assurgere alla dignità di classe dirigente, non poteva esser disponibile senza riserve a una sorta di richiamo verso il basso, verso le sue origini popolari. Certo, questa riluttanza ad assumere pienamente la propria identità è già sintomo di debolezza: le età venture lo dichiareranno, confermando per converso la lungimiranza del genio portiano. Entrava però in gioco anche il plausibile desiderio di non veder circoscritta la propria presenza nell'ambito dell'ambrosianità.

In effetti, storicamente il problema centrale non era la riscoperta dei dialetti locali ma l'approdo a una lingua nazionale, riformulata secondo le esigenze dei ceti emergenti. In questo senso, il classicista Giordani aveva ben ragione di polemizzare col romantico Porta. Del resto, sempre sul piano della sociologia o della politica culturale, è altamente significativa la parabola di Tommaso Grossi. Anch'egli prende avvio come poeta meneghino, ma per poi convertirsi alla lingua.

Sul piano dei risultati espressivi, la svolta comporta una perdita secca, giacché il Grossi non raggiungerà più il livello della *Prineide* e della prima redazione della *Fuggitiva*: ma esalta l'adesione dello scrittore agli spiriti e agli interessi primari della sua classe di appartenenza. Il punto è che sia il Grossi sia il suo maestro Porta provengono dalla generazione formatasi tra Rivoluzione e Impero, quando si delinea un nuovo *status* sociale dell'uomo di lettere, svincolato dal legame di sudditanza con le grandi famiglie aristocratiche e teso a garantire la sua autonomia intellettuale in sede economica, attraverso l'esercizio di una libera professione o l'inserimento nella burocrazia governativa: il notaio Grossi, il funzionario di banca Porta. Ma mentre quest'ultimo si spegne nel 1821, la vita dell'altro si prolunga assai oltre l'età della Restaurazione: e il mutamento dei tempi lo porta a riconoscere il significato delle posizioni sostenute dal Giordani, che pure era socialmente tanto più *deraciné* di lui.

Così l'esempio portiano resta isolato e senza seguito: anzi, nel corso del secolo il suo prestigio

si riduce sempre piú al rango di una gloriola locale, e nella stessa Milano la considerazione di cui gode è quella del *bosin*, del cantastorie spassoso ma poco impegnativo. In altri termini, la provocazione portiana non viene raccolta: il suo valore di scandalo è tanto elevato da suscitare una barriera di incomprendimento, che la fa cadere nel vuoto. Eppure la portata dirompente di questo discorso poetico era stata concepita in funzione direttamente proporzionale all'esiguità della sua cerchia di interlocutori elettivi. Solo in quanto intendeva rivolgersi ai fidi amici della «cameretta» il Porta si sentiva incoraggiato alla spregiudicatezza realistica della sua inchiesta sull'universo meneghino, nel confronto assiduo fra i due estremi della scala sociale, aristocrazia parassitaria e popolino incolto. Se avesse avuto in animo di colloquiare piú ampiamente con quei ceti intermedi a nome e per conto dei quali poetava, avrebbe certo valutato in modo diverso la pericolosità del suo anticonformismo, specie in materia di etica sessuale. Ma infine il punto è che furono proprio i suoi sodali a non sentirsi di seguirlo; assieme allo strumento linguistico da lui foggiano, posero da canto il giacobinismo rappresentativo cui dava adito.

Altra era la linea di *medietas* su cui occorreva oculatamente collocarsi, per riuscire operativamente efficaci. Può sembrar paradossale sostenere che l'unico vero prosecutore dell'esperienza portiana è stato il Manzoni. E certo, sul piano linguistico anzitutto, l'antitesi è totale: nondimeno resta pur vero che il rigore della soluzione dialettale corroborava la fondamentale ricerca, su diverso orizzonte, di «une langue convenue entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent». Di qui l'autore dei *Promessi sposi* parte per rivedere l'esperienza prosastica degli illuministi lombardi, con il loro ibridismo linguistico sorretto da una così forte volontà di comunicazione divulgativa. L'aspirazione era quella di superare il carattere disorganico della loro antiletterarietà troppo esibita, per attingere la nitidezza compatta dei modelli volterriani ed enciclopedisti: salvo immettervi un calore di sentimenti tutto romantico, che rimandava di nuovo alla lezione portiana.

Anche sul piano specificamente contenutistico la distanza del Manzoni dal poeta del Giovannin Bongée e della Ninetta sembra massima, nel senso ovvio che *I promessi sposi* rifiutano ogni compromissione con il dispiegamento dei temi amorosi: il romanziere appare qui soprattutto vicino alla castità del Berchet e di tutta la prima scuola lombarda, che concentrava lo sguardo sulle emozioni pubbliche troppo esclusivamente per lasciare spazio a roveli di natura privata. Il Manzoni conosceva però bene la tradizione del romanzo nero europeo; e non era affatto disposto a rinunciare ai motivi di suggestione insiti nelle storie di innocenza perseguitata, messe in voga dal Richardson.

Il modo per trarne profitto, ponendo tuttavia al bando ogni ombra di morbidezza erotica, consisté nell'esaltare massimamente la relazione tra peripezie della virtù e ambiente sociale, così da focalizzare l'attenzione sul condizionamento che la società esercita sul destino degli affetti: e lasciar questi avvolti quasi nell'aura d'una figura complessiva di preterizione. Ma appunto la scoperta del rapporto drammatico intercorrente tra la libertà nativa dell'istinto amoroso e i fattori di dipendenza economica culturale psicologica di cui l'individuo soffre, costituiva uno dei nuclei centrali di dramma della poesia portiana. E la ricognizione dell'umanità profonda dei ceti popolari, o diciamo pure proletari, se per un lato si attestava sulla constatazione amaramente oggettiva del loro stato di inferiorità, per l'altro induceva una spinta all'egualitarismo sentimentale: ad ogni creatura viene rivendicata piena dignità di moti affettivi, anche ai livelli di coscienza piú elementari e avviliti, ma non per questo depauperati.

Ecco allora il piú autentico, alto retaggio trasmesso dal poeta dialettale al Manzoni: il criterio di selezione delle vicende e dei personaggi fa tutt'uno con il punto di vista ideologico e assieme indica la via su cui l'autore troverà i suoi lettori, trasponendo le istanze portiane in tutt'altro sistema di appelli e suggestioni. Infine, e sempre ai limiti dell'ovvio, il Porta è colui che revitalizza la tradizione della novella in versi: cioè indica al Manzoni come un poeta possa compiutamente «sliricarsi», abbracciando il partito dell'oggettivismo narrativo. Ma non solo di questo si tratta.

Il Porta adotta infatti sistematicamente uno strumento tecnico particolare, il monologo, attraverso cui viene affidato alla figura protagonista il resoconto delle sue vicende: così nei componimenti piú celebri, aventi a soggetto personaggi popolari. Altrove poi, ad esempio nei rifacimenti

burlevoli delle leggende sacre, il modulo si complica: l'io narrante ha una sua autonomia rispetto alla vicenda narrata, senza per questo identificarsi con lo scrittore; sicché il componimento assume figura del racconto di un racconto. Questo impianto strutturale consentiva al Porta di giocare la sua responsabilità d'autore su un doppio registro: da un lato il distanziamento critico, connotato d'ironia, verso casi e vicende remoti rispetto al mondo socioculturale cui il poeta appartiene; dall'altro la partecipazione affettuosamente comprensiva nei confronti di una umanità che esibisce candidamente la sua sostanza d'anima.

Siamo davvero al nodo centrale del rapporto fra il poeta meneghino e il romanziere *in fieri*. L'implicazione reciproca di un criticismo disincantato, vigile, sornione, e di uno spirito di solidarietà pensosamente dolente è infatti a base degli atteggiamenti manzoniani verso la materia narrativa: solo che si esplica con modalità diverse e addirittura capovolte, rispetto alla proposta portiana. Nel poeta, il monologo serviva prevalentemente a dare evidenza alla complessità interiore di personaggi di bassa estrazione, attenendosi alle risultanze d'una riproduzione del loro comportamento verbale. Per parte sua, il Manzoni riprende bensì lo strumento, arricchendolo e perfezionandolo come metodo d'indagine psicologica, ma ne limita l'uso a personaggi dei ceti superiori, da don Abbondio a don Ferrante. L'attività coscienziale dei personaggi popolari viene di solito rappresentata per via sintetica, non di immedesimazione analitica, o mediante il ricorso a procedimenti di letterarietà nobilitante, come nell'addio ai monti pronunziato in voce di Lucia.

Nello stesso tempo però la tecnica monologistica viene esaltata al massimo grado per conferire identità personale all'io narrante, il quale regge tutte le fila del discorso: una narrazione in prima persona, *I promessi sposi*, in cui il personaggio autore si rivolge ai lettori non celando la propria presenza ma anzi ostentando la soggettività del punto di vista che gli è proprio. A garantire la veridicità degli elementi d'intreccio provvede poi l'Anonimo secentesco, come doppio dell'io narrante, delegato ad ancorarne la vocazione creativa, o ricreativa, sul terreno della realtà storicamente effettuale. Questo è l'apporto maggiore di originalità con cui il Manzoni inserisce *I promessi sposi* nella tipologia generale delle forme romanzesche. E qui egli definisce conclusivamente le modalità del suo colloquio coi lettori: lasciar parlare il linguaggio delle cose, ma per trasfigurarli in linguaggio delle idee; attenersi ai dati di un'oggettività filologicamente giustificata, ma per integrarli con l'invenzione artistica, interpretarli in chiave di verità coscienziale, infine sublimarli a simboli d'un messaggio di fede.

Nascono in tal modo *I promessi sposi*, come romanzo della realtà, di tutta la realtà, nell'evidenza indiscutibile con cui si impone agli occhi di ognuno: un'evidenza tuttavia babelicamente informe, se non intervenisse l'artista a nominarne gli aspetti e ordinarli, così da mediarne il significato al lettore, non per via allegorica ma illuminando la trasparenza, dietro la naturalità terrena, della sovrannaturalità celeste. La comunicazione avverrà dunque su un piano non già di alterezza sussiegosa né di emotività ma di decoro prestigiosamente affabile, quale conviene a interlocutori socialmente e culturalmente consapevoli di sé. A sostenerla è appunto l'alacrità critico-costruttiva che l'opera vuol trasfondere nel più gran numero di lettori: il compito di omogeneizzare letterariamente il pubblico nuovo fa tutt'uno con quello di restituirgli il senso supremo della parola come tramite della verità rivelata.

Così il Manzoni, giunto ai trentacinque anni senza aver scritto un rigo di narrativa, si accinse a rifondare in Italia il genere romanzesco, sotto l'insegna della fede. La borghesia europea aveva individuato da tempo nel romanzo la struttura formale meglio adatta a favorire una presa di coscienza della condizione antropologica nella società moderna, attraverso la discussione e verifica del sistema di valori in cui i cittadini lettori sono chiamati a riconoscersi. La differenza tipologica essenziale tra il romanzo e la novella sta appunto nel fatto che questa assume come preconstituito lo sfondo complessivo su cui si staglia la vicenda: in altre parole, il sistema di parametri generali rispetto a cui il personaggio si definisce e si orienta viene trattato alla stregua d'una serie di dati preliminari da accettare in quanto tali, senza reinventarli problematizzandoli. L'attenzione si concentra quindi su un accadimento singolo, che configura un caso di diversità individuale rispetto alla norma comunemente

condivisa. L'esito del racconto potrà constatarne l'inadeguatezza: ma si tratterà comunque di un arricchimento casistico, piuttosto che della proposizione di una normatività nuova, generalizzabile su un diverso orizzonte ideologico.

Nella novella insomma il personaggio si costruisce mediante un meccanismo di reazioni di fronte al contesto ambientale; e la narrazione si risolve in una analisi di comportamenti individuali. Proprio da ciò deriva l'esigenza avvertita dai padri fondatori della novellistica moderna, anzitutto l'ancor medievale Boccaccio, di dare alle loro raccolte una cornice unificante attraverso cui fornire, come per supplenza, l'idea sintetica di universo sociale che non emerge ancora in modo dispiegato dall'accostamento dei vari componimenti, per quanto ben raggruppati. Né d'altra parte tale idea poteva già presentarsi al tutto formata, in quanto lo scrittore svolgeva la sua esperienza nell'ambito di una società che non aveva ancora maturato consapevolezza intera del suo ordinamento borghese.

Il romanzo invece mette in scena una pluralità di personaggi tra i quali intercorre una rete di rapporti che, nel confronto fra i singoli destini, costituisce un'immagine unitaria dei fattori individualizzanti e dei condizionamenti oggettivi rilevabili in una determinata società, statalmente ordinata. È dunque l'intero codice di valori e disvalori vigente nella coscienza collettiva a esser investito dalla fantasia romanzesca, la quale non può non rimandare a un'ipotesi di interpretazione complessiva dell'esistenza sociale. La maggior ricchezza di caratteri fisionomici del personaggio di romanzo, rispetto alla novella, discende da una dialettica più complessa fra interiorizzazione e rifiuto della norma di vita comune, quale si incarna multilateralmente nell'insieme di ritratti che si affiancano e succedono alla ribalta. Infine, si può sostenere che vera protagonista del romanzo borghese classico è sempre una entità superindividuale, cioè una figura dell'universo sociale: lo svolgimento narrativo consiste nel sottoporre ad analisi la tenuta, sull'esempio offerto dal grado di solidarietà che il singolo elemento riesce a stabilire con i suoi simili.

L'Italia ha dovuto registrare un ritardo secolare nell'accedere alla civiltà letteraria del romanzo, in quanto i nostri scrittori non avevano e non potevano aver a disposizione alcuna visione paradigmatica del rapporto fra l'io e gli altri, come si stabilisce secondo i codici organizzativi comuni agli Stati nazionali borghesi. Mancava loro quella concezione dell'individuo sociale che è premessa indispensabile all'attività romanzesca: l'io continuava perciò a esser rappresentato nella naturalità delle sue risorse, che lo portano a stabilire con l'ambiente un rapporto privo di mediazioni, quale appunto è tipico del protagonista di novelle. Si spiega così la lunga predominanza assoluta del genere novellistico, senza che al suo interno si producessero fenomeni innovativi ed anzi con una grave regressione rispetto al modello boccaccesco: il passaggio dalla scrittura prosastica al verso, su una linea destinata a inoltrarsi sin quasi alla metà dell'Ottocento, con l'*Edmenegarda* del Prati.

Nel rompere la situazione di paralisi d'una letteratura ancora sostanzialmente preborghese, il Manzoni rovescia le difficoltà che gli attraversano il cammino, facendo leva proprio sul punto di resistenza maggiore: introdurre la borghesità romanzesca, riqualificandola alla luce di un cristianesimo capace di chiarire sino in fondo la relazione tra pubblico e privato, individuale e sociale. A chi poteva ritenere che il romanzo obbedisse a un'intima vocazione laica, come forma di un'inchiesta sull'esistenza collettiva considerata *juxta propria principia*, lo scrittore milanese replica con un'opera di appropriazione del canone romanzesco all'area culturale cattolica. Solo e appunto così diventava possibile che il romanzo prendesse radici nel nostro suolo, incontrando una disposizione costitutiva dello spirito pubblico, quale si era conformato nel particolare sviluppo storico della penisola, sede terrena dell'istituzione ecclesiastica.

Non si tratta soltanto del fatto che la religiosità cattolica offriva il miglior terreno di mediazione ideologica con una cerchia di lettori come quella offerta anzitutto dalla nascente borghesia ambrosiana, connotata nel senso di un protoliberalismo aperto a sensibili sollecitazioni di paternalismo interclassista. La disposizione ad assumere il genere romanzesco in chiave di apostolato letterario rimanda anche all'interesse vivissimo della Controriforma per la divulgazione catechistica, per un lavoro assiduo di educazione popolare, verrebbe fatto di dire: naturalmente, intesa nel senso di un indottrinamento privo di margini problematici.

Certo, proprio a questa letteratura esternamente devozionale il Manzoni vuol contrapporre il

fervore di una fede tanto piú assorta quanto piú sensibile agli assilli e turbamenti che le provengono dalla realtà mondana. Nondimeno l'attenzione controriformista, anzi il vero culto per i valori della propaganda aveva un segno di modernità indiscutibile, nel suo proposito di render capillarmente organico il consenso delle masse all'istituzione ecclesiastica; dal riconoscimento di questo merito deriva l'omaggio celebrativo che il romanzo tributa, con audacia persino paradossale, alla figura del cardinal Borromeo.

D'altra parte, l'interesse concesso a questa linea «bassa» di svolgimento della cultura cattolica rendeva meglio praticabile il recupero dei metodi di ironia polemica e degli atteggiamenti di buon senso discorsivo suggeriti dall'illuminismo laico, superandone di slancio i limiti intellettualistici. Operazione decisiva, questa, poiché particolarmente in Lombardia il movimento illuminista non aveva saputo esorbitare dall'ambito della battaglia minoritaria; sul piano letterario, ciò implicava l'incapacità di fuoriuscire appieno dalla gabbia classicista, in cui il genio del Parini rimase rinserrato.

Ma qui infine interveniva la spiritualità romantica, con le sue tecniche di coinvolgimento emotivo funzionalizzate a rappresentare il pathos d'un caso esemplare di ingiustizia, occorso in un'epoca assieme prossima e remota, evocata in tutta la sua evidenza di contrasti chiaroscurali. Ecco allora il progetto manzoniano strutturarsi in uno sforzo grandioso di sintesi equilibrata fra pulsioni contrastanti. Se per lo scrittore cristiano il patimento è un dato ineliminabile della condizione umana, e nessun progresso dei tempi potrà vanificarlo, ciò accresce, non attenua, la lucidità della critica ai pubblici poteri, nel loro assetto di iniquità costituita. Di qui l'auspicio fiducioso d'un rinnovamento delle istituzioni, di tutte le istituzioni, anche l'ecclesiastica, perché si offrano quali sedi in cui gli uomini prendan consapevolezza della loro comunanza di destino e, responsabilizzandosi gli uni di fronte agli altri, organizzino lo sforzo collettivo per rendere l'esistenza meglio vivibile: cioè piú proficua ai fini della salvezza eterna.

È nel partecipare alle sorti della città terrena che l'individuo decide il suo futuro di cittadino della patria celeste. Su questo orizzonte storico e metastorico, il senso e il gusto dell'empiria razionalmente analizzata trascolora nei sogni utopici dell'integrismo religioso. Siamo ben oltre gli ancoraggi della mentalità tridentina, col suo immobilismo coscienziale, così come siamo lontani da ogni giacobinismo laico, nel suo astratto furore dottrinario. Altri saranno dunque anche i modelli di letterarietà cui volgersi.

A reinventare cattolicamente la forma romanzesca occorre collocarsi ai livelli di fecondità artistica attinti nei primi gloriosi secoli della nostra vita letteraria, anteriormente alla frattura portata dall'umanesimo nella cultura organica dell'età comunale e alla conseguente separazione fra i ranghi dei dotti e degli indotti. Da questo sfondo proviene l'esempio supremo cui guardare, il capolavoro dell'arte di ispirazione cristiana che è assieme l'unico vero romanzo della nostra tradizione nazionale, volto a narrare le vicissitudini dell'individuo mosso alla ricerca, alla conquista d'un ordine empireo di valori che lo affranchi dall'asservimento alla corruzione del mondo naturale e alla degradazione della vita sociale. Si tratta di un romanzo in versi, la *Divina commedia*.

L'io narrante e il suo doppio

Nei *Promessi sposi*, ai procedimenti tipici della narrativa oggettivista si affianca la piena soggettivizzazione del resoconto romanzesco: ad essa viene affidato primariamente il compito di mediare la molteplicità del reale, che l'opera letteraria rappresenta, e l'unità metafisica della fede, di cui lo scrittore intende farsi testimone. Sul piano dei rapporti col pubblico, questa scelta basilare si configura come l'offerta di un saldo punto di vista, che il lettore è invitato a far suo nell'inquadrare prospetticamente i materiali del racconto.

I promessi sposi non consente infatti possibilità di identificazione stabile con alcuno dei protagonisti, neanche i più vicini al cuore del romanziere: nessuno appare dotato dell'indiscutibile pienezza umana che caratterizza gli eroi esemplari ed esalta i processi di partecipazione proiettiva: tutti sono per qualche verso mancanti, e lo scrittore è sempre desto a rilevarne i limiti, a segnalarne gli errori. Per converso, d'altronde, l'opera sollecita di continuo a immedesimarsi parzialmente con ciascun personaggio, a seconda delle attitudini rivelate nelle varie circostanze della vicenda: nessuno è così destituito di umanità, da precludere ogni impulso a riconoscersi in lui.

Per tal modo, il lettore è rinviato costantemente dalle singole figure narrative all'io narrante, che con la sua presenza esplicita gli fornisce la sola chiave di lettura adeguata del testo; cioè gli permette di riportare ogni aspetto di un panorama accidentatissimo a un orizzonte di totalità. Il rapporto dell'autore con i destinatari dell'opera si costituisce così alla stessa maniera di quello con le figure che vi prendono corpo: risponde a un criterio rigoroso di omologia funzionale.

In termini psicologici, si può affermare che Manzoni introduce nel libro la propria immagine per dotarla di una somma di attributi inequivocabilmente paterni, negata, almeno nella stessa misura, a qualsiasi altro ritratto fra i tanti che affollano la pagina. Di qui la responsabilizzazione suprema del personaggio di scrittore, in cui Manzoni cala la sua demiurgia così da farne il soggetto portante del discorso romanzesco. Ma nello stesso tempo l'artefice è ben consapevole della sua condizione creaturale, figlio come tutti noi del Padre nostro comune. Più forti anzi sono il suo vincolo e il suo debito nei riguardi del creatore della realtà universale, poiché da lui gli è discesa la facoltà di oggettivare letterariamente i prodotti dell'invenzione fantastica.

Perciò appunto l'io narrante, mentre coordina e decide il destino di tutte le individualità emerse a vita nel romanzo, non può non rinviare devotamente il significato di ogni propria operazione al criterio imperscrutabile di verità posseduto da colui che tutto regge e interpreta, perché è all'origine di ogni cosa. Ecco allora un patto di parità fraterna stabilirsi fra il personaggio autore e i personaggi attori dell'intreccio narrativo. Gli interlocutori dell'opera sono chiamati a interiorizzarlo, modellando le loro relazioni di vita secondo un criterio intransigente di egualitarismo morale: anzi, debbono sentirsi indotti a considerare ogni dato di superiorità di cui si sentano soggettivamente provvisti come un argomento per combattere i motivi di inferiorità oggettiva che affliggano i loro simili.

Sul terreno sociologico, l'assolutizzazione del punto di vista portato nel racconto dal personaggio Manzoni implica il trascendimento delle visuali ristrette e frammentate in cui si esprimono i particolarismi degli individui od entità superindividuali, ceti corporazioni categorie, sempre in lotta per i rispettivi privilegi. A informare l'ottica romanzesca è un senso articolatissimo degli interessi generali, che l'io narrante amministra con ferma saggezza. In lui viene così ad incarnarsi la giusta autorità di cui debbono godere le istituzioni collettive, quando si facciano garanti di equanimità nei rapporti fra chi governa e chi è governato.

Potremmo dire addirittura che alla figura dell'autore è affidato il compito di personificare lo Stato di diritto, in quanto teso ad imporre ai cittadini il rispetto d'un canone di leggi concepite secondo natura e ragione, quindi tali da sollecitare il comune consenso. E certo, nelle parole dell'io narrante vibra la fiducia che solo il sistema del liberalismo borghese sia in grado di contemperare adeguatamente le competizioni fra i singoli e fra i gruppi, all'interno di ogni comunità organizzata.

Ma farsi portavoce della pur giusta autorevolezza degli ordinamenti giuridici liberali non può bastare, a chi ne conosca i limiti intrinseci: le radici dell'ineguaglianza sono troppo insediate nella materialità della nostra natura per potervi porre riparo con delle pure formalità prescrittive. La legge

laica va oltrepassata nell'atto stesso in cui la si afferma, per inverarla in nome di quel precetto di carità cristiana, che solo dà vera sostanza positiva alle relazioni tra gli uomini. Ecco allora all'egoismo, che ci fa aderire a ruoli e gerarchie sociali prestabiliti, subentrare un principio altruistico, pervaso da un incontenibile antiautoritarismo etico.

Qui il punto di vista unificante del romanzo ha la sua genesi profonda; e qui manifesta anche la sua connaturata unilateralità ideologica. Nella concretezza del quadro narrativo, il senso dello Stato è infatti una figura di assenza: vivo tutt'al più quale auspicio ingenuo degli oppressi, come nelle riflessioni politiche fatte da Renzo nel corso dei tumulti di San Martino. Proprio perciò l'io narrante, nel farsene portatore, si sente autorizzato ad accompagnare l'energica rivendicazione dei diritti universali di libertà con un atteggiamento di scetticismo disincantato, riguardo alla loro realizzabilità pratica e alla loro stessa consistenza come valore autonomo.

Il codice dell'amore evangelico, come fonte suprema di comunione e salvezza, ha invece applicazione nel comportamento di numerosi personaggi, tutti però privi di responsabilità nella conduzione della cosa pubblica. Soprattutto nei due ritratti paralleli e complementari di fra Cristoforo e del cardinal Federigo, l'ottica del personaggio autore trova un riscontro, in qualche misura imperfetto ma pur sempre effettuale, che ne esalta significato ideale e portata concreta. Ciò implica una considerazione ulteriore. Fra le figure romanzesche, la latitanza dello Stato viene percepita con maggior acutezza da coloro che custodiscono più vigorosamente il senso dell'Ecclesia: e appunto perciò si sentono chiamati a svolgere un'opera di supplenza rispetto alle istituzioni laiche, nei modi dell'apostolato di carità.

Per tal via, essi adempiono una funzione mediatrice nei conflitti interpersonali, che li qualifica come esponenti di una socialità altamente evoluta. Il discorso vale in termini più propri per l'umile cappuccino, figlio d'un mercante arricchito che avrebbe voluto inserirlo nel mondo nobiliare. Ma in realtà occorre riferirsi soprattutto al presule ambrosiano, discendente da titolatissima famiglia e tuttavia nemico dichiarato di ogni privilegio castale; nel governo della diocesi, Federigo dimostra tali doti di equanimità disinteressata, dinamismo organizzativo, spregiudicatezza lungimirante, da meritarsi il nome di statista assai più dei suoi malaccorti dirimpettai laici, governatori o gran cancellieri.

In conclusione, il punto di vista dell'io narrante si presenta come quello che rielabora sistematicamente le norme di vita deducibili dal comportamento di quei personaggi secenteschi che il dettame evangelico ha spinto più avanti sulla via della modernità borghese. Con parole più spicce, si può sostenere che Manzoni imposta il romanzo secondo l'ottica di un'intellettualità borghese connotata in senso cattolico liberale, che dalla rivisitazione critica del passato feudale intende trarre motivo di fiducia in un futuro ancora tutto da costruire.

I promessi sposi sono infatti il resoconto di un viaggio nell'ignoto: la civiltà secentesca. L'atteggiamento dell'io narrante trae incisività dalla forte cesura stabilita fra la sua propria epoca e quella in cui la vicenda romanzesca si muove: un mondo così diverso da sembrare inventato, così barbarico da parer immerso nella notte dei tempi. Introdurre nella compagine narrativa una sfasatura energica tra i due piani cronologici del racconto precostituisce un vantaggio di fondo al personaggio autore, il quale osserva le cose dell'esterno e dall'alto: la discontinuità nel tempo svolge funzione analoga al discrimine spaziale fra due civiltà coeve, secondo il metodo usato dal Montesquieu nelle *Lettres persanes*.

Ma l'effetto di diacronia che regola l'ottica narrativa nei *Promessi sposi* ha anche un'altra conseguenza: la stessa luce cruda che dà rilievo agli aspetti di arretratezza dell'epoca secentesca, allontanandola quasi infinitamente dalla modernità borghese, sottolinea però tutti gli aspetti di permanenza dello ieri nell'oggi. Il progresso compiuto nella mentalità e nei costumi viene affermato come un fatto di evidenza indiscutibile: per essere tuttavia subito revocato ironicamente in dubbio: «Così va il mondo... o almeno così andava nel secolo decimosettimo».

Laddove entra in gioco l'autocoscienza del presente, il divario rispetto al passato tende a ridursi, se non a scomparire: è la natura umana ad accampare la sua indole immutabile, sconfiggendo ogni motivo d'orgoglio storicistico. D'altronde, qui appunto si manifesta la particolarità del punto di

vista manzoniano. Il raffronto dinamico tra due evi diversi non declina in un inerte scetticismo metastorico, sia pur racconsolato dalla fede, perché viene galvanizzato e assieme deviato dall'intervento del fattore religioso.

A prendere corpo è un paragone fortemente ellittico, in cui la modernità ottocentesca vale come termine di mediazione rispetto a un ideale di civiltà largamente a venire: il mondo senza bastonatori né bastonati di cui parla fra Cristoforo. Questa proiezione nel futuro era evidentemente dettata da una preoccupazione attuale: il patriottismo italianista inibiva ogni apologia dell'ordine esistente, sotto il restaurato dominio austriaco. Di qui il proposito di elaborare un modello di organizzazione sociale conforme ai valori coltivati dall'élite cattolico liberale. La sua efficacia come strumento per mobilitare l'opinione pubblica sarebbe stata direttamente proporzionale all'utilità del suo impiego quale criterio interpretativo del passato storico.

Beninteso, Manzoni non tende affatto a sconfinare nell'utopia: ciò che gli preme è definire le norme strutturali alle quali ogni convivenza associativa può e deve attenersi, se vuol attingere una libera coesione fra i suoi membri. Ma proprio l'assolutizzazione di questo modello o sistema di vita consociata, librato in un cielo metastorico, autorizza anzi impone di adibirlo a parametro per misurare i fasti e nefasti sia del mondo di ieri sia di quello di oggi.

I modi saranno quelli della requisitoria, ispirata a un illuminismo cristiano intransigente. Ne deriverà però anche la messa a fuoco di un tema fondamentale, vero asse portante dell'intelaiatura romanzesca: la presenza e la partecipazione popolare alla vita degli organismi statali. Un discorso sui ceti subalterni era ancora largamente immaturo, nel dibattito culturale italiano dei primi decenni dell'Ottocento; e sostanzialmente lo sarebbe rimasto per tutto il periodo risorgimentale. Manzoni lo desumeva dalla storiografia romantica, soprattutto francese, che lo aveva affrontato per rintracciare la genesi dello spirito di nazionalità nelle vicende medievali.

Il nostro scrittore tiene però buon conto delle specificità della storia peninsulare. Opera quindi un significativo spostamento in avanti dell'ambientazione storica: non l'età feudale ma il neofeudalesimo barocco. Con ciò si dava atto del ritardo o dell'involuzione secolare presentata dallo sviluppo storico italiano rispetto all'Europa; assieme, diveniva possibile cogliere il momento in cui, di fronte a una nobiltà ormai svuotata d'ogni funzione attiva, dalla condizione oppressiva delle classi popolari germinava una nuova formazione sociale, tesa a revitalizzare gli istituti primari di civiltà.

È appena il caso di ricordare che l'artigiano Renzo assurge, nella conclusione esemplare delle sue peripezie, allo status di imprenditore industriale, ramo tessile: cioè assume la qualifica borghesemente più evoluta, nel senso della maggior autonomia rispetto alle strutture feudali. Si pensi poi, per riscontro, all'ironia con cui vien posta in rilievo la subordinazione, se non materiale almeno mentale, in cui continuano a versare i rappresentanti delle categorie mercantili, come il padre di fra Cristoforo o il mercante di Gorgonzola.

Va rilevato che la parabola sociale di Renzo, nella sua evidente atipicità storica, induce nel racconto una tensione audacemente anticipatrice, sempre in funzione degli orientamenti da suggerire al pubblico romanzesco. Manzoni non dispiega ai suoi contemporanei la questione popolare come questione contadina, nella prospettiva della crescita di una borghesia terriera, basata su un rinnovamento del regime di conduzione dell'azienda agricola: no, egli delinea l'avvento di una borghesia imprenditoriale, cui i membri delle classi inferiori hanno accesso per virtù esclusiva delle loro risorse di intraprendenza «affaristica», come verrebbe fatto di dire proprio pensando alla carica di ambiguità ironica che al termine viene attribuita dal romanziere.

Per un lato, ciò ribadisce la milanesità profonda dell'autore, vissuto in una regione dove il regime dei suoli non presentava tutta l'arretratezza paurosa di altre zone della penisola, dominate dal latifondo, e dove dunque pareva lecito appuntare lo sguardo su obiettivi di progresso sin troppo inoltrati nel futuro. Dall'altro lato, trova qui conferma la mentalità vigorosamente liberale e liberistica dello scrittore, per cui la sola riforma sulla quale puntare davvero è quella dello Stato: nel senso di delegarlo ad assicurare a tutti i cittadini la possibilità di partecipare paritariamente alla competizione economica, dove saranno le doti naturali del singolo a deciderne le fortune.

Un punto resta però fermo: questo trionfo della libertà presuppone che gli ordinamenti di vita

pubblica e privata siano informati dello spirito evangelico, in cui l'astratto razionalismo delle leggi trovi un compenso di viva umanità. Ma la Chiesa, se costituisce il presidio permanente di ogni valore umano, può tuttavia solo supplire, non sostituire le carenze degli istituti di civiltà: le sue operazioni hanno sempre da improntarsi al rispetto della massima di dare a Cesare quel che è di Cesare.

Ora, nella Lombardia secentesca Cesare, ossia lo Stato, è rappresentato da un regime straniero che, appoggiandosi alle forze più misoneiste e grettamente corporative, blocca il processo di formazione d'una nuova classe dirigente protoborghese, come quella di cui Renzo appare un germe embrionale ancora largamente inconsapevole. Appunto questa circostanza esalta massimamente la responsabilità diretta dell'io narrante nella delineazione del personaggio Renzo, come e più di tutte le altre figure romanzesche: nel senso che l'elevatezza del punto di osservazione non impedisce di inquadrare particolarmente un fenomeno ancora allo stato molecolare, un sintomo che preannuncia la futura ascesa storica della borghesia dall'humus incondito delle masse popolari, mero oggetto e non soggetto di storia.

Per conferire plausibilità efficace a simile impresa, il personaggio autore ha bisogno dell'ausilio di una personalità vicaria, collocata all'interno del mondo secentesco e perciò abilitata a fornirgli i materiali empirici su cui esercitare la sua demiurgia. Siamo alla ragione primaria di sdoppiamento dell'io narrante, attraverso la creazione della figura dell'Anonimo secentesco.

L'immagine del resocontista coevo, testimone diretto dei fatti narrati, è un espediente letterario non inedito. La sua funzione è sempre precisa: dare l'attendibilità dei casi di vita vissuta a vicende imputabili di scarsa verisimiglianza, e con ciò stesso avvalorarne l'originalità d'invenzione. Ma l'Anonimo manzoniano non è il Cidi Hamete Benengeli di Cervantes, perché è dotato di una sua propria distinta fisionomia narrativa, costruita in modo perfettamente omologo a quella del personaggio autore; e ciò gli consente di avere una presenza attiva nel racconto, intervenendo a chiarirne le premesse, commentarne lo svolgimento, desumerne massime di comportamento morale.

Resta inteso che Manzoni gli attribuisce anzitutto un merito indiscutibile: aver voluto narrare non «le Imprese de Principi e Potentati», ma una serie di fatti apparsigli «memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare». L'individuazione del nucleo tematico fondamentale, la cosiddetta scoperta degli umili, appare dunque operata da un personaggio immerso nel clima borioso d'una società rigidamente gerarchica: ciò basta per conferire all'Anonimo una personalità intellettuale orientata nel senso di un coraggioso anticonformismo.

È una sfida alla mentalità del secolo, la sua: e si capisce che non intenda né sappia portarla troppo oltre, timoroso delle conseguenze che potrebbero derivargliene. Le mille precauzioni da cui Manzoni finge che nel manoscritto siano circondati, «per degni rispetti», nomi e circostanze relativi a personaggi d'autorità, mirano certo ad accentuare l'effetto di verisimiglianza cronistica; ma assieme danno rilievo alla spregiudicatezza della scelta tematica attribuita all'Anonimo.

Vero è nondimeno che egli non ha una consapevolezza adeguata della sua operazione narrativa, dunque ideologica: si muove sul piano di un buon senso naturale sorretto da una pietas cristiana sincera, ma con scarso fervore problematico, riguardo all'uso di ragione, e una allarmante tendenza alla superstiziosità, nell'ambito di fede. Il manoscritto dichiara subito che l'Anonimo non sa rendersi conto dei motivi di ingiustizia che tanto allignano nei territori del Re Cattolico: «altra causale trouar non si può del vederlo tramutato in inferno d'atti tenebrosi, malvaggità e sevitie che dagl'huomini temerarij si vanno moltiplicando, se non se arte e fattura diabolica».

Da una parte dunque lo spirito di autenticità umana che spinge a dare rilevanza letteraria, in spirito fraternamente solidale, alle peripezie d'una coppia di oscuri paesani: dall'altro la candida sprovvedutezza di chi confessa di non riuscir a capire i meccanismi che regolano e connettono le vicende degli individui, nel loro nesso con il destino collettivo. Su questa doppia base si esplica il rapporto di simpatia ironicamente affettuosa stabilito dal personaggio autore con l'Anonimo. Il moderno editore del dilavato e graffiato autografo ostenta un rispetto scrupoloso per la materia del resoconto, la «serie de' fatti»; ma interviene per provvedere non solo a darle una «dicitura» formale nuova, sí anche per ristrutturarla alla luce di un criticismo avvertito, sociologico e psicologico, che

l'integrità di fede corrobora.

Il compito dell'io narrante consiste allora anzitutto nel rendere esplicito il vincolo di necessità da cui anche il più oscuro membro della civiltà più disgregata è legato attivamente alla sorte comune. D'altra parte, nessun condizionamento ambientale annulla la facoltà di libero arbitrio della quale ogni individuo è dotato, e del cui uso risponderà a Dio, quale che sia il livello di responsabilità mondana assegnatogli. Così dalla ricostruzione organica di un episodio minimo del flusso di fatti e misfatti di cui si compone il divenire storico si passa all'accertamento analitico dei valori e disvalori che l'io singolo agita dentro di sé, nello stabilire i criteri di relazione con i suoi simili. È in questo passaggio che consiste l'assunzione di una capacità superiore di controllo delle cose umane, riportate dalle loro oscure, ingannevoli parvenze alla luminosità ineffabile di quel Dio in cui *verum et factum convertuntur*.

Attraverso il gioco di specchi tra il personaggio autore e l'Anonimo, il punto di vista adottato nella narrazione si articola dunque secondo un metodo strutturalmente duplice. Per un primo aspetto, massima familiarizzazione con gli eventi, nella loro specificità individua, definita da coordinate spaziali e temporali di cui il manoscritto dà notizia puntuale: l'autore-editore ottocentesco conferma filologicamente la loro attendibilità, chiarificando il contesto in cui si situano, così da intendere sino in fondo la loro genesi, i motivi di svolgimento, i nessi reciproci, attraverso un confronto assiduo tra storia e cronaca, microcosmi privati e macrocosmo pubblico, comportamenti elementari di personaggi popolari ed elucubrazioni arrovellate di gente d'alto lignaggio.

Per il secondo aspetto, viene osservato uno sforzo di massimo straniamento dalle circostanze in cui quei fenomeni hanno avuto luogo. Il personaggio autore compie cioè un'operazione destoricizzante, separando e isolando i dati oggettivi nella loro nudità, fuori di ogni alibi giustificativo indotto da considerazioni di opportunità contingente. È il momento del criticismo coscienziale, quale si esplica nel rifiuto di ogni relativismo storicista, cioè di ogni tendenza assolutoria nei riguardi della mentalità conformista dominante in una data epoca. L'esempio più chiaro è offerto a proposito delle opinioni «piuttosto strane che mal fondate» dell'amatissimo cardinal Federigo in materia di streghe e untori: impossibile assolverlo facendo ricorso a «quella scusa così corrente e ricevuta, ch'erano errori del suo tempo, piuttosto che suoi».

Gli atteggiamenti individuali e collettivi vanno tutti commisurati a un modello ideale di relazioni interpersonali, in cui l'io singolo è sempre e comunque responsabile del male che procura ai suoi simili. Dalla dimensione dei fatti esterni occorre dunque penetrare in quella degli eventi psichici: ogni atto di volizione va depurato dei connotati emotivi che ne alterano e mistificano la portata agli occhi stessi dell'interessato, per sottoporlo a una istanza giudicatrice dove ogni pulsione dell'animo diviene oggetto inequivocabile di approvazione o di condanna. È ciò che accade all'Innominato, nel percorrere la sua storia interiore, d'anno in anno e di scelleratezza in scelleratezza: «ognuna ricompariva all'animo consapevole e nuovo, separata dai sentimenti che l'avevan fatta volere e commettere; ricompariva con una mostruosità che que' sentimenti non avevano allora lasciata scorgere in essa».

Ogni dato di umanità viene insomma assolutizzato, e con ciò stesso riferito all'universalità di una legge, appunto assoluta. Solo su tale base quel giudice imparziale che l'autore non può rifiutarsi di essere pone in discussione se stesso e la sua capacità di amministrare vera giustizia sui personaggi evocati nel romanzo. Non è però mai questione di lasciar margini di dubbio sulla sostanza dei reati: no, il punto è che ad Altri spetta di pronunziare un verdetto definitivo, nel tribunale oltremondano davanti a cui l'io narrante sa bene di dover anch'egli comparire. Ma la consapevolezza dei limiti della nostra umanità comune, se ci preclude ogni presunzione di infallibilità non ci esonera dal cimentarci con la responsabilità del giudizio.

L'implicazione reciproca fra il personaggio dello scrittore moderno e quello del resocontista di due secoli innanzi assume così una sua sorta di circolarità. L'Anonimo è troppo immerso nei fatti per poterne intendere appieno le ragioni. Diciamo meglio: la storia di Renzo e Lucia gli fornisce una prova delle storture gravissime che minano la civiltà secentesca, ma egli non è in grado di porre globalmente in discussione l'ordine costituito, perché non ha un'idea organica di società cui riferirsi,

come modello alternativo.

Occorre anzi aggiungere che egli non è nemmeno in grado di esprimerli, quei fatti, dando loro forma linguistica adeguata: non possiede cioè un'idea di linguaggio, in cui possano naturalmente iscriversi le vicende di «gente meccaniche, e di piccol affare». A riferirle, gli tocca adibire ancora i moduli del tutto incongrui della retorica barocca, ossia delle istituzioni letterariamente costituite.

Lo scrittore ottocentesco, venuto a conoscenza della storia registrata del manoscritto, prova un'emozione estetica: la trova bella, «molto bella», «così bella». In altri termini, nella concretezza modestissima delle vicende occorse ai due promessi percepisce un exemplum atto a dare immagine della generalità dei rapporti fra gli uomini. Perciò si accinge a rifarne la «dicitura», conferendole l'assetto più largamente comunicativo: quello fondato sul linguaggio della realtà.

D'altronde, se comunicare significa socializzare i dati della esperienza, la comunicazione implica un'interpretazione del reale. A sua volta, l'intervento interpretativo esige di stabilire dei collegamenti logici nella «serie de' fatti», così da illustrarne la necessità di coesione interna. Il procedimento linguistico messo in atto coincide insomma coll'elaborazione di una visione complessiva della realtà socialmente organizzata. Questa è la prospettiva di lavoro che consente di inquadrare in modo adeguato l'identità specifica del «caso» Renzo e Lucia nel contesto in cui si è verificato. Ma proprio perciò, l'orizzonte d'insieme non può non assumere aspetto densamente problematico: troppa infatti è la distanza tra il modello concettuale di società bene ordinata, cui s'è fatto ricorso, e la squallida rete di omertà, il gioco di interessi miopi, la protervia e la malizia di cui ieri come oggi si costituiscono le relazioni fra gli uomini.

Nondimeno, l'acquisto di conoscenza insito nella riflessione disinteressata sulla condizione sociale, se ha chiarito quanto profonda e diffusa sia la malattia dell'antisocialità egoistica, ha anche confermato l'efficacia della resistenza che gli impulsi solidaristici oppongono alle spinte disgregatrici. Nelle risorse costruttive dell'ardore di carità è la miglior prova della presenza soccorritrice dello Spirito, sempre disponibile a chi gli si rivolga con purezza di intenti: pregate, e vi sarà aperto.

La Grazia fortifica il più debole fra di noi, la Grazia apre vie inattese al riscatto degli oppressi, già sin d'ora, su questa terra dove l'iniquità tiene il suo regno. Ecco le trame dei soverchiatori scompagnate, e messi a nudo i soprusi effettuati copertamente, all'ombra delle istituzioni di potere. Negli erramenti tumultuosi delle vicende collettive si schiude il varco a una speranza di pacifico progresso, sempre delusa e sempre rinnovata. Così nell'ordine bronzeo della necessità si producono delle smagliature fulgenti, che la coscienza comune chiama miracoli; e dal flusso cieco del caso traluce un disegno imperscrutabilmente benefico, di cui personifichiamo i risultati come opera della Provvidenza.

Ma allora, la vita terrena è davvero una prova, e tutti abbiamo piena padronanza di determinarne l'esito. Sta a noi scegliere attimo per attimo, evenienza per evenienza tra il bene e il male, tra l'autoisolamento egoistico in cui l'io si rattrappisce consumandosi e l'espansione partecipativa, che nel corresponsabilizzare la persona singola ai problemi altrui la arricchisce e potenzia sopra se stessa. Il libero arbitrio etico si realizza nella dimensione sociale: dunque, va considerato la premessa del liberalesimo politico.

Ad alimentarsene è il dinamismo operativo di una concezione della vita come servizio, nello stesso tempo «utile e santa». Questo è il messaggio decisivo affidato al più autorevole fra i personaggi romanzeschi, Federigo Borromeo, nella persuasione che «la vita non è già destinata ad essere un peso per molti, e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego, del quale ognuno renderà conto». Di più: su questo piano diviene possibile l'incontro conclusivo tra il punto di vista dell'io narrante e quello dell'Anonimo, secondo cui «si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene; e così si finirebbe anche a star meglio».

Certo, l'elemento di risolutezza attivistica appare qui attenuato, in ossequio alla cautela timorosa dimostrata dal personaggio riguardo ai comportamenti sociali. D'altra parte, esplicitamente consolatoria è poi la conclusione che i due massimi protagonisti traggono dalle loro peripezie, e che pure viene trovata così giusta da indicarla «come il sugo di tutta la storia»: «conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non

basta a tenerli lontani, e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore».

Ma la fede cristiana è sempre anche consolazione, rispetto alla certezza che il male germinante dalla realtà sociale affonda le radici nella nostra natura intrinsecamente peccaminosa. Nessuna rivoluzione politica, nemmeno ove fosse ispirata ai criteri del cristianesimo più integrale, potrà mai far sí che la città degli uomini recuperi l'assetto beatifico dell'Eden primigenio. Così, nel segno d'una comunione di fiducia in Dio, il grande intellettuale borghese che è il personaggio autore, dopo aver esaltato l'esempio di viver cristiano offerto dall'aristocratico porporato, può far proprie le parole del modesto scribacchino barocco e infine condividere l'assennatezza ingenua della «povera gente», innalzata nel romanzo a dignità protagonista.

In sede epilogica, la superiorità del punto di vista espresso dall'io narrante si risolve dunque nell'accettazione dell'ottica mentale e morale attribuita a figure ideologicamente subalterne. Sul piano della tecnica letteraria, ciò richiede un presupposto decisivo: aver stabilito una omogeneità perfetta fra le varie presenze che animano il racconto, attribuendo a ciascuno la stessa facoltà di sollevarsi dall'errore all'idealità del vero, e assieme collocandole paritariamente in una dimensione tutta di realtà e tutta di fantasia. Ovvio che anche a questo riguardo trovi subito conferma il valore centrale del personaggio autore, come quello in cui riferimenti realistici e libertà creativa convergono massimamente. Come dubitare infatti della verisimiglianza di un ritratto che ci rimanda alla identità esistenziale di Alessandro Manzoni, uomo e cittadino, scrittore e spirito religioso?

Nondimeno, è evidente quanto i dati autobiografici siano stati oltrepassati, per dar vita alla fisionomia letteraria di questo gentiluomo lombardo, amoroso e accorato indagatore di storia patria, smagato da una lunga esperienza di casi umani eppure sempre incline ad appassionarsi per gli spettacoli di miserie e grandezze cui la nostra umanità dà luogo. La posa in cui è assorto gli deriva dal piacere di narrare o rinarrare, con signorilità affabile, la rozza ma suggestiva cantafavola consegnatagli da uno scartafaccio secolare, senza preoccuparsi di dar giudizi giacché gli basta «d'aver dei fatti da raccontare». E la platea cui si rivolge non è composta da titolati illustri né da dotti di professione: a sedergli dinnanzi è un gruppo di concittadini amici, «venticinque lettori», con i quali viene spontaneo adottare il tono più confidenziale.

Lungi dal voler ispirare soggezione, l'io narrante si atteggia non come il cantore ispirato di alte gesta ma come un bravo galantuomo tutto preso dalla rievocazione di avvenimenti che interessano la cronaca e solo per *incidens* la storia del suo municipio. La pacatezza del suo modo di esprimersi costituisce il modulo unitario cui si riporta la gamma variatissima delle esperienze di linguaggio intonate nel romanzo: alla stessa maniera, il buon senso più elementare ma assieme più smalzato indica la risorsa suprema alla quale attenersi, di fronte al coacervo di atteggiamenti contrastanti che si sdipano nella matassa arruffata del libro.

La stilizzazione accortissima del personaggio autore si incentra su questi connotati di democraticità borghese, calati nella tipologia di un cittadino esemplare della civiltà ambrosiana ottocentesca. Proprio la fisionomia assegnatagli impedisce di vedere nell'io narrante uno di quei poeti che per il povero Renzo e per il popolo milanese sono gente con «un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole».

D'altra parte, gli interlocutori elettivi dell'opera sono per l'appunto persone serie, coi piedi per terra, cui non si possono ammannire storielle frivole o vacuità retoriche: dalle loro letture intendono giustamente ricavare un profitto, ossia un arricchimento di conoscenza della realtà. Ecco perché il Manzoni ostenta di rinunciare alla demiurgia artistica e cede la paternità dell'invenzione narrativa all'Anonimo: in tal modo l'io narrante può assumere meglio la veste dello storico, dello psicologo, del linguista, rifiutando polemicamente quella del letterato tradizionale, del «poeta».

Non basta. Al resoconto delle vicende di Renzo e Lucia viene riconosciuto preliminarmente il carattere della bellezza, cioè la capacità di suscitare emozioni universali: di qui la decisione di riscriverlo in modo da renderlo effettivamente accessibile alla generalità del pubblico. Ma ecco subito un'obiezione: quei fatti appaiono assai nuovi e strani, «per non dir di peggio». Come prestar loro fede?

Non saranno anch'essi il parto di un qualche cervello bizzarro e un po' balzano? Occorre un'indagine, volta ad accertare non già la semplice verisimiglianza ma la verità dei casi narrati dall'Anonimo, quale risulterà confermata dal fatto di aver «perfino ritrovato alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti».

Nessuna emozione estetica è degna d'esser trasmessa e condivisa se si fonda su una falsificazione della realtà: solo nella verità trova sede la bellezza. In tal modo l'apporto della fantasia appare completamente escluso dalla tessitura dell'opera: neanche l'Anonimo è un romanziere, giacché si limita a metter per scritto un episodio «auuenuto ne' tempi di *sua* verde staggione», quale lo aveva appreso dal protagonista stesso, Renzo, fervido narratore della sua storia: «tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui piú d'una volta».

Siamo al punto di massimo ossequio dimostrato dal Manzoni romanziere all'oggettività delle scienze umane, fondate sul sapere storico, che vanificano le inani favole poetiche, destituendole di credibilità. La forma del romanzo storico si risolverebbe dunque a tutto svantaggio, anzi con l'eliminazione del primo termine: il componimento misto di storia e d'invenzione finge di espellere la fantasia creativa del suo ambito.

Ovviamente, è vero proprio il contrario. *I promessi sposi* significano la piena rivalsa della fantasia narrativa, che mentre si proclama subordinata alle leggi del vero ne corrode irrimediabilmente l'autonomia. L'arte ha accettato la sfida della progrediente mentalità scientifica: è scesa sul suo terreno, le ha strappato le armi, ha confermato la propria superiorità. D'altronde questo trionfo della finzione viene esplicitamente dichiarato, in un gioco leale, a carte scoperte. Il rapporto tra personaggio autore e Anonimo assolve anche se non soprattutto questa funzione.

Il lettore sa benissimo che quella dell'Anonimo è una maschera inconsistente. A metterlo sull'avviso sin dall'inizio è stata l'esposizione dell'origine del libro, fatta sornionamente «con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo». Il dilavato e graffiato autografo gli si presenta dunque, in prima istanza, come l'espedito per una polemica condotta coi mezzi dell'arte non tanto contro la storia ma contro la storiografia illustre: l'obiettivo è di avvilito sprezzantemente le gesta e figure di cui essa ci tramanda memoria, portando alla ribalta i patimenti oscuri di un'umanità senza nome.

Ma per raggiungere lo scopo, la fantasia deve intromettersi a fondo nella realtà sociale espressa dai ceti dirigenti, cioè proprio l'unica cui gli storici togati portassero interesse. La scelta ambientale secentesca svela il suo scopo premeditato: umiliare la storia, quale si realizzò in un'epoca di decadenza e corruzione, che onorò massimamente il culto della parola ornata; ridusse il compito degli scrittori alla mera cortigianeria di imbalsamar «co' loro inchiostri le Imprese de Principi e Potentati», quando in realtà si trattava di imprese indegne di qualsiasi ricordo; fu tanto presuntuosamente convinta di aver raggiunto la perfezione politica, da attribuire a intervento diabolico ogni fattore di disordine che ne perturbasse i rigidi ordinamenti gerarchici: degradando così a mera superstizione gli ideali religiosi ai quali professava una devozione bigotta.

Ebbene, proprio da questo secolo bolso e inetto si finge esserci pervenuto un manoscritto che val la pena di assolvere da tutte le sue pecche per l'interesse vivacissimo dei fatti che narra, chiamando in causa i dati elementari della condizione esistenziale, amore e odio, povertà e ricchezza, vendetta e perdono, disgrazia e fortuna. Ed ecco dal cuore tumultuoso della realtà storica delinearsi quella forma primaria di appello alla fantasia, che è la fiaba.

È l'Anonimo stesso a dircelo, tra un gran clangore di metafore guerresche: nella sua «relatione» «si vedrà in angusto Teatro luttuose Tragedie d'horrori, e Scene di malvaggità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operationi diaboliche»: l'intenzione favolistica non potrebbe esser enunziata con piú maliziosa chiarezza. Certo, nel romanzo manzoniano il Principe Azzurro ha i lineamenti di un povero filatore, l'Orco è un signorotto feudale, i maghi benefici indossano la tonaca cappuccina e la porpora cardinalizia; e se stregonerie, affatturamenti, vaticini astrali si affacciano alla pagina, è solo perché se ne faccia scempio sarcastico.

Pure, la gran macchina romanzesca è mossa da una spinta poderosa a riappropriarsi i materiali costitutivi dell'immaginario: trasferendoli, beninteso, su un piano di coerenza oggettivista tale da

lumeggiare la realtà dei rapporti sociali più e meglio di quanto sappian fare le ricerche degli storici. Essenziale è perciò garantire che la vicenda dei due promessi riproduce veridicamente la situazione in cui vivevano, e vivono tuttavia, le «gente meccaniche, e di piccol affaire», nei loro rapporti con le istituzioni del potere.

Siamo di nuovo al compito specifico addossatosi dal personaggio autore. Ma ora comprendiamo meglio perché, al contatto con la realtà della storia, con i dati della scienza, la sua fantasia, lungi dal lasciar luogo, si galvanizzi ulteriormente: essa si impegna in una gara affinché i suoi prodotti non cedano per naturalezza e compatto vigore davanti agli accadimenti che recano il suggello della certezza filologica. Nessun sintomo denuncerà che personaggi ed episodi d'invenzione non hanno una consistenza accertabile: Renzo non si distinguerà da Ferrer, don Abbondio dal cardinal Federigo.

Di più: l'immaginazione si insinuerà nei domini della storia con tanto maggior speditezza in quanto ne conosce bene le leggi. Con l'alibi di integrare i risultati della spassionata indagine scientifica, li farà propri, piegandoli ai suoi fini: anche i dati più inerti forniti dall'erudizione cronachistica palpiteranno di una vita che nessuna ricostruzione documentaria avrebbe saputo attingere. Da un incartapecorito fascicolo processuale nasce il ritratto dolente di una vittima peccatrice; dalle stinte testimonianze di un'epidemia prende corpo l'epicedio grandioso sulla follia degli uomini, torturati a morte dai loro stessi errori.

A sanzione della vittoria, valga l'epigrafe che chiude ironicamente l'episodio della conversione dell'Innominato: «Così terminò quella giornata, tanto celebre ancora quando scriveva il nostro anonimo; e ora, se non era per lui, non se ne saprebbe nulla, almeno de' particolari; giacché il Ripamonti e il Rivola, citati di sopra, non dicono se non che quel sí segnalato tiranno, dopo un abboccamento con Federigo, mutò mirabilmente vita, e per sempre. E quanti son quelli che hanno letto i libri di que' due? Meno ancora di quelli che leggeranno il nostro. E chi sa se, nella valle stessa, chi avesse voglia di cercarla, e l'abilità di trovarla, sarà rimasta qualche stracca e confusa tradizione del fatto? Son nate tante cose da quel tempo in poi!».

In effetti, se il personaggio è storico e risponde al vero la notizia della conversione, solo la fantasia ha potuto ricostruire i particolari di quella giornata. Ma questo è il punto decisivo. Gli strumenti della ricerca storica vengono meno proprio nel momento più delicato: quando occorre spostarsi dal terreno clamoroso dei fatti esterni alla vita interiore. Qui sarà piuttosto l'antica esperienza del cuore umano trasmessaci per retaggio secolare dall'arte ad aiutarci: cioè a consentire di ricostruire immaginariamente il processo di genesi delle nostre azioni, verificando le modalità della lotta fra bene e male che si combatte e riproduce perennemente in ogni coscienza.

La storia trapassa nella psicologia. Ciò non implica alcun abbandono del metodo più lucidamente oggettivistico. Ma più grave è ora la responsabilità della fantasia, proprio per la maggior libertà che sembra potersi concedere. Questo «guazzabuglio del cuore umano» non è forse il regno dei moti più incontrollati e contraddittori? Come esplorarlo, come orientarvi in modo da riportarne notizia ordinata? La tentazione di cedere al caos è fortissima: «chi può ora entrar nel cervello d'Antonio Ferrer?»; «del resto, quel che facesse precisamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c'è avvezza».

Per superare la difficoltà, l'unica via consiste nell'attingere, di là della dimensione intellettuale, la sfera dei valori morali. Gli errori umani non vanno infatti addebitati alla pura ragione, con i suoi difetti e limiti inevitabili, in quanto derivati dall'influenza esercitata sull'io dall'ambiente storico-sociale. Le decisioni operative si costituiscono come atti di volizione: e la volontà risponde sempre e comunque di sé davanti alla coscienza, come a un tribunale che in ogni tempo e luogo ricorre allo stesso codice.

L'affermazione più impegnativa di questo intransigentismo etico viene effettuata proprio quando si affaccia un dubbio plausibile sulla sua applicabilità. Non per nulla, in causa è ancora una volta il cardinal Federigo, a proposito della processione da lui ordinata nell'infuriare dell'epidemia: «Se poi, nel ceder che fece, avesse o non avesse parte un po' di debolezza della volontà, sono misteri del cuore umano. Certo, se in alcun caso par che si possa dare in tutto l'errore all'intelletto, e scusarne la coscienza, è quando si tratti di que' pochi (e questo fu ben del numero), nella vita intera de' quali

apparisca un ubbidir risoluto alla coscienza, senza riguardo a interessi temporali di nessun genere».

Così la psicologia si risolve nell'etica. Siamo al fattore ultimo di supremazia dell'immaginazione romanzesca, nella sua capacità di attingere una rappresentazione totalizzante del reale. Ma lo sforzo potrà riuscire solo in quanto un'alta ispirazione religiosa apra alla fantasia la conoscenza dell'anima individuale: e la ponga in grado non di instaurare ma di riconoscere il criterio ordinatore cui va riportata la complessità infinita dei casi umani.

Su questa certezza assoluta si fonda la superiorità del punto di vista espresso dall'io narrante: raccontare, storicizzare, psicologizzare significa sempre e comunque giudicare. E la libertà del giudizio discende tutta dall'osservanza di una legge rigorosamente eguagliatrice. Se tutte le testimonianze di vita rimandano ai due termini opposti di un conflitto sempre identico, allora ogni manifestazione di volontà avrà eguale importanza rivelatrice, e dunque pari dignità oggettiva. Cadono così tutti i principi di esterna classificazione gerarchica, tanto fra gli uomini quanto fra le operazioni umane.

L'io narrante si configura come io giudicante; la creatività artistica ripercorre con umiltà orgogliosa, sulla misura delle doti umane, il rapporto di trascendenza fra il creato e il creatore, Colui che sa valutare tutti gli effetti pratici perché ne precede tutte le cause. La soggettività dell'artista non potrebbe essere maggiormente esaltata. Ma ora appare definitivamente chiaro perché il personaggio autore ostenti di rinunciare alla paternità della parte propriamente creativa del suo lavoro, l'invenzione dell'intreccio; e più ancora, allo stesso Anonimo attribuisca solo il merito di aver messo su carta la relazione di accadimenti effettuali.

La finzione preliminare galvanizza il ruolo della fantasia apparentemente rinnegata; la pone infatti al servizio di una difficile operazione storico-ideologica: conferire un valore di naturalità spontanea alla germinazione, dagli strati popolari contadini del Seicento, di un ceto incipientemente borghese, connotato in senso cattolico liberale. La prevaricazione insita nel nucleo tematico consiste nel collocare il processo non sul terreno degli interessi pratici, quindi in ambito corporativo, ma su quello dei rapporti giuridico-amministrativi. In effetti, su questo piano la combattività dispiegata a propria difesa dagli umili protagonisti contro i vecchi ordinamenti feudali può esser meglio motivata, riconducendola tutta all'efficacia dell'insegnamento evangelico. La battaglia che Renzo e Lucia sostengono in pro del loro buon diritto li fa portatori oggettivi d'una istanza di cui è impossibile misconoscere la generalità di valore, giacché mira a rinsaldare la più legittima delle istituzioni naturali, il matrimonio, quale viene santificato nell'osservanza dei precetti divini.

Alla presenza dell'Anonimo la fantasia assegna poi un altro compito prevaricante: attestare l'emergenza, dall'interno del conformismo culturale cortigianesco, d'una letteratura materiata di cose e di fatti, seppur ancora involta nei paludamenti della retorica barocca. Ma questa nuova concezione delle lettere non viene posta in riferimento con alcuna delle correnti vive riscontrabili nella civiltà secentesca, dalla filosofia alla storiografia al pensiero politico, e soprattutto alle scienze sperimentali, sotto la grande egida del nome di Galileo.

Solo una fedeltà inconcussa al magistero cristiano, anteriore a ogni disputa teologica e quindi anche a ogni questione di riforma ecclesiale, induce l'Anonimo a connotare la sua opera letteraria come un'esperienza di realtà, vissuta al livello dei nostri confratelli più diseredati. Su questa base prende corpo la preoccupazione per le sorti dell'istituto familiare, cui le leggi dello Stato debbono garantire il ruolo più sicuro: qui appunto si manifesta la sensibilità protoborghese, ancora tutta inconsapevole ma già strutturata, di cui il manoscritto dà prova.

Infine, nel concepimento del personaggio autore la finzione artistica raggiunge il massimo effetto di doppiezza tra spirito di verisimiglianza oggettiva e unilateralità ideologica. L'io narrante esalta infatti al sommo grado l'onnipotenza dello scrittore, il quale sa tutto, prevede tutto, scandisce con sicurezza sovrana le entrate e le uscite di scena per ognuna delle figure che assumono sembianza nella pagina. Questo dominio assoluto sulla materia narrativa trova un impeccabile alibi pseudorealistico nel fatto che l'autore conosce già le vicissitudini di Renzo e di Lucia, nella relazione fornitane

dal manoscritto: a lui spetta solo di strutturare una *fabula*, cui è stato preliminarmente assegnato il requisito essenziale della rispondenza a realtà.

Ciò autorizza il più largo ricorso ai sussidi offerti dalle discipline storiche, economiche, sociali, ostentando la molteplicità degli strumenti utilizzati per dare assetto significativo all'apologo. D'altronde, questo stesso procedimento implica però la smentita dello stratagemma rappresentato dalla figura dell'Anonimo: o meglio, ne chiarisce la portata quale personalizzazione simbolica della creatività artistica, chiamata a coesistere accanto alle altre facoltà e disposizioni necessarie al lavoro letterario.

Così al personaggio autore viene affidata la competenza suprema di gestire un'opera in cui le barriere tra *fiction* e *non fiction* sono deliberatamente abbattute. E *I promessi sposi* divengono il romanzo d'un romanzo: un libro *in fieri*, che viene costruito davanti ai nostri occhi, di cui possiamo scorgere non solo la facciata ma le impalcature, poiché l'artefice ci fa assistere al suo lavoro senza celarcene alcuna modalità. L'arte manzoniana riflette su se stessa, con un originalissimo precorrimiento delle formule più moderne del romanzo saggio.

Alla responsabilizzazione massima del personaggio autore risponde dunque più che mai quella del lettore, cui viene fatto appello perché rifletta a sua volta sulla funzione dell'arte nella vita di relazione. Ma tanta inquietudine problematica non nasce e non intende sollecitare alcun ripensamento sull'autonomia dell'elaborazione artistica, come fatto di libertà espressiva offerto a liberi interlocutori. Il presupposto è che la fede, così come delimita il solo ambito di conoscenza autentica del reale, allo stesso modo condiziona la possibilità di esprimerlo.

Per tal via, si preconstituisce il solo piano di comunicazione praticabile con il pubblico: con quel pubblico che nell'unità trascendente del messaggio cristiano riconosce il principio e il fine di tutte le operazioni che l'uomo è liberamente chiamato a compiere, dunque anche di quella artistica. L'arte è davvero tale solo in quanto militi *ad maiorem Dei gloriam*: perciò appunto le occorre di calarsi al livello delle più elementari e diffuse preoccupazioni di realtà pratica, a fortificare le sempre pericolanti reclute del Verbo affinché nel loro comportamento sociale diano pienezza di testimonianza del loro credo.

Il ruolo di mediazione attiva assegnato all'arte, fra trascendenza e immanenza, realtà socialmente organizzata e postulati etici della coscienza, rappresenta il punto centrale dell'incontro promosso dal personaggio autore con i lettori cui l'opera si rivolge. Accettarlo significa riconoscersi nella superiorità del punto di vista adottato dal soggetto narrante, come quello che illumina onnilateralmente la prospettiva di fondazione d'una moderna civiltà cattolico-liberale.

La rappresentazione letteraria come giudizio etico

Rappresentare letterariamente la realtà terrena significa anzitutto nominarla, cioè distinguere i dati costitutivi e attribuire a ciascuno un segno verbale univoco. Questa attività di linguaggio nasce, per il Manzoni, da una doppia spinta: di conoscenza e di amore. L'uomo, il cristiano, non può infatti non desiderar di conoscere la naturalità delle cose, che gli offrono lo scenario su cui si decide il suo destino di perdizione o salvezza. Ma il regno della natura non ha, non ha più lo splendore intatto dell'Eden; il peccato vi ha impresso le sue stimmate mistificanti. Nessuna fiducia incondizionata può dunque essere concessa alle parvenze d'immagini con cui il mondo ci si presenta. Il realismo resta bensì la vocazione autentica della letteratura: un realismo connotato però intrinsecamente in senso critico. Tale è la responsabilità primaria che allo scrittore compete assumere. Definire un fenomeno è già giudicarlo; assegnargli un nome implica valutarne la presenza oggettiva, per oltrepassarla subito attingendone la sostanza morale.

D'altronde la realtà naturale su cui occorre portare un'attenzione analitica trae pur sempre origine da un atto del volere divino, che le ha dato assetto e la richiama a sé come al suo compimento formale. Rappresentare i fatti dell'esistenza significa allora investirli del linguaggio amoroso ispirato dal Verbo: non si può non amare le cose create, per amore del Dio creatore di cui fanno tralucere l'impronta, offuscata ma incancellabile. Il realismo critico si converte in realismo etico: qui e solo qui l'ambiguità confusa delle parole terrestri si illimpidisce, trova ordine, raggiunge scopo. La babele dei linguaggi si orienta a riecheggiare la sinteticità suprema della Voce che risuona per ogni brusio mondano: alla letteratura spetta di ascoltarla e farla riascoltare.

Il sistema stilistico dei *Promessi sposi* nasce dall'esigenza di comporre e mediare due istanze fondamentali: il criticismo conoscitivo, quale si svolge su una dimensione di discorsività piana ma sorvegliata, per restituire la misura intera dei fenomeni posti a fuoco sottraendo ogni ombra di equivoco alla loro materialità; e la partecipazione emotiva, giacché per quanto gli sforzi verbali si affinino resta nelle cose umane un'area di mistero che può esser soltanto dichiarata, ricorrendo al lessico della fede.

Il modello di ogni scrittura è fornito dai testi evangelici, dove significanti umani e significati metafisici si compenetrano sacralmente. Ivi apprendiamo che il nostro dire ha da essere sí sí, no no: la chiarezza è la legge dello scrittore cristiano. Ecco allora non l'invenzione ma la riscoperta antiletteraria del parlato quotidiano, duttile e cordiale, atto a narrare con semplicità un intreccio di vicende avventurose, a riferire appropriatamente il tono delle conversazioni pratiche, a penetrare senza sforzo le sensazioni di personaggi di modesta levatura. È lo stile realistico, l'affermazione o meglio riaffermazione del volgare *in quo et mulierculae loquuntur* di cui parlava Dante cinque secoli innanzi, e che continua a costituire lo strumento linguistico deputato per una rievangelizzazione delle genti.

Ma il narratore ottocentesco intende adeguare la sua opera sia alla complessità sociale del mondo moderno sia alla ricchezza di motivazioni psichiche che le coscienze individuali più evolute sono in grado di assumervi. La prosa si solleva dunque e si nobilita recuperando stilemi della tradizione illustre, su un arco di tonalità che comprende tutte le latitudini del pathos. Lo stile manzoniano si personalizza sempre più, nello sperimentare la pluralità di intonazioni offerta dallo strumento realistico, sulla prospettiva di una totalità di linguaggio, armoniosamente composita e borghesemente connotata.

Nello stesso tempo, cresce il bisogno di appoggiarsi a moduli dotati di una *auctoritas* intrinseca, non soltanto letteraria ma soprattutto morale e religiosa. La realtà non può essere espressa tutta e solo coi mezzi che essa contiene. Ecco la parola del narratore rinunciare umilmente alla sua autonomia, per limitarsi a inflettere gli insegnamenti che al magistero ecclesiastico spetta di pronunziare, per mandato divino, su tutto quanto esula dall'ambito del discorso laicamente mondano.

A questo appunto mirano *I promessi sposi*: configurare un sistema comunicativo in grado di rispecchiare i caratteri di autenticità di ogni fenomeno o scambio di esperienze umane; assieme, dare consapevolezza del quid inesprimibile che si sottrae alla nostra capacità di definizione, proprio in quanto è all'origine delle informazioni che intendiamo partecipare linguisticamente; parlarne è

dunque possibile solo ricorrendo alla formulistica suggerita dal Logos, che è Dio. Il romanzo è anche il resoconto di una ricerca di linguaggio condotta nello sforzo di restringere dappresso il segreto, sia della coscienza individuale sia della psiche e quindi della storia collettiva: una ricerca che quanto più accumula vittorie tanto più si sente confermata nella certezza che la natura del Tutto può essere solo allusa nei nostri segni verbali, ma rappresentata davvero dispiegatamente mai.

La prima incarnazione dei procedimenti stilistici manzoniani ha luogo dove occorre prestar voce ai singoli personaggi, riproducendone il dialogo. Lo scrittore ostenta rispetto per la loro autonomia verbale e adegua la pagina alle diverse inflessioni di ciascuno, secondo le facoltà espositive di cui è dotato, nella particolare situazione che sta vivendo. Siamo sul piano della mimesi; a fargli riscontro sta la trascrizione testuale dei documenti d'epoca, quale garanzia dello spirito di oggettività che presiede alla costituzione del racconto.

Naturalmente, fra la restituzione delle battute di colloquio, in discorso diretto, e l'inserimento dei materiali di scrittura d'altro autore, autentico o fittizio, corre un rapporto di analogia apparente ma di opposizione sostanziale. Nel primo caso infatti il Manzoni gode della maggiore libertà inventiva, in quanto configura le parole di creature alle quali egli stesso dà e garantisce vita; nel secondo invece gli corre l'obbligo effettuale di fedeltà a testi che preesistono all'operazione letteraria cui sta ponendo mano. In entrambe le circostanze però lo scrittore si comporta in modo da capovolgere queste premesse e creare una convergenza di verità tra filologismo storico e invenzione di linguaggio.

La parlata dei personaggi appare improntata a un criterio di verisimiglianza, destinato a porre in rilievo la molteplicità di aspetti che la lingua comune assume, a seconda dello status psicosociale di chi la pronunzia. I discorsi fra Renzo, Lucia, Agnese suonano ben diversi da quelli fra i commensali di don Rodrigo; la conversazione fra il conte zio e il padre provinciale si svolge secondo tutt'altre norme da quella fra il Cardinale e don Abbondio; i soliloqui di costui non han nulla da spartire con l'oratoria cappuccinesca di fra Cristoforo né le parole del Gran Cancelliere alla folla con quelle dell'Innominato ai suoi bravi.

Ogni battuta collabora a definire linguisticamente il personaggio, informandoci con esattezza sulle sue attitudini comunicative, la sua mentalità, il suo stato d'animo. Questa vasta opera quasi di anagrafe dei linguaggi che coesistono nell'ambito delle stesse istituzioni verbali costituisce la base della rivoluzione letteraria compiuta dal Manzoni. Tutta la compagine del libro è animata dal fervore di scoperta e sperimentazione delle risorse sempre nuove che lo strumento linguistico rivela, modellandosi sulle labbra degli individui parlanti. Mescolato a una folla di gente d'ogni età e condizione, il narratore ne ripete con naturalezza fraterna i comportamenti elocutivi, dai più semplici ai più elaborati, da quelli in cui spira un accento di immediatezza inconfondibile a quelli dettati palesemente da un'intenzione di inganno.

L'inchiesta assume carattere di novità più clamorosa quando vengono chiamati alla ribalta i personaggi popolari, ignari di artifici d'eloquenza e poco capaci di controllare le proprie parole. Ecco allora comare Agnese rivolgersi emozionata alla monaca di Monza per spiegarle la situazione di Lucia, e allineare una serie di frasi sgangherate che si accavallano senza nessun rispetto per la subordinazione né la coordinazione; il ricorso affannoso ai «voglio dire», «ma mi perdonerò se», «il fatto sta», «e se», «so che», «e quello è», «e se fosse qui», invece di riportare ordine nel discorso lo allontana sempre più dal soggetto iniziale: sicché anche senza l'interruzione iracunda dell'interlocutrice, parrebbe difficile che il guazzabuglio arrivasse a buon fine.

Casi simili configurano addirittura una sorta di preverismo manzoniano. Sulla stessa linea si collocano certe ruvidezze quasi spudorate, sottolineate e non velate dalla reticenza, come quelle messe in bocca a un'altra comare, Perpetua: «siam ridotti a segno che tutti vengono, con licenza, a...»; «è però certo che, quando il mondo s'accorge che uno, sempre, in ogni incontro, è pronto a calar le...». Solitamente tuttavia la parlata dei personaggi popolari appare sorretta da uno sviluppo logico, chiaro seppur elementare, che esclude il procedimento per associazione di idee. Lo scrittore punta sulla semplificazione, non sull'arruffio sintattico.

Nella stessa pagina citata sopra, l'intervento di Lucia si configura come una piccola allocu-

zione, i cui vari membri si concatenano con ritmo serrato: ogni proposizione va dritta allo scopo, vuol esprimere un pensiero con il maggior risparmio di parole. Il doppio uso della «E» ad inizio di frase («E in quanto a quel signore», «E se lei fa questa carità»), conferma il tono di colloquialità dimessa, ma non rallenta o affatica l'argomentazione. Infine il periodo ipotetico conclusivo può aprirsi a subordinate e incidentali senza che la linea della perorazione perda chiarezza; mentre il ricorso insistente al verbo «fare» («fa questa carità», «far questa faccia», «sia fatta la sua volontà») sottolinea la povertà del vocabolario di Lucia ma non pregiudica la sua lucidità espositiva.

Nella schiettezza di questo lessico elementare, di questa sintassi senza pretese il Manzoni vede esemplata la sua convinzione basilare: le parole servono a dichiarare, non a occultare sentimenti ed idee. Ciò non significa che egli vagheggi un ideale di rusticità antiletteraria, affidato alle voci incorrotte del popolino. Al contrario, è nella vasta apertura di orizzonti sull'umile realtà del linguaggio quotidiano la fonte prima dell'umorismo manzoniano: il sorriso paterno dell'autore che, accarezzando le sue creature, si compiace della loro evidente vitalità espressiva senza per questo nascondersi quanto vi è di inadeguato nelle loro capacità di comunicazione sociale. Certo, è giusto risarcirli esteticamente dell'oppressione linguistica esercitata dai dotti e dai potenti, con il loro *latinarum* e le gride e i poeticismi cortigianeschi. Ma ciò non implica alcuna concessione a un folklore estatico.

D'altronde lo scrittore sa troppo bene che anche nell'animo più candido la genuinità verbale si accompagna sempre a risvolti, ombre, sottintesi dei quali si può sorridere comprensivamente, ma ignorarli mai. Eccolo allora pronto a coglier la sfumatura di compunzione eccessiva nelle spiegazioni del barocciaio su chi sia «la signora»: un'apologia credulona, farcita di locuzioni favoleggianti, «della costola d'Adamo», «gente grande, venuta di Spagna, dove son quelli che comandano», sino all'inconsapevole ironia conclusiva, «sarete sicure come sull'altare».

Le frasi fatte ingannano sempre; ma a sua volta, l'espressione troppo irruenta dei propri stati d'animo è una forma di incontinenza verbale esposta a suscitare compatimento e insieme dileggio. Si pensi alla serie di sfuriate di Renzo, alle insolenze e invettive contro le varie «facce d'ariano» che gli attraversano il cammino, agli scoppi di collera cieca da cui si lascia prender più volte proprio al cospetto di fra Cristoforo. L'autore simpatizza più che mai con la focosità del personaggio, condividendone i sacrosanti motivi, ma non tralascia di collocarne gli eccessi in una luce tragicomica. Il peggio avviene quando il povero montanaro vuol montare in cattedra, improvvisandosi tribuno del popolo, sulla piazza del Duomo: la concione appare tanto carica di coloriture enfatiche e ingenui effetti retorici da mutarsi in una sorta di autocanzonatura.

Manzoni insomma non mira mai a conferire prestigio all'eloquio popolare, di cui connota sempre i limiti costitutivi. Nello stesso tempo, questo criticismo colto è poi il segno migliore dell'apprezzamento nutrito per la limpida vena comunicativa dei poveri di spirito: ad esso dobbiamo se il dialogato dei *Promessi sposi* evita di scivolare nel manierismo, come avverrà con i bozzetti idillici, col populismo filisteo degli epigoni, di scuola lombarda o toscana. Del resto, nemmeno la tensione stilistica dei veristi meridionali varrà a ritrovare compiutamente l'ardore di chi per primo ha fatto irrompere nella rappresentazione letteraria un coro di voci, non raffinate ma inaspettatamente ricche e robuste.

Ex ore tuo te iudico, è il motto linguistico del Manzoni. L'esemplificazione assume modi più duttili e mediati via via che egli si applica a cogliere il divario fra la parola e la cosa, cioè a far emergere dai loro stessi discorsi la doppiezza di personaggi dotati di maggior cultura o comunque inseriti meglio nei meccanismi della vita sociale. È il caso di quella tipica categoria intermedia, in senso protoborghese, che sono gli osti, di città o di campagna. Basti ricordare la capziosa definizione di «galantuomo», ammannita a Renzo assieme a un piatto di polpette: «Quelli che bevono il vino senza criticarlo, che pagano il conto senza tirare, che non mettono su lite con gli altri avventori, e se hanno una coltellata da consegnare a uno, lo vanno ad aspettar fuori, e lontano dall'osteria, tanto che il povero oste non ne vada di mezzo, quelli sono i galantuomini». La solidità delle prolessi pronominali, il filo logico impeccabile della definizione, la naturalezza della posizione enfaticamente conclusiva assegnata al sostantivo garantiscono la scioltezza di scilinguagnolo dell'oste: e appunto

perciò ne pongono in rilievo la grettezza sfrontata.

L'equilibrio più pieno tra mimesi realistica e criticismo demistificante è conseguito nel riprodurre il parlato di don Abbondio: cioè colui al quale compete anche dal punto di vista linguistico una funzione mediatrice tra «umili» e «potenti». Egli infatti sa ricorrere al linguaggio dotto, per strumentalizzarlo come una mascheratura sussiegosa: pensiamo non solo al latinorum sciorinato a confusione del promesso sposo, ma anche alle formule encomiastiche esibite al cardinale («Chi non conosce il petto forte, lo zelo imperterrito di vossignoria illustrissima?»). Ma se la maggior competenza espressiva conferisce articolazioni più ricche al suo eloquio, non ne aumenta però la dignità, anzi la diminuisce.

Il punto di vista portato da don Abbondio sulle cose è tanto riduttivo da apparir falsificante, nella sua unilateralità meschina. Ciò risulta meglio quando il personaggio è in dialogo non con altri ma con se stesso. Il soliloquio è infatti l'unica circostanza esistenziale in cui egli si realizzi liberamente; da ciò la coloritura straordinaria della pagina che registra con scrupolo impeccabilmente feroce le geremiadi snocciolate durante il viaggio al castello dell'Innominato. L'angustia mentale del pavido prete gli inibisce qualsiasi complessità discorsiva; la sua sintassi si basa sulla ripetitività dei procedimenti di antitesi che riportano il mondo alla misura dell'io, «Potrebbe [...] no signore», «potrebbe [...] e vuol», «Ci vuol tanto [...] No signore», «Io non mi curo [...] ma quando», «Se fosse [...] benché», «E poi, se [...] che bisogno», e via ipotizzando e correggendo, constatando e dubitando.

Ci troviamo di fronte a una stilizzazione basata su un sistema di iterazione e variazione degli effetti di comicità involontaria insiti in un'attitudine verbale inquietamente nevrotica ma priva di interessi conoscitivi, in senso critico e autocritico: dunque perciò stesso priva di dignità, morale e letteraria. Non per nulla il brano si conclude sulla bestemmia «il cielo è in obbligo d'aiutarmi».

Lo scrittore accentua il carattere indiretto della sua ironia intellettuale via via che si applica a riecheggiare le pompe degli apparati linguistici mondani, destituiti di ogni connotato di verità. Ecco l'altero ritualismo del costume cavalleresco tirato in ballo a proposito d'una questione di precedenza stradale, che farà finir sbudellati due cristiani: ««Nel mezzo, vile meccanico, o ch'io t'insegno una volta come si tratta co' gentiluomini». “Voi mentite ch'io sia vile”. “Tu menti ch'io abbia mentito”»». Ogni fraterna autenticità di linguaggio vien meno; e con essa ogni approfondimento di autocoscienza.

D'altronde il narratore è sempre pronto a cogliere la sordidezza d'accento che si affaccia sulle labbra dei personaggi più sussiegosi. Pensiamo alla volgarità spocchiosa di don Rodrigo, il tirannello di paese, quando rivolge a se stesso le brevi battute di un dialoghetto concitato, «Venga, venga quel tanghero», «La vecchia? Vada a Bergamo la vecchia». La volontà di prender di contropiede magniloquenza, affettazione, infingimento trova lo esempio più sinteticamente efficace nel banale «pur troppo», sfuggito di bocca al conte zio, a proposito dei suoi anni, nella conversazione col padre provinciale: la «politica», cioè la diplomatizzazione del linguaggio, cede d'un tratto luogo, come l'autore si premura di notare, alla naturalezza: ahimè, solo sulla spinta di una squallida pulsione ambiziosa. Ancor più esplicita, infine, è la polemica contro la doppiezza di linguaggio dei ceti dirigenti, nell'alternanza di idiomi, italiano e spagnolo, cui il Gran Cancelliere fa ricorso per rabbonire la folla e assieme rassicurare lo spaurito Vicario di Provvisione.

Su queste premesse, si comprende come il massimo di tendenziosità sia raggiunto proprio quando vengono riportati i documenti scritti della civiltà secentesca. La serie delle citazioni testuali, a partire dalle gride contro la braveria, è sistematicamente usata in chiave polemica; l'ostentato filologismo, spinto sino al rispetto di consuetudini grafiche superate, conferisce alla pagina una patina di esotismo linguistico, collocandola in una luce caricaturale: «et se S. E. non hauesse hauto a caro che noi hauessimo sonato, doveva comandarne che tacessimo».

V'è poi una circostanza significativa: le carte processuali da cui sarebbe stata tratta questa deposizione del «trombetta», «uomo di formalità», al seguito di don Gonzalo nella sua partenza da Milano, rimangono sconosciute. La cosa non stupisce: per il Manzoni le battute d'un personaggio d'invenzione o il fraseggiato d'una testimonianza archivistica hanno lo stesso valore, come documento d'anima. Verità e verisimiglianza coincidono, in quanto le parole, anche le più insignificanti,

sono sempre da considerare come fatti: cioè spie d'uno stato di coscienza, individuale o collettiva.

La responsabilità dello scrittore consiste nel trascieglierle opportunamente ed affiancarle una all'altra non secondo un criterio gerarchico ma un metodo di confronto reciproco tra diverse evidenze verbali. Certo, l'inserimento di paragrafi tratti di peso da cronisti secenteschi quali il Ripamonti o il Tadino vale a certificare oggettivamente gli usi linguistici dell'epoca; non però a fornire modelli di attendibilità storiografica né tanto meno di capacità espressiva. L'imparzialità della citazione è sottesa dalla massima spregiudicatezza partigiana nel farne uso: esempi *ad deterrendum* di come non deve scrivere chi abbia a cuore quella trasparenza espositiva, che è intrinsecamente un valore morale.

La polemica contro la retorica barocca si allarga a tutte le complicazioni formalistiche che tradiscono l'immediatezza del rapporto fra la parola e la cosa, con lo scopo di compiere un'imposizione o un raggiri ai danni degli inesperti. C'è però un tipo di retorica che non aliena le risorse espressive: quella ecclesiastica. Lo constatiamo nella costante disposizione predicatoria di fra Cristoforo. Al contrario del confratello don Abbondio, la stilizzazione del personaggio adotta i colori piatti e fermi dell'iconografia popolare; la sua presenza mediatrice fra le diverse classi sociali e le opposte disposizioni dell'animo umano è affidata a parole pronunziate sempre come dal pulpito o nel confessionale. Da ciò l'abbondanza di interrogativi retorici ed esclamazioni, esortazioni imperative e sentenze racconsolanti, e i toni profetici e i rimproveri bruschi.

È vero che lo specifico di questa oratoria cappuccinesca sta nel dinamismo sintattico, basato su una paratassi esaltante e sulla predominanza netta del sostantivo rispetto all'aggettivo; ma l'atteggiamento di fra Cristoforo verso gli interlocutori rimane tale da farne la figura più melodrammatica del romanzo. Si potrà osservare che la coloritura d'enfasi è pure voluta dall'autore, come un modo per prender le distanze dal personaggio, troppo umilmente focoso. Il sintomo però si conferma e si aggrava quando passiamo ai ritratti elocutivi di altri personaggi, ai quali viene tributato un consenso più incondizionato.

Ovviamente, ci riferiamo anzitutto al cardinale, col suo periodare intessuto di aulici costrutti latineggianti, il metaforeggiare nobilmente compunto, la frequenza delle locuzioni esemplate o addirittura ricalcate sulle sacre scritture. Ma ancor più indicativo è il «solenne ragionamento» pronunziato nel lazzeretto da padre Felice: ossia colui che agli occhi del romanziere rappresenta l'incarnazione suprema dell'ideale religioso. L'allocuzione è tutta costruita su un ritmo di anafore prolungate e di risposdenze insistenti, col proposito di assicurare un parallelismo tra riflessione esistenziale e fervore morale: «Diamo un pensiero [...] diamo intorno un'occhiata [...] diamo un'occhiata a noi»; «se non per [...] se non a fine [...] se non a fine»; «Se la pigrizia, se l'indocilità della carne [...] se un'ingiusta impazienza, se un colpevole tedio [...] se qualche volta il miserabile pensiero [...] se la nostra fragilità ci ha fatto trascorrere a qualche azione».

Va rilevato che il Manzoni annota di aver potuto riferire «se non le precise parole, il senso almeno, il tema di quelle che proferí davvero; ma la maniera con cui furon dette non è cosa da potersi descrivere». Fra le figure di preterizione che spesseggiavano nel libro, questa *excusatio* ha un valore particolare. Manzoni sa di non riuscir a echeggiare adeguatamente la sacralità del Verbo, quale si rapprende nelle parole di coloro che ne sono i ministri più degni. L'intenzione mimetica trova qui un limite, perché non è più sorretta da un atteggiamento critico; il romanziere non crea nuovi modelli di espressione letteraria della religiosità ma si limita a riprendere e adattare cioè infine a travestire borghesemente gli schemi tradizionali dell'oratoria devota. Ci troviamo insomma di fronte a una vistosa smagliatura nell'assetto stilistico dell'opera proprio su quel piano basilare che riguarda l'espressione del discorso diretto.

Il laicismo realistico della scrittura si manifesta con maggior compiutezza al livello del racconto vero e proprio, come la dimensione di linguaggio più intrinsecamente anticontemplativa. Anche qui occorre distinguere due diverse ma convergenti modalità stilistiche, a seconda che l'autore impenda a narrare le avventure biografiche di un personaggio singolo oppure rappresenti l'evolversi di situazioni storiche collettive. In entrambi i casi vien fatto ricorso a una presenza mediatrice: l'Anonimo per un aspetto, gli storici secenteschi per l'altro. Ma in realtà l'autore si avvale di loro per

affermare la pienezza della sua autonomia nel condurre la narrazione: l'immaginario estensore del manoscritto viene utilizzato per evadere dai vincoli di una precisione cronologica troppo stretta; gli storiografi piú o meno illustri vengono contestati puntigliosamente nella loro inettitudine a darci un quadro adeguato della realtà effettuale.

Le peripezie dei protagonisti, dei loro fautori e avversari, vengono esposte con un atteggiamento di immediatezza testimoniale: Manzoni segue passo per passo il dipanarsi dell'intrigo, nelle sue svolte imprevedute, accelerazioni affannate, pause provvisorie e riprese tenaci. Ciò è evidente soprattutto nella prima parte del libro, sino al capitolo ottavo, la notte degli imbrogli, luogo deputato di tutti gli effetti di movimento narrativo. Sul piano temporale, l'espedito di maggior rilievo è il ricorso al presente storico, affiancato con forte stacco al passato remoto: «Agli altri furfanti che frugavano la casa, dall'alto al basso, il terribile tocco fece la stessa impressione: si confondono, si scompigliano, s'urtano a vicenda: ognuno cerca la strada piú corta, per arrivare all'uscio».

Il lettore viene proiettato nell'attualità del movimento, colto nel suo stesso farsi. Le forme nominali («Menico, via a gambe per la strada») collaborano alla visualizzazione dinamica del resoconto: siamo *in medias res*, non c'è tempo per parole inutili, l'evidenza dei fatti ci sta di fronte senza lasciarci indugio. Ciò tuttavia non vuol dire che il rapido succedersi delle immagini non sia percepito in ogni fase distinta: la scomposizione analitica del flusso narrativo è una norma irrinunciabile del linguaggio manzoniano. Essa riguarda sia i movimenti interiori sia i gesti fisici: «Don Abbondio, vide confusamente, poi vide chiaro, si spaventò, si stupí, s'infuriò, pensò, prese una risoluzione: tutto questo nel tempo che Renzo mise a proferire le parole: "signor curato, in presenza di questi testimoni, quest'è mia moglie." Le sue labbra non erano ancora tornate al posto, che don Abbondio, lasciando cader la carta, aveva già afferrata e alzata, con la mancina, la lucerna, ghermito, con la diritta, il tappeto del tavolino, e tiratolo a sé, con furia, buttando in terra libro, carta, calamaio e polverino; e, balzando tra la seggiola e il tavolino, s'era avvicinato a Lucia».

Nel primo periodo è la paratassi incalzante a restituire la velocità dei passaggi da uno stato di coscienza all'altro; nel secondo periodo invece il tempo dell'azione viene per così dire passato al rallentatore, fissando alternativamente l'occhio sui diversi particolari messi a fuoco nell'articolazione delle subordinate e coordinate. Naturalmente, lo stile testimoniale induce la tendenza a immedesimarsi nel personaggio, scandendo il resoconto sul ritmo dei suoi pensieri, d'allegria o di affanno: «Come accade in tutti gli affari un po' imbrogliati, che le difficoltà alla prima si presentino all'ingrosso, e nell'eseguire poi, vengano fuori per minuto, Renzo, ora che l'Adda era, si può dir, passata, gli dava fastidio il non saper di certo se lí essa fosse confine, o se, superato quell'ostacolo, gliene rimanesse un altro da superare».

Il periodo si svolge in modi così francamente alla buona perché qui l'autore può permettersi di intonare in tutta cordialità la sua voce su quella di Renzo. Nelle pagine precedenti, quelle sulla fuga, il vagabondaggio da un paese all'altro, la ricerca del fiume, occorre intervenire piú sensibilmente a calibrare il resoconto, per contenere e compensare i motivi di una trepidazione piú che giustificata. Da ciò venivano le formule d'equilibrio impresse al fraseggiato, fra accoppiamenti binari e gradazioni ternarie, sino al momento culminante: «E stando così fermo, sospeso il fruscio de' piedi nel fogliame, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò a sentire un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua corrente. Sta in orecchi; n'è certo; esclama: "è l'Adda!". Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore».

L'arte delle pause, l'uso dell'ablativo assoluto basterebbero ad accertare che la paternità del periodo è tutta dell'autore, pur nell'intensità con cui condivide le emozioni del protagonista. Nel brano citato piú sopra invece il peggio è ormai passato e si può quasi lasciar la parola a Renzo. È dal suo lessico che proviene il termine «affare», così popolarmente eufemistico, e l'altro, non meno ambiguo, «fastidio». S'intende che il buon umore sornione del narratore fa capolino proprio nell'assimilare l'avventuroso espatrío a una qualsiasi faccenda complicata, e poi nel definir soltanto fastidiosa la sacrosanta paura di ricadere nelle mani dei birri. Non è ancora il caso di scherzare troppo; ma ci si può permettere il sollievo di lasciar perdere la compostezza di linguaggio: ed ecco quel «Renzo... gli dava fastidio», piantato nel bel mezzo del periodo, a tangibile prova linguistica

dell'impazienza inquieta del fuggiasco, che ormai non fa piú dramma.

Il racconto testimoniale attinge la maggior pienezza partecipativa nelle forme del discorso indiretto libero. Esse riguardano anche e proprio i personaggi antagonisti, come don Rodrigo, quando pensa di lasciar perdere Lucia e di andarsene a Milano fra gli amici: «Ma, ma, ma, gli amici; piano un poco con questi amici. In vece d'una distrazione, poteva aspettarsi di trovar nella loro compagnia nuovi dispiaceri: perché Attilio certamente avrebbe già preso la tromba, e messo tutti in aspettativa. Da ogni parte gli verrebbero domandate notizie della montanara: bisognava render ragione. S'era voluto, s'era tentato; cosa s'era ottenuto? S'era preso un impegno: un impegno un po' ignobile, a dire il vero: ma, via, uno non può alle volte regolare i suoi capricci; il punto è di soddisfarli; e come s'usciva da quest'impegno? Dandola vinta a un villano e a un frate! Uh!».

Già nel Manzoni, come poi sistematicamente nel Verga, l'indiretto libero appare finalizzato a ostentar di lasciare la responsabilità del resoconto appunto a personaggi dai quali l'autore dissente massimamente. Siamo al dato di laicismo piú spregiudicato del discorso manzoniano. Si capisce come proprio qui si inserisca un sistema di correzioni che restituisce visibilmente all'autore la conduzione della pagina, ripristinandone la valenza morale. Una prova è fornita subito dalla conclusione del soliloquio di don Rodrigo. Dapprima, alla voce del personaggio subentra senza stacco quella del narratore, con un trapasso dai toni colloquiali alla sostenutezza delle consuete scansioni binarie: «E poi, come tornare, o come rimanere in quella villa, in quel paese, dove, lasciando da parte i ricordi incessanti e pungenti della passione, si porterebbe lo sfregio d'un colpo fallito? dove, nello stesso tempo, sarebbe cresciuto l'odio pubblico, e scemata la riputazione del potere?».

Poi interviene l'Anonimo a commentare queste riflessioni, facendosi interprete d'una moralità popolare acutamente psicologizzata ed espressa con un metaforeggiare che nella sintassi interrotta e quasi inesplicita musicalizza lo sprofondare faticoso del pensiero verso il suo termine abietto: «La strada dell'iniquità, dice qui il manoscritto, è larga; ma questo non vuol dire che sia comoda: ha i suoi bravi intoppi, i suoi passi scabrosi; è noiosa la sua parte, e faticosa, benché vada all'ingiú».

Le tecniche di decantazione morale del resoconto narrativo saranno esaminate in altro luogo. Per ora basta un'osservazione: quanto piú il Manzoni si abbandona al gusto di raccontare, stringendo i nessi nella rete mobile degli eventi, tanto piú sente il bisogno di porre delle cesure, attraverso cui rivendicare personalmente il valore morale dell'apologo romanzesco. L'immedesimazione nelle vicende dei personaggi viene insomma contrastata da un risentimento della soggettività narrante, che prende le distanze dal dinamismo avventuroso per proiettarlo nella dimensione immutabile del giudizio, quindi della verità etica.

Tutt'altro animo l'autore manifesta di fronte al susseguirsi dei fatti storici collettivi. Nel prospettarli, la rappresentazione letteraria fa, deve fare tutt'uno con la valutazione critica. Proprio perciò massima è la soggettivizzazione del resoconto; in apertura *dell'exkursus* storico lo scrittore dichiara di assumere la qualifica dello studioso, che si accinge a proporre una ricostruzione degli eventi effettuata in concorrenza con gli storiografi professionisti. Lo stile acquista un forte connotato polemico, sino alla requisitoria sarcastica, come nel passo a commento della morte di Ambrogio Spinola: «La storia ha deplorata la sua sorte, e biasimata l'altrui sconoscenza; ha descritte con molta diligenza le sue imprese militari e politiche, lodata la sua previdenza, l'attività, la costanza: poteva anche cercare cos'abbia fatto di tutte queste qualità, quando la peste minacciava, invadeva una popolazione datagli in cura, o piuttosto in balía».

Ma non sono soltanto gli storici cortigianeschi a venir messi sotto accusa. Compito primario di chi volge lo sguardo al passato è di sbaragliar le false verità con cui i contemporanei velarono l'evidenza delle cose. Il metodo da seguire? quello sperimentale, nella sua semplicità: «osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare». Ecco allora il Manzoni delineare un capitoletto istruttivo nella «storia delle idee e delle parole», relativamente al termine *peste*: «In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. Poi, febbri pestilenziali: l'idea s'ammette per isbieco in un aggettivo. Poi, non vera peste; vale a dire peste sí, ma in un certo senso; non peste proprio, ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. Final-

mente, peste senza dubbio, e senza contrasto: ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del venefizio e del malefizio, la quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola che non si può più mandare indietro».

L'ardore polemico assume qui efficacia particolare per il ricorso reiterato allo stile nominale, che getta nell'anonimato i falsificatori delle parole e fa campeggiare l'autorità dell'autore, come colui che sa dare i veri nomi alle cose: cioè sa razionalizzare le idee. L'ambito di scrittura è quello del romanzo saggistico, dove la sostenutezza della linea argomentativa si esplica in moduli converso-volmente accalorati. L'indignazione cresce tuttavia in misura tale da inclinare a una ripresa della concezione classica della storiografia come *opus oratorium maxime*. Lo si constata meglio proprio là dove il Manzoni aspira più palesemente al rigore del linguaggio tecnico-scientifico. L'architettura dei periodi si innerva e ramifica nello sforzo di stringere a dimostrazione unitaria tutti i dati del ragionamento deduttivo: «E non farà stupore che la mortalità crescesse e regnasse in quel recinto a segno di prendere aspetto e, presso molti, nome di pestilenza: sia che la riunione e l'aumento di tutte quelle cause non facesse che aumentare l'attività d'un'influenza puramente epidemica; sia (come par che avvenga nelle carestie anche men gravi e men prolungate di quella) che vi avesse luogo un certo contagio, il quale ne' corpi affetti e preparati dal disagio e dalla cattiva qualità degli alimenti, dall'intemperie, dal sudiciume, dal travaglio e dall'avvilimento trovi la tempera, per dir così, e la stagione sua propria, le condizioni necessarie in somma per nascere, nutrirsi e moltiplicare (se a un ignorante è lecito buttar là queste parole, dietro l'ipotesi proposta da alcuni fisici e riproposta da ultimo, con molte ragioni e con molta riserva, da uno, diligente quanto ingegnoso): sia poi che il contagio scoppiasse da principio nel lazzeretto medesimo, come, da un'oscura e inesatta relazione, par che pensassero i medici della Sanità; sia che vivesse e andasse covando prima d'allora (ciò che par forse più verisimile, chi pensi come il disagio era già antico e generale, e la mortalità già frequente), e che portato in quella folla permanente, vi si propagasse con nuova e terribile rapidità».

Parrebbe di trovarsi di fronte a un brano di prosa boccaccesca; certo, la presenza dell'io narrante permane intatta, a segnare la peculiarità del realismo etico manzoniano: ma come confinata in una parentetica, dal costruito singolarmente impacciato e per di più appesantita dal richiamo di nota all'opera dell'amico medico Enrico Acerbi. L'impassibilità scientifica rappresenta un argine estremo dell'ampia escursione stilistica operata dallo scrittore; a denunciare la forzatura sta però il fatto che non è un apporto di semplicità a derivarne, ma al contrario un inturgidimento del discorso, con il recupero di stilemi solennemente antiquati.

La pagina ritrova altra tenuta quando la voce del Manzoni riecheggia le certezze più intimamente possedute dal buonsenso, o quello che a lui appare tale: e si rivolge con familiarità insolente ai dissennati protagonisti della grande storia, abbassandoli a un rango banalmente cronachistico; come nel riferire i provvedimenti annonari di Antonio Ferrer: «Costui vide, e chi non l'avrebbe veduto? che l'essere il pane a un prezzo giusto, è per sé una cosa molto desiderabile; e pensò, e qui fu lo sbaglio, che un suo ordine potesse bastare a produrla. Fissò la *meta* (così chiamano qui la tariffa in materia di commestibili), fissò la meta del pane al prezzo che sarebbe stato il giusto, se il grano si fosse comunemente venduto 33 lire il moggio; e si vendeva fino a 80. Fece come una donna stata giovine, che pensasse di ringiovinire, alterando la sua fede di battesimo».

L'accertamento dei fatti di maggior rilevanza pubblica si risolve nell'indagine delle loro motivazioni, ricondotte tutte alla pochezza d'animo di chi li ha determinati. È un cronista a condurre l'inchiesta, con curiosità pari allo scrupolo; tipicamente cronistica è infatti l'attitudine a spogliare di magnificenza le gesta dei potenti, per metterne a nudo con scherno la sostanza di meschine preoccupazioni opportuniste.

Proprio e solo così un «tratto di storia patria» può assurgere al livello di «storia del genere umano». La sociologia è la più vera dimensione di scrittura del Manzoni saggista, incline a collocare le vicende del passato nella luce di un presente senza inizio e senza fine, giacché sempre identici sono i poteri e i limiti della ragione umana, sia nel costruire la storia sia nell'indagarla. Ma si tratta di una sociologia cristiana, secondo cui il rapporto tra le forze sociali rimanda a quello tra le disposizioni interiori della coscienza: nell'universalizzare razionalisticamente il significato dei fatti, essa prov-

vede a spiritualizzarlo.

D'altronde, quando non dell'errore di un singolo si tratta ma degli erramenti di una comunità tutta intera, l'estensore del resoconto non può non sentirsi chiamato in causa con tutto se stesso. Cade ogni distanziamento dallo spettacolo caotico e crudele che la pagina evoca; subentra il grande pathos della partecipazione religiosa agli affanni che tutti siamo chiamati a subire per prova: o che ce ne facciamo noi stessi artefici o che senza nostra colpa ci percuotano a morte. Lo stile si impronta a cadenze di gravità solenne: «Ai mali s'aggiunga il sentimento de' mali, la noia e la smania della prigionia, la rimembranza dell'antiche abitudini, il dolore di cari perduti, la memoria inquieta di cari assenti, il tormento e il ribrezzo vicendevole, tant'altre passioni d'abbattimento o di rabbia, portate o nate lí dentro; l'apprensione poi e lo spettacolo continuo della morte resa frequente da tante cagioni, e divenuta a medesima una nuova e potente cagione».

L'elementare figura retorica del catalogo acquista pregnanza, giacché ad esser enumerati non sono i fenomeni della realtà esterna ma gli aspetti della vita interiore. La precisione nomenclatoria si addolcisce nella frequenza dei ritmi d'elisione, si inarca con musicalità assorta nell'alternarsi di brevità e lunghezza dei sintagmi, invitando il lettore a oltrepassare la percezione conoscitiva per so-stare nella contemplazione commossa e pensosa del dolore.

Si effonde il sentimento, romantico e cristiano. L'onda emotiva è però saldamente contenuta: ben ferma è la persuasione che ogni male, ogni guaio ha una finalità redentrice. Su questo presupposto il Manzoni si fa cantore tragico ed elegiaco della pena dell'uomo, insidiato perennemente negli affetti piú cari. Il suo cuore batte all'unisono con quello dei protagonisti raminghi; il suo sguardo si apre e si allarga sulla sorte miserevole di una folla senza nome, immeritamente colpita da piaghe di cui non sa né può intender le cagioni: la carestia la guerra la pestilenza. Ma proprio dal turbamento di fronte a un «celebre delirio», proprio dalla compassione per la vista del «povero senno umano che cozzava co' fantasmi creati da sé», si produce una brusca svolta stilistica: il risarcimento oratorio dell'eroismo individuale.

Ovviamente, è sempre e solo l'ardore di carità a sorreggere il vero comportamento eroico. Chi voglia celebrarne la memoria, eccolo subire il richiamo dell'enfasi agiografica: o che si tratti del San Carlo da cui la peste del 1576 prese il nome, «tanto è forte la carità», quella carità che in tutti gli orrori del morbo spinse il presule a farsi «guida, soccorso, esempio, vittima volontaria»; o che il pensiero si volga con reverenza agli umili cappuccini, nominati «dittatori» del lazzeretto, nell'epidemia effettivamente rappresentata dal romanzo.

Dapprima campeggia l'ipotiposi dell'eroe: «Il padre Felice, sempre affaticato e sempre sollecito, girava di giorno, girava di notte, per i portici, per le stanze, per quel vasto spazio interno, talvolta portando un'asta, talvolta non armato che di cilizio». Le troppo facili coppie oppositive denunciano il cedimento retorico; poi l'infervoramento si dispiega nei modi tipici della perorazione: «Ma è insieme un saggio non ignobile della forza e dell'abilità che la carità può dare [...]. E fu bello lo stesso averlo accettato, senz'altra ragione che il non esserci chi lo volesse, senz'altro fine che di servire, senz'altra speranza in questo mondo, che d'una morte molto piú invidiabile che invidiata; fu bello lo stesso esser loro offerto [...]. E perciò l'opera e il cuore di que' frati meritano che se ne faccia memoria».

Dalla desolazione dell'orizzonte storico sociale vengono fatte stagliare le figure di coloro cui davvero deve competere la dignità di protagonisti delle vicende collettive. L'allontanamento dalla norma del realismo colloquiale è molto sensibile. Trova d'altronde conferma il proposito di privilegiare la rappresentazione dell'individuo come dato supremo di realtà coscienziale, e quindi obiettivo il piú alto d'un realismo rappresentativo connotato eticamente.

Non per nulla i procedimenti di linguaggio si fanno piú tesi quando occorre dar spazio alla vera e propria descrizione ritrattistica: tanto nel caso d'un soggetto singolo quanto d'una entità di gruppo e diciamo pure di massa. Il pittoricismo manzoniano si esplica anzitutto nel disegno a linee ferme e colori compatti. Valga l'esempio della famosa incisione bicromatica dedicata a don Abbon-

dio: «Don Abbondio stava, come abbiám detto, sur una vecchia seggiola, ravvolto in una vecchia zimarra, con in capo una vecchia papalina, che gli faceva cornice intorno alla faccia, al lume scarso d'una piccola lucerna. Due folte ciocche di capelli, che gli scappavano fuor della papalina, due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto pizzo, tutti canuti, e sparsi su quella faccia bruna e rugosa, potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve, sporgenti da un dirupo, al chiaro di luna».

La precisione della pennellata non potrebbe essere maggiore; appunto ciò dà risalto alla povertà anzi neutralità delle tinte, espressa nella doppia ricorrenza aggettivale, «vecchia», «folti». La messa a fuoco avviene per avvicinamenti successivi, dalla cornice al quadro, cioè il volto del curato; ma nessuna traccia di interiorità è dato scorgervi: le fattezze umane appaiono non piú che come un aspetto dell'indifferente natura. E la similitudine finale, riprendendo il cenno sulla scarsa potenza luministica della piccola lucerna, colloca il ritratto in una sorta di luminescenza limbale. Di lí a poco i fatti si incaricheranno di distruggere quest'aura di dormiveglia coscienziale, e l'intenzione ironica dell'indugio ritrattistico emergerà chiara; sin d'ora però il tratto infido, e pericoloso, del personaggio viene alluso nell'ambiguo paragone tra il volto e un dirupo, sospeso su un abisso insondato.

Il colorismo può anche restituire il pathos drammatico inerente all'evidenza dei dati fisici, come in un'altra immagine fissa, che riguarda un'intera famiglia: «Nell'uscire vide, accanto alla porta, che quasi v'inciampava, sdraiate in terra, piú che sedute, due donne, una attempata l'altra piú giovine, con un bambino, che, dopo aver succhiata invano l'una e l'altra mammella, piangeva, piangeva; tutti del color della morte: e ritto, vicino a loro, un uomo, nel viso del quale e nelle membra, si potevano ancora vedere i segni d'un'antica robustezza, domata e quasi spenta dal lungo disagio. Tutt'e tre stesero la mano verso colui che usciva con passo franco, e con l'aspetto rianimato: nessuno parlò; che poteva dir di piú una preghiera?».

I nudi dati anagrafici definiscono i personaggi per sesso e per età; sola nota cromatica, quel color della morte che è assenza di colore; unico fattore auditivo, un pianto inarticolato; nell'uomo, una fisionomia prossima a esser riassorbita nell'indistinto. La mano dello scrittore è calda; l'intensità della partecipazione affettiva è affidata al ritmo interrotto, con quell'anacoluta che fa increspicare il periodo, e la serie dei brevi membri sintattici; poi un ritrovamento di equilibrio quando lo sguardo si appoggia sul capofamiglia, che nel suo esser ritto manifesta ancora una resistenza connotabile in senso non solo materiale ma morale.

Il risentimento dell'autore è invece esplicito dove gli appare compromessa già la stessa dignità esteriore della figura umana: «Ma piú sconcia era la figura della donna: un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi; e di sotto a quel pancione uscivan due gambe, nude fin sopra il ginocchio, che venivano innanzi barcollando».

Può esser utile paragonare questo brano a un altro, pure dedicato a un'immagine di degradazione della corporeità, quale ha luogo dopo il trapasso, nel clima di indifferentismo morale provocato dall'epidemia: «Eran que' cadaveri, la piú parte ignudi, alcuni mal involtati in qualche cencio, ammonticchiati, intrecciati insieme, come un gruppo di serpi che lentamente si svolgano al tepore della primavera; che, a ogni intoppo, a ogni scossa, si vedevan que' mucchi funesti tremolare e scompaginarsi bruttamente, e ciondolar teste, e chiome verginali arrovesciarsi, e braccia svincolarsi, e batter sulle rote, mostrando all'occhio già inorridito come un tale spettacolo poteva divenire piú doloroso e piú sconcio».

Il termine «sconcio» riappare qui, non ad apertura ma in chiusura di periodo; e con esso il particolare visivo della nudità, cui piú immediatamente si riferisce. Ritorna anche l'uso della similitudine, sia pur per sottolineare una sensazione non di disprezzo, con un passaggio dall'animato all'inanimato, ma di ribrezzo, con una contrapposizione del movimento indotto nei cadaveri alla vitalità orripilante della natura animale che *sua sponte* si ridesta.

La disposizione etica è già tutta trasparente, in questi due ultimi casi, rispetto ai ritratti in posa, come quello di don Abbondio oppure quello dell'oste della luna piena: forse ancor piú esemplare, nella sua sinteticità ambigua, con la faccia «la quale stava immobile come un ritratto: una faccia pienotta e lucente, con una barbetta folta, rossiccia, e due occhietti chiari e fissi». Dietro simili apparenze immote, piú o meno assortite o sornione, sta una tendenza all'inganno, che nasce dal culto

incrollabile del proprio benessere egoistico. Appunto perciò questi ritratti possono riuscire infidi, ma non celano un vero e proprio mistero, una contraddittorietà problematica di stati d'animo: che è poi la condizione per cui la tipizzazione del personaggio può risolversi tutta nella raffigurazione dei lineamenti esterni. In effetti, altrettanto accade nel caso, analogo e opposto, in cui la persona, quasi svuotata di conflitti interiori, appare tutta abbandonata agli empiti dell'amor per il prossimo.

Le cose cambiano quando dai tratti fisionomici emerge una complessità di stati d'animo contrastanti. Ecco allora la «cert'aria di festa e nello stesso tempo di braveria» riscontrabile nell'abbigliamento e nei modi di Renzo, che pure è sempre stato un giovine quieto, anzi fin troppo quieto, come dirà Agnese; e la discretissima ma penetrante allusione al «turbamento leggiero, quel placido accoramento che si mostra di quand'in quando sul volto delle spose», a denotare la tensione di Lucia per l'imminente incontro fra amore e pudore.

Gli effetti di chiaroscuro assumono evidenza piena nella tipizzazione di fra Cristoforo, in cui sappiamo che l'uomo vecchio convive con il nuovo. Un avvertimento ci è dato dai moti del capo raso, che «s'alzava di tempo in tempo, con un movimento che lasciava trasparire un non so che d'altero e d'inquieto; e subito s'abbassava, per riflessione d'umiltà». L'antagonismo tra indole risentita e volontà di padroneggiare eticamente le proprie passioni trova conferma nello sguardo: «Due occhi incavati eran per lo più chinati a terra, ma talvolta sfolgoravano, con vivacità repentina; come due cavalli bizzarri, condotti a mano da un cocchiere, col quale sanno, per esperienza, che non si può vincerla, pure fanno, di tempo in tempo, qualche sgambetto, che scontan subito, con una buona tirata di morso».

Fin troppo ampia e ostentamente cordiale, la similitudine vuol compensare la prosopopea dell'effigie, nella sua doppia determinazione di irruenza orgogliosa e macerazione ascetica. Restiamo nell'ambito di un oleografismo non difficile; ma ciò rende più manifesto il proposito di arricchire il punto di vista prospettico, spostandolo oltre la dimensione delle risultanze di aspetto fisico: ossia risalendo dai connotati fisionomici ai sintomi di un dramma coscienziale.

La ritrattistica tende insomma a svilupparsi nell'analisi di comportamento. Il metodo consiste nel graduare le precisazioni e assieme reiterare le correzioni integrative. La raffigurazione di fra Cristoforo è esemplare in proposito. Va però notato come proprio dalla complessità dello studio d'anima si liberi subito una area di incertezza, che trova spia linguistica nell'espressione «un non so che d'altero e d'inquieto»: lo stile del realismo razionalistico sta approssimandosi al suo limite.

Bisogna d'altronde sottolineare che il descrittivismo psicologico, di per sé, non esclude affatto un risultato a luce piena. È il caso della vecchia, o meglio la «vecchia donna» cui viene affidata Lucia nel castello. La raffigurazione è assai articolata, sia sul piano biografico sia su quello coscienziale: ma tutte le determinazioni convergono su un solo punto, l'*amor sui*, consolidato nelle due «passioni predominanti», pigrizia e stizza, anche se capovolto paradossalmente dallo spossamento di sé causato dalla «cupidigia servile».

Il procedimento analitico ottiene un effetto univoco; altrettanto avviene per un'analogia immagine senile, di rango ben diverso, quella del conte zio. Pur nella varietà delle note caratteriali, anche il «magnifico signore» è un uomo a una sola dimensione: la boria ambiziosa. Manca alla sua vecchiaia, come a quella dell'anonima dipendente dell'Innominato, il sentimento del tempo, ossia la coscienza vera dell'esistere. Il «pur troppo!» sfuggitogli nella conversazione con il padre provinciale, alludendo ai propri anni ormai maturi, conferma e non smentisce l'assenza di dialogo tra le componenti di una personalità preoccupata soltanto d'una miope affermazione di potere. Nessun margine di inconoscibilità, o almeno di difficoltà interpretativa, permane dunque di fronte a lui.

Ben diversamente accade al cospetto di un personaggio in cui tutte le potenze della natura umana siano esaltate, sollevandosi a un livello di fiera consapevolezza da cui non potrà non emergere la riflessione autocritica dettata dall'istinto di bene: quell'idea del dover essere che è «deposta come un germe nel cuore di tutti gli uomini»: «Era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che gli rimanevano; rugosa la faccia: a prima vista, gli si sarebbe dato più de' sessantanni che aveva; ma il contegno, le mosse, la durezza risentita de' lineamenti, il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi,

indicavano una forza di corpo e d'animo, che sarebbe stata straordinaria in un giovine».

Il primo epiteto, «grande», come l'ultima qualificazione, la straordinaria «forza di corpo e d'animo», collaborano a far giganteggiare la figura, nel passaggio dai dati agli indizi, dall'impressione colta a prima vista alla diagnosi sintomatica. Il metodo della correzione integrativa assume una pregnanza inattesa nell'accostamento stretto della coppia aggettivale «sinistro, ma vivo»: la valutazione morale viene contrapposta all'accertamento di vitalità biopsichica. Il contrasto fra vecchiaia anagrafica e animosità giovanile è netto; la compresenza dei due elementi induce quasi una sospensione ammirativa del giudizio: da questo sfondo di attesa si svolgerà poco dopo il resoconto della battaglia interiore ingaggiata dall'Innominato fra percezione del tempo e sentimento di immortalità.

Dunque, il ritratto fisionomico più compiuto è quello in cui la descrizione di comportamento si affina con maggior sottigliezza analitica, e assieme denuncia meglio la necessità di ricorrere agli strumenti dell'analisi psicologica. Siamo davanti a Gertrude. Anche qui, al centro dell'attenzione si colloca la vitalità che traspare dallo sguardo; non però con un connotato di forza ma di espressività, a denuncia d'un segreto d'anima che occorrerà decifrare: gli occhi della monaca hanno dei moti «subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero». Si accumulano le note di indeterminatezza, le induzioni dubbiose: la bellezza della giovane donna è «direi quasi scomposta»; la fronte si raggrinza spesso «come per una contrazione dolorosa»; gli occhi neri neri talora si chinano «come per cercare un nascondiglio», ma talora possono rivelare «un non so che di minaccioso e di feroce»; e ancora, c'è «un certo abbandono» nel portamento, «certe mosse repentine», «qualcosa di studiato o di negletto» nel vestire, mentre la vita è atillata «con una certa cura secolaresca».

La verità del personaggio resta celata, per quanto acuto sia lo sguardo che indugia su di lui: «in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che», «altre volte avrebbe creduto coglierci», «chi ci avrebbe immaginata», «chi avrebbe potuto sospettarci». Nel caso della «monaca singolare», come in quello del non meno singolare fuorilegge che è l'Innominato, il Manzoni adotta un atteggiamento fortemente straniato, per sottolineare l'inadeguatezza d'un linguaggio soltanto descrittivo, che esalta e non risolve le contraddizioni d'aspetto della persona. Altri mezzi occorre attingere, calandosi all'interno di queste coscienze dibattute; la ricostruzione genetica delle loro vicissitudini aiuterà a intenderne il senso attuale, sottraendo l'immagine alla sua aura impenetrabile; un criticismo partecipe varrà a illustrare i termini di successione e compresenza degli stati psichici: ma per orientarsi davvero nel labirinto del cuore sarà necessario un nuovo processo di straniamento, stavolta d'ordine morale.

È il possesso della fede a render lo scrittore sicuro della sua capacità di lumeggiare i conflitti interiori, definendoli parte a parte, secondo il discrimine del giudizio etico. Resta nondimeno un'area di ineffabilità: soltanto un'ambizione perversa potrebbe indurre a collocar la nostra ristrettezza di vedute sullo stesso piano della sovranità di sguardo di quel Dio che solo è in grado di penetrare al fondo dell'animo così del giusto come del peccatore. Un'osservazione ulteriore va però aggiunta: proprio dal convincimento dell'inadeguatezza costitutiva della parola umana a pronunziarsi in voce di assoluzione e condanna senza appello, possono nascere nel Manzoni le tendenze prudenziali a rinserrarsi nell'angustia moralistica più comunemente invalsa, esprimendola coi mezzi della tradizionale eloquenza catechistica: non sarebbe difficile moltiplicarne gli esempi.

Questi rilievi appaiono convalidati se passiamo dall'esame dei ritratti individuali a quello degli affreschi di massa. A un procedimento che va dall'esterno verso l'interno, dalla connotazione fisionomica all'indagine comportamentistica, fa infatti riscontro la tendenza ad orientare la rappresentazione complessiva dalla panoramica al dettaglio, dall'immagine d'insieme alle sue singole componenti. È la responsabilità morale specifica dell'io che lo scrittore vuol mettere a fuoco, senza consentirle di dileguarsi nell'anonimato di una folla indistinta.

Proprio perciò i quadri corali non sono mai fissi, ma hanno un dinamismo che consente di determinare bene quali siano i fattori del contrasto di disposizioni psicosociali secondo cui si struttura ogni radunanza umana. Qualsiasi occasione per intensificare i rapporti interpersonali fa sí che e-

mergano con maggior evidenza e effetto di contrasto più vivo le qualità alle quali si impronta l'animo di ciascuno. La scena collettiva non può dunque non scomporsi in una molteplicità di figure e profili diversamente, oppostamente caratterizzati.

In prima istanza, Manzoni inclina a un pittoricismo impressionistico, di cui dà modello la «copia» del «ritratto doloroso» offerto da Milano ai tempi della carestia. Si tratta di un quadro di genere, a soggetto fortemente unitario, giacché raffigura lo stato di indigenza ed inerzia generale, cui s'è ridotta gran parte della popolazione. L'impersonalità dello stile nominale pone nervosamente in risalto le linee di un paesaggio umano desolato: «A ogni passo, botteghe chiuse; le fabbriche in gran parte deserte; le strade, un indicibile spettacolo, un corso incessante di miserie, un soggiorno perpetuo di patimenti [...] qua e là per le strade, rasente ai muri delle case, qualche po' di paglia pesta, trita e mista d'immondo ciarpume».

La tecnica coloristica è tutta tenuta sulle tinte forti: «smunti, spossati, rabbriviti» gli uni; «spauriti, incantati» gli altri; le facce «tutte affilate e stravolte, tutte con occhi incavati, con isguardi fissi, tra il torvo e l'insensato». Ma l'osservatore che passa in rassegna questo spettacolo di miserie è alacre nel distinguerne gli aspetti, con precisione sociologica. Anzitutto, gli accattoni di mestiere, di contro alla «nuova moltitudine» di quanti sono indotti alla mendicizia dalla mancanza di lavoro. In seguito una serie di categorie sociali, dapprima appena indicate, poi illustrate più ampiamente, garzoni apprendisti, bottegai, maestri artigiani. Dopo i lavoratori indipendenti, i servitori licenziati dai padroni; e con loro i bravi, o ex bravi. Infine, come separati dalla gente di città, i contadini: maggiore è la compassione che suscitano, in quanto esuli dalle loro terre, e quindi più attenta la cura nel suddividerli in altro genere di categorie: i fuggiaschi per causa della guerra e coloro che siano stati portati alla rovina dalle tasse di guerra; gli arrivati di fresco in città e quanti vi sono accorsi da più o meno tempo; gli oriundi della Bassa Padana e delle altre due fasce geografiche lombarde, la pedemontana e l'alpina.

Analoghi procedimenti stilistici ed anche più icastica lucidità di analisi si riscontrano nella pagina che raffigura la cittadinanza in un'altra ora grave, al culmine della pestilenza. L'*incipit* indica subito la disposizione discorsiva e aneddotica del narratore: «Morti a quell'ora forse i due terzi de' cittadini, andati via o ammalati una buona parte del resto, ridotto quasi a nulla il concorso della gente di fuori, de' pochi che andavan per le strade, non se ne sarebbe per avventura, in un lungo giro, incontrato uno solo in cui non si vedesse qualcosa di strano, e che dava indizio d'una funesta mutazione di cose». Di qui prende avvio la rassegna pittoresca degli usi e costumi che accomunano i milanesi, nel timor panico del contagio. Manzoni personalizza la fisionomia d'una popolazione in cui l'eccezionalità delle circostanze ha sopito le differenze sociali e imposto norme di comportamento univoche; una questione come quella del diritto di precedenza, per cui Lodovico era stato spinto a duello, non potrebbe avere senso in una città dove nessuno cammina accanto ai muri, per paura che siano stati contaminati dagli untori. Ma appunto la caduta dello pseudo ordine imposto dal conformismo sociale pone a nudo le ragioni vere di diversità fra gli uomini, quali si esprimono sul piano delle reazioni di coscienza.

Questo ovviamente è il punto. Per il Manzoni la massa, in quanto tale, non è mai custode né fonte di valori. O che gioisca o che soffra, o si dia al tumulto o si abbandoni alla costernazione disperata, il soggetto collettivo non è mai padrone di sé. A guidarlo infatti non è la ragione né il buon senso, e quindi il senso morale: è il senso comune, in cui i pregiudizi hanno parte costitutiva e su cui le passioni egocentriche prevaricano senza freno. Perciò le scene di massa eccitano il risentimento emotivo del narratore e assieme lo inducono a prendere le distanze, evitando di farsi coinvolgere e impegnandosi piuttosto a discriminare attentamente i soggetti individuali, in una serie di primi piani.

L'estraneità acre e sprezzante del romanziere verso ogni entità corale emerge con chiarezza dalla profusione di terminologia sinonimica con cui vengono designati i protagonisti dei tumulti di San Martino. Subito nel preambolo dell'episodio, l'espressione «moltitudine male e ben vestita» indica che non si tratta tanto, o soltanto, di un atteggiamento classista in senso antipopolare; anche l'aristocrazia diventa plebe, quando partecipi di stati d'animo che hanno un unico marchio, l'incultura, e che appunto perciò si diffondono agevolmente fra tutti gli strati di una società dove il sapere non

gode prestigio né fra gli umili né fra i potenti.

S'intende che il sapere consiste anzitutto nel riconoscimento delle severe leggi di realtà cui vanno sottomessi i bisogni e gli appetiti umani. Questa consapevolezza fornisce il piano operativo per ogni azione di governo assennato della cosa pubblica, illuminandone i termini di necessità materiale. Poi, e soltanto poi, interverrà l'appello ai valori morali, che consentono di accedere alla responsabilizzazione sociale delle coscienze. Ma quando un timore comune induce l'uomo ad aggregarsi e-stemporaneamente ai suoi simili, si crea una presunzione di forza la quale induce ad obliterare proprio il senso di realtà: con conseguenze nefaste sia per la ragione sia per la morale.

Poche pagine oltre, nel medesimo episodio, la «moltitudine» viene contrapposta esplicitamente all'«uomo» singolo, per sottolinearne l'imbarbarimento selvaggio: «Veramente, la distruzione de' frulloni e delle madie, la devastazione de' forni, e lo scompiglio de' fornai, non sono i mezzi piú spicci per far vivere il pane; ma questa è una di quelle sottigliezze metafisiche, che una moltitudine non ci arriva. Però, senza essere un gran metafisico, un uomo ci arriva talvolta alla prima, finch'è nuovo della questione; e solo a forza di parlarne, e di sentirne parlare, diventerà inabile anche a intenderle».

Nel frattempo si è avanzato il piú preciso termine «popolo»: con una immediata connotazione di bestialità. Dapprima ascoltiamo il suo «vocione» inarticolato, che minacciava «una di quelle sue giustizie, che sono delle peggio che si facciano in questo mondo» (altrove ci verrà ribadito sarcasticamente che tale voce è ben lungi dall'identificarsi con quella di Dio). Poi, a chiusura del prologo ai tumulti, una clausola secca: «I fornai respirarono; ma il popolo imbestialí».

Nella descrizione dell'assalto al forno delle grucce, un lessico neutro, «gente», «folla», «calca», si alterna alla nomenclatura peggiorativa, «masnada», «marmaglia», «turba». L'immagine complessiva è quella di un fenomeno affidato tutto alla sua fisicità brutta: i manifestanti sono un «torrente», capace di penetrare «per tutti i varchi», un torrente da cui Renzo si trova «strascinato». Quando poi il punto di osservazione si sposta sotto la casa del Vicario, lo scrittore dà fondo alle sue risorse vocabolaristiche per accentuare il carattere disorganico dell'assembramento: «Lí non era altro che una, lasciatemi dire, accozzaglia di gente varia d'età e di sesso, che stava a vedere».

Una delle consuete pause riflessive consente al Manzoni una sua tipizzazione dei «tumulti popolari», effettuata mediante una istruttiva metafora biopsichica. Da un lato c'è sempre «un certo numero d'uomini che, o per un riscaldamento di passione, o per una persuasione fanatica, o per un disegno scellerato, o per un maledetto gusto del soqquadro, fanno di tutto per ispinger le cose al peggio». Dall'altro vi sono coloro che per altrettanto vari e piú o meno disinteressati motivi si propongono di produrre «l'effetto contrario»: con sintomatica reticenza, l'espressione assimila il bene morale e l'ordine sociale. «Chi forma poi la massa, e quasi il materiale del tumulto, è un miscuglio accidentale d'uomini, che, piú o meno, per gradazioni indefinite, tengono dell'uno e dell'altro estremo.»

Ha luogo insomma una sorta di reazione chimica: la «massa», insiste lo scrittore, ha in sé «la maggior forza», ma attende l'infusione di un principio operativo, quale esso sia. A ciò provvedono le due «parti opposte» che se ne contendono il dominio e che sono «quasi due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpaccio, e farlo muovere».

L'arrivo di Ferrer a soccorso del Vicario fornirà l'occasione per verificare le opposte disponibilità di quella che d'ora innanzi sarà definita, con nuovi appellativi, la «mobile adunanza», il «mutabile uditorio». È appena il caso di rilevare come la coraggiosa improntitudine del Gran Cancelliere ponga in evidenza la facilità di prevaricare, in un senso o nell'altro, su un conglomerato incapace di autodeterminarsi. Infine, a chiusura dell'episodio, un'altra metafora ribadisce l'assimilazione del movimento di protesta collettiva a un fenomeno di natura, una miscela di elementi che, se lasciata esplodere, reca danno incontrollato: «Accosto a quella stava ancor condensato il fondaccio, per dir cosí, del tumulto; un branco di birboni».

La rappresentazione della massa rivela dunque un doppio aspetto. Per un lato, il soggetto collettivo viene personalizzato, in chiave organicistica; per l'altro il suo comportamento appare mosso dall'attività di due principi spirituali, benefico e malefico. Con ciò stesso, il piano dell'analisi

propriamente storico-sociale viene accantonato, negando ogni dignità al «popolo» in quanto cittadinanza, in quanto insieme degli strati sociali subalterni: mera materia inerte, che spetta ai ceti di governo plasmare e dirigere.

Il tumulto di San Martino va riportato alla catena di cause oggettive e effetti inevitabili, per cui dalla penuria nasce il rincaro, dal rincaro il disagio, dal disagio la collera. Come sappiamo, per il romanziere le leggi dell'economia liberista appartengono al novero delle scienze, naturalisticamente intese. Sta alle classi dirigenti non già cercar di eluderle demagogicamente ma elaborare i provvedimenti adatti a mitigarne la portata dolorosa: si tratterà di una buona occasione per metter a frutto il rapporto fiduciario che abbiano saputo instaurare con i cittadini. Sul piano politico, queste convinzioni acuiscono la polemica contro l'inefficienza degli amministratori italo-spagnoli. Non ne viene però affatto diminuito il biasimo morale verso i milanesi, colpevoli d'essersi coalizzati in un empito di rivolta che, senza poter sperare in alcun esito positivo, non consentito dalla materialità dei dati economici, li ha fatti abdicare alla loro dignità di esseri pensanti per ridurli a particole di un agglomerato bruto, strumentalizzabile da qualsiasi malintenzionato.

La luce dello spirito si accende solo nella coscienza singola, non illumina i riflessi di una massa ottenebrata. La raffigurazione manzoniana dei comportamenti collettivi non comporta perciò mai alcun movimento epico. L'analisi descrittiva tende non ad accertare una funzione protagonista delle forze sociali, ma soltanto a porre in rilievo le modalità della loro presenza, vista come sommatoria di casi individuali, cui nessuna provvidenzialità sovrasta. Vere agenti dello sviluppo storico sono le élites dirigenti, quando siano capaci di promuovere l'unico progresso accertabile, quello basato sulla conoscenza scientifica del reale e sull'osservanza delle sue leggi. Resta peraltro inteso che di una umanizzazione autentica della società si potrà parlare solo dove e quando le tecniche più efficaci di gestione della cosa pubblica siano riportate ai principi permanenti della moralità evangelica.

Possiamo aggiungere che, a questo punto, il problema politico appar consistere essenzialmente nel definire uno statuto dei diritti della persona, fondato sull'assenso di governanti e governati allo stesso ethos. In ogni civiltà bene ordinata, ogni cittadino vale per se stesso: cioè per l'autenticità dei suoi rapporti con gli altri, deliberati nell'intimo di una coscienza sottratta ai condizionamenti esterni del pregiudizio conformista. Siamo così al livello decisivo del resoconto romanzesco: quello che investe la realtà degli stati di animo.

Qui la letteratura esalta il suo primato, addentrandosi su territori preclusi al filologismo storico, cui compete soltanto l'accertamento dei fenomeni esterni. Quando dall'evidenza univoca dei fatti si vuol risalire alle loro motivazioni, le ombre dell'equivoco si infittiscono subito. Lo stacco è denunciato persino con rudezza: «Chi può ora entrar nel cervello d'Antonio Ferrer?». Di più: il limite costitutivo dell'indagine storiografica emerge non appena ci si trovi di fronte a un individuo in condizione di solitudine: «Del resto, quel che facesse precisamente non si può sapere, giacché era solo; e la storia è costretta a indovinare. Fortuna che c'è avvezza».

In entrambi questi casi, la rinuncia alla psicologizzazione viene formulata in modo sprezzante, giacché si tratta di due rappresentanti del dileggiato potere politico. Ma altrove l'autore esprime la sua incapacità di «indovinare» con ben diversa partecipazione dolorosa: si veda l'episodio del consenso dato dal Cardinale a tenere la processione, nel mezzo del contagio: «Se poi, nel ceder che fece, avesse o non avesse parte un po' di debolezza della volontà, sono misteri del cuore umano. Certo, se in alcun caso par che si possa dare in tutto l'errore all'intelletto, e scusarne la coscienza, è quando si tratti di que' pochi (e questo fu ben del numero), nella vita intera de' quali apparisca un ubbidir risoluto alla coscienza, senza riguardo a interessi temporali di nessun genere».

Il brano ha una rilevanza singolare, perché mentre conferma l'esistenza di un'area impenetrabile agli strumenti sempre imperfetti della nostra analisi psichica, indica il criterio che l'analista deve comunque applicare: distinguere la parte avuta in qualsiasi delibera dalla «coscienza» rispetto all'«intelletto», luogo in cui gli «interessi temporali», le passioni mondane, attuano le loro prevaricazioni. Il criticismo psicologico assume con ciò stesso sostanza etica: lo scopo è di sceverare la ve-

rità dall'errore, smascherando le finzioni e gli alibi di cui le inclinazioni peccaminose si servono per ottenere la prevalenza nell'io.

I rendiconti manzoniani sulla vita interiore dei personaggi si configurano dunque secondo una scala crescente di complessità, e assieme un doppio registro di valori e disvalori morali. Il caso più semplice è quello in cui l'animo appare dominato da una sola passione, variamente definibile ma sempre da riportare all'istinto egoistico della conservazione e affermazione di sé. Ecco dunque don Abbondio, l'essere asociale per eccellenza: l'autodifesa gelosa dell'io gli si è costituita in uno stile di vita così coerente che la scepsi analitica può esplicarsi con un linguaggio massimamente chiaro e distinto, procedendo per repliche e conferme piuttosto che per approfondimenti successivi.

Lo scrittore lascia largamente la parola al personaggio, mediante la tecnica del soliloquio, appunto perché si tratta di una coscienza trasparente: autoanalizzandosi, essa si dichiara tutta. All'insaputa del personaggio, viene così fatto emergere un importante risultato conoscitivo: l'inefficienza dell'istinto di conservazione a raggiungere il suo fine, quanto più esaspera e assolutizza il rovello sulla scelta dei mezzi meglio adatti. Occorre però una precisazione. In realtà Manzoni evita di affondare lo sguardo nel segreto che pure traluce dalla conformazione mentale del pavido prete: ossia la presenza di un sedimento egoistico irriducibile, che nemmeno il fattore religioso è in grado di sublimare durevolmente.

Nel passaggio decisivo del colloquio con il Cardinale, il narratore ricorre a un linguaggio impressionistico, reticente e allusivo: don Abbondio «stava zitto come chi ha più cose da pensare che da dire»; «il male degli altri, dalla considerazione del quale l'aveva sempre distratto la paura del proprio, gli faceva ora un'impressione nuova»; «sentiva un certo dispiacere di sé, una compassione per gli altri, un misto di tenerezza e di confusione». Poi la riluttanza all'analisi viene risolta nella similitudine dello stoppino umido e ammaccato; da ultimo, la dichiarazione di buoni propositi che il parroco giunge pur a fare viene subito scetticamente circoscritta nella sua portata: la sua voce «in quel momento», e solo in quel momento, «veniva proprio dal cuore». La radice profonda dell'inquietudine pessimista del Manzoni sta qui, nella constatazione che l'appello del dovere etico non basta a sciogliere il grumo dell'attaccamento egoistico alla vita presente e terrena: inutile cercar di procedere oltre questo accertamento di verità negativa.

Certo, con la conversione dell'Innominato lo scrittore affronta di petto la questione, inquadrandola nel rapporto religioso fra esistenza fisica e sopravvivenza spirituale. Ma a don Abbondio viene negato il privilegio d'una coscienza in crisi. La sua psicologia è sì adulta, non però complessa: la fisionomia del personaggio appare quindi umoristica, non mai drammatica. È poi ovvio che proprio la scarsa percezione del conflitto tra bene e male attribuita al personaggio induca l'autore alla massima concessione di attenuanti: occorre ricostruirne man mano l'umanità, non per risarcirlo della sua vita interiore dimidiata ma piuttosto per porre in risalto la condizione di inferiorità disarmata in cui l'io singolo tanto più si trova, di fronte alle offese del mondo, quanto più voglia affidarsi alle sue sole risorse.

Il metodo del soliloquio viene adottato anche per altri personaggi, dove occorra sceneggiare, diciamo così, la reazione di protesta dell'io ferito, che ricostituisce dentro di sé la propria unità solidale. Lo stato emotivo non pregiudica la lucidità del discorso: sta poi alla discrezione dell'autore d'infondere un tratto di autoironia inconsapevole alle effusioni dell'animo spaventato. L'apologia di sé fatta monologando da Renzo fuggiasco è tutta scandita dall'uso del pronome personale: «Io fare il diavolo! Io ammazzare tutti i signori! Un fascio di lettere, io! [...] il diavolo ch'io ho fatto, è stato d'aiutar Ferrer [...] io dissi una parola da buon cristiano [...] io mi faceva schiacciare le costole, per salvare il vostro signor vicario di provvisione». Il quadro psichico è restituito con immediatezza straordinaria: ma non assistiamo all'emersione di alcun dato inatteso, dalle zone profonde dell'animo; in effetti lo sfogo verbale ha un andamento prorompente ma rispettosissimo dei nessi logici.

Le cose cambiano quando l'io viene sottoposto alla pressione d'una pluralità di forze contrastanti, sempre peraltro riducibili a un antagonismo elementare, quello fra la coscienza etica e l'interesse personale, per giustificato che esso sia. Diventa allora massimamente urgente un'analisi volta a sceverare quali moventi, positivi o negativi, abbiano avuto il predominio nello spingere a una

determinata decisione fattuale. L'acribia dell'indagatore si addestra nel porre in chiaro i risvolti più labili di ogni divisamento umano: nulla è abbastanza limpido ai suoi occhi, nessun moto del cuore è così univoco da non presentare un'ombra sfuggente di ambiguità, da tingeggiare con mente sgombra da pregiudizi.

Eppure, proprio mentre adempie le prove migliori di penetrazione sottile, Manzoni rinnova la dichiarazione non di rinuncia ma di impotenza a cogliere il *quid* imprevedibile che si cela in ogni atto della volontà umana: «In mezzo a quella sua gran collera, aveva Renzo pensato di che profitto poteva esser per lui lo spavento di Lucia? E non aveva adoperato un po' d'artificio a farlo crescere, per farlo fruttare? Il nostro autore protesta di non ne saper nulla; e io credo che nemmeno Renzo non lo sapesse bene. Il fatto sta ch'era realmente infuriato contro don Rodrigo, e che bramava ardentemente il consenso di Lucia, e quando due forti passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo, nessuno, neppure il paziente, può sempre distinguere chiaramente una voce dall'altra, e dir con sicurezza qual sia quella che predomini».

A scanso di equivoci, l'affermazione viene replicata, poco oltre, a proposito dell'altra protagonista dell'episodio: «Qui l'autore confessa di non sapere un'altra cosa: se Lucia fosse, in tutto e per tutto, malcontenta d'essere stata spinta ad acconsentire. Noi lasciamo, come lui, la cosa in dubbio». Perché questa insistenza nel sottolineare che la ragione analitica non è in grado di venir a capo d'un intreccio, uno «schiamazzo» di passioni compresenti? Di là dei motivi generali qui addotti, il punto è che sia per Renzo sia per Lucia viene chiamato in causa il sentimento d'amore: cioè il fatto privato per eccellenza, che *naturaliter* si sottrae alla diagnosi discorsiva.

Non è così per l'odio, che riguarda la personalità pubblica del soggetto, nel suo rapporto con le leggi umane, e divine. Il dissidio ricorrente patito da Renzo fra desiderio di vendetta contro don Rodrigo e coscienza di carità cristiana, viene ogni volta chiaroscurato in maniera impeccabile: «Quando si tratteneva col pensiero sull'una o sull'altra di queste cose, s'ingolfava tutto nella rabbia, e nel desiderio della vendetta; ma gli tornava poi in mente quella preghiera che aveva recitata anche lui col suo buon frate, nella chiesa di Pescarenico; e si ravvedeva: gli si risvegliava ancora la stizza; ma vedendo un'immagine sul muro, si levava il cappello, e si fermava un momento a pregar di nuovo: tanto che, in quel viaggio, ebbe ammazzato in cuor suo don Rodrigo, e risuscitatolo, almeno venti volte».

Netto è dunque il divario di situazione quando passiamo dall'altro lato del mistero custodito dalla persona, da ogni persona umana. All'istinto di conservazione fa riscontro l'istinto amoroso; compito e strumenti della rappresentazione letteraria appaiono del tutto cambiati. Il primo istinto è analizzabile all'infinito, salvo ripresentarsi sempre con la stessa evidenza indiscutibile, proprio perché è il termine basilaramente sintetico di autoconsapevolezza dell'io. Il secondo invece si concretizza come evento biopsichico sulla scorta di un appello, del quale si può solo riconoscere il presupposto di naturalità.

Per il Manzoni l'amore è propriamente passione, e come tale insuscettibile di sistemazione logica. All'atto stesso di percepirne l'attualità, il soggetto senziente avverte di esserne oltrepassato: non è in grado di definirne la presenza dentro di sé. E il narratore si guarda dall'intervenire per decifrare il nucleo del dato sentimentale. Nulla sappiamo quindi dei fattori che sostanziano il rapporto amoroso fra i protagonisti. È da sottolineare l'abilità elusiva del romanziere, che ce lo fa apparire come una realtà già formata, a valere come certezza indefettibile, che dall'animo dei protagonisti vuol trasfondersi immediatamente nel lettore. Nessun accenno di anamnesi, mai, ci aiuta a capire perché Renzo e Lucia si amino.

Un poco di più sappiamo sulla genesi della passione di don Rodrigo: sono le «chiacchiere... non punto belle» e soprattutto il beffardo «scommettiamo», captati da Lucia la prima volta che il signorotto l'ha avvicinata per strada. Tanto basta per avviare una scomposizione del sentimento, ma in termini assai contratti: un «misto di puntiglio, di rabbia e d'infame capriccio». L'ellissi si fa addirittura totale proprio nel caso dell'unico innamoramento che prenda corpo all'interno dell'orizzonte romanzesco, o almeno della sua maggior piega digressiva: quello tra Gertrude e Egidio.

«Allettato anzi che atterrito dai pericoli e dall'empietà dell'impresa, un giorno osò rivolgerle il discorso. La sventurata rispose.» Le parole sono dunque il primo tramite all'incontro fra i sessi; non per nulla sia Renzo sia Lucia usano l'eufemismo popolaresco «discorrere» per «esser fidanzati». Appunto perciò ne è interdotta la riproduzione, quando diano avvio a una relazione peccaminosa, quale che ne sia il grado di illiceità. A conferma, ecco la figura di preterizione a proposito del biglietto indirizzato da Gertrude al paggio, e sul quale «avrebbe fatto meglio a non iscriver nulla». Per il Manzoni, non sta assolutamente bene che le ragazze si rivolgano ai «ragazzotti», come il destinatario viene spicciamente definito: anche se il connotato di riprovazione del termine è diverso dal «ragazzaccio», intonato poco oltre dalla voce del principe padre.

Ancor più significativa è la circonlocuzione alquanto faticata cui viene fatto ricorso per indicare i motivi di infatuazione da cui la fanciulla si è lasciata prendere: «Il contegno di quel ragazzotto era ciò che Gertrude aveva fino allora visto di più somigliante a quell'ordine di cose tanto contemplato nella sua immaginativa, al contegno di quelle sue creature ideali». Non si potrebbe essere più circospetti; eppure siamo alla svolta decisiva nel destino della candidata monaca. Certo, la cura con cui viene evitato il compromettente termine di «amore» risponde anche a una intenzione di adeguamento alla realtà psicologica di una adolescenza innocentemente immatura; e d'altronde al proposito di non sminuire la dignità del personaggio, preservandone intatta la disponibilità sentimentale sino al momento dell'incontro con il seduttore, Egidio. Ma il punto è che al di sotto delle idealità e fantasticherie coltivate dalla ragazza, come della «compassione d'un genere particolare» mostrata dal ragazzo, ci sono le inquietudini del sesso, nell'aurora della pubertà.

Siamo al nodo centrale della reticenza manzoniana. Lo scrittore affronta l'argomento, appunto per enunziarne la misteriosità: con un linguaggio però assai lontano dalla puntualità adottata parlando del rapporto, pure insondabile, fra «coscienza» e «intelletto». L'età puberale viene indicata come «quell'età così critica, nella quale par che entri nell'animo quasi una potenza misteriosa, che solleva, adorna, rinvigorisce tutte le inclinazioni, tutte le idee, e qualche volta le trasforma, o le rivolge a un corso impreveduto». Tale è l'aura di vaghezza allusiva, così insistito il ricorso alla perifrasi, alla formula cautelativa e correttiva, da far riuscire il periodo, cosa eccezionale, addirittura poco chiaro.

Lo scrittore punta a un effetto indeterminatamente suggestivo: scelta meditata, giacché per tal via la «potenza misteriosa» dell'eros, proiettata su un piano di astrattezza generalissima, può venir assimilata all'istinto vitale. L'esemplificazione offerta poco dopo conferma che l'insorgenza del desiderio connota originalmente ma non modifica nella sostanza l'inclinazione dell'io al godimento di sé: «Ciò che Gertrude aveva fino allora più distintamente vagheggiato in que' sogni dell'avvenire, era lo splendore esterno e la pompa: un non so che di molle e d'affettuoso, che da prima v'era diffuso leggermente e come in nebbia, cominciò allora a spiegarsi e a primeggiare nelle sue fantasie. S'era fatto, nella parte più riposta della mente, come uno splendido ritiro: ivi si rifugiava dagli oggetti presenti, ivi accoglieva certi personaggi stranamente composti di confuse memorie della puerizia, di quel poco che poteva vedere del mondo esteriore, di ciò che aveva imparato dai discorsi delle compagne; si tratteneva con essi, parlava loro, e si rispondeva in loro nome; ivi dava ordini, e riceveva omaggi d'ogni genere».

La parte centrale del brano è occupata dal lessico delle sensazioni impalpabili, «un non so che», «come in», «come uno», «certi», «confuse», «quel poco che». Proprio ciò dà rilievo alla convergenza dei termini che designano la concretezza dei contenuti psichici, all'inizio e alla fine del brano stesso: «lo splendore esterno e la pompa», «dava ordini e riceveva omaggi». La ricerca di gratificazione dell'io si è interiorizzata; la forma nuova del sentimento di sé ha però lasciata inalterata la sostanza. Di che precisamente si tratti viene fatto intendere poco dopo, quando si sostiene che la religione «come l'avevano insegnata alla nostra poveretta, e come essa l'aveva ricevuta, non bandiva l'orgoglio, anzi lo santificava e lo proponeva come un mezzo per ottenere una felicità terrena». L'amore tende dunque a identificarsi con l'*amor sui* corroborandone l'ansia di «felicità terrena». Solo «qualche volta» esso trasforma «tutte le inclinazioni, tutte le idee»; cioè si sublima, nell'adempimento della volontà divina che amorosamente ingiunge all'uomo di crescere e moltiplicarsi, facendo di sé e della donna due in una carne.

A separare l'istinto dal peccato provvede l'istituzione matrimoniale. La libera assunzione di responsabilità nella scelta del coniuge è un atto decisivo per la salvezza morale dell'individuo: una civiltà degna del nome non può non avere a fondamento primo la garanzia egualitaria di questo diritto supremo per tutti i cittadini. Tale è la certezza apodittica che regge e muove l'intera compagine dei *Promessi sposi*. Ma l'esaltazione etico-sociale dello *jus nubendi* non cancella, anzi rende più palese, e più difficilmente comprensibile, il silenzio assoluto sui processi sentimentali attraverso cui l'amore si instaura, supera le tentazioni del senso, matura il proposito di santificarsi dinanzi all'altare. Di Renzo e Lucia noi sappiamo, per bocca di fra Cristoforo, che sono stati «uniti da Dio»; e siamo testimoni della perseveranza con cui affrontano tutti gli ostacoli al perfezionamento della loro unione. Appunto la serie di peripezie attraversate dai due promessi rafforza la predestinazione del legame che li unisce; ma il narratore se ne avvale per esonerarsi dall'indagarne la natura.

Infine, nel romanzo non si parla mai il linguaggio diretto dell'amore. La ragione di fondo è poi semplice: dare evidenza rappresentativa al fatto amoroso implicherebbe sceverare quale parte vi occupi, accanto al sentimento, il senso. E per Manzoni la presenza del senso va non repressa ma senz'altro taciuta: impossibile parlarne. C'è un brano altamente significativo, al termine della notte degli imbrogli, quando i protagonisti si allontanano dal paese non già come sposi ma quasi come amanti in fuga: «Lucia stava stretta al braccio della madre, e scansava dolcemente, e con destrezza, l'aiuto che il giovine le offriva ne' passi malagevoli di quel viaggio fuor di strada; vergognosa in sé, anche in un tale turbamento, d'esser già stata tanto sola con lui, e tanto familiarmente, quando s'aspettava di divenir sua moglie, tra pochi momenti. Ora, svanito così dolorosamente quel sogno, si pentiva d'essere andata troppo avanti, e, tra tante cagioni di tremare, tremava anche per quel pudore che non nasce dalla trista scienza del male, per quel pudore che ignora se stesso, somigliante alla paura del fanciullo, che trema nelle tenebre, senza saper di che».

Trista scienza dunque, scienza del male, quella riguardante la vita dei sensi: Manzoni non intende impartirla. Che bisogno ce n'è, d'altronde? Basta avvertire che lí c'è tenebra, lí c'è pericolo; la metafora sulla paura del fanciullo, non ragionata eppure ragionevole, esaurisce il discorso. Alla cognizione della realtà va anteposta la difesa del candore innocente in cui risiede la difesa più sicura dai rischi oscuri del sesso: l'istinto del pudore.

Lo scrittore condivide in pieno il turbamento e il tremore del personaggio Lucia: possiamo dire che nel romanzo la materia amorosa è sempre inquadrata secondo un'ottica che intende adeguarsi alla casta ignoranza sessuale della vergine fidanzata. Ciò non significa che Lucia sia costretta in uno stato afasico: al contrario, essa è l'unica creatura romanzesca a parlare effettivamente d'amore, ma nella forma mediata suggeritale dalla norma della pudicizia; e comunque mai nell'intimità d'un colloquio a due col suo promesso, poiché il narratore le ha evitato ogni occasione di trovarsi da sola a solo con lui. Diciamo meglio: Lucia ha due piani di espressione, uno verbale l'altro comportamentale.

Il primo è schietto ma invincibilmente autocensorio; nel secondo emerge una autenticità affettiva, fatta di cose non dette e indicibili, il cui segno più inequivocabile è il rossore. Ne viene ribadita la forza dei tabù di linguaggio; ma assieme vi trova manifestazione quel dato ultimo di infefabilità, che è costituito dal desiderio. L'elemento fondamentale della realtà interiore e privata non può dunque e non vuole esser nominato, in un romanzo tutto teso a elaborare un lessico universale dei fatti e sentimenti pubblici: o se vogliamo, un'opera letteraria che riporta ogni movimento dell'animo su una dimensione di oggettività etico-sociale. La separazione delle due sfere, pubblico e privato, così tipicamente borghese, viene sancita in nome di un criterio di linguaggio profondamente interiorizzato, in quanto le vien data radice in una istintività naturale: il pudore femminile è qualcosa che il codice sessuale della religiosità cattolica si limita a consacrare, riconoscendone la virtù.

Quando la «povera innocente» si trova a chiacchierare in confidenza con la «signora», non sa proprio come fare a raccontarle la sua storia, perché «c'era mescolato per tutto un sentimento, una parola che non le pareva possibile di proferire, parlando di sé; e alla quale non avrebbe mai trovato da sostituire una perifrasi che non le paresse sfacciata: l'amore!». Il punto esclamativo dà rilievo all'enfasi con cui la parola è pronunciata, in fine di periodo, come a sfogo finalmente vittorioso, se non abbandonato. Ma l'atto di eloquio conferma, non smentisce il valore della norma di ritrosia che la

nobilissima ascoltatrice della contadinella non è, purtroppo per lei, in grado di apprezzare.

Altro è il caso quando l'interlocutore sa riconoscere e interpretare il significato di ciò che viene taciuto. Negli ultimi capitoli, le effusioni di Renzo al ritorno della fidanzata in paese sono risolte con la consueta, cordiale figura di preterizione: «Gli atti che fece, e le cose che disse, al trovarsela davanti, si rimettono anche quelli all'immaginazione del lettore. Le dimostrazioni di Lucia in vece furon tali, che non ci vuol molto a descriverle. "Vi saluto: come state?" disse, a occhi bassi, e senza scomporsi. E non crediate che Renzo trovasse quel fare troppo asciutto, e se l'avesse per male. Prese benissimo la cosa per il suo verso; e, come, tra gente educata, si sa far la tara ai complimenti, così lui intendeva bene che quelle parole non esprimevan tutto ciò che passava nel cuore di Lucia. Del resto, era facile accorgersi che aveva due maniere di pronunziarle: una per Renzo, e un'altra per tutta la gente che potesse conoscere».

È sintomatico che, nell'atto in cui raccomanda esplicitamente questo galateo linguistico degli affetti, Manzoni senta il bisogno di rassicurare due volte il lettore, prima collocandosi dalla parte del destinatario («E non crediate che Renzo»), poi portando l'attenzione sui valori tonali, da cui traspare ciò che semanticamente viene taciuto («aveva due maniere di pronunziarle»).

Il proposito manzoniano di esperire una nomenclatura totale della realtà umana si arresta dunque proprio sul terreno tradizionalmente più frequentato dalla letteratura. All'arte della disquisizione d'amore viene contrapposto un modulo accortamente stilizzato di insistente esaltazione della ritrosia dimostrata da una ragazza del popolo, che proprio nella sua predilezione per la parola schietta avvalora l'indicibilità del sentimento da cui è posseduta: «non c'era verso che potesse proferir quella parola [moglie], e spiegar quell'intenzione, senza fare il viso rosso».

L'amore non può esser rappresentato letterariamente, perché chiede, esige esso stesso di non venir partecipato, divulgato. Causa ed effetto di ciò è che l'individuo nemmeno entro se stesso è disposto a dichiarare con consapevolezza dispiegata il proprio desiderio, se non ponendolo immediatamente sotto l'egida della cauzione morale. Così il desiderio, o diciamo addirittura la pulsione erotica si affaccia alla pagina solo in forma fortemente ellittica. A maggior ragione, ciò vale quando il sesso si accompagna a un fantasma di violenza paurosa: esempio massimo, le circostanze del voto di Lucia, quando ci viene detto che «l'animo suo non poteva concepire altra affezione che di spavento, né concepire altro desiderio che della liberazione».

Manzoni rinuncia ad elaborare un linguaggio critico dell'«affezione» per eccellenza; rinuncia quindi all'uso del suo strumento deputato per certificare gli stati di coscienza dei personaggi, il soliloquio. Quando Lucia è davvero sopraffatta dalla piena dei sentimenti, lo scrittore si sostituisce a lei per dare compostezza levigata al suo affanno: «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia». Nella calibratura sapiente della piccola allocuzione interiore, il lessico amoroso si espande grado a grado con concretezza insolita: ma siamo fuori dell'area della rappresentazione realistica, e della connessa prospettiva criticistica. Quattro sono gli addii che scandiscono il brano. Il primo e più diffuso, l'addio ai monti, è quello in cui i procedimenti di sublimazione elegiaca appaiono più vistosi, nel celebrare e illeggiadrire, tra dolci evocazioni paesistiche e meste fantasticherie sul futuro, lo strazio di chi viene allontanato dalla propria terra. Il secondo addio mette a fuoco, con sensibile stacco, un'immagine particolare, la casa natia: e già con essa il «pensiero occulto» della sua abitatrice, e il «misterioso timore» delle attese di un passo ben noto.

Per associazione stretta di idee, ecco poi la «casa ancora straniera», meta di sguardi lanciati «alla sfuggita, passando, e non senza rossore»: la sfacciataggine, per usare un vocabolo tipico di Lucia, del ricordo allusivo, viene subito esorcizzata sviluppandolo nella figurazione di «un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa». Ma quest'ultimo, a sua volta, è ancora un termine forte: subentra quindi, con il quarto addio, l'immagine della casa di Dio, la chiesa, luogo di serenità indefettibile. Qui il rimpianto trova un fulcro sicuro: maggiore dunque è la cura di equilibrare con la compostezza dell'espressione la realtà palpitante del sentimento: prima un'anafora bimembre con due soggetti diversamente indeterminati a struttura chiastica («dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto»); poi una doppia coordinata introduce finalmente il soggetto vero, l'amore, associandolo però e contrapponendolo, attraverso il richiamo alla

prescrittività matrimoniale, a un concetto, non che di liceità, di santità addirittura.

In tal modo, lo struggimento amoroso appare complessivamente inquadrato fra due assi prospettici, la sublimazione elegiaca e la sublimazione religiosa. A ulteriore cautela, la pagina esclude ogni riferimento diretto a persone e cose specifiche: la serie dei pronomi indefiniti, «chi», «quello stesso che», lascia luogo alle forme impersonali del verbo, «s'imparò», cui subentrano sostantivi non meno astratti, «la mente», «l'animo». Nelle righe finali, come s'è visto, la vaghezza semantica acquista maggior pregnanza. Per contro, nel periodo con cui si conclude la pagina ritorna l'indeterminatezza pronominale: ma stavolta per indicare il soggetto supremo, in cui tutto si riassume, e dalla cui posizione di solennità discende l'onda ritmica che accompagna l'animo nel suo abbandonarsi a una consolante certezza fiduciosa: «Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande».

L'«addio monti» segna il più complesso artificio del Manzoni per interiorizzare il resoconto delle vicissitudini sentimentali, senza però affidarne la responsabilità al personaggio e quindi esimendosi dall'impegno di dargli un connotato critico. Ovvio notare che la sia pur mediaticissima dicibilità qui raggiunta in tanto può stabilirsi in quanto l'animo è tutto volto al passato; cioè in quanto le circostanze esterne appaiono così nemiche da indurre un ripiegamento accorato su se stessi e una disposizione all'effusività intenerita. Ma appunto la singolarità dell'espedito adottato, intonando il soliloquio sulla voce propria, non di Lucia, dimostra la persistente riluttanza dello scrittore a concedere autonomia dispiegata alla rappresentazione della «potenza misteriosa», del «misterioso timore» da cui è connotata la realtà biopsichica dell'eros.

Non per questo si annulla l'attitudine maestra a tratteggiare distintamente gli effetti di contrasto, dirimendo il gioco delle passioni che si intrecciano nell'animo umano. L'affetto amoroso però non può esser illuminato che per trasparenza, in controluce. Torniamo all'episodio centrale della storia di Gertrude: «Le frasi, le parole, le virgole di quel foglio sciagurato, passavano e ripassavano nella sua memoria: le immaginava osservate, pesate da un lettore tanto impreveduto, tanto diverso da quello a cui eran destinate; si figurava che avesser potuto cader sotto gli occhi anche della madre o del fratello, o di chi sa altri; e, al paragon di ciò, tutto il rimanente le pareva quasi un nulla. L'immagine di colui ch'era stato la prima origine di tutto lo scandolo, non lasciava di venire spesso anch'essa ad infestar la povera rinchiusa: e pensate che strana comparsa doveva far quel fantasma, tra quegli altri così diversi da lui, seri, freddi, minacciosi. Ma appunto perché non poteva separarlo da essi, né tornare un momento a quelle fuggitive compiacenze, senza che subito non le s'affacciassero i dolori presenti che n'erano la conseguenza, cominciò a poco a poco a tornarci più di rado, a rispingerne la rimembranza, a divezzarsene».

La pagina restituisce con delicatezza nitida la successione trascolorante degli stati d'animo, invitando il lettore a identificarsi nell'angoscia della «povera rinchiusa». Dapprima il fatto reale e le sue probabili o possibili conseguenze si presentano alla mente con vividezza bruciante, sottolineata dall'accoppiamento dei verbi e degli aggettivi, «passavano e ripassavano», «osservate, pesate», «tanto impreveduto, tanto diverso». Poi tutto sfuma in una vampa di umiliazione disperata. Resiste bensì una «immagine», ma si tratta solo di un «fantasma», cui non è possibile dare nemmeno una qualificazione, mentre agli altri che si presentano con lui ne spetta una serie sapientemente graduata, «seri, freddi, minacciosi». L'immaginazione crolla, per così dire, su se stessa: alla vaghezza suggestiva del sogno di ieri, le «fuggitive compiacenze», si contrappongono crudamente i «dolori presenti»; e nella prima espressione l'aggettivo è preposto, mentre nella seconda segue il sostantivo, onde accentuare meglio il contrappasso degli stati d'animo. Infine, una nuova gradazione ternaria segna gli ultimi commiati dalla fantasticheria, prepara la mortificazione e tra breve la resa alla realtà.

Il filo dell'indagine introspettiva è dunque saldo, pur nella sua complessità: il sentimento, anzi l'«apprensione» della vergogna, nella consapevolezza d'essersi lasciata cogliere in fallo, e di doverne patire le conseguenze più dolorose per l'orgoglio, passione dominante in un animo incline alla mondanità secolaresca. Manzoni vuole appunto mostrare come l'istinto di vitalità, se non vogliamo dir l'istinto del piacere, non offre alcuna salvaguardia all'io, giacché gioca sempre a vantaggio del più

forte. Le convenzioni sociali, che ancorano il principio del godimento di sé alle gerarchie di censo e di classe, legittimano e irrobustiscono la spinta naturale dell'individuo a desolidarizzare, prevaricando gli uni sugli altri. La sconfitta esistenziale di Gertrude è determinata dal fatto che essa partecipa, ma in posizione subalterna, per l'età e il sesso, dello stesso universo laico-immanentista di cui il principe padre incarna i valori con sicurezza tanto più inflessibile.

Gertrude dovrebbe attingere dalla religione la forza corroboratrice della sua fiacca volontà: ciò per intanto le avrebbe evitato l'errore e il peccato di comprometersi con il paggio, con un paggio. Pur nella sua comprensione pietosa, Manzoni non manca infatti di insistere nel riprovar l'incapricciamento di cui la nobile fanciulla si è resa colpevole: e sceglie con cura il termine peggiorativo, «infestare», destinato a qualificare in senso negativo l'affiorar del ricordo sentimentale. Non c'è dunque nella ragazza alcun vero conflitto interiore: rimorso vergogna orgoglio prevalgono tanto più agevolmente in quanto la spinta dell'autenticità affettiva è priva di sostegno.

Nessun supporto rappresentativo le viene infatti offerto: il «foglio sciagurato» contiene frasi, parole, virgole di cui ignoriamo l'espressività; il soggetto del desiderio è soltanto «colui ch'era stato la prima origine di tutto lo scandolo». L'infatuazione amorosa prende insomma rilievo soltanto in negativo, per rapporto alla ben altrimenti corposa presenza degli stati d'animo che le si oppongono.

A procedimenti analoghi si rifà l'altro grande artificio elaborato dal narratore per parlar d'amore non parlandone: il voto di Lucia. Si è già visto come sin dall'inizio la giovane sia indotta a manifestare i suoi sentimenti solo quando i fatti esterni li revochino in dubbio, o ne pongano in pericolo l'attualità. Per solito si tratta della riaffermazione d'un impegno di lealtà verso l'innamorato, oltre e prima che verso se stessa. Così accade nel primo incontro con Gertrude. L'infrazione alla norma del pudore richiama però subito la necessità di osservarla: nei colloqui successivi, Lucia ricusa di evocare la «storia antecedente alla promessa». A sua volta l'autore, appena accertata esplicitamente la vitalità del sentimento nel personaggio, si affretta ad adeguarsi a una norma di comportamento verbale dominata dalla figura di preterizione: Lucia trova conforto nel lavoro, ma «cucendo, cucendo, ch'era un mestiere quasi nuovo per lei, le veniva ogni poco in mente il suo aspo; e dietro all'aspo, quante cose!». I punti esclamativi sigillano una presenza assente: la rinuncia a motivare la pulsione affettiva, nell'atto stesso in cui viene dichiarata.

Altro è il caso quando la perseveranza d'amore è alle prese con un ostacolo interno: ossia il voto di rinuncia a «quello che aveva di più caro, o che di più caro aveva avuto; giacché, in quel momento, l'animo suo non poteva sentire altra affezione che di spavento, né concepire altro desiderio che della liberazione». L'istinto di conservazione lotta dunque, e prevale sull'«affezione» amorosa, sul «desiderio» erotico, al punto da indurre la coscienza ad errare. Manzoni enfatizza il dramma interiore che ha luogo quando la «mente» riacquista padronanza di sé, dopo esser stata oppressa dalle «sensazioni»; il personaggio viene condotto alle soglie d'uno smarrimento totale: «se quell'animo non fosse stato così preparato da una vita di innocenza, di rassegnazione e di fiducia, la costernazione che provò in quel momento, sarebbe stata disperazione».

Su questa premessa si svolgerà la tenzone che oppone l'amore al più temibile avversario, il senso del dovere religiosamente consacrato. Tale almeno la situazione appare soggettivamente a Lucia; ma oggettivamente non è e non potrebbe essere così, giacché la fede è perfezione, non rinnegamento d'amore. Il romanziere sceneggia dunque un conflitto tragico, anzi il conflitto tragico per eccellenza, quale viene vissuto dall'innamoratissima e religiosissima protagonista. Nello stesso tempo però egli prende distanza critica inequivocabile, consapevole com'è della nullità del voto.

Questo doppio gioco approda a un risultato assai abile. Per un lato viene celebrata la potenza d'amore, che non cede nemmeno al più categorico imperativo della coscienza, insistendo ad affannare l'animo di Lucia quanto più la ragazza si sforza di reprimerlo. Per l'altro aspetto, la celebrazione è condotta non su un modulo di tragicità, ma con linguaggio affettuosamente ironico, e verrebbe fatto di dire eroicomico. Ce ne dà subito avviso la similitudine posta a conclusione del primo tentativo di Lucia per pacificarsi rassegnatamente, affidando alla provvidenza il compito di trovar la maniera perché Renzo si rassegni anche lui: «Ma una tale idea, appena trovata, mise sottosopra la mente

ch'era andata a cercarla. La povera Lucia, sentendo che il cuore era lí lí per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e ferito di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso».

Il «cuore» non si lascia dunque sopraffare dalla «mente»; e ha le sue buone ragioni: noi sappiamo, o sapremo, che il buon senso è con lui. Più avanti l'ilarità si accentua, nel ribadire che Lucia «non desiderava più altro, se non che [Renzo] si dimenticasse di lei; o, per dir la cosa proprio a un puntino, che pensasse a dimenticarla». Di qui poi l'allegria descrizione della tenacia con cui l'immagine di «colui», come è ripetutamente chiamato, riesce a introdursi, anzi a «ficcarsi» in tutti i pensieri e ricordi e fantasticherie di lei, «proprio come se avesse avuto malizia».

Le inquisizioni di donna Prassede intervengono opportunamente per restituire serietà drammatica al dibattito da cui Lucia è presa, complicandone i termini. Come sempre, le contrarietà esterne rinfocolano il sentimento; lo scrittore può allora tornare ai modi prediletti della dubitazione allusiva, «E per verità, in que' momenti, non saprei ben dire come la cosa stesse». Da una parte, la sicumera della dama, o meglio «la vecchia», con «l'indegno ritratto», «l'avversione e il disprezzo», «l'odio cieco e violento» manifestati per il «poverino»; dall'altro canto, il «dovere di carità», l'«amor del vero» da cui sull'onda delle rimembranze si richiamano «tanti antichi motivi di stima» e insorgono motivi nuovi di «pietà»: «e con questi affetti, chi sa quanto ci potesse essere o non essere di quell'altro che dietro ad essi s'introduce così facilmente negli animi; figuriamoci cosa farà in quelli, donde si tratti di scacciarlo per forza».

Lo scrittore ostenta di confermare la consueta sospensione del giudizio analitico di fronte a una compresenza di stati emotivi che pongono in crisi la volontà. Ma qui più che altrove l'artificio retorico dell'affermare dubitando rivela il suo carattere; e la formula circonlocutoria usata per designare l'affetto amoroso ne esalta la forza irresistibile, resa ancor più evidente dalla situazione di contrasto non solo etico-psicologico ma socioculturale tra la scrupolosa e dolce figlia del popolo e la presuntuosa aridità beghinesca della nobildonna.

I promessi sposi è a uno dei punti di problematicità più intensa: ma anche più irrisolta. Al pari dell'istinto di conservazione, l'istinto amoroso costituisce una certezza naturale prioritaria, che la religiosità non saprebbe, e non vuole negare. Mentre però l'uno rimanda solo a se stesso, l'altro si presenta come una realtà composita, in cui hanno parte senso e sentimento. Dopo la prima colpa dei progenitori, il senso costituisce il tramite per l'ingresso del peccato nella coscienza. L'eros, allora, non è più un invito a espander l'io nel tu, trovando assieme la letizia d'una comunione creaturale finalizzata a crearci la nostra prole; al contrario, se ne alimenta l'aggressività egoistica, che tutto subordina al conseguimento del piacere fisiopsichico.

Nel rapporto naturale fra i sessi, al maschio compete il ruolo attivo, perciò stesso incline ad assumer i connotati della sensualità spavalda. Sta alla donna difendersene, in primo luogo preservando quella sua innocenza ignara del male, di cui la verginità è presidio; ma soprattutto ponendo la propria disponibilità amorosa al riparo e al servizio dei fini etici religiosamente consacrati, tanto da fare dell'amore stesso una testimonianza di fede. Così la femminilità sintetizza le due dimensioni fra cui l'uomo ha da scegliere, la carne e lo spirito. Questa visione alquanto tradizionalista non ha vero modo di esplicitarsi, nel rapporto fra Renzo e Lucia, nemmeno in occasione del voto. Per compenso, ecco la giovane donna divenir occasione di perdita per don Rodrigo, di salvezza per l'Innominato.

Il discorso sull'amore conduce infatti a quello sulla morte, che riguarda sia il corpo sia l'anima. Nel signorotto lussurioso, l'abbandono ostinato all'istinto del piacere si converte in desiderio inconsciamente autopunitivo, ad anticipazione del giudizio di condanna cui l'io sa di esser destinato. Per questa via il Manzoni giunge a un interessante esperimento di linguaggio onirico. Nel sogno di don Rodrigo prevalgono i simboli di verticalità: «gli parve di trovarsi in una gran chiesa, in su in su [...] volle metter la mano alla spada; e appunto gli parve che, per la calca, gli fosse andata in su [...] vide un pulpito, e dal parapetto di quello spuntar su un non so che di convesso, liscio e luccicante [...] fra Cristoforo. Il quale, fulminato uno sguardo su tutto l'uditorio, parve a don Rodrigo che lo fermasse in viso a lui, alzando insieme la mano [...] alzò anche lui la mano in furia, fece uno sforzo, come per

islanciarsi ad acchiappar quel braccio teso per aria».

L'angoscia di don Rodrigo è nella condizione d'impotenza cui si sente ridotto, al pari della folla di «sozzi corpi» «insensati», cioè privi di senso in quanto sensorialmente inerti: il vocabolo non potrebbe essere più pregnante. C'è anche un simbolo di orizzontalità nel sogno, una porta aperta, che però è «lontana lontana»: il protagonista non è in grado di muoversi per raggiungerla. Infine, c'è la «puntura dolorosa, e come pesante» da cui il personaggio non sa liberarsi perché «subito un nuovo non so che veniva a puntarglisi al luogo medesimo», dove crede di trovare la spada, «e sentí invece una trafitta piú forte». A misura del contrappasso, don Rodrigo è pigiato, premuto, penetrato dal dolore nella parte piú insensibile del suo essere, la parte del cuore.

Senza insistere troppo sulle implicazioni non solo mistiche ma erotiche del sogno, è questo l'unico luogo in cui lo scrittore dia configurazione espressiva all'irrazionalità libidica: non però per rappresentarne l'insorgenza liberatoria ma al contrario per denunciarne e schernirne la sconfitta. Ancora una volta, l'eros può essere se non nominato almeno alluso solo per oltrepassarlo: in questo caso, capovolgendone la presenza in una pulsione di morte. Con linguaggio ammodernante, diremmo che nell'atto in cui tutti i moti psichici si confermano ricondotti all'istinto di conservazione, l'io viene consegnato a un'ambiguità sadomasochista che lo porta a un naufragio inevitabile.

L'unico appiglio cui la volontà può rifarsi per ritrovar un senso alle proprie operazioni è allora la fede. L'angoscia che cresce all'interno dell'io nella consapevolezza dell'inutilità di ogni sforzo di autodifesa, non è risolvibile sull'orizzonte biologico. Il mistero supremo dell'esistenza, la razionalità irrazionale della morte, paralizza ogni nostra inclinazione attiva, se non ne deleghiamo la soluzione all'ipotesi fideistica. Compito essenziale del linguaggio letterario diventa allora di nominare la morte, nella fenomenologia sempre diversa con cui viene percepita da ognuno, proprio per convalidare il significato d'una rappresentazione della vita di tutti.

Torniamo sul piano di una dicibilità piena, senza eufemismi e perifrasi: né potrebbe essere diversamente, poiché nell'appello di morte risuona la parola universale di Dio. Quanto piú Eros si riduce a una figura di assenza, tanto piú Tanathos campeggia, vero interlocutore del dibattito aperto dall'istinto di conservazione con se stesso, nel chiuso dell'io. L'analisi psicologica manzoniana compie le prove maggiori; ovvio che si appunti soprattutto sul personaggio in cui l'autore ha astutamente congiunto il massimo di «vitalità vigorosa» con una estraneità totale alle suggestioni del senso.

Nell'Innominato l'aspirazione al piacere si esprime soltanto come empito anarchico d'una volontà di potenza, od onnipotenza, quasi smaterializzata. Appunto perciò egli è in grado di percepire piú puramente il significato etico della scadenza che pone termine alle operazioni vitali. Il potere umano si esercita soltanto sul presente: non sul futuro e nemmeno, scoperta assai piú decisiva, sul passato, di cui la memoria è custode, non sovrana. Dal sentimento del tempo rampolla, per necessità interiore, il bisogno di eternità: cioè l'ansia di dar riconoscimento a un potere sovrumano. Ma chi dice potere dice legge: nessuno lo sa meglio dell'Innominato, che ha inteso negare ogni diritto collettivo in nome del proprio arbitrio individuale.

Nella rappresentazione del piú impegnativo processo mentale istruito dal romanzo, Manzoni congiunge l'alto livello di astrazione intellettuale con il rimando costante alla concretezza dell'esperienza vissuta. A ciò viene adibito uno stile colloquiale, privo di enfasi; la stessa partecipazione immedesimativa nel dramma del personaggio sollecita una signorilità altera, serrata, icastica: «— invecchiare, morire! e poi? — E, cosa notevole! l'immagine della morte, che, in un pericolo vicino, a fronte d'un nemico, solleva raddoppiar gli spiriti di quell'uomo, e infondergli un'ira piena di coraggio, quella stessa immagine, apparendogli nel silenzio della notte, nella sicurezza del suo castello, gli metteva addosso una costernazione repentina. Non era la morte minacciata da un avversario mortale anche lui; non si poteva respingerla con armi migliori, e con un braccio piú pronto; veniva sola, nasceva di dentro; era forse ancor lontana, ma faceva un passo ogni momento; e, intanto che la mente combatteva dolorosamente per allontanare il pensiero, quella s'avvicinava».

La frusta personificazione dell'Avversaria con cui è vano battersi ritrova vigore nell'alacrità sintattica del primo periodo; poi viene sottoposta alla serie di puntualizzazioni analitiche che il se-

condo periodo coordina; infine le immagini antropomorfe cedono, lasciando luogo alla nudità del pronome, «quella», sinistramente allusivo.

Dalla crisi della volontà procede la scissione dell'io. Nella coscienza irrompono nuovi interlocutori; all'ombra tacita della morte succede l'eloquenza imperiosa di Dio, «gli pareva sentirlo gridar dentro di sé: Io sono però». E la voce del Creatore onnipotente viene quasi replicata con pari forza dalla «immagine viva» dell'umile creatura, Lucia: «quell'immagine, più che mai presente, parve che in quel momento gli dicesse: tu non dormirai». Sotto simili sollecitazioni, l'io morale si ridesta. È la memoria a dargli energia, schierandogli subito a fianco: «E qui, senza che s'affaticasse molto a rintracciare nella memoria, la memoria da sé gli rappresentò più d'un caso in cui né preghi né lamenti non l'avevano punto smosso dal compire le sue risoluzioni. Ma la rimembranza di tali imprese, non che gli ridonasse la fermezza, che già gli mancava, di compir questa; vi destava in vece una specie di terrore, una non so qual rabbia di pentimento».

Oggettiva registratrice di eventi, la memoria ostenta di rivendicare il suo automatismo. Basta evocarla, e si personifica d'un tratto: è entrata in scena al termine di una dipendente, e già fa da soggetto alla principale; il chiasmo rafforza la ripetizione, il pronome personale, «da sé», sottolinea l'imperturbabilità traditrice del processo mentale. Sicura del fatto suo, la memoria non ammette dubbi: «né... né», «non... punto». I fatti del passato invadono la coscienza, e l'operazione del ricordare è conclusa. Subentra la «rimembranza», per la quale le imprese trascorse sono attuali e vive al pari di quella appena iniziata.

Ma questo è il punto. Il malvagio non ha, non può avere ricordi; la sua vita consiste in un accumulo di azioni tutte proiettate verso il futuro. Nel momento in cui sente il bisogno di guardarsi indietro, la sua volontà, invece di rafforzarsi, si smarrisce. Ed ecco, nel turbamento da cui l'Innominato è preso, gli mancano le parole adeguate a esprimere le nuove emozioni che lo agitano. Da un lato abbiamo l'abituale «fermezza», ora venuta meno, e la «pietà», inattesa, molesta, ma ancora riconoscibile; dall'altro vengono avanti «una specie di terrore», che proprio per non esser fatto di paura fisica appare più angoscioso, e assieme a lui un'ansia furiosa di aprirsi al pentimento, cui però si accompagna la riluttanza iraconda del vecchio io a dichiararsi battuto.

Al termine di un periodo energicamente sintetico, nella sua articolazione ben scandita, la densità dell'espressione «rabbia di pentimento» riflette la violenza del contrasto intimo nella forma paradossale dell'ossimoro. Poco oltre, una metafora tra le più consuete dà originalità di risalto plastico alla trasformazione psichica in atto: «la passione, come un cavallo divenuto tutt'a un tratto restio per un'ombra, non voleva più andare avanti».

Ormai sappiamo donde provenisse «quella voce segreta» che in tono di comando aveva fatto risonare nell'animo dell'Innominato «un *no* imperioso», e poi «un altro *no* interno più imperioso del primo», proibendogli di decider la sorte di Lucia come avrebbe voluto, o credeva di volere. Non lo chiameremo certo super-io: è la figurazione del senso morale, sino allora represso nelle strutture psichiche e adesso assunto a identità autonoma, rivendicando il suo primato. Impossibile resistere a «quel nuovo *lui*, che cresciuto terribilmente a un tratto, sorgeva come a giudicare l'antico»; impossibile sperar di separarsene, col semplice mutar luoghi di vita: «sentiva che lui, lui sarebbe sempre con sé».

Siamo al compimento ultimo del programma perseguito dal romanziere cristiano: illuminare razionalmente i dissidi dell'animo, secondo una luce di fede. Il realismo rappresentativo ha trovato nella personificazione sistematica dei moti di coscienza lo strumento più semplice e duttile. Oltre non è dato procedere: il conflitto terminologico tra il «lui» e il «sé» indica il culmine della tensione stilistica e conoscitiva cui il narratore pervenga. La scrittura manzoniana, come non lascia luogo espressivo all'irrazionalità dell'eros, così non è disponibile all'esplosione della follia. L'unità dell'io può bensì divaricarsi, ma non giungere a frattura. Ciò significherebbe infatti che il soggetto individuale venga esonerato dal portare responsabilità intera delle sue azioni: e simile eventualità è esclusa rigorosamente dal quadro romanzesco.

Per contrario, l'analisi della psiche collettiva appare tutta orientata a diagnosticarne clinica-

mente i sintomi, le tendenze, le manifestazioni di dissennatezza. Il metodo adottato consiste qui nella personalizzazione e psicologizzazione di un intero organismo di civiltà: tutta la cittadinanza della Milano secentesca, governanti e governati, viene assunta a soggetto sociale di un'indagine volta ad appurarne i fallimentari processi mentali. Di più, è lo stesso secolo XVII a esser messo sotto accusa, nella sua individualità specifica: una «età sudicia e sfarzosa», che dietro la pompa dei suoi formalismi e ritualismi pseudocivili cela una realtà di arretratezza barbarica.

Le differenze di censo e di classe si compongono nella partecipazione generale a una somma non di valori ma di disvalori. Se ne costituisce il «senso comune» dell'epoca, come patrimonio di certezze pigramente accettate e vissute, senza alcuno stimolo di sottoporle a verifica critica. In questo conformismo culturale la civiltà del neofeudalesimo barocco fonda la sua presunzione di superiorità, persuasa com'è di potersi e sapersi contrapporre vittoriosamente allo stato di natura. Ma quando la natura appunto vibra i colpi più duri alla collettività umana, il senso comune crolla: incapace costitutivamente di confessare la propria inadeguatezza, si fa prendere dal panico, cede a reazioni incontrollate, accampa alibi ridicoli, infine si lascia travolgere dalla follia.

Nell'illustrare punto a punto gli aspetti morbosi di un «celebre delirio», lo scrittore ne addebita l'origine a un'insorgenza cieca e disperata dell'istinto di conservazione collettivo: l'essere sociale precipita nella pazzia quando si vede sopraffatto da una minaccia di morte che non è in grado di controbattere. L'esizialità del senso comune sta infatti nel cristallizzare una congerie di atteggiamenti e convinzioni che ostacolano, anziché incrementarla, la capacità degli uomini di agire in modo organizzato per prevenire e quanto possibile limitare gli esiti dell'insidia permanente che la natura muove contro la civiltà, in modo quando più e quando meno clamoroso. Ignoranza, pregiudizio, superstizione si coalizzano, dandosi un assetto di ragionevolezza impenetrabile al dubbio sino a separarsi dallo stesso senso di realtà e assumere la sicumera intransigente di una falsa fede, un fanatismo lugubre e sterile.

A smascherarne i nefasti, Manzoni adibisce le risorse di uno stile aforistico, con la sua nettezza inequivocabile. In voce sentenziosa, è il buon senso a parlare, come facoltà basilare, critica e autocritica, della mente umana. Per lo scrittore, esso rappresenta il principio di individuazione di ogni singolo io; e assieme, costituisce un fattore fondamentale di eguaglianza della specie: tutte le coscienze infatti ne sono provviste paritariamente, sin quando rimangano fedeli a se stesse e non rinunzino alla propria autonomia per confondersi nell'anonimato di una qualsiasi identità collettiva, rovesciandolo specularmente, appunto nel senso comune.

Dire buon senso vuol dire padronanza di sé, nell'attitudine a discriminare senza incertezze i nessi di causa e effetto degli eventi. Su questa linea interpretativa il narratore colloca il resoconto di un episodio atto a dimostrare esemplarmente la facilità funesta con cui l'opinione pubblica, oggi diremmo, inclina alle convulsioni dell'isteria distruttiva e autodistruttiva. Il resoconto è particolarmente reggiato, perché «negli errori e massime negli errori di molti, ciò che è più interessante e più utile a osservarsi, mi pare che sia appunto la strada che hanno fatta, l'apparenze, i modi con cui hanno potuto entrar nelle menti, e dominarle». Nondimeno, mentre conferisce alla pagina la maggior ricchezza di riferimenti specifici, lo scrittore la solleva alla massima astrazione antropologica: è la mente umana ad esser posta sotto accusa, nella fragilità che i suoi meccanismi logici rivelano proprio quando intendono marciare all'unisono, e più occorrerebbe fossero volti a buon fine.

La requisitoria è scandita con una successione severa di sentenze inappellabili: «Quel volume di roba accatastata produsse una grand'impressione di spavento nella moltitudine, per cui un oggetto diventa così facilmente un argomento. [...] Mentre il tribunale cercava, molti nel pubblico, come accade, avevan già trovato. [...] Le nuove di tali scoperte volavan di bocca in bocca; e, come accade più che mai, quando gli animi son preoccupati, il sentire faceva l'effetto del vedere. [...] la collera aspira a punire. [] oh forze mirabili e dolorose d'un pregiudizio generale! [...] ché, quando un'opinione regna per lungo tempo, e in una buona parte del mondo, finisce a esprimersi in tutte le maniere, a tentar tutte l'uscite, a scorrer per tutti i gradi della persuasione; ed è difficile che tutti o moltissimi credano a lungo che una cosa strana si faccia, senza che venga alcuno il quale creda di farla. [...] Da' trovati del volgo, la gente istruita prendeva ciò che si poteva accomodar con le sue idee;

da' trovati della gente istruita, il volgo prendeva ciò che ne poteva intendere, e come lo poteva; e di tutto si formava una massa enorme e confusa di pubblica follia. [...] Se fosse stato uno solo che connettesse così, si dovrebbe dire che aveva una testa curiosa; o piuttosto non ci sarebbe ragion di parlarne; ma siccome eran molti, anzi quasi tutti, così è storia dello spirito umano, e dà occasione d'osservare quanto una serie ordinata e ragionevole d'idee possa esser scompigliata da un'altra serie d'idee, che ci si getti a traverso. [...] Così l'ignoranza, coraggiosa e guardinga alla rovescia, aggiungeva ora angustie all'angustie, e dava falsi terrori, in compenso de' ragionevoli e salutari che aveva levati da principio».

La serie di massime, pur diversamente intonate, obbedisce a uno stesso proposito: obbligare la logica distorta del senso comune a fare i conti con se stessa, ripercorrendo la consequenziarietà della catena di errori in cui si è avviluppata e compromessa. Lo stile tende alla concisione epigrafica; la sintassi dichiarativa conferisce evidenza ai termini di passionalità incoerente che si agitano nelle menti. Alla ricostruzione minuziosa dei fatti, rafforzata dai molti aneddoti esemplificativi, viene dunque contrapposta la prospezione sintetica degli stati d'animo da cui sono stati originati. Non c'è ombra di perplessità a sfumare l'atteggiamento dell'io narrante e giudicante: la psicologia di massa non racchiude misteri giacché appare solo determinata dai moti univoci di un egoismo collettivo, quanto più preda del terrore, tanto più incapace di perseguire il suo scopo di autodifesa coalizzata.

È proprio la conformazione mentale dell'uomo «in generale» a venir tacciata di inconcludenza presuntuosa. L'accusa assume una perentorietà predicatoria accentuata dallo sprezzo sarcastico: con formulazione per lui inconsueta, lo scrittore ostenta di effettuare una concessione di attenuanti, che in realtà intende escludere nella maniera più categorica: «Si potrebbe però, tanto nelle cose piccole, come nelle grandi, evitare, in gran parte, quel corso così lungo e così storto, prendendo il metodo proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare. Ma parlare, questa cosa così sola, è talmente più facile di tutte quell'altre insieme, che anche noi, dico noi uomini in generale, siamo un po' da compatire».

Il cruccio del Manzoni viene dal pensiero che tutti i membri della collettività hanno a portata di mano il mezzo per contribuir a migliorare lo stato della convivenza civile. Le risorse empiriche del buon senso non vengono infatti mai meno, anche nelle circostanze più drammatiche, come la pestilenza: «il buon senso c'era; ma se ne stava nascosto, per paura del senso comune». I moduli asseverativi dello stile aforistico confermano la tendenza ad assumere un connotato ironico quando si tratta di rimproverare alla «moltitudine» la sua cecità conformista.

Ma la questione è che il buon senso può esser inculcato nelle masse solo dalle personalità illuminate. Questa missione intellettuale e obbligo etico compete anzitutto agli uomini di scienza ma assieme, e più, agli uomini di fede. L'individualismo borghese del Manzoni, con la sua radice illuminista e la sua qualifica religiosa, trova conferma ulteriore se non suprema nell'esaltate la funzione storica dei personaggi diciamo pure d'eccezione, che tanto più utilmente si pongono al servizio della comunità in quanto ne sopravanzano il livello mentale medio: disposti anche a contrapporvisi con coraggio, quando sia necessario far valere la legge della verità contro il pregiudizio volgare.

La contrapposizione è inequivocabile; il mutamento di registro stilistico la riflette con nettezza. Appena dall'osservazione della moltitudine l'occhio viene a concentrarsi sui comportamenti degli individui intellettualmente superiori, il linguaggio riacquista i noti caratteri di pensosità dolente, con un'aggiunta di amarezza risentita. È il caso del vecchio profetico Lodovico Settala, presentato come il maggior esponente dell'intellettualità laica ambrosiana: «E, una cosa che in noi turba e contrista il sentimento di stima ispirato da questi meriti, ma che allora doveva renderlo più generale e più forte, il pover'uomo partecipava de' pregiudizi più comuni e più funesti de' suoi contemporanei: era più avanti di loro, ma senza allontanarsi dalla schiera, che è quello che attira i guai, e fa molte volte perdere l'autorità acquistata in altre maniere. Eppure quella grandissima che godeva, non solo non bastò a vincere, in questo caso, l'opinione di quello che i poeti chiamavan volgo profano, e i capocomici, rispettabile pubblico; ma non poté salvarlo dall'animosità e dagli insulti di quella parte di esso, che corre più facilmente da' giudizi alle dimostrazioni e ai fatti».

Il brano ha una severità equilibrata, che la frequenza dei consueti accoppiamenti verbali e

aggettivali sottolinea: ma trae alacrità dalla lunga prolessi del primo periodo, destinata a porre in risalto il termine «autorità», subito ripreso nel periodo seguente, in funzione di soggetto. Questo complesso ritmo discorsivo viene sottoposto alla vibrazione sarcastica inerente sia all' aforisma sui guai dell' allontanarsi dalla «schiera» sia dalle circonlocuzioni sul «volgo profano», alias «rispettabile pubblico».

Il rapporto fra intellettuale e massa, ecco il problema di cui Manzoni avverte tutta la drammaticità e che gli agita la scrittura. C'era in lui una fiducia ferma in quella che possiamo anche definire l'autonomia della scienza: e proprio perciò un senso energico delle responsabilità sociali connesse all'esercizio del sapere, nella progettazione e difesa degli istituti migliori di convivenza civile. Assieme però egli era ben persuaso che l'elevatezza delle doti di pensiero non costituisce di per sé garanzia contro l'errore; solo il vigore morale fortifica il complesso di doti umane necessarie per adempiere intransigentemente la disciplina del metodo scientifico, mantenendo obiettività di indagine e di giudizio, senza farsi fuorviare dalle opinioni più invalse e diffuse. Solo su questo piano si rivela la tempra autentica di chi si è assunto il compito di ricercatore del vero; ed è qui che Lodovico Settala gli appare mancante. Lo aveva dapprima definito come «uno degli uomini più autorevoli del suo tempo»: ma nel brano che abbiamo appena citato l'appellativo che gli spetta è di «pover'uomo».

L'apologia della scienza si converte allora in discorso sui suoi limiti; torna ad accamparsi la fede, appunto per presidiare le conquiste dell'intelletto. In definitiva, le vere personalità superiori che la catastrofe pubblica ha posto in luce sono i religiosi, sono coloro che hanno esercitato al meglio l'intelligenza della carità. Che poi il «senno d'un uomo» non possa tutto contro «la forza de' tempi», e che d'altronde all'errore dell'intelletto possa mescolarsi la colpa della coscienza, «sono misteri del cuore umano»: già se ne è discusso. Resta però il fatto che proprio davanti all'insorgere della follia collettiva si galvanizzano le risorse energetiche attraverso cui l'io individuale è in grado di riaffermare la sua sostanza etica. L'egoismo di gruppo, cementato dalla paura, fallisce miseramente, portando alla lacerazione di tutti i tessuti della convivenza civile; appunto lo spettacolo sciagurato che l'umanità offre di se stessa eccita la volontà di porsi disinteressatamente al servizio dei propri simili.

Così, per merito di poche anime elette le folle obnubilate apprenderanno a non inasprire esse stesse il flagello da cui sono colpite; e comunque ad accettare la comunanza del dolore come un'occasione eguagliatrice, di cui tutti possono approfittare per testimoniare l'umile sottomissione di ognuno agli imperscrutabili disegni divini. Solo per tal maniera dal male può nascere, e nasce effettivamente il bene. La constatazione degli abissi di dissennatezza vile e crudele celati nel nostro universo interiore e pronti a scatenarsi in un ritorno di barbarie generale, non indurrà dunque un turbamento sterile, un compianto disperato: a contrapporvisi è la certezza che la natura umana, pur decaduta, conserva una capacità di sublimazione morale destinata ad esprimersi meglio, quando si fa più intensa la partecipazione alle vicende pubbliche.

Considerazioni analoghe guidano l'atteggiamento dello scrittore nel rappresentare non la soggettività delle coscienze singole o collettive, ma l'oggettività dell'ambiente in cui le loro vicende si inquadrano. Il macrocosmo della natura, più o meno profondamente modificato che appaia dall'attività umana, costituisce uno scenario fisico di cui spetta al narratore decifrare il significato. Ancora e più che mai, nominare e distinguere gli aspetti della realtà è operazione etica: vuol dire valutarne le parvenze dal punto di vista dell'itinerario che le creature sono chiamate a compiere, secondo la volontà del Creatore che tutto ha predisposto.

Essenzialmente umana, la geografia del Manzoni concepisce la descrizione dei luoghi non mai come intrattenimento contemplativo, ma in rapporto alle peripezie dei personaggi: o meglio, in riferimento alla consapevolezza che essi hanno del paesaggio da cui son circondati. Altra infatti è la situazione rappresentativa quando i protagonisti, i loro fautori e avversari, si muovono entro il piccolo mondo loro familiare, o comunque su uno sfondo in cui sanno ancora orientarsi; altra è quando si trovano sbalzati su un orizzonte sconosciuto.

Nel primo caso, il Manzoni ostenta di condividere stilisticamente la serenità fiduciosa che sembra promanare dal paesaggio. Ma egli sa che all'uomo non è concesso di versare in stato di riposo

morale, se non vuol farsi sorprendere dalle avversità con le difese abbassate. E le apparenze idilliche sono sempre ingannatrici. Anche quando si abbandona più distesamente al godimento paesistico, la pagina non manca mai di registrare, per contrappunto, i sintomi di un pericolo ancora latente ma destinato a esplodere. Per converso, dove un ambiente ignoto, agreste o urbano, trasmette al personaggio sensazioni di paura indeterminata, e appunto perciò più sensibile, lì il narratore non interviene con la sua prescienza: partecipa lo sbigottimento del viandante affannato e come lui attende, come lui è sorpreso che la minaccia incombente dai luoghi si risolva in una salvezza insperata.

Il romanzo si apre con una veduta panoramica del lecchese, celebre sia per la precisione nomenclatoria con cui vengono distinti gli elementi costitutivi del paesaggio, sia per la sinuosità di una sintassi che riproduce mimeticamente la mutevolezza delle vedute su cui via via lo sguardo si sposta. La natura si offre come spettacolo di bellezza, da contemplare assorti: «Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'amenò, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute».

La natura viene dunque assunta come soggetto, nei confronti del passeggero-spettatore davanti a cui svolge la sua varietà di forme nell'unità dello scenario complessivo. A sua volta, l'autore invita a immedesimarsi in una attività visiva, caratterizzata da un rapito disinteresse estetico. Tutto sembra comporsi in un orizzonte di equilibrio armonioso, dove il paesaggio conserva una sua immobile, estranea intattezza, pur nell'accessibilità con cui si espone alla vista, intimamente umanizzato: i termini di antitesi si intrecciano e si compensano, il «domestico» e il «selvaggio», l'«amenò» e il «magnifico», «tempera» e «orna», la determinatezza delle «falde» e l'allusività sintetica dell'«altre vedute».

Una circostanza va però rilevata. Nella prima metà, la pagina si appoggia a una breve serie di riferimenti toponomastici precisi, il lago di Como, l'Adda, il monte di San Martino, il Resegone, Milano, infine Lecco. Nella seconda metà invece la descrizione, pur svolgendosi a distanza più ravvicinata, evita i nomi propri di luogo per concedersi a effetti di suggestività meno concretamente definita. Se ne capiscono i motivi. Il narratore infatti dichiara la sua familiarità solo con la prospettiva generale del paesaggio lacustre. Lo fa subito, con l'aggettivo dimostrativo iniziale, «Quel ramo del lago di Como», e lo conferma con il chiarimento sulla «voce lombarda» che designa il profilo caratteristico del Resegone: sottolinea anzi la facilità con cui il monte viene individuato, «per esempio di sulle mura di Milano».

Dunque, chi sta vergando la pagina è di provenienza urbana: un uomo di città, che sa riconoscere con esattezza alcuni dati essenziali del panorama cui s'è affacciato; e che gode in tutti i particolari la prospettiva delle acque, delle cime, delle vallate, dei paesetti, che non gli sono ancora noti particolareggiatamente ma di cui ha fiducia che nessun mistero gliene si celi. Nondimeno, proprio a cerniera fra le due parti del brano, ecco una notazione che per vari aspetti si stacca dal contesto. È dedicata a Lecco, una «terra», cioè fino a ieri un borgo, al giorno d'oggi un «gran borgo [...] e che s'incammina a diventar città»: quasi una via di mezzo, un termine di mediazione fra ambiente urbano e rurale.

Alla dimensione geografica subentra dunque quella storica; con essa, viene introdotta la presenza umana sullo sfondo paesistico. Le dà rilievo il mutamento di registro tonale: l'alacrità descrittiva della prima parte del brano, destinata nella seconda parte a sollevarsi su un piano di impressionismo suggestivo, viene qui intervallata da un criticismo morale espresso in forma d'ironia: «Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia».

Certo, il ricorso reiterato alla figura dell'eufemismo ironico deriva anche dal proposito di velare la drammaticità di queste considerazioni, atteggiandole nei modi dell'aneddotismo pittoresco: ciò allo scopo di attenuare la frattura rispetto al pittoricismo topografico del contesto. Resta però il fatto che qui viene anticipato emblematicamente il tema o meglio la premessa d'avvio allo sviluppo dell'azione romanzesca: l'autorità politico-militare, anziché rendersi garante dei buoni costumi e della tranquilla operosità economica, diventa fomite primario al corrompimento d'ogni criterio di equità amministrativa e salute morale. Un ammonimento preliminare dunque, una messa in guardia immediata dagli abbandoni all'estasi idillica, sin dalla prima pagina del libro e proprio nel bel mezzo d'una descrizione ampiamente orchestrata sulle note dell'incantesimo paesistico. Queste contrade, su cui l'io narrante sta per inoltrare lo sguardo, sono dunque tutt'altro che un giardino dell'Eden. La seconda parte del brano confermerà la serena magnificenza del quadro, ma sfuocandone le linee anziché precisarle. Più agevole sarà in tal modo dissolvere l'aura estatica, facendo prendere corpo ai presagi d'inquietudine affacciati nell'intermezzo storico-cronistico.

Il contrasto fra umanità e natura viene reso esplicito all'inizio del capitolo quarto, dove la scena lieta della campagna autunnale, nella serenità dell'alba, si contrappone alla vista dolorosa dei mendicanti, dei contadini poveri, degli stessi animali domestici smagriti dalla carestia: «questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento in cuore, d'andar a sentire qualche sciagura». In questo piccolo, remoto angolo di mondo dove l'osservatore credeva di potersi dedicar a ritrarre gli aspetti d'una realtà amica, si celano forze ciecamente distruttive, che turbano ogni rapporto di medesimezza cordiale fra l'uomo e l'ambiente, tra il cittadino e il suo territorio natale.

Assorti nella loro bellezza imperturbata, i luoghi appaiono estranei alle vicissitudini, ai patemi di coloro che li abitano. Si produce così un singolare scambio delle parti: è l'affannata umanità a far da spettacolo rispetto a una quieta natura, che dilata cosmicamente i suoi confini. Il rivolgimento si attua compiutamente in un'ora non più diurna ma notturna: «Era il più bel chiaro di luna; l'ombra della chiesa, e più in fuori l'ombra lunga ed acuta del campanile, si stendeva bruna e spiccata sul piano erboso e lucente della piazza: ogni oggetto si poteva distinguere, quasi come di giorno. Ma, fin dove arrivava lo sguardo, non appariva indizio di persona vivente».

È ancora il criterio della chiarezza stilistica a guidare la penna dello scrittore, nella fiducia di poter discriminare nominativamente quali e quante parvenze si succedano sotto la luce, sotto lo sguardo dell'astro lontano. L'assolutezza del verbo, «era», a inizio di periodo, soggettivizza la luminosità del corpo celeste che sovrasta lo scenario d'ombre dove gli oggetti giacciono, inerti; ma fra poco vi irromperà l'agitazione dei viventi. Certo, l'incipite oscurità luminosa non propizia soltanto le imprese dei malvagi, ma favorisce anche lo scampo dei buoni: segnati però e diminuiti moralmente dalla dissimulazione cui si sono pur dati, in quella «notte degli'imbrogli e de' sotterfugi».

Poco oltre, l'ultima definizione dell'ambiente nativo ai protagonisti è un paesaggio ancora raffigurato per linee ferme, ma intensamente romanticizzato. Ecco dapprima la visione d'insieme della distesa lacustre, «liscia e piana», ma non «immobile», giacché vi tremola il riflesso lunare; poi la serie ben scandita delle percezioni auditive, «il fiotto morto e lento», «il gorgoglio più lontano», «il tonfo misurato di que' due remi»; ancora un dato visivo, il primo piano dell'increspatura lasciata dietro di sé dalla barca fendendo l'onda; infine la messa a fuoco del dato più struggentemente affettivo, gli abitati costieri: «I passeggeri silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre. Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne: il palazzotto di don Rodrigo, con la sua torre piatta, elevato sopra le casucce amucchiate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d'addormentati, vegliasse, meditando un delitto».

Il consueto spirito d'esattezza cede dunque luogo, sotto l'impulso emotivo, alla simbolizzazione etica e alla retorica effettistica. Ecco il diverso connotato dei suffissi, «palazzotto», «casucce»; la sostantivazione aggettivale in chiave d'ipotiposi, «un feroce»; il ritmo sempre più franto della sintassi del pathos: il tutto al servizio d'una similitudine melodrammaticamente enfatica.

Sarebbe nondimeno troppo semplice concludere che è la malvagità umana a turbare l'innocenza del Creato. No, nella natura stessa è insediato un principio maligno, che si esprime nella germinazione caotica di forme sterilmente vitali, tese soltanto a conservarsi strappandosi il nutrimento, sopraffacendosi a vicenda. Tale è lo spettacolo che il mondo naturale ci presenta, quando su di esso non si eserciti alcun intervento dell'uomo: non un incanto paradisiaco ma un ritorno di ferinità, la conferma che all'uomo è stato delegato il compito di riportare un criterio d'ordine, e con ciò stesso di fertilità, nelle cose create. L'Eden primigenio è perduto per sempre; la terra assumerà un volto amico solo se il sudore della nostra fronte, la nostra laboriosità intelligente la fecondi; diversamente, continuerà o tornerà a mostrarcisi estranea, incomprensibile, ostile.

A raffigurare gli effetti devastatori del male che è nella natura, Manzoni appunta lo sguardo non sul macro ma sul microcosmo: il «campione» viene prescelto riducendo il paesaggio lecchese a dimensioni minime, su un orizzonte quanto mai familiare, proprio per rilevarne l'aspetto improvvisamente fattosi sconosciuto. Siamo al simbolo inquietante della vigna di Renzo. Lo scrittore compie il massimo sforzo per esorcizzare il caos, rubricandone le singole componenti. Da ciò l'esibizione d'un vocabolario scientifico, che d'altronde esalta il gusto letteratissimo della pagina: la pittoricità dello «schizzo» è tramite indispensabile per attingere, attraverso le metafore, il livello dell'interpretazione morale. Nella prima parte del brano è la nomenclatura botanica a dare il tono al discorso, fornendo materia alla più semplice delle figure, l'elencazione, sublimata stilisticamente dal gioco di rime e assonanze, che a loro volta si compongono nella elementarità d'una modulazione da filastrocca: «una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avena salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchiette, d'acetoselle, di panicastrelle [...] una confusione di foglie, di fiori, di frutti, di cento colori, di cento forme, di cento grandezze: spighette, pannocchiette, ciocche, mazzetti, capolini bianchi, rossi, gialli, azzurri».

Già tra queste enumerazioni si affaccia il tema etico, come giudizio sull'attività vitale che si svolge tra le piante, sotto l'impulso d'un istinto di sopraffazione cieco: «facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi in somma il posto per ogni verso». Del resto, era assai significativo il termine umanizzante «marmaglia», adottato per dare avvio alla rappresentazione d'una «nuova, varia e fitta generazione, nata e cresciuta senza l'aiuto della man dell'uomo». Lo stesso termine torna all'inizio della seconda parte del brano, dove l'occhio si appunta su alcuni individui eminenti, verrebbe fatto di dire: l'uva turca, il tasso barbasso, il cardo, piante «più rilevate e vistose, non però migliori». Qui la meticolosità ritrattistica si effonde in una esuberanza di qualificazioni aggettivali, soprattutto d'ordine coloristico, come quelle che meglio rilevano il contrasto tra pompa delle forme e inutilità parassitaria di chi se ne adorna: «rosseggianti», «verdecupi», «porpora», «paonazze», «porporine», «verdi», «biancastri», «gialli», «bianchi», «porporini», «argentei».

La terza parte sembra assumere un atteggiamento più svagato, appoggiandosi a una doppia indicazione esemplificativa, «Qui una quantità di vilucchioni [...] là una zucca salvatica»; e il ritmo pare farsi più briosamente lieve, nella musicalità degli incontri vocalici, nel tinnire delle risonanze a eco, «vilucchioni», «rampolli», «ciondoloni», «campanelle candide e molli», «co' suoi chicchi vermigli». Ma ecco la prosa d'arte rivelare esplicitamente la sua sostanza di apologo morale: le piante selvatiche si aggrappano alle, vorremmo dire, domestiche «e, mescolando i loro deboli steli e le loro foglie poco diverse, si tiravan giù, pure a vicenda, come accade spesso ai deboli che si prendon l'uno con l'altro per appoggio». Così avviene in natura; non dissimile era il significato dell'osservazione sui polli di Renzo.

A prevalere è la pietà per la condizione di debolezza che accomuna queste creature vegetali, siano esse buone o cattive. La loro fisicità è anteriore alla coscienza, privilegio concesso soltanto all'uomo: tra esse, la ricerca di appoggio reciproco non ha implicazioni possibili di solidarietà, quindi non può avere esiti che di disastro generale. Il punto vero di riflessione è però un altro. Non si illuda l'uomo di esser padrone delle cose: sta a lui, sí, di trar frutto dai fenomeni naturali, ma nel riconoscimento che essi obbediscono a una legge che li sottrae al suo dominio per consegnarli a un ritmo di conservazione e distruzione, del quale gli sfugge lo scopo. Proprio la terra che credeva d'aver fatta

piú intimamente sua è pronta a ribellarglisi: nell'epilogo del brano che stiamo analizzando, la pianta piú irriducibile agli scopi umani viene proiettata in una luce antropomorfica per farne l'emblema d'un trionfante rifiuto al dominio dell'uomo: «Il rovo era per tutto; andava da una pianta all'altra, saliva, scendeva, ripiegava i rami o gli stendeva, secondo gli riuscisse; e, attraversato davanti al limitare stesso, pareva che fosse lí per contrastare il passo, anche al padrone».

Il simbolo si accampa con evidenza sempre maggiore, nella rappresentazione del paesaggio naturale, per ammonire sulle insidie in esso misteriosamente custodite. Gli scenari urbani confermano che il pericolo si annida proprio là dove riteniamo di poterci muovere con maggior sicurezza. Quando Renzo si pone in viaggio per Milano, segue dapprima un itinerario ben chiaro. Ecco anzitutto, visto da lontano, il punto di riferimento geografico e morale di «quella gran macchina del duomo sola sul piano, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto». Poi è il narratore ad accompagnare il personaggio di tappa in tappa nella sua esplorazione dell'universo cittadino, sin dall'ingresso a porta Orientale: «Non bisogna però che, a questo nome, il lettore si lasci correre alla fantasia l'immagini che ora vi sono associate [...]. Al punto dov'era, e dov'è tuttora quella viuzza chiamata il Borghetto [...]. Dove ora sorge quel bel palazzo, con quell'alto loggiato, c'era allora, e c'era ancora non son molt'anni, una piazzetta [...]. Nella strada chiamata la Corsia de' Servi c'era, e c'è tuttavia un forno [...] al Cordusio (una piazzetta o un crocicchio non molto distante di lí) [...] dalla piazza, era già entrato nella strada corta e stretta di Pescheria vecchia, e di là, per quell'arco a sbieco, nella piazza de' Mercanti».

Il percorso è ricostruito minuziosamente; eppure Renzo è sempre piú fuorviato. Passando davanti al Duomo, gli dedica appena «un'occhiata»; al termine della giornata, cerca riposo dietro un «usciccio», sul quale pende l'insegna della luna piena. L'astro notturno conferma subito la sua ambiguità irridente: Renzo si trova prossimo a perdizione.

Datosi tuttavia scampo, lo vediamo «lasciato in una parte sconosciuta di una città si può dire sconosciuta». Di qui comincia la sua nuova, ben diversa peregrinazione, in fuga per le campagne, fuori delle strade maestre, tra villaggi dei quali non sa né chiede il nome, sino alla sosta di Gorgonzola, che gli rinnova l'ansietà, per affacciarsi da ultimo sull'ignoto, nelle tenebre, in solitudine, stremato e sempre piú impaurito. A sovrastarlo è «un certo ribrezzo», un'«uggia», un «orrore indefinito», assai analoghi alla sensazione di «pericolo indeterminato» che aveva messo in fuga i bravi, nella notte degli imbrogli, al sentire il rintocco della campana. Qui, lo stato d'animo si proietta nel paesaggio, animandolo delle forme di un incubo maligno: «Gli alberi che vedeva in lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose; l'annoiava l'ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava il sul sentiero illuminato qua e là dalla luna; lo stesso scrosciar delle foglie secche che calpesta o moveva camminando, aveva per il suo orecchio un non so che d'odioso».

Mai la natura è stata cosí soggettivizzata, a denotare il senso di paura e di colpa dell'io di fronte al Tutto. Eppure proprio dalla massima parvenza di ostilità dei luoghi giunge il segnale della salvezza, la voce anzi il mormorio dell'Adda. La natura viene riumanizzata: lo sottolinea il ritmo ascendente della scansione epigrafica, «Fu il ritrovamento d'un amico, d'un fratello, d'un salvatore». Dio torna a far avvertire la sua presenza nelle cose con un intervento di misericordia, di perdono, nel momento in cui l'uomo patisce di piú la sua straniatura dall'ambiente.

Con ciò stesso, il paesaggio si fa di nuovo riconoscibile. Il narratore ne dà subito testimonianza diretta, all'udire un rintocco di campanile, «m'immagino che dovesse esser quello di Trezzo». Ben diverso da quello che atterrá i bravi, anche se altrettanto inatteso e piú indefinitamente localizzato, il suono trasmette al personaggio «un senso misterioso e solenne, come d'un avvertimento che venisse da persona non vista, con una voce sconosciuta». Discreto ma esplicito, il procedimento simbolico assume rilievo sempre maggiore. A esaltarlo ulteriormente provvede la piú distesa promessa di pace che il Creatore invia alla sua creatura affannata attraverso un paesaggio celeste. Altamente smaterializzata, tenuta tutta su un doppio registro di contrappunti e sfumature coloristiche, condotte sino alla luminosità di «mille colori senza nome», la descrizione indica nominativamente la luna, ormai «pallida e senza raggio», ma non il sole, di cui pure annunzia l'avvento imminente. È il cielo a

esser assunto come protagonista: la menzione a inizio di capoverso, «Il cielo prometteva una bella giornata», viene ripresa, con marcatura assai ardita, al termine del periodo successivo, per il tramite d'un dimostrativo a forte connotato affettivo: «quel cielo di Lombardia, così bello quand'è bello, così splendido, così in pace». Il singolare costruito appositivo dà all'ultima frase un rilievo per così dire assoluto, cui il ritmo decrescente dei tre membri anaforici imprime un sigillo di compiutezza armoniosa: anche se la falsa tautologia sulla bellezza non manca di ammonirci che ogni abbandono all'estasi resta pur sempre impensabile.

Dunque, proprio dove la natura appare più ostile, dove sembra più incontrastato il dominio del male, di lì tralucerà con maggior festa il segno, il messaggio che la provvidenza invia, tanto più gioioso quanto più insperato. Al culmine della disperazione, sul finire della notte più buia della sua vita, l'Innominato è sorpreso da un'onda lieta di suono, uno scampanio di cui i monti riecheggiano languidamente il concento: «Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola; ma al chiarore che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva, nella strada in fondo alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s'avviava, tutti dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un'alacrità straordinaria».

L'annuncio recato dall'alba stavolta è emblemizzato più facilmente nel rimbombo «non accordato ma consentaneo» delle campane, che dà voce alla «gioia comune» delle persone, in contrasto alquanto effettistico con la mestizia penitenziale dello spettacolo di natura. L'Innominato si accinge ad espiare la sua lunga separazione dagli uomini, cioè la sterilità spirituale che avevamo visto esteriorizzata nello sfondo paesistico della sua mala dimora.

Massima vaghezza di riferimenti toponomastici ed estrema puntigliosità topografica erano state le coordinate di una descrizione priva di cromatismo, attenta solo a riprodurre gli aspetti accidentati di una mineralità inanimata: «valle angusta e uggiosa», «aspra gioia di monti», «mucchio di massi e di dirupi», «andirivieni di tane e di precipizi», «letto di ciotoloni, dove scorre un rigagnolo o torrentaccio», «schegge e macigni, erte ripide, senza strada e nude, meno qualche cespuglio ne' fessi e sui ciglioni». L'allusività del brano si scioglie in una similitudine inconsuetamente melodrammatica: «Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto».

La geografia etica del Manzoni svela tutto il suo significato profondo: l'appello metafisico non incombe mai così possente come nei luoghi che sembrano più selvaggiamente deserti della presenza divina e sui quali l'uomo si illude di poter esercitare l'alterezza di un dominio umanamente incontrastabile. Proprio la valle già stata teatro di tante nefandezze tiranniche diverrà il proscenio per uno di quei grumi di fatti, in cui la coscienza laica vede solo le coincidenze del caso, mentre lo scrittore cattolico vi scorge l'impronta della Provvidenza. L'Innominato scenderà dal suo alto castello: umiliando se stesso, facendosi strumento di bene per gli umili, invererà moralmente la superiorità nativa di uno spirito nel quale il Massimo Fattore volle stampare più vasta orma di sé.

Non è la storia ma la natura l'oggetto supremo della ricognizione manzoniana. La prova più impegnativa del suo stile consiste nel far tralucere dall'analiticità descrittiva la tensione ascensionale del simbolo, in cui le linee statiche del paesaggio si sublimano metafisicamente. L'ultima grandiosa conferma è offerta dalla raffigurazione dell'ambiente umano milanese durante la pestilenza, cioè quando le forze nemiche di una fisicità irredimibile hanno preso un sopravvento addirittura apocalittico: ebbene proprio allora, appunto dal seno della natura verrà il segno della rinascenza, il simbolo materiale del lavacro di grazia concesso all'umanità derelitta per riprendere con lena nuova il suo cammino sempre tormentato.

Anche stavolta, è sulla scorta di Renzo che ci addentriamo nel paesaggio cittadino; e anche stavolta la prima parte dell'itinerario si svolge fra punti di riferimento sicuri, che il narratore identifica con esattezza puntigliosa: porta Nuova, il Naviglio, la croce di Sant'Eusebio, lo stradone di Santa Teresa, la strada di San Marco, la piazza di San Marco, il ponte Marcellino, Borgo Nuovo, il carrobio

di porta Nuova («C'era allora una croce nel mezzo, e dirimpetto ad essa, accanto a dove ora è San Francesco di Paola, una vecchia chiesa col titolo di Sant'Anastasia»).

Ebbene, quando attraverso questi luoghi così riconoscibili Renzo raggiunge la meta, la casa di don Ferrante, situata in pieno centro cittadino, si trova nuovamente posto a rischio di morte, fisica e morale: l'accusa di untore, il tentativo di linciaggio, l'inseguimento, l'estrazione del coltellaccio, per un impulso di rabbia disperata. Di nuovo, la salvezza gli viene dalla rapidità di riflessi, che lo fa balzare sul carro dei monatti; di nuovo però eccolo perdere il senso dell'orientamento, solo com'è, anzi peggio che solo, in un ambiente più che mai feroce.

Il narratore stesso ostenta di stupirsi, e chiama i lettori a partecipare della sua meraviglia, quando Renzo si rende conto che la sua funebre traversata dell'ignoto lo ha condotto proprio in prossimità del luogo dove il dominio della morte finisce e si riafferma la vita: «Tutt'a un tratto, a una cantonata, gli parve di riconoscere il luogo: guardò più attentamente, e ne fu sicuro. Sapete dov'era? Sul corso di porta Orientale, in quella strada per cui era venuto adagio, e tornato via in fretta, circa venti mesi prima». Ovvio la candida malizia con cui al personaggio vien fatta ringraziare la Provvidenza: «Gli venne subito in mente che di lí s'andava diritto al lazzeretto; e questo trovarsi sulla strada giusta, senza studiare, senza domandare, l'ebbe per un tratto speciale della Provvidenza, e per buon augurio del rimanente».

Siamo al punto culminante di sospensione e attesa. La vicenda dolorosa del protagonista è confluita nel mare di miserie orrori lutti in cui versa la collettività. Attorno a Renzo lo spettacolo di una città degradata, dove la furia del male ha spento quasi ogni vestigio di sentimenti pietosi, ogni consuetudine di rapporti civili. Invase dalla morte, le istituzioni sociali hanno ceduto, liberando il campo all'animalità degli istinti: ad amministrare il più umano dei riti, quello funerario, sono stati delegati i turpi monatti, apologeti d'una morte sconosciuta. La natura stessa sembra prossima a disanimarsi, trascinando con sé tutti i viventi. L'ultima grande veduta del romanzo è predominata dalle notazioni atmosferiche, a dare immagine d'un castigo letale che dal cielo «cupo e abbassato» discende crudelmente sugli uomini. D'altra parte, alla degradazione cosale, anzi alla marcescenza dell'ambiente umano foggiate dall'uomo, risponde l'intensa antropomorfizzazione del cosmo fisico, nei suoi palpiti di minaccia e di affanno: «La nebbia s'era a poco a poco addensata e accavallata in nuvoloni che, rabbiandosi sempre più, davano idea d'un annottar tempestoso; se non che, verso il mezzo di quel cielo cupo e abbassato, traspariva, come da un fitto velo, la sfera del sole, pallida, che spargeva intorno a sé un barlume fioco e sfumato, e pioveva un calore morto e pesante. Ogni tanto tra mezzo al ronzio continuo di quella confusa moltitudine, si sentiva un borbottar di tuoni, profondo, come tronco, irresoluto; né, tendendo l'orecchio, avreste saputo distinguere da che parte venisse; o avreste potuto crederlo un correr lontano di carri, che si fermassero improvvisamente».

Il termine eletto «spera» esalta la signoria del corpo celeste; la posizione enfatica dell'aggettivo «pallida» e più l'uso attivo del verbo «piovere» ne accentuano l'umanizzazione, mentre l'accostamento quasi ad ossimoro «calore morto» sottolinea la fecondità vitale dei suoi raggi, pur negandola e facendoli apportatori di oppressione luttuosa. Poi, all'onomatopeico «ronzio» dei malati si contrappone l'umano «borbottare» dei tuoni, «tronco, irresoluto», come è delle voci viventi: l'uso impersonale del verbo alla seconda plurale, «avreste saputo», «avreste potuto», rileva peraltro la sovrumanità suggestiva del suono, nell'atto in cui lo proietta in una doppia aura, di familiarità georgica e di reminiscenze mitiche.

In effetti, quasi seguendo il volo della rondine in fuga, lo sguardo dell'osservatore si allontana e si astraie per ricostituire le linee di un paesaggio agreste, in uno stato di sospensione immobile, sparso di figure indeterminate, «una compagnia di viandanti», «il cacciatore», «la villana». Infine la natura cosmica viene femminilizzata, nel mistero dei fenomeni di cui è pregna e dei quali gli umani non possono non patire la gestazione dolorosa: «que' tempi forieri della burrasca, in cui la natura, come immota al di fuori, e agitata da un travaglio interno, par che opprime ogni vivente, e aggiunga non so quale gravezza a ogni operazione, all'ozio, all'esistenza stessa».

La malattia, la morte così dei singoli come delle comunità intere si iscrivono nei processi genetici di un universo ritmato dalla sofferenza. È il momento della contemplazione del dolore, il più

intimamente cristiano. Il romanziere allarga assorto e commosso lo sguardo sugli affanni di una folla senza nome, colpita da piaghe di cui non sa intendere il perché: «Ma in quel luogo destinato per sé al patire e al morire, si vedeva l'uomo già alle prese col male soccombere alla nuova oppressione; si vedevan centinaia e centinaia peggiorar precipitosamente; e insieme, l'ultima lotta era più affannosa, e nell'aumento de' dolori, i gemiti più soffogati; né forse su quel luogo di miserie era ancor passata un'ora crudele al par di questa».

Nel farsi cantore della pena esistenziale dell'uomo, Manzoni accentua l'andamento strofico del suo periodare; sottolinea e assieme vela in espressioni castamente allusive i particolari del gran quadro di afflizioni che gli sta innanzi; da ultimo solleva e sintetizza in una definizione icastica la consapevolezza morale che lo sorregge, nel rappresentare la crudeltà delle prove cui siamo chiamati a sottometerci.

Ma ecco il risolvimento delle acque, ecco la natura tornarci madre, non matrigna. I raminghi protagonisti sono giunti al termine delle loro peripezie, ritrovandosi e mostrandosi del tutto degni del premio insito nella reciprocità d'amore. Il mite lavacro pluviale che scende su Renzo emblemizza l'ultima purificazione dei suoi ardori. La vicenda dei due umili promessi ha attraversato tutto l'universo sociale; ora si fa definitivamente chiaro che l'intero ordine delle cose create vi era, per necessità, implicato. La realizzazione del vincolo amoroso ha una sua autonoma logica terrena, giacché risponde a un impulso costitutivo dell'esistenza. Ma nello stesso tempo la compiutezza etica del rapporto, santificato nel sacramento matrimoniale, dà immagine e testimonianza visibile della perfezione d'amore che è legge divinamente suprema dell'essere.

In ogni legame che il sacerdote stringe tra uomo e donna c'è un intervento di grazia, a conferma del patto di benevolenza concesso da Dio alle sue creature peccatrici, per corroborarne la salute morale introducendole sulla via di verità e di vita dove l'amore si sublima in totalità di comunione caritativa. L'immanenza rimanda alla trascendenza; la realtà fisica svela il dipanarsi del nostro destino metafisico. Con ciò la scrittura letteraria giunge ad assolvere il suo compito ultimo: condurci alle soglie del mistero, non già per dichiararlo analiticamente in parole ma per riconoscerne la presenza. Il macrocosmo conferma il microcosmo; la rappresentazione del mondo esterno perviene a incardinarsi sullo stesso zenit cui va riferito ogni paesaggio interiore.

Una stretta correlazione si stabilisce così fra i due limiti dell'escursione stilistica manzoniana. Il nostro linguaggio non può che essere linguaggio della realtà, concretamente definita nel suo polimorfismo sempre cangiante e calata in moduli formali capaci di tutto esprimere e a tutti comunicare. Ma la tensione degli sforzi umani non può non arrestarsi davanti al doppio mistero che è in noi e fuori di noi. Proprio il dinamismo conoscitivo con cui il Manzoni vuol abbracciare l'universalità dei fenomeni empirici lo espone maggiormente all'impatto emotivo dell'incontro con la misteriosità dell'amore, umano e divino. Diverse sono nei due casi le sue reazioni. Nel primo, un atteggiamento per così dire difensivo lo induce al metodo dell'allusione e preterizione, nel timore che l'empiria dell'eros discopra il suo aspetto di animalità profana. Nel secondo, il ricorso alla pregnanza del simbolo gli consente di far percepire, negli aspetti più ostili e infidi della nostra dimora terrestre, la vigilanza del Padre di cui nessuno è orfano.

Certo, il provvidenzialismo manzoniano si risolve tutto in una dimensione di nessi fattuali che esclude ogni superstiziosità miracolistica. Ma è il misticismo religioso a custodirne la coerenza, come suo presupposto interno. Il varco dell'inconoscibile non va oltrepassato: né lo scrittore cristiano ne avverte il bisogno, giacché non ad illuminarne ma a incarnarne il segreto vale la parola della fede. Ad essa occorre infine rivolgersi, per esaurire la nostra ansia di verità; la modestia degli accenti umani può esser redenta solo intonandosi alla sovrumanià del messaggio trasmessoci da colui che è il Verbo, ispiratore dei testi cristianamente sacri.

I personaggi, tra criticismo ironico e partecipazione umana

Tutta la gamma di strumenti stilistici esperiti dal Manzoni per rappresentare analiticamente la realtà creaturale, nel segno di un rapporto di verità fra la parola e la cosa, collabora al processo di sintesi da cui prendono vita i ritratti dei personaggi romanzeschi. Il maggior impegno d'uno scrittore cristiano consiste infatti nel dare evidenza sensibile a una serie di figure individuali, ben discriminate una dall'altra nella disparità irripetibile dei loro destini: e al tempo stesso tali che il sistema di rapporti reciproci di cui necessariamente partecipano rifletta il vincolo di eguaglianza coscienziale, stabilito fra gli esseri umani dal volere divino.

La fantasia artistica entra per così dire in concorrenza con l'operato dell'Autore supremo, che volle fare gli uomini a sua immagine e simiglianza. Eminentemente inventivo è il compito di generare, coi mezzi della scrittura, personaggi dotati di una loro compiuta autonomia di movenze. Ma, per conseguire lo scopo, la creatività del narratore può solo riplasmare i materiali prammatici offertigli dalla vicenda storica o cronistica, rivissuti nei termini della sua esperienza interiore. La coerenza del progetto si articola dunque secondo un doppio criterio.

Per un lato, l'atteggiamento verso le creature animate dalla demiurgia letteraria obbedisce a un principio di criticità serrata. Il punto di vista ostentato dall'io narrante è fortemente straniato, come di chi osserva e giudica, dall'esterno e dall'alto, le peripezie di un'umanità i cui rappresentanti e-semplificano tutte le debolezze e i limiti della nostra natura. Per l'altro verso, colui che conduce il racconto sa bene di esser uomo anche lui, implicato come chiunque di noi nelle conseguenze della caduta originaria: «tutti errammo», e nessuno può professarsi superiore ai rischi delle prove cui siamo sottoposti nella nostra condizione terrena. Il punto di vista diviene allora quello della partecipazione fraterna, che induce a immedesimarsi e rivivere dall'interno le vicissitudini dei nostri simili, di cui la pagina romanzesca offre testimonianza.

In prima istanza, la strutturazione dei personaggi avviene dunque attraverso un distanziamento che la dimensione storica del romanzo avvalora: è un postero a parlare, un intellettuale dei tempi nuovi, ricco di tutte le risorse mentali d'una modernità consapevole. La ragione illuminista guida la sua mano nel delineare i ritratti fisionomici, così da metter in primo piano i connotati di serietà del carattere, competenza sul lavoro, spregiudicatezza nel valutare le circostanze pratiche, disposizione intelligente a trarre profitto dalla lezione delle cose. Per effetto di chiaroscuro, ne vengono assieme posti in rilievo i cedimenti alle ubbie, ai pregiudizi conformistici, alla pigrizia del pressapochismo facilone, insomma tutti i fattori di incapacità a svolgere bene, avvedutamente il proprio qualsiasi lavoro: e con ciò stesso impostare il proprio rapporto di uomo con gli altri uomini in modo davvero produttivo.

Il metodo usato per definire i personaggi sembra consistere quindi nel riportarli uno per uno al parametro rappresentato dall'attitudine ad usare appropriatamente le facoltà della ragione, critica e autocritica. Ma per tal modo, l'archetipo ideale cui paragonare le concrete individualità che si affollano nel romanzo verrebbe ad aver un grado di astrazione troppo accentuato per consentire di dar conto adeguato delle loro vicendevoli diversità costitutive. Occorre calarlo su un piano più prossimo alla vita dell'umanità media comune, senza perciò fargli perdere efficacia al fine di illuminare per trasparenza anche le fisionomie più singolari e rilevate.

Ecco allora il buon senso assurgere a criterio fondamentale nella strutturazione dei ritratti: il buon senso, come dote di cui tutti siamo per natura egualmente provvisti e che mette ciascuno in grado di resistere al condizionamento ambientale, realizzando al meglio il patrimonio di qualità biopsichiche diversamente distribuite fra i membri della specie. L'atteggiamento dell'io narrante si qualifica appunto per il culto incondizionato di questa risorsa sapienziale: tipica della mentalità borghese, certo, ma in quanto erede del mondo popolare contadino, da cui gli è stata trasmessa per lungo retaggio di generazioni.

Portato dall'orizzonte immobile delle campagne nel dinamismo della vita urbana, il buon senso ha esaltato, non diminuito le sue potenzialità. Si tratta infatti non di un sistema di paradigmi

concettuali, ma di un insieme di norme di comportamento operativo, la cui efficacia assiomatica appare tanto maggiore quanto piú complessa è la situazione sociale che l'io si trova a vivere. Facoltà distintiva e ordinatrice, aliena dai partiti estremi e incline alle mediazioni equilibrate, ma non per questo sprovvista di risolutezza lucidamente intraprendente, non per caso il buon senso ha trovato sede elettiva nella città piú precocemente borghese di Italia: per l'appunto quella Milano, che in altri tempi ha pure ospitato le clamorose insensatezze di cui *I promessi sposi* danno evocazione documentaria.

Campione di un'ideologia borghese connotata localisticamente in senso ambrosiano, l'io narrante presenta il romanzo quale episodio di una autobiografia collettiva, stesa in voce della cittadinanza di cui fa parte. Nel delineare i singoli personaggi, egli li rapporta sistematicamente alla propria personalità: e non già per il suo essere individuo, ma per la sua posizione funzionale di rappresentante d'una comunità ordinata e coesa. Per suo tramite, è la civiltà del buon senso borghese ad affermarsi incomparabilmente superiore all'umanità dimidiata dei figli del neofeudalesimo barocco.

In definitiva, il buon senso si costituisce come consapevolezza adulta che il destino personale non è mai separabile dalla vicenda collettiva: la sola via per realizzare se stessi è di socializzarsi, secondo le opportunità presentate dal complesso di rapporti interindividuali di cui l'io è partecipe. Se vogliamo chiamarlo in altro modo, il suo nome è senso di realtà, duttile e limpidamente pacato, alacre e attento così ai pericoli dell'ingenuità credulona come dell'avventatezza smargiassa.

Due sono le forme di adulterazione, anzi di vero e proprio capovolgimento che troppo spesso lo minacciano: il senso politico e il senso comune. Il primo è vizio connaturato di quanti esercitano il potere, e credono di esser in grado di orientare a loro piacimento il corso delle cose, prevaricando con la forza e l'astuzia su ogni manifestazione di volontà altrui. Del tutto inevitabile è che le loro illusioni di onnipotenza si scontrino prima o poi con i dati di fatto: la loro stessa tracotanza li indurrà in errore, sino a veder scompagnate le strategie di sopraffazione piú laboriosamente costruite.

Il secondo nasce dallo spirito gregario che spinge gli individui, quanto piú si sentano in balia degli eventi, a esorcizzare la paura rinunciando al retto giudizio e adeguandosi passivamente alle correnti di opinione piú diffuse: come se la forza del sentire collettivo potesse mai affermarsi proficuamente in altro modo, che non sia il contributo di responsabilità personale portato da ognuno.

In entrambi i casi, discostarsi dalla norma del buon senso vuol dire oscurar il significato autentico dei valori sociali collettivi: e assieme, quello dei valori morali. Dove la coscienza di un essere singolo o di un intero gruppo sociale lasci prevalere l'istinto acritico della pura affermazione di sé, lí incombe la catastrofe: la civiltà si disgrega, l'animo si perde. Siamo alla coincidenza di buon senso e senso morale, fulcro supremo dell'atteggiamento tenuto dall'io narrante nel rappresentare i personaggi: e, come è ovvio, assieme giudicarli.

Seguire la naturalità della legge etica è la miglior prova di sensatezza, giacché induce a cooperare all'instaurazione di un clima di solidarietà disinteressata in cui risiede l'unica fonte di soccorso e sollievo innanzi alle contrarietà dell'esistenza. Le tentazioni dell'asocialità possono bensì ammantarsi di un logicismo cinicamente impeccabile, ma non riescono a smentire la loro sostanziale irragionevolezza: solo chi sia accecato dalla passione egoistica non capisce che rinnegare il vincolo di fratellanza umana significa autocondannarsi a una solitudine tanto piú arrovellata e intristita quanto piú, magari, esternamente confortevole.

Manzoni ribadisce insomma, attraverso tutte le figure romanzesche, l'insopprimibilità della vocazione sociale, intesa come dato costitutivo dell'io; e tende a dimostrare che fuori della partecipazione positiva alle esperienze comunitarie non v'è possibilità di vera gratificazione per l'esistenza singola. Ma ciò vuol dire che ad esser presi in considerazione nel romanzo saranno essenzialmente i comportamenti pubblici dei personaggi: o meglio, che tutto quanto si agita nelle loro coscienze sarà chiamato a collaborare a definirne il ritratto solo nella misura in cui sia funzionale a un dato di attività, a una presa di posizione esplicita dell'io nel mondo.

Lo scrittore postula sí ma effettivamente supera ogni scissura tra intimità privata e inserimento nell'essere collettivo; lo fa con tanto maggior agio in quanto evita di conceder autonomia dispiegata alla manifestazione primaria della vitalità individuale, sulla spinta dell'eros. Come e piú di ogni altro,

il sentimento amoroso viene proiettato in una luce di fattività circostanziata: o impulso fondante di socializzazione, o incentivo a una esaltazione di potenza bruta, che rovescia la produttività affettiva nella sterilità infeconda *dell'amor sui*.

Qui sta il segreto dell'alacrità dimostrata da tutti i personaggi manzoniani: una necessità narrativa instancabile li guida a esprimere, a risolvere i loro roveli in parole e fatti, assumibili come testimonianze oggettive per un arricchimento di plasticità fisionomica non meno che di connotazione morale. In questo clima anticontemplativo, l'analisi psicologica trova dunque sbocco costante e verifica concreta nell'indagine di comportamento. Appunto ciò avvalora il ricorso al buon senso, come criterio di discriminazione empirica tra dati di fatto accertati.

La figura dell'autore convalida il suo crisma di autorevolezza paterna, presentandosi come colui che è supremamente capace di sensatezza nelle operazioni del vivere; e appare perciò in grado di dirimere saggiamente ogni controversia tra le creature romanzesche, assegnando senza sforzo a ciascuna la sua parte di torto o di ragione, cioè saggiandone la tempra umana sulle occasioni d'impegno e di scelta che l'intreccio narrativo pone in essere per loro. Nessun errore o sviamento o debolezza sfugge al suo sguardo, tanto più lucido quanto più spassionato.

Certo, lo scrittore trova sconcertante constatare l'assiduità con cui viene trascurata o vilipesa una norma semplice come quella del buon senso, alla portata di tutti, nella sua evidenza indiscutibile: cercar di infrangerla porta solo a risultati controproducenti, e tanto più risibili quanto più pomposo è stato l'atto di presunzione cui si è acceduto. Ma il limite della nostra comune natura si misura alla radice proprio nell'inettitudine ad adeguarsi a questa legge di facilità difficile.

Ecco allora l'ironia dare forma ultima all'atteggiamento dell'io narrante verso questi «poveri uomini», così infantilmente inclini a sopravvalutare le loro risorse e d'altronde a smarrirsi di fronte agli impicci più modesti. Si potrebbe dire che l'esercizio del buon senso è intrinsecamente ironico, nella sua attitudine a riportare gli eventi alle loro proporzioni reali, fuori di ogni fantasticaggine mitica e arroganza retorica. Ironia dunque come intelligenza critica del condizionamento che le circostanze svolgono sull'individuo, distogliendolo da un rapporto adulto con la verità delle cose, e di se stesso: cioè eccitando le reazioni emotive, che lo sconsiderato istinto di conservazione ammantava di una pseudorazionalità.

Un punto va però precisato. Le influenze esterne hanno maggiore o minor margine di gioco sul libero arbitrio individuale a seconda della posizione che i vari soggetti occupano nella scala sociale; d'altra parte le chiusure egocentriche sono più o meno comprensibili in riferimento al carico di responsabilità gravante sulle decisioni del singolo. La qualificazione ironica del personaggio assume perciò una serie di gradazioni o sfumature, nel costituirsi come mezzo per collocare e distinguere i vari ritratti sullo sfondo dell'affresco collettivo, definendone quindi l'identità sociale.

Le diverse modulazioni dell'ironia manzoniana vengono a comporre un diagramma organico della civiltà secentesca: il trattamento subito da ogni figura particolare ne riflette l'adesione all'una o all'altra delle classi, ceti, gruppi in cui è irrimediabilmente divisa la società neofeudale. Impossibile considerarle tutte allo stesso modo, giacché fra loro non c'è eguaglianza di sorta né sul piano economico né giuridico-amministrativo né intellettuale. Profondamente diseguali sono dunque le premesse obiettive al dispiegarsi in loro del libero arbitrio, ossia la facoltà di discernimento che consente di attingere la realizzazione autonoma e piena del proprio essere morale.

Coerentemente a questo primo *principium individuationis*, che rimanda allo stato gerarchico dei personaggi, l'ironia si esplica anzitutto come spirito di comicità. A esserne investiti sono i modi di comportamento, non la sostanza umana dell'io. L'autore sottolinea l'inadeguatezza con cui il personaggio si atteggia e si esprime: beninteso, non già rispetto allo pseudo galateo sociale delle classi dominanti secentesche, ma a un codice di belle maniere connotato in senso inequivocabilmente borghese. Sua base è un ideale di dignità affabilmente decorosa, sorretta da una padronanza di sé che consenta di dar conto corretto e compiuto dei propri intendimenti, senza prosopopee inutili, ma anche senza farsi metter in soggezione dagli sfoggi di boria: la proprietà di gesti e parole deve fare tutt'uno con il riserbo, la modestia con la cordialità disinvoltamente esibita.

Il registro comico è adottato particolarmente per raffigurare la spontaneità incondita dei personaggi contadini: Agnese ad esempio, ma non già Lucia, dinnanzi a suor Gertrude. Sorridendo, l'autore prende le distanze da loro sul piano socioculturale, senza però avvilirne la fisionomia interiore, anzi esaltandone l'autenticità ingenua e limpida. Certo, l'indulgenza divertita con cui li osserva muoversi e parlare ha un tratto sin troppo accentuatamente paterno: il popolo, si sa, è un gran fanciullo. Siamo però ben lontani dal paternalismo populista della narrativa tardottocentesca. Qui c'è piuttosto il compiacimento di chi scopre per primo un'umanità letterariamente inedita di gente di paese, artigiani, barrocciai, comari, e ne accarezza l'effigie con buonumore ma senza malizia.

In effetti, quanto maggiore è il grado di comicità dell'immagine o della scena, tanto più il narratore moltiplica le giustificazioni, addotte in nome delle esigenze di imparzialità rappresentativa. Valga il caso dell'episodio più intensamente comicizzato, l'ubriacatura di Renzo, a metà della quale una serie di espressioni di rammarico e scusa intervengono a ristabilire la dignità del personaggio, alquanto compromessa: «Qui è necessario tutto l'amore, che portiamo alla verità, per farci proseguire fedelmente un racconto di così poco onore a un personaggio tanto principale, si potrebbe quasi dire al primo uomo della nostra storia. Per questa stessa ragione d'imparzialità, dobbiamo però anche avvertire ch'era la prima volta che a Renzo avvenisse un caso simile».

Ancor più significativa la digressione sull'epistolografia contadina. La lunga presa in giro dell'analfabetismo e semianalfabetismo viene riequilibrata conclusivamente paragonando questi scambi di lettere alle dispute dei dotti, di «due scolastici che da quattr'ore disputassero sull'entelechia»: l'intellettuale di professione non stia dunque a montar in cattedra, che non ne ha davvero motivo.

Modo rappresentativo immediato e diretto, la comicità tende a fissare il personaggio in una posa icastica; esempio famoso, Perpetua: «La venne finalmente, con un gran cavolo sotto il braccio, e con la faccia tosta, come se nulla fosse stato». A conferma, può esser citato un altro passo, modulato con maggior complessità perché riferito non a un singolo evento ma ad una situazione di vita: «aveva passato l'età sinodale dei quaranta, rimanendo celibe, per aver rifiutati tutti i partiti che le si erano offerti, come diceva lei, o per non aver mai trovato un cane che la volesse, come dicevan le sue amiche». L'ipotiposi dello zitellaggio non potrebbe poggiare su argomentazioni più nette, senza tanto bisogno di approfondimenti ulteriori.

Rispetto alla comicità, carattere assai più riflesso ha il grado seguente dell'ironia manzoniana, cioè l'umorismo. La sua indole intellettualizzata lo porta ad appuntarsi di preferenza sui meccanismi di razionalità del soggetto in questione; le occasioni migliori di spasso gli sono offerti dall'inefficienza della ragione utilitaria a perseguire il suo scopo, assicurando all'io un godimento indisturbato di sé. I suoi procedimenti sono dunque di tipo analitico e implicano una intromissione a fondo nella realtà costitutiva del personaggio.

La premessa necessaria è che l'autore possa parteciparne la identità psicosociale meglio di quanto accada per le figure del mondo popolare contadino. In effetti l'atteggiamento umoristico riguarda anzitutto gli esponenti di una protoborghesia secentesca, diciamo così: ossia gli scarsi e deboli ceti intermedi fra aristocrazia fondiaria e plebe. Ovvio che nei loro confronti il Manzoni sia più esigente, e quindi ne vagli con sottigliezza particolare i lineamenti fisionomici. A colpirlo, a farlo divertire è la cocciutaggine del loro rifiuto di comprendere che per sottrarsi davvero al peso soffocante del regime feudale, di cui pure soffrono in prima persona le conseguenze, l'unica via è la maturazione di un senso nuovo di solidarietà collettiva: fra gli appartenenti al loro stesso ceto, e con i membri delle classi inferiori, di cui spetta ad essi promuovere l'ascesa, assicurandone la rappresentanza d'interessi.

Ebbene, invece di proporsi come classe dirigente in formazione, questi borghesi indegni del nome si chiudono nella ricerca di un piccolo benessere egoistico, che in realtà perpetua il loro stato di soggezione allo strapotere nobiliare: un meschino quieto vivere, senza sosta insidiato, mortificato, vanificato, tanto più ridevolmente quanto più palese è l'infondatezza della pretesa su cui si regge. È la mentalità del mercante di Gorgonzola, «Chi farebbe viver la povera gente, quando i signori fossero ammazzati?»; quella del padre di Lodovico, vergognoso della sua professione al punto di non riflet-

tere che «il vendere non è cosa piú ridicola che il comprare»; anche quella dei «galantuomini del *ne quid nimis*» che stanno attorno al cardinal Federigo, restii a dividerne lo spirito di spregiudicatezza magnanima, vera prova della nobiltà non di sangue ma di spirito.

Paurosi di dare un valore autonomo alla loro presenza sociale, tutti costoro si rattrappiscono in un culto miope del proprio particolare. Invece di irrobustirsene, la personalità ne viene depauperata; a furia di evitar ogni assunzione coraggiosa di responsabilità, l'individuo si trova sempre piú in balia delle inevitabili burrasche dell'esistenza. D'altra parte, è pur vero che ogni ondeggiamento fuori dalla staticità del mondo agricolo feudale induce uno stato di insicurezza, in cui gli istinti elementari di autodifesa hanno buon gioco ad affermarsi: col bel risultato però di far supporre che la salvezza piú sicura stia nel rescindere i legami con gli altri, invece di rafforzarli.

Siamo agli antipodi non solo della solidarietà laica e della carità cristiana, ma di una valutazione spassionata del proprio vero interesse, materiale e mentale. Si tratta nondimeno di atteggiamenti sin troppo plausibili; e del resto nessun astratto rigorismo intellettuale basterebbe ad infirmarli. Ciò non implica nessuna concessione di attenuanti; piuttosto, il narratore ne è sollecitato a rivivere dall'interno la crisi permanente in cui versano questi personaggi, lasciando che essi stessi istruiscano il loro processo, ossia si mettano alla berlina.

La tecnica privilegiata diventa allora il soliloquio, che pone l'io a confronto con se stesso facendogli sciorinare i suoi crucci e riconducendoli implacabilmente all'ossessione di fondo, la salvaguardia occhiuta d'una tranquillità inafferrabile. Naturalmente, l'esempio principe è offerto dalle geremiadi snocciolate da don Abbondio durante la salita e la discesa dal castello dell'Innominato. Il contrasto fra la grandezza degli eventi e l'angustia mentale di chi si è trovato cosí di contraggenio ad attraversarli produce un effetto di spasso perché al criticismo acrimonioso contro tutto e contro tutti corrisponde, nel pavido curato, il piú perfetto rifiuto alla critica di se stesso.

Persuasamente d'esser un modello di avvedutezza virtuosa, don Abbondio si sente in credito persino col Padreterno, «il cielo è in obbligo d'aiutarmi, perché non mi ci si son messo io di mio capriccio»; e non si rende conto che proprio la sua riottosità a prender qualsiasi iniziativa lo getta in uno stato d'impotenza di cui chiunque ha agio di approfittare, persino la sua placida mula: «Sicché, al solito, rodendosi di stizza e di paura, si lasciava condurre a piacere altrui».

L'ultima frase sintetizza i motivi per cui la mentalità, il sistema di don Abbondio appare al narratore una fonte di divertimento continuo: Manzoni si esilara nel misurare e rimisurare la tenacia con cui il personaggio profonde le sue energie per rincalzare una barriera d'autodifesa che a ogni passo si rivela non solo moralmente abietta ma praticamente inservibile. Pure, questa resistenza indomabile gli sollecita una forma non certo di complicità ma di riconoscimento obiettivo: difficile davvero è la situazione del piccolo borghese, cui la veste talare è lungi dall'offrire il riparo inattuabile utopisticamente desiderato.

Non dissimile è il punto ottico secondo cui appaiono orientati i ritratti e ritrattini della categoria tutta intera deputata a rappresentare l'essenza negativa della borghesità: gli osti. Il modesto commercio di questo tipo particolare di bottegai esige con maggior evidenza una attitudine mediatrice nei rapporti con una clientela assai assortita, e con i poteri pubblici, e con la prepotenza privata: se no, ci van di mezzo gli affari. Allo stesso modo che nell'umile parroco di campagna, ecco allora l'esercizio del doppio gioco: ma non con accidia brontolona, sí con garbo sornione, e quasi un tocco di artisticità sfrontata.

Valga il caso dell'apostrofe indirizzata dall'oste della luna piena a quel «testardo d'un montanaro», che è appena riuscito a mettere a letto e che ora si accinge a denunciare alla polizia. Anche in questa circostanza, il soliloquio si risolve in una autoapologia compiaciuta; sicuro di saper stare al mondo, forte della sua «politica», il furbo cittadino milanese fa la lezione, sempre fra se stesso, allo sprovveduto campagnolo: «E pretendi girare il mondo, e parlare; e non sai che, a voler fare a modo suo, e impiparsi delle gride, la prima cosa è di parlarne con gran riguardo».

Il Manzoni lo lascia dire, senza interventi di commento: la riprovazione ironica sta proprio nel consentir al personaggio di esprimere con tutto agio un atteggiamento di doppiezza cosí scetticamente, cosí cinicamente asociale. Anche in questo caso comunque l'umorismo non esclude un aspetto di

comprensione: nella società in cui vive, come potrebbe quell'oste concedersi a cuor leggero una padronanza autentica e leale dei suoi atti e delle sue parole? Non per nulla, il suo vero pensiero emerge liberamente solo nel colloquio mentale con un interlocutore muto.

La situazione cambia quando il narratore si trova di fronte ai membri delle classi privilegiate. Qui l'ironia si inasprisce: diventa satira, inclina al risentimento caricaturale, acquistando un senso univoco di condanna. E si capisce: a questo livello, nessuna attenuante obiettiva sussiste, nessun pretesto d'indole pratica può esser addotto a giustificare la mancata realizzazione della propria personalità morale, sia sul piano dei rapporti privati sia degli impegni civili. Tanto più grave appare allora il cattivo uso che i personaggi fanno dei vantaggi loro concessi per nascita, per censo, per risorse intellettuali.

Varie distinzioni vanno fatte peraltro, all'interno del variopinto mondo nobiliare secentesco. Il primo caso è quello di don Ferrante, l'«uomo di studio» cui non piaceva «né di comandare né d'ubbidire»: cioè che trovava in una falsa concezione dell'autonomia del sapere, come diremmo oggi, l'alibi per esonerarsi da ogni preoccupazione e responsabilità operativa. Ovviamente, per il Manzoni ciò configura un vero tradimento della ragione culturale stessa: quando la vita delle idee non sia stimolata da una volontà di intervento attivo sulle sorti della coscienza e dell'essere collettivi, quando si riduca a mero affare oziosamente privato, non può che degenerare nelle buffonerie erudite di un diletterantismo saputo e vacuo.

Ogni fuoruscita dalla cerchia del conformismo diventa allora impossibile, perché vien meno l'impulso a operare quelle scelte coraggiose fra tradizione e innovazione, da cui prende corpo il progresso nella ricerca del vero. Nei confronti di un personaggio cosiffatto, l'ironia satirica ricorre con larghezza a un procedimento antifrastico: la narrazione ostenta di esser condotta secondo il punto di vista di don Ferrante, spesso riprodotto nei modi dell'indiretto libero, ma per capovolgere l'immagine del savio umanista in una sorta di contraffazione autocaricaturale: «aveva una raccolta di libri considerabile, poco meno di trecento volumi: tutta roba scelta, tutte opere delle più riputate [...] Siccome però que' sistemi, per quanto sian belli, non si può adottarli tutti; e, a voler essere filosofi, bisogna scegliere un autore, così don Ferrante aveva scelto Aristotile [...] il libro in cui si trovano racchiuse e come stillate tutte le malizie, per poterle conoscere, e tutte le virtù, per poterle praticare; quel libro piccino, ma tutto d'oro; in una parola, lo *Statista regnante* di don Valeriano Castiglione».

L'ostilità manzoniana verso i ceti aristocratici è dunque generalizzata al punto da investirne di scherno anche quei membri dediti a un'attività in sé commendevole, i buoni studi, fuor d'ogni uso e abuso del potere. Altrettanto vale nel caso che i gran signori vogliano farsi zelatori del bene. A tratteggiare la fisionomia di donna Prassede il narratore delega con frequenza gli stessi motti proverbiali suonanti sulle labbra della «vecchia gentildonna», o più recisamente «la vecchia»: «Con l'idea donna Prassede si regolava come dicono che si deve far con gli amici [...] Dimmi chi pratici, e ti dirò chi sei [...] per riuscire a far del bene alla gente, la prima cosa, nella maggior parte de' casi, è di non metterli a parte del disegno [...] si sa che agli uomini il bene bisogna, le più volte, farlo per forza».

Stavolta però l'antifresi è esplicitamente risolta dal romanziere stesso, che si pronunzia con grande durezza sul conto del personaggio: «Giacché, come diceva spesso agli altri e a se stessa, tutto il suo studio era di secondare i voleri del cielo: ma faceva spesso uno sbaglio grosso, ch'era di prender per cielo il suo cervello». Il fatto è che a dettar legge in questo cervello beghinesco è la presunzione autoritaria, vizio costitutivo della mentalità aristocratica. Ogni miglior intenzione viene guastata da una simile tara.

Figuriamoci poi quando l'alterigia sussiegosa è codificata in un insieme coerente di norme di comportamento, come quello dettato da un falso codice dell'onore. Le balordaggini più incredibili possono allora aver luogo, secondo ritualismi grottescamente assurdi, ma con le conseguenze più drammatiche. Valga l'esempio del «signor tale» che si fa sbudellare per strada da Lodovico, per non cedergli la destra. La satira manzoniana incrudelisce. Stiamo ormai giungendo al cospetto dei personaggi di maggior carica negativa, in quanto adulterano più profondamente l'autenticità dei sentimenti fondamentali: don Rodrigo la passione amorosa, il principe padre l'affetto familiare.

I ritratti sono costruiti in modo da escludere ogni connotato di eroicità; a improntarli è il netto divario chiaroscurale tra l'enfasi magniloquente delle pose e lo squallore miserrimo degli scopi che l'uno e l'altro personaggio perseguono, con accanimento puntiglioso: il signorotto di paese vuol scapricciarsi con una contadinotta qualsiasi, il feudatario di Monza vuol sistemare in convento la figlia. Proprio niente di grandioso, insomma; eppure entrambi si rivelano privi della forza, dell'autorevolezza, dell'energia indiscussa e indiscutibile necessarie per piegare senz'altro ai loro desideri le vittime designate, entrambe di sesso femminile.

La slealtà dei mezzi e mezzucci cui fanno ricorso li degrada a intriganti di basso rango. Qui è la vera sostanza della diagnosi di decadenza, prima ancora che di indegnità, formulata dallo scrittore sulla aristocrazia secentesca. E di qui procede il compiacimento beffardo con cui viene sguardato don Rodrigo, intento a raffrontar il terrore ispirato anche in effigie dai suoi antenati con la propria mancanza di autorevolezza, non solo, ma con l'incapacità di far tacere entro se stesso le apprensioni più paurose: «Alla presenza di tali memorie, don Rodrigo tanto più s'arrovellava, si vergognava, non poteva darsi pace, che un frate avesse osato venirgli addosso, con la prosopopea di Nathan. Formava un disegno di vendetta, l'abbandonava, pensava come soddisfare insieme alla passione, e a ciò che chiamava onore; e talvolta (vedete un poco!) sentendosi fischiare ancora agli orecchi quell'esordio di profezia, si sentiva venir, come si dice, i bordoni, e stava quasi per deporre il pensiero della soddisfazione».

Più sconsolata e amara è la luce in cui viene inquadrato il principe padre, per il buon motivo che costui riesce finalmente a mandar a effetto il suo disegno: e visti i risultati, c'è poco da scherzare, poco da schernire. Nell'ambito della famiglia, la legge del potere, tradizionalmente inteso appunto come *patria potestas*, funziona ancora, eccome: a danno, naturalmente dei membri più deboli. Forse, funzionerà sempre. E il Manzoni non può che invitar a riflettere dolorosamente sul mistero, sul «guazzabuglio del cuore umano»: o, se così vogliamo, sull'ambiguità del rapporto che lega il carnefice alla vittima.

L'ironia acquista un mordente ulteriore quando a esser messi in causa sono i rappresentanti del potere pubblico. La forma diventa allora quella del sarcasmo. Gli uomini di governo costituiscono una categoria a parte, nell'universo dei *Promessi sposi*. Assai più della loro personalità, allo scrittore interessa illuminarne la funzione assoluta come dirigenti politici. L'analisi psicologica si sviluppa solo come ricerca introduttiva dei motivi reali da cui sono state determinate le loro decisioni operative: assume cioè un carattere di smascheramento e assieme di conferma.

Si tratta infatti di personaggi, in prima istanza, storici. Il Manzoni ostenta dunque di attenersi ai dati di obiettività consegnatigli dagli studi storiografici, convalidandoli sulle testimonianze dei cronisti coevi. Ma la selezione dei reperti viene a comporre un quadro di irresponsabilità così disennata da ingenerare nel narratore stesso uno scrupolo di verifica interpretativa: come sia stato possibile che una classe dirigente si rivelasse tanto paurosamente inferiore ai suoi compiti. L'accusa di incompetenza e incuria sostanzia la polemica contro i dominatori stranieri e i loro adepti più diretti. Ma le colpe perpetrate ai danni di un'intera popolazione rimandano, al di là del piano dell'efficienza economica, amministrativa, politica, a un ordine di cause attinenti la concezione dell'etica sociale.

Ambizioni sfrenate, imprudenze puerili, facilonerie demagogiche acquistano senso nella prospettiva d'una gara di personalismi oltranzistici, dove utilizza meglio il potere chi antepone con maggior spregiudicatezza le opportunità della sua carriera, o della sua immagine, alla preoccupazione per gli interessi collettivi; salvo constatare che la politica, quando sia concepita come puro gioco di concorrenza fra i membri di una élite, interessati solo all'affermazione di sé, è destinata a risolversi in un massacro reciproco. Tutti i politici dei *Promessi sposi* appaiono prima o dopo perdenti. E solo gli uomini di chiesa affermano vittoriosamente un principio di alta responsabilità dell'azione sociale, in chiave di servizio etico.

Il castigo che il Manzoni infligge indiscriminatamente al personale di governo laico della Milano secentesca si esprime in voce di sarcasmo, epigrammaticamente incisivo. Siamo nella zona più concettualizzata dell'umorismo manzoniano. Non è solo un sistema di governo a esser satireg-

giato, è lo scandalo della storia a suscitare un'indignazione cui il riso si mescola non per temperarne ma per rafforzarne la veemenza: «Da tutti i portamenti di don Gonzalo pare che avesse una gran smania d'acquistarsi un posto nella storia, la quale infatti non potè non occuparsi di lui; ma (come spesso le accade) non conobbe, o non si curò di registrare l'atto di lui piú degno di memoria, la risposta che diede al Tadino in quella circostanza. Rispose che non sapeva cosa farci».

Le massime autorità civili vengono ridotte a pure presenze fantasmatiche, destituite di sostanza umana così come di serietà operativa: «e quando poi, che fu un pezzo dopo, gli arrivò la risposta, al campo sopra Casale, dov'era tornato, e dove aveva tutt'altri pensieri, alzò e dimenò la testa, come un baco da seta che cerchi la foglia». Al narratore importa solo metter alla gogna la supposta furberia dei loro metodi di comportamento, «notate tutto; ché questa è politica di quella vecchia fine». Quanto al resto, le loro doti d'ingegno sono così modeste che non c'è neanche da accanirsi troppo a smontarne i meccanismi di funzionamento: «Costui vide, e chi non l'avrebbe veduto [...] Ma Antonio Ferrer, il quale era quel che ora si direbbe un uomo di carattere [...] giacché, chi può ora entrar nel cervello d'Antonio Ferrer?».

Un ritrattino compiuto può esser semmai concesso al conte zio: ma perché si tratta di un'autorità da burla, uno che tira in ballo Madrid e la corte e il conte duca per arrivar a chiedere il trasferimento d'un fraticello da un convento all'altro: «Un grande studio, una grand'arte, di gran parole, metteva quel signore nel maneggio d'un affare; ma produceva poi anche effetti corrispondenti. Infatti, col colloquio che abbiám riferito, riuscì a far andar fra Cristoforo a piedi da Pescarenico a Rimini, che è una bella passeggiata».

Siamo in una dimensione prossima a quella del grottesco. Il sarcasmo ha infatti bisogno di obiettivi adeguati sui quali esercitarsi. E il tono appassionato della requisitoria diminuisce via via che dal rango dei veri reggitori della cosa pubblica passiamo alle mezze figure e poi piú giù, al corteggio dei sottoposti e dei prezzolati, la gente di legge, i birri e bargelli, ministri di una troppo ingiusta giustizia. Per compenso, l'acrimonia si fa piú sprezzante, assume i caratteri del dileggio.

È il caso del notaio criminale, che dà occasione a una sorta di predicozzo ammonitore circa gli effetti della paura sui «furbi matricolati», i «furbi di professione»: abituati ad aver la forza degli apparati legali dalla loro, appena non se ne sentano sostenuti precipitano in uno stato tale che «fanno pietà e movon le risa». Del resto, un disprezzo analogo colpisce non solo gli pseudotutori dell'ordine pubblico ma tutta la cortigianeria che prospera all'ombra dei potenti, adempiendone e magari oltrepassandone per eccesso di zelo non solo i comandi ma i desideri e i capricci: come fanno pure i letterati, nella loro funzione di propagandismo adulatorio.

A maggior ragione, lo stesso atteggiamento vale nei riguardi delle clientele delle corti private, quale è quella paesana di don Rodrigo, col suo podestà e il suo avvocato Azzecagarbugli. Infine, il massimo dileggio è riservato alla categoria dei veri e propri servi, con o senza livrea: e tra essi i bravi, emblemi dell'iniquità piú infame perché perpetrata senza motivi personali e passionali, per pura mercede: non solo, ma tanto piú spregevole in quanto chi la eseguisce gode della garanzia di immunità fornitagli dal suo, diciamo pure, datore di lavoro.

I personaggi nei confronti dei quali il criticismo ironico manzoniano manifesta la repulsione piú fredda e disgustata sono i bassi esecutori piuttosto che i mandanti dell'illegalità organizzata, cui lo sgoverno della società secentesca concede un ruolo praticamente istituzionale. Potrebbe sembrare una prova di aristocraticismo, mentale e morale. In realtà a muover lo sdegno è il fatto che sgherri e sicari, mettendo la coscienza al servizio d'un padrone, tradiscono in primo luogo la loro classe d'origine: spezzano il vincolo di solidarietà fra gli oppressi, passano per danaro dalla parte degli oppressori, perdono ogni autonomia morale e assieme ogni collocazione organica nel contesto d'una civiltà di cui vengono a rappresentare solo un'escrescenza abnorme.

Il criterio di identificazione strutturale dei personaggi conferma dunque pienamente la sua doppia valenza etica e sociale. Il procedimento ironico si inasprisce secondo la gravità delle colpe attribuite al singolo individuo, piú o meno incline a perseguire il falso bene, cioè l'utile privato, an-

ziché il vero bene, cioè l'affermazione dei valori collettivi indicati dalla ragione e consacrati dalla fede. Ovvio che l'operato di ognuno sia soppesato in rapporto alla somma di possibilità e responsabilità conferitegli dal posto occupato in una società rigidamente gerarchica.

Ma in questa prospettiva totalizzante, è il corpo intero della civiltà secentesca a costituirsi, a personalizzarsi come oggetto supremo di rappresentazione critica. L'ironia si applica allora a svelare e fustigare la grande colpa complessiva di cui questo assetto di vita si macchia verso tutti i suoi membri. Una colpa d'inganno, nefastamente autodistruttiva nelle conseguenze e buffonescamente miserevole nelle esplicazioni: ritenere e far ritenere che chi occupa i più alti gradi nella scala sociale, per prestigio, ricchezze, sovranità di comando, sia perciò davvero più libero di disporre di sé a proprio piacimento.

Non è così, al contrario: coloro cui sembra toccato in sorte di dipender solo da se stessi sono in realtà stretti da una rete di obblighi, convenzioni, pregiudizi, tale non soltanto da precludere ogni slancio di partecipazione umana verso i sottoposti, ma da inibire la lieta realizzazione del proprio essere; e prima ancora, da annebbiare qualsiasi lucidità di giudizio sulla propria convenienza. Quanto più appaiano *legibus soluti*, quanto maggiore sia l'arbitrarietà di delibere prese senza pensar di doverne rendere conto a chicchessia, tanto più i membri della classe dominante si consegnano a una logica di alienazione che esige il sacrificio della loro intera personalità. La massima responsabilizzazione sociale si traduce in un principio di irresponsabilità personale, di cui i protagonisti privilegiati sono al contempo le prime vittime.

Separare il proprio destino da quello altrui non è insomma libertà ma schiavitù: sul piano morale, ma anche su tutti gli altri piani di affermazione consapevole dell'io. La durezza della diagnosi polemica si avvalora nel divertimento intellettuale procurato all'osservatore clinicamente severo dalla sintomatologia bizzarra di cui soffre questo singolare organismo civile: una forma di autolesionismo collettivo, che troverà guarigione solo quando il corpo sociale saprà sottoporsi a una disciplina di leggi che assicuri eguaglianza di diritti a tutti i cittadini.

Tale è la condizione semplice e indispensabile perché la selezione verso l'alto filtri i più meritevoli, e se ne costituisca una classe dirigente capace di contemperare i propri interessi con il senso dell'utilità generale; quindi di esercitare il potere non come mera oppressione autoritaria ma sulla base del consenso fiduciario ottenuto dai governati. Per intanto, un'osservazione ulteriore si impone. Le sofferenze provate, o inflittesi, da coloro stessi che son responsabili del dissesto complessivo patito dalla civiltà sono nondimeno così estese e profonde, così autentiche da accentrar l'attenzione pensosa e infine chiedere, esigere la pietà di chi le contempla.

Una nuova disposizione d'animo si fa avanti nel narratore, cristianamente inorridito del meccanismo infernale in cui vede coinvolta e travolta proprio l'umanità più altera, più dedita e in apparenza più prossima ad attinger su questa terra la pienezza dei desideri vitali. Il loro tormento interiore è proporzionale alle risorse di sensibilità e d'intelletto educate da una cultura superiore, per esser profuse nelle mere esteriorità d'un falso scopo. È appunto qui che il fallimento degli orgogli mondani rivela i tratti degni di maggior compianto. E per questo si spiega il largo spazio concesso nel romanzo alla rappresentazione di personaggi delle classi alte, come i più inclini ai peccati di lesa moralità, che son sempre colpe ai danni dell'essere sociale ma che recano più evidente in sé il rovello della propria pena.

D'altra parte, l'afflizione per le distorsioni psichiche in cui si misura l'infelicità dei grandi della terra corrobora la spontaneità d'affetto per quella dimessa umanità che vede i suoi sogni più modesti e legittimi attraversati dalla soperchieria dei poteri legalmente o illegalmente costituiti. Certo, la natura umana è tale per cui nessuna coscienza può ritenersi esente da macchia. Anche la più innocente delle creature, anche chi subisce inerme gli affronti più clamorosi non è in grado di salvaguardarsi del tutto dalle insidie del male. Violenza d'altronde chiama violenza; e quella del peccato è una «scola infernale».

Beninteso, il discrimine resta netto: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del perversimento ancora a cui portano gli animi degli offesi». Tuttavia il peccato è peccato, anche se chi l'ha compiuto

vi è stato trascinato per i capelli: comprenderne la genesi non significa in alcun modo giustificarlo. Vero è piuttosto che la condanna morale, cui il peccatore non può mai sottrarsi, è pronunciata allora in nome di un codice di valori diverso, e infinitamente più equo di quello della riprovazione sociale: perché sa tener conto sia dei condizionamenti pratici e psicologici sia delle intenzioni consapevoli che han mosso l'atto peccaminoso.

Non si tratta di applicar due pesi e due misure, ma di constatare che tra i poveri di spirito, tra la gente incolta la trasgressione nasce da un impulso emotivo cui la volontà aderisce immediatamente, senza esser filtrata dai freddi calcoli del razionalismo utilitario. E un episodio di intemperanza passionale, pur condannabile, non implica alterazioni profonde nella struttura della personalità, né quindi comporta una decisione di rottura sistematica nel rapporto fra l'io e gli altri.

Esclusi dalle gratificazioni insite nel godimento dei beni mondani, i ceti inferiori non interiorizzano irrimediabilmente l'attitudine sopraffattrice educata dall'esercizio del potere: e non ne subiscono il contrappasso, ossia l'ossequio a una logica di autospoliazione delle proprie risorse di affettività disinteressata. Al contrario, la condizione di sudditanza avvalorava un senso istintivo di solidarietà nella resistenza al male, che è il fondamento primo di ogni etica sociale. Nel differenziare la sua condotta da quella degli oppressori, l'uomo del popolo compie una affermazione di libertà tanto più produttiva in quanto basata sull'impegno alla liberazione non meno propria che altrui dai vincoli d'un codice di anarchia giuridicamente costituita. Questo è il vero fulcro dinamico della moralità manzoniana.

Vero è che uno stato di inferiorità socioculturale espone di per se stesso alla passionalità brutale delle esplosioni di collera, di violenza: i comportamenti di Renzo, sul piano individuale, e delle folle milanesi in tumulto, su quello collettivo, lo testimoniano senza equivoco. Nessuna idolizzazione dunque d'una innocente identità popolare, tutt'altro. La voce del popolo non è quella di Dio: in altri termini, l'arretratezza, l'ignoranza, il primitivismo mentale in cui i ceti subalterni sono tenuti negano loro la capacità di dominare con animo adulto le situazioni, e soprattutto quelle di maggior pericolo, dove è più arduo farsi davvero interpreti degli interessi generali.

Nondimeno, anche questo dato obiettivo li conferma estranei a un ordinamento di civiltà in cui la legge barbarica del più forte si affianca e si subordina alla legge politica del più astuto. E all'occhio del narratore cristiano non è la violenza il peccato più grave, è la frode. La degenerazione della società secentesca la si constata proprio sul terreno del ricorso sistematico alla slealtà ipocrita, furbesca, traditrice, che falsifica non solo il rapporto fra governanti e governati ma tutto il tessuto delle relazioni interpersonali.

Di più: quando la ragione viene usata non per render trasparente la scabra evidenza del vero ma per dare maschera di credibilità alla menzogna, l'io individuale si rende opaco a se stesso. Crede di assolutizzare la sua padronanza dei fatti, così da volgerli a proprio tornaconto; in realtà perde di vista l'essenziale, cioè il senso dei limiti insiti nella nostra esperienza di vita; e giunge a farsi sorprendere del tutto sprovveduto dall'appuntamento di verità conclusivo, quello con la morte. Ecco allora la tracotanza del raziocinio capovolgersi in terrore e disperazione, sovrastati dall'ombra della follia.

Come l'io individuale, così l'essere collettivo nutriti di mistificazione precipitano nel panico incontrollato, quando la natura ripresenta a tutti il pericolo sempre incombente d'una estinzione globale della presenza umana sulla terra. Tale è l'abisso sul cui orlo giunge la civiltà irresponsabilmente edificata dalle classi dirigenti secentesche, nei giorni della peste. Di fronte a questa contingenza d'apocalisse, le classi popolari non danno né potrebbero dare prova d'esser in grado di farsi carico d'una riorganizzazione della convivenza sociale: troppo, troppo scarso è il loro addestramento alla strategia intellettuale necessaria per affrontar i problemi del destino comune.

La speranza che si produca una inversione di rotta nel cammino della civiltà sussiste tuttavia: ma è affidata a quei ceti ancora in germe nei quali si coniugano senso dell'individualità e della socialità, intraprendenza personale e solidarismo lealmente professato. Riusciranno essi ad affermarsi? Dipenderà dall'attitudine a mantenersi fedeli, a revivificare l'insegnamento della sola istituzione capace di accompagnarne e promuoverne l'ascesa: la Chiesa, depositaria di un messaggio perenne di

verità, alternativo a ogni mistificazione secolare; la Chiesa, che rende disponibili le risorse dello Spirito per fortificare i cuori piú fragili e timorosi; la Chiesa, in cui l'incerta sapienza umana, fuorviata dai deliri dell'intellettualismo laico, ritrova l'equilibrio di consapevolezza fondato sul timor di Dio.

La varietà di forme dell'ironia critica manzoniana è dunque sottesa dall'auspicio univoco d'un rinnovamento civile di cui siano protagonisti quegli uomini di buona volontà, d'origine popolare-contadina e di mentalità ancora inconsapevolmente ma già autenticamente borghese, di cui i due promessi sposi, Renzo e Lucia, sono i rappresentanti esemplari. Nel loro comportamento si stringe il patto d'alleanza tra buon senso e senso morale, posto dallo scrittore quale criterio decisivo per l'agire storico-politico. A garantirne l'ascesa sta la provvida sorveglianza paterna di coloro che Cristo ha eletto come suoi piú degni ministri, nell'ambito d'una istituzione superiore a ogni contesa di ceti e classi e appunto perciò depositaria d'un principio di conciliazione tra i valori di libertà dell'individuo e la consapevolezza delle responsabilità egualitarie verso gli ordinamenti collettivi.

Premessa a ogni palingenesi dell'essere sociale è la rievangelizzazione di un mondo falsamente cristiano. Questo integralismo di fede può, deve sormontare tutti gli assilli, i dubbi, gli sdegni sconsolati che l'evocazione delle dissennatezze umane, antiche e recenti, provoca. Ed è per corroborarlo al di là di ogni dubbio che i personaggi romanzeschi di piú risentita vocazione missionaria appaiono così ostentatamente, così scandalosamente sottratti a ogni notazione, se non del criticismo, certo dell'ironia manzoniana.

Da questa prospettiva, che intende abbracciare tutte le contraddizioni dell'essere storico-sociale, il Manzoni deriva l'altro punto di vista adottato per costruire e caratterizzare i singoli personaggi: la partecipazione umana, nel convincimento doloroso che ognuno di noi è in qualche misura coinvolto e dunque corresponsabile del disordine cronico delle cose mondane. Accomunati nelle conseguenze della caduta, ma anche affratellati dalla promessa di riscatto elargitaci dal Cristo, nessuna manifestazione del male può suonarci incomprensibile, può lasciarci indifferenti. Anzi, chi cede alla colpa si rende piú bisognoso del nostro sforzo di intelligenza pietosa: nel suo travimento identifichiamo piú vividamente la stessa ombra di peccato che sovrasta la nostra fallibile coscienza.

La carità, come è cardine di vita morale, così è norma di rappresentazione estetica. Occorre però intendersi bene. Il sentimento di commozione partecipa, che non può non prenderci alla vista degli affanni di cui è intessuta ogni vicenda umana, per riprovevole e condannabile che sia, non si traduce affatto in uno stato di inerzia lagrimosa. L'intensità romantica del pathos manzoniano è sorretta da una saldezza di ideologia morale, che ne assicura l'efficacia e perciò stesso ne discrimina lucidamente le manifestazioni. Anche la tecnica di caratterizzazione sentimentale dei ritratti si struttura dunque secondo un criterio di scalarità, così da sollecitare in grado diverso il lettore a proiettarsi nel personaggio, immedesimandosi piú o meno nelle sue vicissitudini.

La premessa è sempre costituita dall'obiettività della collocazione sociale. In rapporto al contesto ambientale, le particolari esperienze vissute dall'individuo fanno sí che egli tenda a uniformarsi a linee di condotta predeterminate. L'identità dell'io appare allora basata su alcune dominanti psichiche, che influenzano la sua libertà d'arbitrio e possono inclinarla ad esiti in varia misura difforni dal codice etico. L'acume sempre perspicuo nella raffigurazione psicologica dei personaggi rimanda ancora una volta al concetto che per lo scrittore la rappresentazione fa tutt'uno con il giudizio. Il canone cui fare ricorso è basato sulla tipologia delle passioni cui il personaggio si conceda, allentando il controllo della ragione e compromettendo l'equilibrio interiore: da ciò le distorsioni cui sono sottoposti i deliberati della coscienza, che quando sia veramente libera non può non conformarsi alla volontà di bene, deposta da Dio nel cuore di ciascuno.

A un primo livello, la partecipazione fraterna nei riguardi delle figure narrative si qualifica come affetto, nutrito di simpatia cordiale e, piú ancora, di fiducia. Tali i sentimenti spettanti a coloro che peccano per avventatezza, dettata da un risentimento spontaneo, senza abitudini di perfidia. Si tratta dei personaggi che hanno minor esperienza del mondo, e quindi del male; che per il loro stato di

inferiorità sociale sono piú esposti alle offese, alle ingiurie cui il sangue vuol subito reagire; che sono meno addestrati al dominio di sé, quale si costituisce per effetto di educazione e cultura. I poveri insomma, quelli che, come dice Agnese, «ci vuol poco a farli comparir birboni»; i popolani ignoranti, come Renzo, che nella sua tranquilla modestia di vita giovanile «non s'era mai trovato nell'occasione d'assottigliar molto» il suo cervello.

Risaputamente, il consenso affettuoso tributato loro dallo scrittore verte soprattutto sulle virtù native del temperamento: la schiettezza, la generosità, e prima d'ogni altra la fedeltà tenace alle proprie scelte sentimentali, quale è manifestata dai due innamorati protagonisti. È anche facile rilevare che queste doti vengono fatte esplicitare nel quadro d'un forte senso di legalità sociale ed etica, da cui nasce la rivendicazione appassionata d'una piú giusta giustizia cui obbedire già su questa terra, in attesa della chiamata dinnanzi al tribunale oltremondano.

Piú importante però è osservare che i popolani manzoniani non esitano a cercar di eludere o addirittura ribellarsi all'ordine costituito, quando abbiano la consapevolezza certa d'esser vittime di un sopruso. Poche volte la partecipazione dello scrittore alle peripezie d'un personaggio è così trepida e vibrante come allorché Renzo si sottrae alla cattura, espatria clandestinamente, si insedia sotto falso nome nel Bergamasco. Non diverso è l'atteggiamento mostrato in una circostanza ancor piú drammatica: di fronte al coltellaccio sfoderato dallo stesso Renzo per sottrarsi al linciaggio, prima di trovare un soccorso insperato presso i monatti, cioè proprio i piú biechi rappresentanti di un'autorità, ribaltata in associazione a delinquere.

Del resto, l'idea del matrimonio per sorpresa, suggerita da Agnese, è ai margini della liceità e come tale viene percepita dalla coscienza scrupolosa di Lucia; nondimeno l'episodio cui dà luogo, con la violazione del domicilio di don Abbondio, offre motivo allo scrittore per puntualizzare bene da che parte stiano il torto e la ragione. Non diverso senso ha l'analoga riflessione a proposito del vecchio servo di don Rodrigo che è stato ad origliare presso l'uscio del padrone, contravvenendo una fra le «regole piú comuni e men contraddette» del costume corrente.

Non si tratta dunque solo del fatto che i personaggi popolari, in virtù della loro semplice presenza nel quadro romanzesco, facciano esplodere le contraddizioni d'una civiltà sbagliata, mettendone in chiaro falsi alibi ed imposture. No, il punto è che le loro azioni ce li propongono come soggetti autonomi di diritto: portatori di una concezione etico-politica diversa e piú avanzata, non temono di affermarla positivamente, negando ossequio alle norme vessatorie di cui li si vorrebbe succubi. Nel gran contrasto fra *jus* e *iniuria* che pervade la compagine narrativa, un segno di sicuro valore viene attribuito all'intraprendenza degli oppressi: fuori e contro i formalismi giuridici, essa infatti realizza operativamente i diritti inalienabili della persona che sono fondamento e sostanza di una legalità naturale, consacrata dal messaggio cristiano.

Qui trovano radice la simpatia, la solidarietà, il credito concessi alla gente del popolo. Ma nessuna fiducia può esser incondizionata. Le plebi secentesche sono lontane dal possedere la preparazione culturale, anzi la competenza scientifica necessaria per imporre una visione nuova dei rapporti sociali. Possono intuirli in confuso, come fa Renzo nella sua arringa improvvisata, dopo il salvataggio del Vicario: ma il brano è di quelli che testimoniano meglio l'acerbità ingenua dell'ingegno del giovane. La strada è lunga prima che le classi inferiori acquisiscano una coscienza civica matura. E non sono ammesse né ammissibili scorciatoie, come appunto i tumulti di San Martino dimostrano. Al realismo rappresentativo si sovrappone qui la volontà di porre a frutto l'esperienza storica del grande ciclo rivoluzionario avviato nel 1789: cioè, diciamolo pure, la paura delle masse, che non poteva non farsi sentire nell'ideologia borghese, per quanto illuminata, del narratore ottocentesco. Solo a un'opera educativa paziente e capillare occorre affidare la speranza che i ceti subalterni sviluppassero i germi di moralità sociale di cui erano tutori.

L'incultura è il primo nemico da battere, perché attraverso essa l'errore e quindi la colpa si insinuano nelle decisioni prese anche dalla piú timorata delle persone. È il caso del voto formulato da Lucia, impegnando non solo la volontà sua ma del suo Renzo. L'istinto di conservazione ha prevalso nel suo animo terrorizzato; ma è l'ignoranza del diritto canonico a impedirle di rendersi conto della nullità dell'obbligo assunto, e quindi a farla responsabile del supplemento di affanni patito dal fi-

danzato. L'episodio è tanto più probante in quanto non riguarda l'irruento «primo uomo» del romanzo ma la sua rigorosissima compagna, compromettendone in qualche modo l'interiorità più delicata.

Se ne avvalora l'affetto con cui il narratore vagheggia l'immagine di questa umanità semplice, forte delle sue intatte risorse energetiche, fragile nella limitatezza delle sue difese intellettuali. Lo sguardo portato sui popolani può apparire sin troppo ostentatamente benevolo, alieno com'è dai modi dell'analisi coscienziale dispiegata. Ma la ritrosia a farli oggetto di una ritrattistica psicologica complessa e articolata nasce anche dall'apprensione di non sminuirne la dignità. Particolareggiare l'indagine dell'anima popolare avrebbe alimentato riserve e dubbi sulla sua intattezza fisionomica; ne sarebbe risultata compromessa la ricchezza di futuro che il romanziere assegnava ai due protagonisti e alle forze sociali da essi emblemizzate.

Del resto, la difficoltà del percorso d'ascesa che sta davanti al popolo contadino è dimostrata dalle condizioni in cui versano gli esigui ceti intermedi secenteschi. Siamo un po' più su nella scala sociale; ma la scomodità della situazione è tale da indurre chi vi si trova ad una tattica di compromesso così assillante da escludere ogni prospettiva strategica. Già si è detto dell'acume storiografico con cui Manzoni puntualizza il disagio di strati sociali che, senza subire un vero e proprio asservimento, sono nondimeno del tutto estranei ai centri di gestione del potere. Il relativo margine di libertà insito nella natura stessa delle funzioni espletate ha per corrispettivo una forte esposizione a tutti i colpi e contraccolpi delle vicende collettive. Da ciò un logorio di energie, declinante nella rinuncia a ogni accentuazione del contrasto con le classi superiori e nella chiusura in una difesa passiva dei propri interessi più immediati. Anziché un fattore di dinamismo, questa protoborghesia secentesca viene così a costituire un incentivo all'immobilità del sistema sociale: salvo poi sfogare l'irrequietezza facendosi copertamente beffe delle leggi cui non osa ribellarsi, ma delle quali avverte tutto il peso.

Che don Abbondio sia il rappresentante tipico di questa categoria di «vasi di terra cotta» è rilevato subito dal ritratto preliminare del personaggio, nei suoi connotati definiti per negazione: «non nobile, non ricco», e tuttavia superiore alla condizione di popolano. Il ministero ecclesiastico lo delega a mediare i rapporti fra umili e potenti; la qualifica intellettuale che vi inerisce dovrebbe fornirgliene gli strumenti adeguati. Invece accade il contrario. E qui veniamo al punto della caratterizzazione etico-psicologica, per don Abbondio come per tutti i personaggi di rango in qualche modo analogo.

Se i popolani peccano, nella loro impetuosità sprovveduta, per difetto di ragione culturale, l'uomo borghese pecca per distorcimento e se vogliamo per eccesso di ragione: nel senso che la sua attività mentale persegue e assolutizza un fine utilitario, mettendo a tacere le obiezioni della coscienza, che pure non ignora. Il peccato sociale del pavido prete è anzitutto l'ipocrisia, più o meno ingegnosamente calcolata: un *habitus* di comportamento che falsifica sia le relazioni con i potenti, cui rivolge un ossequio obbligato e insincero, sia soprattutto con gli umili, dei quali non osa rinnegare apertamente il buon diritto anche quando lo contraddice.

Dove si accampi la menzogna, il Manzoni non è disposto a concedere alcuna simpatia affettuosa. Il registro stilistico subisce dunque un netto mutamento. Ciò non vuol dire che la partecipazione umana alla sorte del personaggio venga meno; anzi, può apparire intensificata, ma nelle forme di una comprensività fatta di indulgenza riflessiva e accoramento smagato, che presuppongono però il rifiuto di ogni verdetto assolutorio. Quanto più stringentemente lo scrittore perseguita il codardo ministro di Dio, tanto più si persuade e ci persuade che sarebbe sbagliato far mostra di indignazione virtuosa verso di lui. Eppure è sempre più chiaro che l'atteggiamento di don Abbondio moltiplica i suoi impicci, invece di risolverli: lui stesso lo ammette, «gli avessi maritati! non mi poteva accader di peggio». Ma è inutile sperare che la lezione delle cose o le reprimende dei superiori lo cambino: ha ragione Agnese, «è un uomo fatto così: tornando il caso, farebbe lo stesso».

L'impossibilità di esorcizzare durevolmente un'inclinazione al peccato così tenace non può non rendere pensosi. È vero che nelle parole rivoltegli da Federigo la virtù del coraggio si presenta in

una luce di sublimazione etica, come testimonianza di fede spinta sino al martirio: e ciò non è fatto per sedurre l'animo di chi, al pensiero di esser ritenuto il «missionario» responsabile della conversione dell'Innominato, aveva paventato le reazioni dei suoi bravi esclamando fra sé e sé «Povero me! mi martirizzano!». Ma il punto decisivo è che i pareri del Cardinale non si discostano da quelli della Perpetua. Non è questione che «il coraggio, uno non se lo può dare»: è che gli converrebbe darselo, perché, a dirla in proverbio, chi pecora si fa il lupo se lo mangia.

Il principio vale per gli individui come per le classi. Manzoni non si appella volontaristicamente a un dover essere astratto: mostra come le prescrizioni universali della moralità si calino perfettamente nel contesto storico determinato. Gli strati intermedi secenteschi avrebbero avuto tutto l'interesse a coagulare la solidarietà nella resistenza al prepotere nobiliare, assumendosi con lealtà la rappresentanza dei ceti subalterni. Per impegnativa che apparisse, era questa la sola via per consolidare ed espandere la propria presenza nella società, promuovendone la liberazione dalle pastoie parassitarie di un ordinamento arcaico.

Don Abbondio compie invece una scelta opposta, in nome proprio e delle forze sociali in lui incarnate: rinserrarsi in un atteggiamento di egocentrismo pauroso, moralmente spregevole quanto praticamente poco remunerativo. È il suggerimento più elementare dell'istinto di conservazione, galvanizzato dal fatto di aver qualcosa di materiale da conservare: un modesto benessere faticosamente raggiunto. Miope, certo, questa volontà di preservarlo da ogni rischio, a costo di isterilire l'autenticità di tutti i rapporti fra l'io e gli altri. Ma quando l'impulso istintivo si allea così strettamente, così disperatamente alle astuzie della ragione utilitaria, prende corpo una compagine di ottusità e assieme di doppiezza ambigua che nulla riesce a scalfire: il discorso intellettuale non lo penetra, la parola della fede non lo redime.

Lo scrittore non può che reiterare l'impegno alla rappresentazione analitica d'un dato di negatività del tutto inespugnabile; e assieme meditare su quanto sia profondamente insediato nella natura umana il limite a una progressiva socializzazione dell'io. Il personaggio più infido del romanzo trae la sua eccezionale evidenza figurativa dall'apparire il depositario privilegiato d'una volontà di vita, antecedente a ogni slancio sentimentale come a ogni fondamento etico. Nel concepire il ritratto di don Abbondio, Manzoni è giunto alla soglia dell'inconscio: più oltre, i suoi strumenti non gli consentirebbero di procedere.

Pur se indossa l'abito talare, il parroco che rifiuta il sacramento del matrimonio a Renzo e Lucia è il personaggio più intimamente, più radicalmente laico del romanzo: appunto perciò non gli viene concessa alcuna possibilità durevole di riscatto. Opposto è il destino dell'altro esponente del clero di base, che incarna le potenzialità positive dei ceti intermedi d'origine mercantile. Ma, a differenza di don Abbondio, fra Cristoforo è inserito nell'organismo ecclesiastico con un vincolo di adesione totale: sarà quindi più opportuno raggruppare la sua figura nella categoria specifica della gente di chiesa.

Va però subito sottolineato che egli appartiene non alla piccola o piccolissima ma alla grande borghesia, cui le recenti ricchezze del padre lo fanno ascrivere. Il significato sociale oltre che morale della crisi sopravvenuta in lui dopo l'omicidio sta nell'essersi reso conto dell'esizialità dello sforzo di volersi pareggiare all'aristocrazia. La strada giusta da battere consiste nell'assumersi la difesa dei ceti popolari, accompagnandone l'istanza di autonomia. Solo così si scontano i privilegi mondani: sia quelli attribuiti dal denaro sia quelli insiti nella nobiltà di sangue.

In effetti, fra Cristoforo ci introduce a quella fascia alta del sistema di personaggi manzoniano, che è assieme di grandi peccatori e di grandi convertiti. La conversione riguarda, beninteso, il dominio della coscienza: ma simboleggia anche un recupero di socialità, cui lo scrittore fa accedere i membri migliori delle classi dominanti. Eppure è fra gli aristocratici che incontriamo le colpe obiettivamente più gravi, perché più sfornite di circostanze attenuanti d'indole pratica. Né solo di questo si tratta: privi di preoccupazioni materiali, questi personaggi possiedono una cultura che li rende pienamente capaci di intendere e valutare le conseguenze dei loro atti. La libertà d'arbitrio di cui godono è o dovrebbe essere assoluta.

Dunque, le loro scelte peccaminose nascono solo dal desiderio di sostituire il proprio capriccio alla legge comune: dantescamente, diremo che la ragione sottomettono al talento. Ma già si è sottolineato che la loro padronanza di sé, mentre si traduce in un principio di irresponsabilità, viene a capovolgere in debito di ossequio a una somma di convenzioni castali, eticamente infondata ma non perciò meno rigidamente prescrittiva. Non si vive, nessuno può vivere al di fuori di un ambito di legge: e quanto più la disciplina cui si aderisce è priva di criteri di ragionevolezza, dunque di universalità, tanto più forte è l'asservimento psichico che ne viene indotto.

Il caso del principe padre testimonia esemplarmente il grado di alienazione prodotto dal consentimento a una norma come quella del maggiorasco, motivata soltanto da opportunità mondane: resta il titolo di principe, scompare il diritto alla qualifica di padre. La presunzione di superiorità porta a adottare un comportamento non solo estraneo alla coscienza morale ma inferiore alle prescrizioni genetiche della stessa natura animale: tanto è potente l'autorità del pregiudizio, quando il costume sociale lo codifichi.

L'orgoglio è la disposizione peccaminosa che induce i grandi della terra ad alzare queste sfide proterve contro i fondamenti della legge umana e divina. Ma nel linguaggio dell'aristocrazia secentesca, esso è chiamato onore: e come tale può assurger al valore d'un principio di coerenza assoluta, la cui necessità predetermina ogni azione. Ciò gli conferisce pure una qualche sorta di grandezza, poiché in suo nome viene sacrificata non solo la propria vita ma addirittura il destino della progenie. Si tratta tuttavia di un padrone, quanto più esigente tanto più ingannatore: chi ne obbedisce con maggior intransigenza i precetti, si trova a contraddire clamorosamente proprio quell'altero sentimento di sé cui credeva di informare il proprio ruolo sociale.

Ecco allora aprirsi un dissidio che può portare a un riesame complessivo del proprio modo di esistere. Il ripudio del passato avverrà con la stessa intensità energetica dianzi messa al servizio dei convenzionalismi menzogneri, e con il sovrappiù di fervore liberatorio scaturente da un processo di autoriconoscimento di sé: l'io non rinuncia ad affermarsi, anzi si rinsalda proprio quando si sottomette a un patto di eguaglianza con i suoi simili. Tale è il meccanismo che guida, in una coscienza avvezza a sensi di alta consapevolezza, quel moto di ristrutturazione psichica religiosamente denominato conversione.

Manzoni insomma nega ogni futuro all'aristocrazia come classe sociale; ma concede una possibilità di riscatto ai suoi membri singoli, come individui morali. In questo atteggiamento trova radice la particolare forma di comprensione riservata ai personaggi dei ceti superiori. Non più il sentimento di affettuosità benevola e cordiale adottato per la gente del popolo, e nemmeno la comprensione pensosamente accorata che impronta i ritratti d'indole preborghese: a prevalere è ora una severità rispettosa, scevra di benevolenza e tuttavia non aliena dal chiaroscurare i ritratti con un pathos derivante dal vedervi trasparire una pena autentica, e profonda. Per quanto ignominiose siano le loro gesta, non perciò esse appaiono ignobili: a determinarle infatti è l'adesione a principi che, pur nefasti, implicano sempre un superamento dell'egoismo puro; o diciamo almeno, lo sublimano in egoismo di gruppo e di classe. Ciò basta a preservare, non certo la vita spirituale, ma la dignità umana del personaggio: premessa, questa, da cui potrà germinare la sua salvezza.

Lo vediamo nella figura stessa del principe padre, che incute una repulsione sgomentata ma non ispira disprezzo: tanto forte appare la necessità da cui è sorretto il suo autoritarismo inflessibile. La prevaricazione ordita ai danni dell'inesperta Gertrude discende da un falso concetto della famiglia, cui in buona fede il personaggio ritiene debbano esser sacrificati i sentimenti suoi propri, e la felicità dei figlioli. Di più: egli acconsente a metter a repentaglio l'anima. Sa di meritare il castigo supremo della scomunica: nel colloquio con la madre badessa, sua complice, entrambi hanno l'atteggiamento imbarazzato del colpevole posto di fronte all'enormità del suo torto. Nondimeno, il turbamento dell'uno e dell'altra non è rappresentato in altro modo che nell'allusione alla fretta di lasciarsi, «si separarono, come se a tutt'e due pesasse di rimaner lí testa testa».

La denuncia del delitto, da parte del Manzoni non potrebbe esser più circostanziata; ma proprio il fatto che la causale, cioè l'ossequio alla norma del maggiorasco, sia e rimanga del tutto astratta impedisce lo svilimento del personaggio, evitando di degradarlo al rango di chi sia mosso da interessi

o risentimenti meschini. Nella fase culminante della vicenda, lo scrittore sottolinea il suo stato di «sospensione molto penosa», cogliendolo nell'atto indecoroso di finger di passare per caso davanti alla sala in cui il vicario delle monache si intrattiene con Gertrude. Ma proprio subito dopo, ecco inattesa risarcita l'urbanità del principe, nel «giubilo cordiale», nella «tenerezza in gran parte sincera» con cui colma di lodi, carezze, promesse la figlia che si è piegata al suo volere. Il comportamento verso di lei non era dettato da alcuna sorta di malevolenza odiosa: ciò può renderlo più grave ma per così dire lo illimpidisce. Certo, nessuna assoluzione può essergli riservata; resta però aperto uno spiraglio prima della condanna, della resa dei conti definitiva.

Analogo e più esplicito è l'atteggiamento conclusivo verso l'altro personaggio colpevole, in modo diversissimo, di un attentato all'etica familiare perpetrato attraverso la coartazione d'una volontà femminile. Nei confronti di don Rodrigo Manzoni appare assai meno riguardoso, anzi addirittura poco incline a prenderlo sul serio: e si capisce, giacché la sua inclinazione peccaminosa ha un connotato di sensualità, dunque di bassezza che non merita complimenti. D'altra parte don Rodrigo appartiene a una nobiltà minore, paesana, in cui è decaduto proprio quell'alto sentire che agli occhi del romanziere costituisce il patrimonio interiore più autentico della vera aristocrazia: cioè la risorsa su cui si può fare miglior affidamento per un risveglio di moralità.

Tuttavia la dignità del personaggio, molto compromessa nel corso della vicenda, gli viene restituita *in limine mortis*. Allo squallore del covile in cui giace, alla devastazione delle fattezze fisiche fa riscontro la compostezza della postura; anche se la mano destra poggia vicino al cuore per comprimere il bubbone della malattia, l'atto ha una sua signorilità tipica; e il silenzio degli occhi sbarrati, il respiro affannoso ma senza lamenti avvalorano il rispetto nuovo che la figura incute. In effetti, «può esser gastigo, può esser misericordia», questa sofferenza che Dio gli ha inflitto. Secondo il romanziere, l'animo di don Rodrigo non era tale da escludere il ravvedimento: ce lo aveva già detto, parlando del suo «lontano e misterioso spavento» all'udir la profezia minacciosa di fra Cristoforo, che ancora tempo dopo gli fa venire «i bordoni»; e lo aveva poi confermato clamorosamente, facendo emergere il senso di colpa e il bisogno di espiazione nel sogno premonitore di morte.

D'altra parte, la volontà peccaminosa di don Rodrigo non solo non è mai giunta a effetto ma è rimasta come sospesa in un clima di velleitarismo: e, quel che più conta, non ha preso corpo compiuto nemmeno a livello mentale. Senza ricordare che dei due incontri stradali con Lucia noi abbiamo notizia solo indiretta, l'importante è che il narratore si guarda bene dall'introdurre concretamente la figura della giovane nelle fantasticherie di cui pure il signorotto alimenta la sua passione, «cioè quel misto di puntiglio, di rabbia e d'infame capriccio, di cui la sua passione era composta». Riserbo motivato dal pudore, ovviamente: ma che per intanto evita di aggravare il personaggio d'un peso troppo sgradevole di pensieri impuri.

Per preservare questi ritratti aristocratici dalle deturpazioni più avviliti e irrimediabili, l'autore fa dunque un uso particolarissimo della tecnica di preterizione: nomina esplicitamente il peccato, senza però conferirgli modalità di presenza tali da cancellar ogni prestigio nella fisionomia psichica del peccatore. Il criterio trova l'applicazione più nota nella pagina che rievoca la carriera tirannica dell'Innominato: «Fare ciò ch'era vietato dalle leggi», «tante ne fece», «non ruppe le pratiche», «certe nuove e terribili pratiche»: queste ed altre consimili sono le locuzioni cui lo scrittore ricorre. Ovvio notare che una tale indeterminatezza di perifrasi allusive proietta in un'aura mitica la sinistra grandezza del personaggio. L'espedito ha una sua sin troppo suggestiva, anzi facile efficacia, poggiato com'è all'altro, l'omissione del nome: a sua volta, così poco credibile realisticamente.

L'artificio tecnico conferma più che mai di obbedire a uno scopo ideologico preciso: rendere più agevole l'itinerario che porta il più sanguinario dei fuorilegge a sottomettersi alla legge divina. Manzoni preferisce accentuare l'aspetto romanzesco nella presentazione del personaggio, pur di non correre il rischio di dar alla conversione un significato troppo melodrammaticamente miracolistico; come sarebbe avvenuto se ci avesse mostrato l'Innominato nell'esercizio effettivo, diciamo così, della sua professione delittuosa. Non che in questo modo il personaggio smentisca meno solennemente se stesso: il fatto è che la sua criminalità ci viene esplicitata come un rifiuto complessivo delle istituzioni sociali piuttosto che come una serie particolareggiata di offese alla coscienza morale. In

questo senso va l'unico «tratto notevole» riferito con precisione, traendolo dal Ripamonti: l'aneddoto sull'uscita di città, compiuta in pompa magna e a suon di tromba. Ben diversa portata aveva l'episodio di furia omicida attribuito al conte del Sagrato, opportunamente escluso dalla redazione definitiva.

La possibilità di resipiscenza che il Manzoni non nega ai personaggi di alto lignaggio presuppone un convincimento: l'educazione aristocratica ha rafforzato in loro un rispetto di sé, che può declinare a esiti del tutto fuorviati, ma non cancellarsi. Su questo fondamento essi potranno trarre il coraggio, o addirittura la «rabbia di pentimento» capace di indurli a rifare radicalmente i conti con se stessi. Così si spiega il ritegno con cui ne viene tratteggiata l'immagine e la reticenza nel passarne sotto silenzio gli aspetti più squallidi.

La testimonianza suprema in proposito è offerta dalla celebre ellissi «La sventurata rispose». Già si è detto più volte che per Manzoni il peccato amoroso è per eccellenza innominabile. Si è pure rilevato come nell'altro episodio decisivo della storia di Gertrude, l'infatuazione per il paggio, venga fatto ricorso a una litote circonlocutoria: sul suo biglietto, la ragazza «avrebbe fatto meglio a non iscriver nulla». Qui va solo aggiunto che a proposito del rapporto con Egidio la tecnica del dire tacendo si fa massimamente incisiva, in quanto si tratta di un amore adulto, e soprattutto di un amore sacrilego. Semmai potremmo sottolineare che, poco oltre, l'assassinio della conversa viene a sua volta alluso in modi indiretti, sí, ma assai più espliciti. Il risultato è un clima di riprovazione inorridita, in cui però l'errore, l'empietà, il delitto appaiono quali entità incorporee, nell'alone suggestivo da cui sono avvolte. A pesare sulla pagina sono piuttosto le espressioni dell'inquietudine e del rimorso, avanzate con enfasi, «Quante volte al giorno», «Quante volte avrebbe desiderato», «Quante volte avrebbe voluto».

Per conseguenza, l'unico episodio che giustifichi strutturalmente la presenza di Gertrude nel romanzo, cioè il tradimento ai danni di Lucia, invece di imprimere un connotato particolarmente odioso alla figura della monaca, è tenuto sulle note della comprensione pietosa. La «sciagurata signora», «la sventurata», la «mente sciagurata di Gertrude»: anche lei, la grande colpevole, è una vittima al pari dell'innocentissima ragazza che si appresta a consegnare ai sicari. Senza dubbio, per Manzoni non c'è inganno più abominevole di quello tramato da una donna per compromettere l'onore femminile di un'altra donna; nondimeno l'accento batte più che sul dato di fatto, sulle resistenze interiori suscitate in Gertrude dal progetto nefando di cui pure si fa abile esecutrice.

Subito dopo, il personaggio esce di scena; il suo nome torna ad affacciarsi solo verso l'epilogo, quando Lucia viene a conoscerne l'intera storia, e assieme il ravvedimento finale; con un sovrappiù di unzione pia, la vedova la informa anzi che la vita attuale della «sciagurata», come di nuovo viene chiamata, «era supplizio volontario tale, che nessuno, a meno di non toglierliela, ne avrebbe potuto trovare un più severo». Così l'incontro con la popolana Lucia appare in qualche modo l'occasione determinante per la crisi di pentimento e salvezza della nobile signora: non diversamente da quanto accade all'aristocratico fuorilegge, di cui, dopo esser stata rapita dal monastero, Lucia era giunta al cospetto. La redenzione dei grandi della terra è legata alla sensibilità che abbia saputo farsi strada nel loro animo di fronte ai patimenti subiti dai più indifesi fra gli oppressi: la rottura delle barriere di classe, anche se riguarda solo il piano dei valori coscienziali, non l'essere sociale, è il momento non di innesco ma comunque di svolta decisiva nel processo di autorigenerazione dell'io.

Sinché le colpe perpetrate dai membri dei ceti superiori rimangono nell'ambito dei fatti privati, l'atteggiamento di condanna non esclude una sorta di rispetto: non per spirito reverenziale ma per la convinzione che l'orgogliosa consapevolezza di sé, pur volta al malfare, costituisca il pegno di un'attitudine a esser esigenti e severi con se stessi, da cui può sempre derivare la coraggiosa spregiudicatezza necessaria per farsi artefici della propria rinascita. Nessuna concessione, nemmeno in senso dubitativo, trova invece luogo quando le colpe riguardano eventi pubblici, cioè atti compiuti nell'esercizio del potere politico.

Nei confronti degli uomini di governo, di rango superiore o inferiore o infimo, Manzoni ostenta una spietatezza assoluta: la forma è quella del risentimento acrimonioso con cui vengono loro

rinfacciati errori, colpe, mancanze. Ai suoi occhi, essi si sono separati irrimediabilmente dalla nostra umanità comune; l'imputazione loro avanzata è irredimibile, giacché implica non un uso difettoso o distorto dei criteri di ragione, ma addirittura un capovolgimento della razionalità medesima: e ciò proprio da parte di chi, per la funzione assolta nel dirigere la convivenza civile, dovrebbe non solo custodire ma incarnare la ragionevolezza più integra.

La classe dirigente secentesca appare in tutto seguace d'una logica di follia che ha un contenuto abbiattamente immoralistico. L'ambizione di dominio implica infatti il massimo di chiusura egocentrica: l'arte di governo non consiste che nel far prevalere, in nome del bene pubblico, comportamenti dettati dal culto di sé più chiusamente privatistico. Una svalutazione così radicale dell'agire politico lascia allo scrittore solo un compito di demistificazione: facile del resto, giacché il buon senso gli offre i mezzi più opportuni per denunciare le enormità dissennate imputabili al ceto dirigente italo-spagnolo.

Su questo orizzonte si stagliano i motivi di polemica storica che rendono così drastica la condanna nei riguardi di don Gonzalo e di Ambrogio Spinola, di Ferrer e del Vicario di Provvisione, e del capitano di giustizia, e del notaio criminale, e insomma tutti i rappresentanti dei poteri pubblici. Semmai, un trattamento migliore può esser riservato non agli uomini, che non compaiono, ma alle direttive di governo cui si ispira la libera Repubblica Veneta, almeno per quanto riguarda l'osservanza delle leggi di natura, nel campo dell'economia politica. È vero inoltre che qualche eccezione il Manzoni è disposto a farla verso gli esponenti della scienza medica impegnati nelle istituzioni statali, cioè nel Tribunale della Sanità: anzitutto i due Settala, Lodovico e Senatore. Ma tutto ciò conferma la nettezza con cui lo scrittore separa la dimensione politica da quella amministrativa; e fonda il suo ideale di buon governo sui criteri della competenza tecnica, l'efficienza, l'onestà. L'essenziale è che la macchina statale funzioni in modo corretto, con un sistema di provvidenze e garanzie tale da assicurare il consenso disciplinato dei cittadini.

Potremmo anche dire che il Manzoni concentra l'interesse esclusivamente sui problemi di politica interna, e deprime, anzi nega del tutto quelli di politica estera. Nel campo delle relazioni fra gli Stati, egli vede operare soltanto una volontà di potenza priva di giustificazioni obiettive e men che mai mossa da valori ideali. Ben oltre i confini del Milanese, il grande quadro della storia europea secentesca è ridotto a una somma di contese inestricabili e di personalismi rissosi. Tutti i protagonisti dell'epoca, dal Richelieu all'Olivares a Ferdinando II, per non parlare dei vari signori italiani, vengono posti sullo stesso piano, accomunati da un'indifferenza sovrana per le condizioni di vita dei loro popoli.

È giusto osservare che quella del romanziere è un'ottica prisorgimentale. Le guerre di conquista napoleoniche da un lato, le battaglie diplomatiche del Congresso di Vienna dall'altro non potevano non avvalorare l'auspicio di una politicità nuova, tutta applicata, in termini di concretezza operativa, ai problemi più immediati di una miglior organizzazione della convivenza civile, nell'ambito delle singole collettività. Resta il fatto che nei *Promessi sposi* i conflitti relativi alla successione dinastica nel ducato di Mantova allargano sì la visuale prospettica, ma solo per deprimere: nessuna spiegazione razionale sembra poter essere fornita della complessa dinamica di eventi che prese il nome di guerra dei Trent'anni.

Né si tratta solo di una condanna del ricorso alle armi come mezzo per dirimere i rapporti fra gli Stati: anche l'altro, normalissimo strumento di relazioni interstatali, la diplomazia, è collocato in una luce ambigua e meschina. Una medesima insensatezza domina sempre il campo, o che si esprima nelle prove di forza brutale o che persegua i suoi scopi attraverso l'astuzia traditrice. Non ci può essere comprensione pietosa per chi si sia fatto partecipe e ministro di questa logica, che è la più propriamente politica: valga il caso dell'accento sprezzante alla sorte del Wallenstein, i cui stessi luogotenenti «quatt'anni dopo, dovevano aiutare a fargli far quella cattiva fine che ognuno sa». Il rifiuto della politica in quanto tale è divenuto ancor più reciso che ai tempi del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*: nessun alone romantico può avvolgere chi, a qualsiasi titolo, si sia lasciato sedurre da un idolo così nefasto.

L'atteggiamento dei governanti milanesi è tanto più esecrabile appunto in quanto essi subor-

dinano sistematicamente la politica interna alla politica estera, ossia alla miserabile gloriola di smozzicar qualche tegola dei tetti di Casale: e ciò anche quando le calamità della popolazione sono tali da richieder di concentrare ogni risorsa per farvi fronte. La crisi dell'istituzione statale si misura nella totale incapacità di organizzare solidarmente gli sforzi per resistere e contrastare le spinte disgregatrici fatte incombere sulla società dalla natura. L'universo sociale non è altro che disordine, più o meno legalmente costituito; e il caos nel rapporto fra i viventi apre la strada all'irruzione della morte, come minaccia di estinzione traumatica d'ogni parvenza di civiltà.

Di fronte a un fallimento così inespugnabile degli uomini di governo laici, l'unica ancora di salvezza è offerta dall'operosità indefettibile dell'istituzione ecclesiastica. Essa viene personalizzata nel romanzo come una presenza complessiva, analoga e contrapposta a quella del secolo mondano. Tanto più estranea al potere politico quanto più insediata nell'universo sociale, la Chiesa è tramite organizzato fra l'umano e di divino: perciò stesso si propone come luogo di tutte le mediazioni, nell'ordine dei rapporti interpersonali. Punto di riferimento per ogni classe, ceto, categoria, non sposa gli interessi di alcun gruppo specifico ma si applica a dirimere i contrasti con un magistero d'insegnamento che riporta i particolarismi privati o castali o corporativi alle necessità primarie del bene collettivo.

L'interclassismo ecclesiale è dunque fonte primaria di incivilimento. Con grande fervore apologetico, Manzoni delinea una sorta di illuminismo cristiano-cattolico, inteso non come semplice movimento di pensiero ma come prassi militante di un apostolato che trae conseguenze sempre nuove dall'interiorizzazione e applicazione effettuale del verbo evangelico. La direzione del processo va non dall'alto verso il basso, da una élite di sapienti alle masse incolte, ma nasce e si diffonde fra tutte le componenti dell'organismo civile, con uno scambio continuo di ruolo fra indottrinanti e indottrinati. Se è vero che *initium sapientiae timor Domini*, il figlio più umile del popolo di Dio è in grado di insegnare molto, di insegnare tutto ai filosofi più eruditi non meno che ai despoti più alteri.

Ciò non esclude la necessità che fra quanti si assumono la cura d'anime, indossando l'abito talare, si stabilisca un ordine gerarchico, dal prete «di base» al presule investito delle cariche più alte. Nel suo assetto esternamente organizzato, la Chiesa non può non ripetere la configurazione piramidale di tutti gli ordinamenti che regolano la vita associativa degli uomini. La differenza però è che ad ogni pastore, quale che sia l'ambito e il livello in cui eserciti il suo mandato, compete la stessa funzione con lo stesso attributo di sacralità. Appunto perciò l'opera di illuminazione religiosa delle coscienze può svolgersi con il supporto di un'istituzione che si ramifica in tutti gli strati sociali, presupponendo una eguaglianza di dignità nella compartecipazione alla battaglia evangelizzatrice.

Alla realtà storica dell'assolutismo illuminato settecentesco, promosso dai principi laici, Manzoni contrappone l'immagine d'una propagazione della luce di civiltà che coincida con la propaganda della fede. Proiettata sul passato seicentesco, l'immagine riverbera nell'attualità del secolo decimonono, a indicare la via per quella impresa di risanamento e unificazione delle coscienze che è premessa indispensabile alla rinascita italiana. Siamo al nodo decisivo della proposta ideologica manzoniana: proprio perciò lo scrittore non ne tace affatto le difficoltà intrinseche, anzi, tende a sottolinearle, con energia spregiudicata.

Certo, gli riesce più difficile sottoporre i membri dell'apparato ecclesiastico al doppio criterio di strutturazione dei personaggi romanzeschi, tra criticismo ironico e comprensione affettiva. Non-dimeno egli sa bene quanto eterogeneo sia, per mentalità ed esperienza, il materiale umano che confluisce nel corpo mistico della Chiesa. La stessa scelta di vestire l'abito talare obbedisce a motivi assai diversi: se gli uni si senton davvero chiamati da Dio, in altri prevarranno calcoli di convenienza, né mancheranno addirittura i casi di costrizione della volontà, come la storia di Gertrude dimostra.

Ecco allora la comunità ecclesiale ripetere al suo interno tutte le articolazioni e contraddizioni della collettività sociale su cui modella la propria fisionomia terrena. La corrispondenza è speculare: la gente di chiesa configura nei *Promessi sposi* un sottosistema rispetto al sistema complessivo dei personaggi romanzeschi. Dal punto di vista di classe, la composizione è analoga: il rapporto fra alto e basso clero sembra riprodurre le distanze fra base e vertice dell'edificio sociale, di qui i curati e i

fraticelli di campagna, di lí i porporati provenienti dalle fila dell'aristocrazia.

Una peculiarità consiste nella distinzione fra clero secolare e regolare. Quest'ultimo parrebbe deputato a rappresentare con maggior nettezza l'alterità di una norma morale del tutto estranea alle ragioni mondane. Invece non è affatto così, il colloquio del padre provinciale con il conte zio lo testimonia senza equivoci. D'altra parte, fra Cristoforo dimostra che l'ardore di carità è lungi dall'esser ridotto a lettera morta, fra i Cappuccini. Per converso, la viltà di don Abbondio comprova l'abiezione cui può accedere un povero prete tutt'altro che incline, di suo, a immischiarsi di intrighi e raggiri; mentre lo zelo imperterrito del Cardinale accerta lo spirito di bene con cui possono essere espletate le mansioni inerenti alle cariche sacerdotali più alte.

Il gioco incrociato delle parti, e quasi la disposizione drastica delle virtù etiche fra i quattro personaggi avvalorano una conclusione significativa. Manzoni conferma le due costanti del suo procedimento ritrattistico, per quanto riguarda l'organismo ecclesiastico preso nell'insieme. All'interno del quadro però il punto di vista dell'ironia critica investe solo alcune figure particolari, mentre altre gli si sottraggono e sono trattate esclusivamente con una tecnica di partecipazione affettiva che si trasvaluta in ammirazione encomiastica.

I personaggi della prima categoria vengono insomma stilizzati secondo un modulo che li parifica ai laici. Anch'essi hanno diritto alla nostra comprensione pietosa, proprio perché esemplificano irrefutabilmente la tenacia delle insidie maligne, che nemmeno all'interno dell'istituzione salvifica voluta dal Cristo cessano dal riprodursi. Più assillante però si fa la scepse delle loro responsabilità: annoveratisi fra i continuatori dei Discepoli, falsificano l'essenza del cristianesimo, compromettendolo con la scala di valori delle cose terrestri. A dispetto dei voti, sono anzi costoro i rappresentanti più autentici della laicità secolare: eminentemente politica è la tattica di riconoscere formalmente il primato di verità della fede, per applicarsi poi a tradirla sottoponendola alle istanze menzognere della vita mondana.

Siamo con ciò stesso non solo fuori ma contro la missione della Chiesa: ossia constatiamo il limite che ne inficia perennemente l'operato. L'esigenza di rievangelizzare i popoli cristiani deriva dalla mistificazione che il Verbo subisce anche e proprio per causa di coloro che sono deputati a custodirne l'integrità. È il caso clamoroso di don Abbondio, che non per nulla dà origine all'unica vera e propria scena di indottrinamento catechistico, per di più con un esito così poco efficace. Ma è pure il caso del padre provinciale, che ripete la tipologia del curato a un livello psicologico e sociale tanto superiore.

Anche qui, nel gioco di rimandi tra ciò che il personaggio dice e ciò che pensa, l'ironia manzoniana tratteggia la fisionomia d'un uomo di chiesa che tradisce il proprio ministero, pur senza aver la vocazione di porsi al servizio dell'iniquità. Il punto è che egli si mette sullo stesso piano del suo interlocutore: «Due potestà, due canizie, due esperienze consumate si trovavano a fronte». Appunto ciò preconstituisce un vantaggio a favore di colui che interpreta la logica del potere in modo più conseguente. Manzoni beffeggia spietatamente la pochezza mentale del conte zio, mentre sembra risparmiare il suo interlocutore. Ma l'ironia amara dell'episodio sta proprio nel fatto che costui si lasci sconfiggere da un avversario simile, rinunciando ad avanzare tutte le buone ragioni adducibili, lo sa bene, a difesa di «quel benedetto Cristoforo».

Si può osservare che la generale insofferenza manzoniana per le figure di autorità tende a riverberare in una qualche forma di riserva, indiretta ma percepibile, riguardo a tutti i cappuccini che rivestano una carica nell'ordine. Così è per il padre guardiano, che si presenta «con un'umiltà disinvoltata» dal fratello del gentiluomo ucciso da Lodovico; così per l'altro guardiano, quello di Monza, che scherza sulle «belle chiacchiere» che si farebbero al vederlo per strada «con una bella giovine... con donne voglio dire»: è l'unico aneddoto di galanteria del romanzo.

Quest'aura di belle maniere mondane è in forte contrasto con la «cert'aria di suggezione e di rispetto» di fra Cristoforo nella sala dei banchetti di don Rodrigo. Si tratta di un segno esplicito dello statuto particolare concesso al personaggio, che non deve apparire mai in atteggiamenti tali da suscitare sia pure un'ombra di sorriso: come accadrebbe se, in questa specifica circostanza, lo vedes-

simo in posa declamatoria, «con la fronte alta, con lo sguardo sicuro, col petto rilevato, con lo scilinguagnolo bene sciolto». Ma se la rinuncia al punto di vista ironico sottrae il personaggio al criticismo con cui sono sogguardate tutte le altre figure romanzesche, rischia anche di negargli ogni dialettica di vita interiore.

Manzoni ha risolto la difficoltà rappresentando in fra Cristoforo la compresenza e la tensione fra due moti di spiritualità: la vocazione all'asceti penitenziale e il fervore attivistico delle esigenze di prassi caritativa. Entrambe le disposizioni vengono per così dire storicizzate, cioè concretate calandole nella storia di un'anima: sicché l'una appare come il termine di sopravvivenza del vecchio io, l'altra come la conquista di un'autodominio superiore. In realtà il dissidio non è propriamente antagonistico: sappiamo che già prima della conversione Lodovico era venuto a costituirsi «come un protettore degli oppressi, e un vendicatore de' torti». L'espedito è tuttavia bastevole per assicurare al ritratto, se non una vera profondità di spessore, certo una tipizzazione pittorescamente efficace.

Va peraltro notato che tutte le iniziative pratiche adottate da fra Cristoforo non riescono ad andare a buon fine; così la visita a don Rodrigo, e l'invio di Lucia al monastero di Monza, e anche quella di Renzo al convento di porta Orientale. Ma questi sono dati che desumiamo direttamente dallo svolgimento dell'intreccio, senza che mai il narratore vi si soffermi per farne carico all'inadeguatezza delle strategie architettate dal frate. Gli è che, in quelle circostanze date, fra Cristoforo non può fare di più, e quindi non può non essere sconfitto. Proprio questa condizione di combattente svantaggiato e frustrato avvalorava la sua consapevolezza di umiltà, inducendolo a moderare il pathos che gli urge dentro.

Il senso dei limiti che ogni iniziativa benefica inevitabilmente incontra si traduce nella persuasione che nessuno può ritenersi indispensabile al suo prossimo. Ma la rassegnazione fiduciosa ai voleri divini, di cui più volte fra Cristoforo si fa predicatore, non suona invito ad accettare passivamente la realtà del male: al contrario, intende esaltare il significato morale della presenza cristiana, quale si costituisce nella solidarietà attiva con gli oppressi, e fra gli oppressi, contro gli oppressori. Così, nella figura del frate borghese la fede sintetizza il contrasto fra un'energia nativa poco incline ai calcoli e ai tatticismi, e la dolorosa ragionevolezza indotta dall'esperienza: difficile sottrarre le vittime ai persecutori, in un mondo in cui tanta parte dell'umanità è condannata a subire, oltre al patimento intrinseco all'esistenza stessa, quello derivato dall'ingiustizia sociale.

In effetti il volontarismo di fra Cristoforo può adempiersi tutto davvero solo nella forma del sacrificio di sé: e al servizio non degli umili ma degli appestati, non di chi è fatto soffrire dalla società ma dalla natura. La suggestione ideologica del ritratto proviene dunque dall'equilibrio dinamico che esso offre fra due visioni del cattolicesimo, entrambe autentiche, e come tali non criticabili: l'attiva e la contemplativa, per usare una definizione un po' sommaria. Ma il loro vero punto d'incontro è non tanto nell'interiorità del personaggio quanto piuttosto nei suoi atteggiamenti esterni, mimici e soprattutto verbali: è nella stilizzazione di un modo di esprimersi che riporta ogni occasione di discorso alla sostenutezza oratoria derivata dall'abitudine a parlare dal pulpito.

D'altronde questa eloquenza sempre concitata e enfatica, mai elegantemente tornita, ha un ostentato andamento popolare: non discende dall'alto, si pone allo stesso livello degli interlocutori. Così il Manzoni si sforza di idealizzare la figura del santo frate, apostolo di carità fra i poveri, senza però abbandonare il piano del realismo mimetico. Il richiamo alla realistica è convalidato dalla tendenza a cogliere il personaggio in situazioni tali da smargarne la dignità, ma solo sul piano esteriore: «uscì in fretta, e se n'andò, correndo, e quasi saltelloni, giù per quella viottola storta e sassosa, per non arrivar tardi al convento, a rischio di buscarsi una buona sgridata, o quel che gli sarebbe pesato ancor più, una penitenza, che gl'impedisce, il giorno dopo, di trovarsi pronto e spedito a ciò che potesse richiedere il bisogno de' suoi protetti».

Qui il ritmo rotto del periodo vuol ripetere l'ansare della corsa, l'andatura scomposta, il nervosismo della fretta. L'alacrità spirituale, sempre desta anche nei momenti di riposo fisico, è invece restituita nella sequenza di immagini presentateci attraverso gli occhi di Renzo: «lo vide poco lontano, che, scostandosi da una caldaia, andava, con una scodella in mano, verso una capanna; poi lo vide sedersi sull'uscio di quella, fare un segno di croce sulla scodella che teneva dinanzi; e, guar-

dando intorno, come uno che stia sempre all'erta, mettersi a mangiare».

Un eroe dell'antierismo, raffigurato secondo un modulo iconografico alquanto parrocchiale, pur se rivissuto con consapevolezza colta. L'elaborata semplicità del suo doppio aspetto fisionomico vuole adeguarsi alla funzione mediatrice che compete all'antico figlio del secolo nell'universo romanzesco. L'impegno manzoniano a evitare l'univocità caratteriologica dei personaggi «positivi» non poteva esser più abile: anche se i risultati tradiscono la fatica dello sforzo.

Altro discorso va fatto per il cardinal Federigo. Qui infatti il proposito encomiastico è dichiarato solennemente: ci troviamo di fronte a un'incarnazione dei valori del Bene. Potremmo anche limitarci ad ammirare la spregiudicatezza, per non dire l'improntitudine con cui lo scrittore attribuisce tanta esemplarità umana e apertura mentale e modernità di interessi a un personaggio così poco illuminato, come storicamente fu il Borromeo. E il Manzoni lo sapeva bene: lo testimonia non tanto la riserva che non può fare a meno di avanzare circa le sue opinioni «piuttosto strane che mal fondate» in materia di stregoneria e di untori, quanto la singolarissima reticenza sulla mancata fortuna dei suoi scritti.

A conclusione del lungo ritratto biografico, il narratore stesso fa chiedere al lettore come mai del centinaio di opere lasciate dal Borromeo sia rimasta una traccia così scarsa. Ma dopo aver posto il quesito, e averlo trovato «ragionevole senza dubbio», l'autore effettua una sorprendente diversione ironica per lasciare la domanda in sospeso: le ragioni da addurre «sarebbero molte e prolisse: e poi se non v'andassero a genio? se vi facessero arricciare il naso? Sicché sarà meglio che riprendiamo il filo della storia».

Il criticismo, così rigorosamente espunto dalla delineazione del personaggio, si riaffaccia per via traversa, e proprio in sede conclusiva: mai formula di preterizione fu più opportuna per prendere le distanze e metter sornionamente in guardia il lettore: quei libri non li conosce nessuno perché non valeva la pena di leggerli, e del resto è dubbio che fossero proprio di Federigo.

È il sistema dei personaggi manzoniani ad esigere che la figura del Cardinale si accampi in luce incondizionatamente positiva. Di fronte all'inefficienza degli uomini di governo laici, il presule esercita una virtù di supplenza inapprezzabile: costituisce l'istituzione ecclesiastica come unico principio d'ordine contro la disgregazione generale dei rapporti civili. E non si tratta solo di richiamare al rispetto per i diritti imprescrittibili della persona umana, ma di assumere il precetto della carità come fondamento d'una lungimirante strategia di assistenza pubblica, a soccorso almeno delle più gravi fra le piaghe e calamità sociali.

C'è poi dell'altro. La tempra morale del discendente di una fra le casate più illustri di Milano comprova la facoltà del messaggio cristiano, rivissuto integralmente, di redimere i privilegi connessi allo stato nobiliare: la superiorità per nascita non è rinnegata ma trasvalutata in quell'unica «giusta superiorità dell'uomo sopra gli uomini» che si realizza ponendosi «in loro servizio». Qualifica familiare e dignità ecclesiastica collaborano a esaltare nel Cardinale una figura di autorità paterna, provvida e benevola. L'aspetto fisico lo conferma: «La presenza di Federigo era infatti di quelle che annunziano una superiorità, e la fanno amare. Il portamento era naturalmente composto, e quasi involontariamente maestoso». Anche i segni dell'età si sublimano in una «bellezza senile, che spiccava ancor più in quella magnifica semplicità della porpora».

Fra Cristoforo è ben lontano da una simile dovizia di attributi paterni. All'inferiorità sia di estrazione sociale sia di collocazione gerarchica, fa riscontro in lui, sul piano psicologico, un rapporto sempre combattuto con se stesso; per converso, nel Cardinale regna la «pace interna» che lo rende più sovraneamente atto a pacificare gli animi altrui. Nondimeno, la figura di Federigo non sollecita nel lettore alcuna spinta alla partecipazione emotiva, come invece il Manzoni ha pur cercato di ottenere nei riguardi del frate, appunto attraverso la sapienza oleografica con cui ne ha drammatizzato i conflitti interiori.

Il Cardinale si libra al di là di tutti gli altri personaggi, come una mera astrazione simbolica. Appunto per questo l'autore si è tanto adoperato per radicarlo nella realtà della storia effettuale. Il disprezzo nutrito per le «potestà» laiche rafforzava il bisogno di introdurre nel romanzo una figura di autorità degna di piena ammirazione reverenziale. L'antitesi però prende un aspetto troppo radicale

per non implicare una rottura dei criteri del criticismo rappresentativo. Va ribadito peraltro che Manzoni non si limita a riaffermare il primato dello spirituale sul temporale. L'apologia del Cardinale è ragionata in termini di superiore capacità operativa: sia nel campo assistenziale sia in quello, altrettanto rilevante, della cultura; si ricordi la fondazione della Biblioteca Ambrosiana.

L'attivismo energico del nobile presule è assieme premessa e risultato d'una distinzione rigorosa fra Chiesa e Stato, fra religione e politica: Federigo è sempre e soltanto un privato cittadino, ma la sua supremazia di prestigio gli viene da una concezione del magistero ecclesiastico tutta proiettata nella prassi. Si potrebbe aggiungere che, estraneo alla macchina del potere politico-amministrativo, egli resta però inserito nelle strutture del potere economico: l'uso benefico delle ricchezze non altera la sua posizione di grande possidente. Ma questo era un dato essenziale per lo svolgimento della sua funzione romanzesca; ed è in piena coerenza ideologica con la visione di un'aristocrazia cristianamente illuminata, che si fa portatrice e garante d'una dinamica sociale, orientata verso l'ascesa dei ceti inferiori. Non diversamente infatti va inquadrata la figura dell'Innominato dopo la conversione: basti pensare alla munificenza nei riguardi di Lucia, che riuscirà così opportuna, assieme a quella del marchese verso Renzo, per consentire ai due «operai» di passar nella categoria degli imprenditori tessili.

Ciò d'altronde rafforzava l'opportunità di introdurre nel quadro qualche altra figura ecclesiastica vicaria, svincolata dai connotati d'una superiorità di classe sociale. Destinata ad affiancare quella dell'aristocraticissimo porporato, il consueto gioco di equilibri e contrappesi induceva a presentarla come un frate, e un cappuccino. Il suo ritratto elude volutamente ogni riferimento biografico preciso: «un padre Felice Casati, uomo d'età matura, il quale godeva una gran fama di carità, d'attività, di mansuetudine insieme e di fermezza d'animo». Una figura socialmente anonima, dunque; e psicologicamente appena sbazzata. Eppure siamo davanti al personaggio che incarna con maggior purezza l'ideale etico manzoniano, la religiosità vissuta come spirito di servizio umilmente disinteressato. Qui davvero nessun'ombra di riserva può esser avanzata: solo un invito a «quella specie di gratitudine che è dovuta, come in solido, per i gran servizi resi da uomini a uomini, e più dovuta a quelli che non se la propongono per ricompensa». Padre Felice è il perfetto eroe cristiano, in quanto testimonia la «forza» e l'«abilità» che la carità può dare a chiunque, in ogni più drammatica circostanza. La fisionomia del personaggio è infatti tutta affidata a una sequenza di immagini d'azione; conviene citarle ancora: «Il padre Felice, sempre affaticato e sempre sollecito, girava di giorno, girava di notte, per i portici, per le stanze, per quel vasto spazio interno, talvolta portando un'asta, talvolta non armato che di cilizio; animava e regolava ogni cosa; sedava i tumulti, faceva ragione alle querele, minacciava, puniva, riprendeva, confortava, asciugava e spargeva lacrime».

L'alacrità del lungo periodo vuol compensare l'astrattezza dei riferimenti fattuali. Ma, soprattutto, vuol mettere in risalto le capacità dirigenti di colui che presiede una collettività così insolita come quella degli appestati. Poco oltre, il Manzoni usa il vocabolo forte «dittatura», per sottolineare che non solo di amorevolezza occorre dar prova ma di lucida intraprendenza organizzativa. In effetti, il governo del lazzeretto tenuto dai Capuccini è testimonianza eccelsa del fatto che l'istituzione ecclesiastica, quanto più si mantenga aliena dall'invasione delle competenze del potere laico, tanto più custodisce fermamente la somma di risorse energetiche cui fare ricorso nei momenti di pericolo, di tragedia collettiva: cioè nei casi di bancarotta di «una società molto rozza e mal regolata».

Tutt'affatto diverso è il carattere dell'altra pagina dedicata a padre Felice: la predica che il «mirabil frate» rivolge ai convalescenti in procinto di lasciare il lazzeretto. L'acme di intensità patetica del «solenne ragionamento» è quando la «venerabil figura del predicatore» si inginocchia a chiedere perdono per non aver «degnamente adempiuto un sì gran ministero», come quello consistente nell'«alto privilegio» di servire Cristo nell'assistenza ai malati. Così l'autorità dittatorialmente esercitata si confessa e purifica e sublima di fronte ai suoi beneficiari. L'antitesi rispetto alla iattanza dell'autoritarismo laico, stoltamente privo di ogni disposizione autocritica, non potrebbe esser sancita con maggior vigore.

Pur così diversamente incidenti nel tessuto narrativo, le figure di padre Felice e di fra Cristoforo appaiono complementari. Entrambe rimandano a quella del cardinal Federigo, come incar-

nazioni diverse d'uno stesso modello esemplare: l'uomo di chiesa che presiede e provvede con oculatezza alle necessità di quanti gli son stati dati in cura; il pastore che fonda il suo prestigio spirituale non su vincoli disciplinari ma sul riconoscimento dovuto ai suoi meriti di vita. Gli ordini sacri in tanto danno al clero un motivo di superiorità umana in quanto lo votano a una causa che non è solo di redenzione delle coscienze, ma di incivilimento. In questo senso, la collettività dei fedeli appare l'unica dimensione associativa in cui abbia luogo un principio d'ordine accettabile.

Ma l'antiautoritarismo manzoniano era troppo radicato per non affacciarsi anche su questo punto di fede. Se non c'è ordine senza autorità e non c'è autorità senza gerarchia, l'immagine della società ecclesiale fornita dai *Promessi sposi* appare singolarmente acefala. Esula infatti dal quadro romanzesco la presenza del gerarca supremo, il sommo pastore, successore di Pietro. Se ne capiscono i motivi. La presenza del pontefice romano avrebbe richiesto di articolare un discorso sulla sovranità temporale. E a ciò lo scrittore, pur memore di quanto aveva asserito nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, non si sentiva disposto.

Il suo silenzio non va però ricondotto soltanto a ragioni di tipo storico-politico, nel clima dell'imminente Risorgimento. Il dubbio che rendeva così prudente il Manzoni investiva l'essenza stessa dell'istituzione pontificale: «quel posto così desiderabile all'ambizione, e così terribile alla pietà». È persino sconcertante che il romanziere cattolico adduca a titolo di merito del cardinal Federigo l'aver rifiutato bruscamente una proposta di candidatura alla cattedra di Pietro. Ma la solennità epigrafica della circonlocuzione con cui vien definito il soglio pontificio sigilla e corona un atteggiamento di diffidente estraneità verso qualsiasi esercizio del potere: estraneità destinata a non attenuarsi, anzi ad assumere asprezza maggiore proprio di fronte alla potestà suprema sacralmente insita nel vicariato di Cristo. Ecco allora chiarificarsi drammaticamente i termini dell'antitesi: se l'«ambizione» eccita i desideri umani, la «pietà» religiosa provoca un moto non di timore ma addirittura di terrore nei riguardi dei rischi morali cui si espone chiunque assume posizione di preminenza sui suoi simili. L'assistenza dello Spirito non gli varrà di garanzia: l'insidia della tentazione investe il capo della gerarchia ecclesiastica ben più minacciosamente che l'umile fedele.

Agli occhi del Manzoni la condizione sacerdotale esalta massimamente la libera responsabilità dell'uomo nei rapporti coi suoi confratelli, proprio in nome dell'impegno di servizio assunto verso il Padre comune. Ma è appunto l'elevatezza dello spirito di sacrificio di cui Dio vuole dotati i suoi ministri a far insorgere più violenta la reazione degli istinti peccaminosi. Gli uomini di chiesa sono i più, non i meno esposti nel combattimento che vede in gioco la salvezza o la perdizione eterna. Questo convincimento ispira la prudente ricasazione della dignità papale, per cui l'autore elogia il suo personaggio; e di là da ciò, ispira anche la prudenza di cui a sua volta l'autore dà prova, evitando di evocare narrativamente la figura del pontefice in carica: il che lo esime dal farla oggetto di critica.

Dal punto di vista ideologico, potremmo concludere che nel cristianesimo manzoniano l'accento batte sempre sui dati della libertà e del libero arbitrio, come fattori di eguaglianza sociale e assieme morale. Vi è connessa una evidente carica di democraticità, per quanto attiene l'organizzazione della vita civile; ma su questo piano, a predominare è piuttosto un risentimento negativo contro ogni principio e criterio d'indole autocratica. Riconosciamo in ciò la coerenza rigorosa d'una mentalità borghese maturata nel confronto con la concezione e gestione del potere delle classi dirigenti nobiliari, e passata al vaglio delle esperienze, prima rivoluzionaria, poi bonapartista.

Ma ad accentuare l'atteggiamento manzoniano intervenivano altri complessi fattori etico-psicologici. Solo a Dio compete davvero il titolo di Padre nostro, come recita la preghiera che lo invoca. In questo senso, si capisce meglio perché nel romanzo non potesse trovar luogo la figura di colui al quale è pur attribuito l'appellativo di Santo Padre: il pontefice. In effetti, *I promessi sposi* rappresentano la condizione della famiglia umana in luce di crisi perenne e immedicabile dell'autorità paterna. I dignitari della Chiesa sono bensì investiti da Dio del compito di pastori d'un gregge dolorosamente errabondo; ma nessun uomo può dare alla sua presenza fra gli uomini un significato di sollecitudine comparabile alla paterna provvidenza divina.

Dall'universo sociale, questa convinzione si cala nella dimensione privata, cioè propriamente

familiare. Manzoni rilutta molto a definire e ritrarre positivamente la figura del *paterfamilias*, come colui che ha la responsabilità di governare con saggia autorevolezza la comunanza di valori affettivi fra quanti si raccolgono intorno al focolare domestico. Ne deriva il singolare ma logicissimo paradosso per cui un romanzo che si intitola alle vicende di due promessi sposi rappresenta la famiglia essenzialmente come una figura di assenza: un'impresa, una mèta, un problema, non una realtà ordinatamente stabilita. In altre parole, se noi intendiamo oltrepassare il sistema dei personaggi considerati *uti singuli*, e assumiamo a soggetti del racconto quelle entità interpersonali che sono i nuclei familiari, ci accorgiamo subito che il nuovo sistema è accentuatamente squilibrato.

Eppure, a determinare la fisionomia di ogni individualità narrativa concorrono potentemente, com'è ovvio, i dati anagrafici e di stato civile che esplicano le diverse posizioni nel rapporto fra i sessi e le generazioni: cioè appunto nell'ambito di quella comunità primaria che è la famiglia, oggetto specialissimo di cure così per il legislatore come per il narratore cristiano. Assai pochi, anzitutto, i nuclei familiari organici portati sulla scena romanzesca. E tra essi viene instaurato un discrimine di antitesi drastica, senza mediazioni chiaroscurali: di qui le famiglie aristocratiche, nelle quali viene negata, stravolta, repressa ogni autentica comunione di affetti; di là le famiglie popolari, la cui sanità morale appare idoleggiata in maniera assai sorprendente, senza però che se ne costituisca un autentico, robusto modello positivo.

L'unità del doppio criterio ritrattistico, tra criticismo ironico e partecipazione umana, si scinde nelle sue componenti; l'una si incupisce nella drammaticità degli interni spagnoleschi in cui si consuma la sorte di Gertrude; l'altra declina verso la zuccherosa arcadia paesana, in cui il buon sarto espande il suo culto dei buoni sentimenti. Quanto ai veri e propri protagonisti del romanzo, anzitutto Renzo e Lucia, appaiono estranei a un ordine familiare regolarmente costituito. Tale è la condizione posta per esaltare la loro autonomia coscienziale, sottraendola a ogni condizionamento domestico, benefico o malefico. Responsabili solo di fronte a se stessi del loro innamoramento, i due promessi appaiono per così dire protesi verso una concezione dell'unità familiare, che trae vitalità dalla tradizione popolare-contadina, ma proietta il rapporto coniugale su un orizzonte di modernità già tipicamente borghese.

L'istituto domestico è chiamato *naturaliter* a rappresentare il luogo d'una crescita equilibrata dell'io, nella libera assunzione di responsabilità altruistiche dettata dalla spontaneità d'affetto verso parenti e consanguinei. Ma tutto ciò che pertiene alla natura umana è inquinato dalla storia, la quale trasmette e perpetua il retaggio inespiable del peccato. Gli ordinamenti di civiltà non consentono alla vocazione che spinge l'uomo e la donna a cercarsi, unirsi, generare prole, di realizzarsi armoniosamente: ossia, di sublimare eticamente gli istinti di conservazione e di sopravvivenza, attraverso la solidarietà del connubio e la sollecitudine protettiva per l'avvenire dei figli.

Al contrario, l'iniquità sociale si riversa e condensa proprio nei criteri di conduzione della vita familiare, stravolgendoli. Nello squilibrio delle relazioni fra i suoi membri, la famiglia diventa allora sede di un condizionamento repressivo particolarmente nefasto, perché esercitato in nome di un diritto di autorità che si presenta incontestabile. La libertà d'arbitrio dei più deboli, per sesso e per età, viene coartata con tanto maggior spietatezza quanto maggiore è la convinzione di operare per il rafforzamento di un nucleo familiare, nella cui vitalità il *pater* si identifica.

In tal maniera, la dimensione domestica offre soltanto un piano di passaggio dall'egoismo individuale all'egoismo di gruppo; dove di solidarietà si possa parlare, essa è di specie maligna e più propriamente le spetterebbe il nome di complicità. La famiglia si adegua alla realtà di un universo sociale costituito per aggregazione di interessi, in cui la legge di autodifesa dei gruppi esaspera ulteriormente la disuguaglianza così fra le persone come tra i ceti, le categorie, i clan. Questo appunto è lo stato in cui versa l'istituto familiare, sotto il regime feudale aristocratico. Il microcosmo riflette il macrocosmo: la figura del *paterfamilias* ripete i connotati di irresponsabilità ottusa tipici dell'uomo di governo.

La critica portata dal Manzoni al modello di famiglia nobile è assolutamente distruttiva. L'ampiezza eccezionale della storia di Gertrude si spiega solo nel paragone implicito con quella di Lucia. Gli ostacoli che attraversano l'aspirazione alla felicità sentimentale di quest'ultima sono sol-

tanto d'ordine sociale; tutta privatamente domestica è invece la forza che schiaccia la femminilità inquieta della giovane aristocratica e la condanna infine alla sterilità claustrale, dove si corromperà tragicamente.

La doppia condizione filiale e femminile rende Gertrude vittima designata non tanto del principe, cui nemmeno spetterebbe il titolo di padre, quanto del patriarcato: un regime in cui la legge del maggiorasco assume sostanza religiosa, prevaricando e strumentalizzando la religione stessa. Val la pena di sottolineare che nella famiglia della monacanda la figura materna è non più di un'ombra. Ma gli squilibri rovinosi del modello familiare preborghese trovano conferma anche quando al patriarcato si contrapponga il matriarcato. È il caso di donna Prassede, che si arroga l'autorità virile lasciata vacante da un marito inetto, e la esercita con una stolta sicumera di cui sarà ancora Lucia a fare l'esperienza, e le spese.

In una situazione così guasta, l'unità familiare non è più sorretta da vincoli affettivi ma meramente utilitari: la convenienza di appartenere a una associazione domestica che sempre e comunque protegge i suoi membri dalle offese esterne, attraverso il ricorso all'omertà e alla vendetta. Il concetto di onore sancisce questa mentalità aberrante; il comportamento del parentado dell'ucciso da Lodovico lo testimonia in modo ineccepibile. D'altra parte questa pseudo unità domestica si rafforza estendendosi e ramificandosi in una pluralità di componenti subalterne, tenute assieme da un tornaconto più esplicito, monetario.

Una piccola corte di clienti, parassiti, servitori, col braccio armato dei bravi, si riunisce attorno al focolare di don Rodrigo, che parodizza involontariamente il ruolo del *pater*. Ovvio che la sua autorità sia solo fittizia, affidata com'è a elementi di puro praticismo utilitario: quando l'interesse a riconoscerla viene meno, i suoi famigli non esitano ad abbandonarlo, a tradirlo, come fa l'abominevole Griso. Del resto, dove l'autorità sia mal gestita è moralmente giusto che i sottoposti non ne rispettino la volontà né i segreti: è il caso del vecchio servitore che riferisce a fra Cristoforo il progetto del rapimento di Lucia.

Diverso il destino dell'altra, più grande pseudo famiglia, quella capeggiata dall'Innominato. Dopo la conversione, costui si rivolgerà ai suoi scherani chiamandoli «figliuoli»; il termine non potrebbe denotare meglio il passaggio da una comunanza fondata sul potere e il terrore ad una basata sull'amore. Non per questo chi ne detiene la guida sarà obbedito meno efficacemente, giacché l'assenso intimo della coscienza assicura una fedeltà ben più volenterosa e leale che non l'opportunismo servile.

D'altronde, va notato che se don Rodrigo e l'Innominato sono entrambi scapoli, ben diversa è l'indole della loro virilità, quale si manifesta nell'incontro con Lucia. Il primo considera la donna come semplice oggetto del suo piacere, il secondo sente subito accendersi un interesse per la persona che è Lucia, nella sua femminilità impaurita e supplichevole. Già il Nibbio, omogeneo psicologicamente al suo capo come il Griso lo è a don Rodrigo, gli aveva detto della compassione provata davanti a una vittima così inerme: ma a definire il proprio turbamento, era stato capace solo di aggiungere che «è una storia la compassione un poco come la paura: se uno la lascia prender possesso, non è più uomo». L'Innominato invece capisce bene che la vera virilità si misura proprio sul sentimento di protezione pietosa e rispettosa, che una donna in pericolo ispira.

Stravolgimento dell'autorità virile e paterna, dissesto nei rapporti fra i sessi e le generazioni sono i dati della crisi dell'istituto familiare tradizionale, quale Manzoni ce lo raffigura nell'ambito delle classi alte secentesche. Da un lato due famiglie complete, quella del principe e quella di don Ferrante, dall'altro i due clan celibatari di don Rodrigo e dell'Innominato. Solo a questo livello sociale alto, e in questa prospettiva polemica, lo scrittore dà rilevanza obiettiva e indaga analiticamente la condizione domestica dei personaggi. Va detto anzi di più: al livello subito inferiore, quello delle classi medie, la famiglia della ricca borghesia mercantile non viene più assunta a soggetto narrativo.

Sappiamo che a Lodovico viene impartita un'educazione sbagliata, ad opera di un padre teso a farsi emulo delle consuetudini signorili: nulla però ci viene detto della madre. Analogo status economico ha la «agiata mercantessa» che quasi adotta Lucia, e che invece non pare vergognarsi affatto

di gestire un fondaco: ma si tratta di una vedova, rimasta senza marito e senza figli per effetto del contagio. Per paradosso, l'unico rapporto coniugale tipicamente borghese effettivamente portato in scena è quello tra un prete e la sua governante, don Abbondio e Perpetua.

Il celibe e la zitella, la serva e il padrone si collocano su un piano di comunicazione brontolona sostenuto dalla conoscenza dei vizi, debolezze, difetti e difettucci reciproci, sperimentati nel corso di una lunga consuetudine di vita quotidiana. Ma anche qui l'uomo è perdente; la donna d'altronde paga il suo tanto maggior spirito di concretezza con una riduzione di vera muliebrità. Non c'è alcuna comunione d'anima nella vecchia coppia: piuttosto un incontro di solitudini, in una sorta di guerriglia dei sessi assillante e infruttuosa. È senza dubbio significativo che il Manzoni abbia rappresentato con un'intenzione di comicità così esplicita la convivenza asessuata di un ecclesiastico con una donna d'età, secondo le norme del Concilio Tridentino; e assieme abbia delegato proprio e solo a don Abbondio e Perpetua di esemplificare la condizione matrimoniale in ambito borghese o piccolo-borghese. In sé e per sé, la famiglia borghese è infatti irrepresentabile, perché inesistente: storicamente, occorre ancora fondarla.

Il modello da cui prenderà vita non poteva che provenirle dal basso, dalla famiglia popolare-contadina. Ecco allora due altri nuclei domestici, contrapposti a quelli delle classi alte e collocati entrambi su uno sfondo non cittadino ma paesano: le famiglie di Tonio e del sarto. Qui però i procedimenti descrittivi sono lontani dall'aver la stessa ampiezza e complessità. Una sola volta lo scrittore ci fa entrare in casa di Tonio, sulle orme di Renzo, all'ora di una magra cena a base di polenta; i commensali covano la vivanda con «uno sguardo d'amor rabbioso», anche se le donne invitano cortesemente il sopravvenuto a sedersi con loro.

Una famiglia unita dunque, pur nelle strettezze economiche testimoniate dalle venticinque lire di debito su pegno con don Abbondio. L'uomo cerca di affrontare la situazione come meglio può: lo dimostra la prontezza con cui accoglie la proposta di Renzo di collaborare al matrimonio per sorpresa. Spregiudicato, furbo, un po' sbruffone, questo Tonio, con quel conto di bugie aperto fra lui e la moglie: a punirlo della sua mentalità utilitaria provvederà più tardi, e quanto duramente, la peste.

Più diffusa e puntuale la rappresentazione della famiglia del sarto. È peraltro assai degno di nota che l'attentissimo narratore si sia lasciato sfuggire, nell'edizione definitiva del romanzo, un lapsus a proposito del numero di figlioli posseduti dal suo personaggio forse più oleograficamente idillico: due bambinette e un fanciullo al capitolo XXIV, due ragazzi e una bambina al XXIX. La svista sembra quasi denunciare una frettolosità derivante da cattiva coscienza: ossia dalla consapevolezza del vistoso cedimento operato nella tessitura realistica del racconto. L'ironia sulle ingenue pose letterarie del modesto artigiano è infatti inadeguata a compensare l'idealizzazione compunta dei buoni sentimenti da cui il sarto è pervaso, assieme a tutti i suoi parenti grandi e piccoli.

D'altra parte, il sarto offre occasione assai più di Tonio ai soli interni di vita domestica offerti dal romanzo, a livello di classi subalterne. Per il resto, non troveremo alcun altro esempio di famiglia popolare regolarmente costituita, e capeggiata dal padre. Particolarmente clamoroso il caso di entrambi i protagonisti: Renzo è orfano di entrambi i genitori e non ha parenti stretti, fuori del cugino Bortolo; Lucia è figlia di madre vedova e tranne Agnese non ha anch'essa altri vincoli di parentela se non con cugini o nipoti, come il piccolo Menico e quell'Alessio di cui conosciamo soltanto il nome. Non solo: il narratore si è preoccupato di caratterizzare Agnese come madre e futura suocera affettuosissima, certo, ma di debole prestigio, sia intellettuale sia morale: l'autonomia della figlia nei suoi confronti non è inferiore a quella di Renzo.

La condizione dei due fidanzati esalta la loro disponibilità affettiva e assieme rafforza il senso delle assunzioni di responsabilità che entrambi sono indotti a compiere. Accomunati non solo dall'età ma da una esperienza di lavoro che ne ha maturato la padronanza di sé, Renzo e Lucia lottano per affermare un diritto di libertà essenzialissimo: quello di ogni uomo e ogni donna di fondare legalmente e consacrare religiosamente un'unità familiare, sulla base soltanto dei sentimenti reciproci. Pubblico e privato si fondono, in questa aspirazione del soggetto singolo a veder riconosciuto dalle leggi morali e sociali l'autenticità del desiderio di unirsi all'essere amato.

Il valore di scandalo del libro è tutto radicato nella constatazione clamorosa che gli ordina-

menti di civiltà possono esser tanto iniqui da manomettere un diritto così elementarmente naturale. Il progressismo dei *Promessi sposi* trae forza, insomma, da una rivendicazione di eguaglianza etico-giuridica avanzata a nome degli strati popolari, come i più percossi dal classismo del regime feudale. E l'autore rafforza la presa emotiva della denuncia sottolineando il carattere spregevole di un'iniquità che non solo prevarica sull'inferiorità di stato sociale ma elegge a vittima designata il sesso più debole, quello femminile. Quale significato di verità potrà mai avere l'istituto familiare, dove la donna non sia soggetto consapevole delle sue scelte affettive e dove una situazione di indigenza economica autorizzi l'offesa al suo patrimonio coscienziale più intimo?

Portatori emblematici d'una istanza di rinnovamento del costume, Renzo e Lucia sono i protagonisti d'una ricerca di modernità che inveri il dettame di natura. Il loro itinerario travagliato ha per mèta una idealità di rapporto coniugale, che la realtà neofeudale misconosce e calpesta. I due fidanzati tendono insomma ad affermare un modello di famiglia eminentemente borghese, come il processo storico lo farà generare dai ceti popolari, nella loro graduale emancipazione dal feudalesimo. La linea di sviluppo consisterà nel raggiungimento d'un rapporto equilibrato di interazione fra i sessi: padroni entrambi delle proprie risorse affettive, al maschio spetterà tuttavia il dinamismo dell'iniziativa pratica, alla femmina la tutela dei valori etici che presiedono al coniugio.

L'unità organica della coppia viene così a fondarsi su una distinzione di ruoli, che ne esalta la complementarità paritaria, riconoscendo la supremazia maritale sul piano dell'attività economico-sociale ma assegnando alla moglie una autorevolezza spirituale che escluda ogni marchio di inferiorità. Ecco la perfezione di vita domestica che Renzo e Lucia meritamente attingono e che si proietta oltre il termine del racconto, ad auspicio simbolico dei traguardi di serenità cui ogni uomo e donna guardano, immettendo la loro esistenza nel gran flusso del divenire storico. Tale è la nuova concezione della vita di coppia, che urge entro la compagine romanzesca, ma per tutto il corso della narrazione appare ancora *in fieri*: il comportamento di Renzo è troppo palesemente lontano dalla maturità avveduta d'un prossimo *paterfamilias*; quello di Lucia, ben più saldo, è tuttavia assai trattenuto dagli obblighi del pudore prematrimoniale.

La posizione della donna prima e dopo le nozze rappresenta nondimeno un punto di grande modernità del pensiero manzoniano. Non per nulla lo scrittore ha avuto la spregiudicatezza di raffigurare Lucia come una lavoratrice, e non dei campi ma di officina; ne viene rafforzato il conferimento al personaggio d'un tipo di esperienza, e di conformazione mentale, assai avanzata rispetto ai tempi. È vero che dopo lo sposalizio la ragazza abbandonerà il lavoro per dedicarsi tutta al marito e ai figli: ma proprio qui è la conferma d'una mentalità ormai davvero borghese, che mentre esalta la responsabilità muliebre nella vita privata, quindi nella gestione interna degli affari domestici, la sottrae alle incombenze lavorative esterne da cui era affaticata nel mondo contadino.

Resta tuttavia il fatto che, nella concretezza della pagina, Lucia è essenzialmente una vergine fidanzata. D'altronde, si è già osservato che la figura di Agnese non lascia spazio a una rappresentazione dispiegata dei valori d'una femminilità matura, cioè materna. Lo stesso può dirsi per tutti gli altri ritratti donneschi del libro: ciò chiarisce l'indole compensativa dell'episodio dedicato alla madre di Cecilia, col suo carico eccezionale di pathos. La spiegazione è chiara: Manzoni concentra lo sguardo sulle figure della virilità perché le vede in crisi, le giudica inette a un ruolo robustamente paterno. Quanto al compimento pieno della femminilità, nell'immagine della *materfamilias*, preferisce non concederle una presenza adeguata perché non intende ridiscuterne i tratti fisionomici.

Il romanzo si limita a una contrapposizione netta: da un lato le distorsioni che la maternità subisce in ambiente aristocratico, dall'altro il sovraccarico di responsabilità cui è sottoposta in ambiente popolare e protoborghese. Di qui la moglie del principe o donna Prassede; di lì Agnese o la mercantessa, vedove entrambe e perciò indotte a supplire le prerogative maschili. Il narratore evita insomma tenacemente di rappresentare l'ordine familiare come una realtà effettivamente costituita, a valere come rifugio sereno e stabile dalle insidie del mondo: l'unica volta che si attenta a farlo, con la famiglia del sarto, eccede nell'oleografismo populista.

Solo quella grande famiglia che è la Chiesa permane nel tempo identica a se stessa: imperfetta

anch'essa, certo, e tuttavia mirabilmente in grado di offrire salvezza a tutti coloro che si riconoscano fratelli in Cristo, figli per amor suo dell'unico Padre celeste. Ma appunto mentre celebra il vincolo della fraternità cristiana, Manzoni accentua la distanza fra la nostra condizione umanamente filiale e la trascendenza divina da cui siamo generati. Non per nulla le figure di autorità spirituale hanno tutte un'età avanzata: il loro connotato paterno rimanda, in varia misura, alla saggezza che la senilità corrobora, nell'approssimarsi del termine dell'esperienza vitale.

La vecchiaia, facendoci percepire meglio il discrimine tra il tempo e l'eterno, rinfocola l'ardore per la nostra, e assieme per l'altrui salvezza, nel desiderio di porgere soccorso a chi dopo di noi proseguirà gli affanni dell'itinerario terreno. Da questa concezione discendono lo sdegno e il disprezzo manzoniano per i vecchi o le vecchie malvissuti: l'età senile è, deve essere in sé onorabile, perché si richiama e ci richiama alla coscienza degli obblighi da adempiere, dei premi in cui sperare. Infine, l'esperienza accumulata negli anni è pure un valore, per chi sappia trarne frutto morale: dunque anzitutto per i buoni pastori che Dio ha messo a guardia delle sue pecorelle. Compiutamente estranei a ogni lusinga di amor profano, più intero sarà l'amore sacro con cui prenderanno cura di quanti sono loro affidati.

Nel romanzo, il loro primo compito è quello per cui la comunità ecclesiale, fondata sullo Spirito, si costituisce come tutrice della famiglia, fondata sulla carne. Il termine tutela è qui da assumere nel senso più pieno: come una assunzione di responsabilità volta ad assicurare, consacrando, il libero atto di volontà per cui un uomo e una donna decidono di unirsi. L'etica familiare è il fondamento dell'etica sociale: assumendosene il presidio, la Chiesa conferma la centralità della sua presenza sul doppio versante dei fatti pubblici e delle vicende private. È in questa prospettiva che le peripezie dei due fidanzati prendono un significato che ne travalica di tanto la modesta condizione umana. Nell'assecondare l'unione di Renzo e Lucia l'istituzione ecclesiastica agisce nel senso del progresso storico, giacché promuove l'avvento di quella figura di cittadino probo e padre esemplare, che è cardine della futura civiltà borghese.

Così il sistema dei personaggi romanzeschi appare proteso dinamicamente a superare lo stato di asocialità disgregata del mondo secentesco, per giungere a un equilibrio di rapporti collettivi cristianamente organici. Ma, ancora una volta, la coerenza strutturale dell'opera appare basata sul criterio sorvegliatissimo con cui sono stati precostituiti i confini del quadro di totalità che *I promessi sposi* offrono. La complessità delle relazioni instaurate tra le figure narrative risponde al progetto di dare un'immagine complessiva della realtà sociale, in un luogo geografico e una fase storica determinati. Tale immagine è dominata da un antagonismo profondo: all'inferiorità pratica in cui sono tenuti i ceti subalterni corrisponde la superiorità morale insita nel loro ancoraggio al patrimonio di valori custodito dalla Chiesa.

Fatti salvi i casi individuali di alcuni grandi aristocratici, Manzoni assume due popolani come punti di riferimento positivo d'una condizione umana contrapposta energicamente a quella nobiliare. Nessun idoleggiamento mitico, certo: ma una larga concessione di fiducia, come ai rappresentanti di un mondo giovane, il più ricco di futuro — perché il più docile all'ammaestramento del clero. Ma il punto è che Renzo e Lucia non hanno le vere caratteristiche, materiali e mentali, tipiche della classe popolare per eccellenza, nel Seicento lombardo, cioè i contadini. Entrambi i protagonisti sono gente di paese. Nessuno dei due però è un lavoratore agricolo, anche se Renzo coltiva da sé il campicello di cui è proprietario. La loro «professione», come essi stessi dicono, è quella del filatore di seta, che rimanda alla modernità fisionomica dell'«operaio»: il termine manzoniano allude proprio alla tipologia del salariato, alle dipendenze d'una azienda imprenditoriale.

Si è già messa in rilievo la circostanza che non solo l'uomo ma anche la donna va al lavoro in filanda, anziché fare la casalinga. Si tratta di una prova straordinaria di spregiudicatezza, da parte del narratore; ne viene sottolineato il proposito di conferire alla coppia uno status ben diverso da quello dei campagnoli, legati strettamente alla terra da vincoli di tipo feudale. Dal suo punto di vista, don Rodrigo se ne mostra chiaramente consapevole, quando afferma che essi «non hanno né anche un padrone: gente di nessuno». In realtà, non è che non abbiano un lavoro dipendente, anche se nulla di

specifico sappiamo in merito: piuttosto, non sono «gente ligia», nel senso di non esser inseriti negli ordinamenti piú propri d'una civiltà agraria arcaica. Proprio perciò quello che al signorotto appare un motivo di svantaggio si ribalterà in incentivo a un'intraprendenza personale del tutto inattesa per il loro persecutore.

Manzoni insomma ha sfruttato al massimo il dato di dinamismo piú significativo offertogli dal sistema produttivo dell'epoca: la presenza di una manodopera relativamente mobile, relativamente evoluta, come quella necessaria alla lavorazione della seta. È appena il caso di ricordare che il settore tessile sarà destinato a una funzione guida, sull'intero orizzonte europeo, per lo sviluppo dell'industrialesimo borghese. Alla coppia protagonista venivano così attribuiti i connotati psicosociali piú opportuni perché potessero esplicitare una loro trepida ma risoluta libertà non solo di coscienza sí anche d'azione: almeno nel senso della determinazione di reagire ai soprusi. Basti chiedersi quali possibilità avrebbero avuto Renzo e Lucia di sottrarsi alla prepotenza di un clan nobiliare, se fossero appartenuti alla schiera della manovalanza agricola.

Alla novità della collocazione nel processo produttivo corrisponde d'altra parte l'acquisto di una mentalità piú aperta, piú duttile e colta, che si è già lasciata indietro le chiusure conservative, il tradizionalismo intransigente del contadiname, arroccato nella fedeltà a un patrimonio sapienziale misoneista. Senza alcuna operazione falsificatrice, lo scrittore ha dunque prevaricato sulla realtà obiettiva, escludendone i termini piú largamente tipici: egli sapeva bene quanto paurosamente arretrate fossero, e continuassero a rimanere, le masse campagnole, nell'inerzia atavica cui le condannava un regime dei suoli tale da impegnare tutte le loro risorse sull'obiettivo della pura sopravvivenza.

D'altra parte, la calcolatissima audacia della scelta di due personaggi popolari esige di delegarli a rappresentare, piuttosto che la loro classe d'origine, quella di cui preconizzavano l'avvento. L'ottica borghese da cui è inquadrato l'intero sistema dei personaggi narrativi concentra infatti l'interesse sugli oscuri processi molecolari per cui dalla decadenza della civiltà agricola feudale prende corpo una nuova classe dirigente: il romanzo storico intende coglierne i primi sintomi genetici, ma non può non registrarne effettivamente l'assenza.

Mobile, articolatissimo, all'apparenza dispersivo, il sistema dei personaggi manzoniani è costruito secondo un metodo che assegna a ogni ritratto piena autonomia fisionomica: il gesto occasionale, l'atteggiamento momentaneo in cui viene colta la figurina piú episodica bastano a schizzarne icasticamente l'inconfondibile identità personale. Nondimeno ogni singola presenza si riporta al ruolo funzionale assolto nelle esigenze di sviluppo della vicenda di Renzo e Lucia. Le peripezie dei due promessi si costituiscono come l'asse di coordinamento unitario dell'affollato universo romanzesco; e perciò stesso rappresentano la pietra di paragone su cui saggiare la consistenza umana di quanti concorrono a determinarle, in maggiore o minor misura, per vie mediate o dirette. Tutti sono implicati nella moralità dell'apologo, perché nessuno può esonerarsi dall'assunzione di responsabilità cui ci chiama qualsiasi occasione d'incontro col nostro prossimo.

Ecco allora, man mano che i personaggi si avvicendano sulla scena dove ha luogo la sacra rappresentazione romanzesca, li vediamo dividersi in due schiere: di qua i fautori del bene, di là i seguaci del male. Cade, in questo ordinamento di giusta giustizia, ogni criterio mondano di classificazione gerarchica: non è la nobiltà di sangue, non sono le ricchezze né le doti intellettuali a distinguere il valore delle coscienze, ma la qualità delle reazioni di fronte ai casi dell'innocenza perseguitata, la disposizione altruistica a farsi carico dei guai occorsi ai nostri due fratelli incolpevoli.

Così, nella schiera di destra avanzano un principe della Chiesa, Federigo Borromeo; due peccatori pentiti, il borghese fra Cristoforo, l'aristocratico Innominato; e gente di ogni vita e condizione, accomunata solo dalla risposta positiva fornita all'appello che Dio rivolge alle sue creature attraverso la voce di chi è percosso dalla sventura, è visitato dal dolore. Parimenti, nella schiera di sinistra troviamo ignobili scherani e famosi guerrieri, illetterati e intellettuali, faccendieri meschini e gran politicanti: il governatore di Milano don Gonzalo Fernandez de Cordoba compare al fianco di un suo anonimo governato, il «vecchio malvissuto» che vorrebbe inchiodare a un battente della porta il Vicario di Provvisione; don Rodrigo è accompagnato al suo ligio ministro di iniquità e servo traditore, il Griso; accanto a loro, avanti a loro procedono quegli ecclesiastici, preti monache frati, il parroco

don Abbondio, il padre provinciale, la superiora del convento monzese, che han tradito il compito sacro di difendere le pecore del gregge dall'assalto dei lupi.

È nel momento della prova che si misura l'uomo. Presto o tardi, ogni esistenza arriva a questo traguardo. E come non si può sperar di evitarlo rinserrandosi nel proprio io, così è vano illudersi di superarne impunemente la difficoltà confondendosi nella massa dei propri simili. Il giudice può bensì chiamarci da soli oppure assieme a tutta la comunità di cui facciamo parte: ecco i compaesani di Renzo e Lucia di fronte all'obbligo di solidarietà con le vittime di don Rodrigo; il popolo milanese coinvolto nei progetti di linciaggio del Vicario di Provvisione; l'intera cittadinanza lombarda, in tutti i suoi ordini e strati, all'infuriare dell'epidemia. Ma ognuno risponderà singolarmente del suo atteggiamento; nessuna scusante sarà fornita dal numero di coloro che hanno condiviso l'errore, fosse pure una moltitudine caduta in preda della stessa cieca follia.

I promessi sposi si configurano come il resoconto di un giudizio in atto: una *Divina commedia* romanzesca, quale poteva esser concepita nell'età dello storicismo romantico. Certo, il Manzoni non proietta la sua visione sullo scenario immobile e ben compartito dell'al di là: guarda in basso, guarda all'umile mondo sublunare per metterne a fuoco un punto cronologicamente e spazialmente definito. In questo microcosmo turbinoso coglie una campionatura umana che esemplifica esaurientemente vizi e virtù dell'intera specie: vivi di un'attualissima vita corporea, i suoi personaggi non conoscono ancora la sentenza che un giudice imperscrutabile pronunzierà sul loro conto. Il processo è aperto: essi stessi lo istruiscono giorno per giorno con le loro azioni.

Lo scrittore è lontano dal voler sostituire la sua angusta veduta all'onnicomprensiva sapienza divina: nessuna assoluzione, nessuna condanna può avere un significato certo e definitivo. È presunzione stolta pensar di attingere sino in fondo il segreto di un'anima. A nessuno il romanziere nega una estrema possibilità di salvezza; parimenti, di nessuno sottace gli errori effettuali. Ma l'infinita cautela dettata da una consapevolezza acutissima dei limiti della nostra mente, dunque della nostra giustizia, non implica la minima incertezza sulla posizione da assumere di fronte ai casi e compiti della vita: questa vita, destinata a essere non già «un peso per molti e una festa per alcuni, ma per tutti un impiego».

Con spregiudicatezza impavida, l'occhio del narrare cristiano penetra oltre le apparenze materiali, senza lasciarsi ingannare dalle opinioni più accreditate né tanto meno prender per buone le giustificazioni addotte dai diretti interessati: «Renzo che strepitava in casa altrui, che vi s'era introdotto di soppiatto, e teneva il padrone stesso assediato in una stanza, ha tutta l'apparenza di un oppressore; eppure, alla fin de' fatti, era l'oppresso. Don Abbondio, sorpreso, messo in fuga, spaventato, mentre attendeva tranquillamente a' fatti suoi, parrebbe la vittima; eppure, in realtà, era lui che faceva un sopruso».

Non v'è falsa prova che resista all'implacabile investigatore; ogni volto rivela la sua fisionomia autentica, ogni azione riacquista un nome preciso, un segno morale inequivocabile. Conta dunque non ciò che l'uomo è ma ciò che l'uomo fa. La misura della personalità di ciascuno è data dal suo dinamismo interiore, ossia dalla capacità di rimetter in gioco tutto se stesso in ognuna delle occasioni di scelta cui la vita ci chiama. Manzoni non intende però affatto esaltare indiscriminatamente l'energia psicofisica che fa grandeggiare la figura anche degli eroi del male. Chi persegue un'autorealizzazione di sé più altamente ambiziosa, ignaro di mezzucci e sotterfugi, merita sempre un riconoscimento di dignità, anche quando si applichi a imprese deplorevoli: l'aristocraticismo etico manzoniano considera più spregevoli i «galantuomini del *ne quid nimis*» che le vere tempre di malfattori. Ma il punto è che la risorsa energetica suprema risiede nella coscienza: consiste nell'impegno a chiarirsi sino in fondo i termini del proprio operato, su un piano di lealtà intransigente, senza temer di smentire gli errori commessi in passato, senza esitazioni nell'affrontar le conseguenze delle delibere che questo autoesame ci abbia fatto assumere.

La misura reale dell'uomo è data insomma dall'assiduità instancabile della sua presenza a se stesso, secondo un'attitudine critica e autocritica che non conosce pause di indifferentismo né tanto meno di compiacimento orgoglioso. La pienezza dell'io si identifica con uno stato non di quiete ma di tensione, animata dalla percezione drammatica delle responsabilità che ci occorre assumere in ogni

circostanza di vita, grande o piccola che sia.

A questa luce, l'intero ordinamento dei personaggi si riqualifica. La linea di demarcazione tra buoni e cattivi non ha un carattere statico, non procede da un giudizio formulato una volta per tutte, ma si evolve e modifica sulla scorta dell'intensità e complessità di reazioni dispiegate da ciascuno nell'incontro con la crisi perenne dell'esistenza e della storia. Solo così i criteri della valutazione etica e della rappresentazione letteraria possono ancora una volta tender a coincidere. La ricchezza delle risorse tecniche adibite a raffigurare ogni singolo personaggio è in proporzione diretta del fervore coscienziale da lui dimostrato.

Prende allora corpo una nuova classificazione gerarchica, che investe i membri sia dell'una sia dell'altra schiera, distribuendoli in diverse categorie di ritratti. L'impegno dell'elaborazione formale resta, beninteso, equanimente identico: ma varia la profondità prospettica del campo pittorico.

La prima categoria potremmo definirla dei «caratteri» narrativi: sono le comparse, i figuranti che possono anche tornar più volte sulla scena romanzesca, sempre però replicando lo stesso ruolo. Umili o potenti che siano, virtuosi o viziosi, ad accomunarli è la semplicità fisionomica. Non essendo disposti a farsi problema del loro comportamento, appaiono insuscettibili di crescita interiore. Il sistema di valori o disvalori cui si riferiscono li appaga senza incertezze: vale a dire, lo sguardo portato su di loro li definisce a colori univoci, privi di sfumature chiaroscurali.

Incontriamo qui molti mestieranti di quel mestiere non sempre facile che è il male, con la sua dura disciplina di insensibilità agli scrupoli, ai rimorsi. Ai gradi bassi della scala sociale, questa sclerosi dell'anima si esprime nell'ottusità feroce dei bravi; a livello intermedio, nell'astuzia bieca e cortigianesca dell'avvocato Azzecagarbugli, o nella mescolanza di protervia e furberia meschina del notaio criminale, o nell'ipocrisia a suo modo adamantina dell'oste della luna piena; più su ancora, ecco il cinismo sfrontato del conte Attilio, e la prosopopea del conte zio, e il gusto dell'illegalità rischiosa di Egidio. Ma altrettanto dimidiata appare anche l'umanità di chi si adagia nella persuasione d'esser sempre infallibilmente in pace con la coscienza, disconoscendone gli assilli benefici. Esempio maggiore, il beghinismo arido e impiccione di donna Prassede; o la spietatezza legalitaria del mercante di Gorgonzola, o anche la disinvoltura troppo impeccabile del buon padre guardiano di Monza, oppure la munificenza benefica sí ma alquanto rispettosa del galateo sociale mostrata dal marchese erede di don Rodrigo; o infine la sicumera comaresca della pur assennatissima Perpetua.

Per veder accendersi una dialettica di vita interiore, sebbene ancora parziale e inadeguata, dobbiamo passare alla seconda categoria. Vi ascriveremo una serie di figure che costituiscono non tanto dei personaggi a tutto tondo, quanto piuttosto dei «tipi» umani, connotati dalla predominanza di una disposizione psichica che li sovrasta, ma non al punto da far tacere ogni voce di contraddittorio coscienziale. La loro interiorità è evoluta: sono del tutto in grado di distinguere il bene dal male e di rendersi conto del valore delle scelte che intraprendono. Non ignorano quindi il combattimento; ma l'*habitus* mentale cui per natura e educazione appaiono vincolati li vota a un destino che non si lascia padroneggiare per intero.

Com'è ovvio, il caso più probante è offerto da don Abbondio, con la strenua coazione a ripetersi dettatagli dal suo pavido egoismo: la pratica dell'esame di coscienza non gli è estranea, e almeno una volta, durante il colloquio col Cardinale, lo rende capace d'una sia pur momentanea sincerità di pentimento. In qualche modo analoga è la tipizzazione del padre provinciale, che incarna un egoismo non personale ma di gruppo, quello dell'ordine cappuccino: tutt'altro che alieno dal discriminare i torti e le ragioni, l'assuefazione alla diplomazia dei rapporti mondani gli fa piegare la testa e sacrificare l'innocente confratello ai presunti interessi generali della comunità, anzi della corporazione ecclesiastica di cui è il dirigente.

Al confronto, assai più rigida appare la raffigurazione del principe padre, tutto pervaso dello pseudo pathos familiare che lo induce a farsi torturatore della figlia; nondimeno anche in lui vibra una sensibilità etica che lo inquieta. Ancora da citare, il rapido profilo del Nibbio, bandito e assassino su commissione, eppure dotato di una sua magnanimità che lo rende capace di compassione verso una

povera donna rapita per esser violentata e sedotta. Soprattutto però occorre accennare a fra Cristoforo, col suo dissidio interiore così insistentemente stilizzato, fra l'impetuosità focosa dell'indole naturale e la norma di umiltà disarmata cui vuole obbedire.

Peraltro, l'animoso cappuccino già partecipa della terza categoria: quella dei «personaggi» a pieno titolo, dotati d'una ricchezza di movimenti interiori che li porta ad evolversi, modificando se stessi, sicché al termine del romanzo li lasciamo diversi da come li abbiamo incontrati. La loro crescita coscienziale si esplica nel rivivere il dramma eterno dell'uomo, conteso fra colpa e ravvedimento, egoismo e altruismo, legge dell'odio e legge dell'amore. Appartengono a questa categoria anzitutto i due popolani protagonisti. La loro condizione di perseguitati li espone a tutte le insidie peccaminose della collera, del desiderio di vendetta, dello sconforto; ed è appunto il passaggio per tante prove a trasvalutare la loro umanità, quasi facendoli assurgere a rappresentanti elettivi di quella progenie d'Adamo per la cui salvezza il figlio di Dio si è immolato. L'intensità del dibattito coscienziale da cui sono via via impegnati e arricchiti viene descritta in modi discreti e magari allusivi, ma fermi, per quanto riguarda Lucia; con linguaggio più esplicito nel caso di Renzo, temperamento più irruento e quindi più esposto alla precipitazione, all'errore, ma infine sempre disposto a riconoscere che il mondo non si vince con le armi del mondo, sí con quelle di Dio.

Allo stesso rango dei personaggi in complessa evoluzione appartengono però anche i maggiori antagonisti dei due promessi, quei grandi della terra che più agevolmente possono impugnarne il destino. Ma qui si delinea un grave squilibrio, nella distribuzione per categorie delle figure romanzesche secondo il grado di complessità della loro vita interiore. Il Manzoni infatti non lascia luogo a personaggi dotati di funzione protagonista che abbiano una fisionomia morale irrimediabilmente malvagia.

Nei *Promessi sposi*, la pluralità dinamica di articolazioni psichiche, che contraddistingue il personaggio vero e proprio, viene sempre e comunque fondata su una dialettica di vita interiore nettissima. Si tratti di un eroe positivo o negativo, la sua coscienza si struttura secondo un processo di antitesi che presuppone il senso del peccato. E quando una situazione di emergenza dà forza a questa voce, a questo assillo, ecco subito presentarsi l'ansia di ravvedimento, o almeno l'apprensione del castigo. Già lo si è detto: proprio per rimaner fedele al suo alto sentimento di sé, l'eroe del male, se appena incomincia a esaminarsi, mette in discussione tutto se stesso: cioè entra in crisi, e si avvia verso la conversione.

Le modalità del ravvedimento ci si dispiegano passo passo, nella grande metamorfosi spirituale di cui si fa soggetto l'Innominato. Ce ne vengono invece soltanto fomite le premesse per quanto riguarda Gertrude, rimandando alle ultime pagine del libro la notizia dell'esito definitivo. Nel caso infine di don Rodrigo, il senso di paura e dunque di colpa da cui è sempre stato abitato si riprende nel sogno premonitore: forse, la coscienza infelice del moribondo ne avrà tratto stimolo per un atto di contrizione, prima di presentarsi al tribunale divino.

Agli occhi dello scrittore cristiano, il male è schiavitù: dunque depaupera l'uomo della sua vocazione metafisica, lo aliena da se stesso, gli inibisce la realizzazione compiuta della sua umanità. La cattiva coscienza non può insomma esser mai proiettata in luce di grandezza, appunto perché è una coscienza immeschinita. Ma il punto è che nel romanzo manzoniano l'istinto del dovere, di cui ci giunge il richiamo dal profondo del cuore, si identifica senz'altro con il messaggio di redenzione consegnato nelle pagine del Vangelo e propagato dal magistero ecclesiastico. Nella Chiesa è la sola salvezza: ad essa deve rivolgersi chiunque abbia la maturità di spirito che fa percepire inderogabilmente la necessità d'una speranza, d'una promessa di liberazione dalle angustie e angosce dell'esperienza terrena.

Per tal modo i personaggi del romanzo, quanto più appaiono protagonisti d'una storia d'anima degna di attenta rappresentazione analitica, tanto più sono incapaci di resistere all'appello che il Creatore rivolge incessantemente alle sue creature. Né basta. In realtà, il lettore non incontra nessun personaggio nel quale non traluca, pur obliterata, disattesa, bestemmiata, l'impronta indelebile del Verbo; tutti non possono non dirsi cristiani. Da ciò discende un'altra conseguenza notevole. Chi, senza sottrarsi all'appello della fede, non ne intende il valore di verità assoluta, si condanna a uno

stato di coscienza limbale, come è dei bimbi ancora privi di raziocinio adulto. La cosa assume coloritura comica, quando si tratti di un intellettuale professionista, pacatamente fiero dell'equilibrio interiore assicuratosi dal suo bagaglio erudito: il caso di don Ferrante conferma esemplarmente che non ha diritto allo statuto del personaggio chi non sperimenta sino in fondo le difficoltà della lotta fra i principî opposti del bene e del male

Manzoni, come abbiamo rilevato più volte, non riconosce ai rappresentanti del mondo laico una dimensione autonoma di coscienza morale, positivamente apprezzabile. Ovvio dunque che non venga loro concesso il privilegio d'una dialettica di vita interiore in sviluppo e li si qualifichi letterariamente come caratteri o come tipi, individuati sí con la maggior evidenza icastica ma condannati a una staticità priva di sorprese. Il criterio secondo cui le figure romanzesche sono fatte assurgere a rango protagonista coincide insomma con la predisposizione a percepire i valori religiosi dell'esistenza: tale è la condizione necessaria perché rivelino un'energia di pathos più alta, cioè una personalità drammaticamente più ricca.

Su questa premessa, si conferma che il discrimine etico instaurato nella serie di ritratti, schizzi, profili corre tutto interno alla religiosità cristiana. Il contrasto, sappiamo, è quello tra l'integrità di ossequio alla verità del Verbo d'amore e la sua falsificazione nei compromessi opportunistici con le esigenze mondane. Ma a questo punto occorre esser più precisi. Non è solo l'antitesi fra laicità e religiosità a esser spostata, anzi risolta nei termini di un dilemma tra interpretazione autentica del messaggio cristiano e interpretazione degradata. C'è uno spostamento ulteriore di località morale: coloro che intendono l'esser cristiani come un pegno sicuro di salvezza, quindi di appagamento coscienziale, vengono contrapposti a chi invece considera la propria fede come un dono, una risorsa immeritata. Il cristiano vero inquisisce instancabilmente se stesso; e trae dalla persuasione della indegnità propria, così come di ogni comportamento umano rispetto al divino modello, le energie necessarie a moltiplicare gli sforzi per adeguarvisi sempre più, sempre meglio.

Non basta aver intrapreso la via del bene per sentirsi sottratto definitivamente ai pericoli dell'errore. Anche chi ritenga in buona fede d'essersi votato al servizio della santa causa può demeritare, nei rapporti col suo prossimo e dunque con Dio. Si pensi non solo alla presunzione di donna Prassede, ma alla inquietante serenità di fra Galdino, così estraneo ai drammi di coloro cui recita i suoi apologhi pii. Questa concezione del cristianesimo come fomite d'un rovello implacabile di autocritica dell'io è il dato essenziale di modernità dell'etica manzoniana. Qui constatiamo l'ampiezza del contributo recato dallo scrittore alla lotta contro i dogmatismi e i fariseismi tradizionali della spiritualità controriformistica: l'adesione pur convinta alle credenze e ai riti d'una comunità che si dica cristiana non esonera ma accentua e affina il senso di responsabilità dell'individuo di fronte a se stesso, come unico artefice della propria perdizione o salvezza.

D'altra parte, proprio il fervore con cui invita il pubblico cristiano a non ritenersi mai in pace ma sempre in guerra con se stesso, induce il romanziere a offrirgli un paradigma di umanità che lo rassicuri sulla praticabilità effettiva, prima ancora che sui compensi ineffabili del faticosissimo ideale di vita prospettatogli. Ecco allora prendere corpo la serie di «figure emblematiche» nelle quali la devozione assoluta allo Spirito si manifesta come umiltà massima nel sottoporre a dubbio sistematico il valore spirituale dei propri comportamenti: così il cardinal Federigo, così padre Felice.

La perfezione della virtù cristiana si fonda su una consapevolezza acutissima della pochezza e fragilità della nostra fallibile natura. Appunto perciò, chi attinga la soglia della santità disarmi ogni possibile criticismo nei suoi confronti: ne anticipa e oltrepassa infatti l'attenzione analitica, inquisendosi diuturnamente, con ogni fermezza di zelo. Al narratore non resta che darne conto ammiratamente, infrangendo la sua abituale disposizione ritrattistica. Il compito che ora si assume è infatti solo quello di certificare l'eccezionalità di queste presenze umane, che si proiettano oltre l'intero sistema dei caratteri, tipi, personaggi romanzeschi.

Per tal modo, la rottura delle norme del criticismo rappresentativo vuol esser motivata come un necessario processo di adeguamento della letteratura alla straordinarietà fisionomica di figure in tutto superiori alla nostra comune medietà umana. Ma ancora una volta, l'accortissimo equilibrio strutturale del capolavoro manzoniano si rivela sotteso da un disegno surrettiziamente prevaricatore:

solo la preselezione operata sulla campionatura di ritratti riuniti nel grande affresco narrativo permette di conferire gli attributi incomparabilmente piú alti ad alcune coscienze esemplarissime, in cui i limiti intrinseci alla creaturalità terrestre appaiono a tal punto combattuti e trascesi da far tralucere in esse il soccorso sovranaturale della Grazia.

Le tecniche dell'oggettività e della soggettivizzazione

Sul piano delle tecniche narrative, la singolarità dei *Promessi sposi* è costituita dall'adozione di un doppio procedimento, oggettivistico e assieme soggettivizzante. Non privo di precedenti nella storia del romanzo borghese, questo complesso artificio è sviluppato dallo scrittore con la maggior coerenza sistematica e i risultati più fecondi. Ai suoi occhi, si tratta infatti di dare adempimento strutturale al duplice impegno d'uno scrittore cristiano: rappresentare effettivamente la realtà terrena in cui abitiamo, per criticarla secondo uno spirito di verità religiosamente ispirato.

A mediare questi due punti focali del lavoro letterario provvede la fantasia romanzesca. Sua facoltà e suo compito è infatti di impostare i rapporti fra le figure del racconto secondo un progetto tale da restituire un'immagine complessiva delle relazioni vigenti fra gli uomini, in un determinato contesto dell'essere collettivo. Ma tale progetto non può non fondarsi su un criterio interpretativo delle vicende e dei comportamenti sociali. E per il Manzoni, solo la Rivelazione cristiana ci pone in grado di interpretare la totalità dei fenomeni rappresentabili letterariamente.

Appunto perciò egli si vieta il ricorso al patrimonio di modelli narrativi forniti dall'immaginario classicista. Ogni archetipo mitico falsifica il passaggio dalla concretezza empirica del fatto all'universalità spirituale del vero. D'altronde, liberare la fantasia dai suoi vincoli millenari significa non certo diminuirne, anzi esaltarne le responsabilità operative: cioè renderla davvero capace di esemplificare, nell'orientamento prospettico impresso al racconto, le forme sempre originali e irripetibili secondo cui ogni disordinata successione di eventi mondani si compone e armonizza, lasciando luogo all'epifania meravigliosa dell'onnipresente disegno divino.

L'immaginazione romanzesca trionfa in quanto si fa mezzo per glorificare le meraviglie della fede, insorgenti dalle parvenze anguste, sconnesse, avvilitate del reale storico. All'arte narrativa spetta dunque di reperire i suoi materiali a un livello di esperienza certificatamente credibile, per inserirli in una invenzione strutturale che non tema di oltrepassare la soglia della verisimiglianza: e ciò al fine non già di sconfessare o mistificare o stravolgere l'assetto delle cose terrene ma di dare evidenza luminosa al segreto metafisico di cui sono pregne.

La soggettività creatrice del romanziere se ne esalta, e se ne spaura. Evita quindi ogni ostentazione di estro personale; anzi, quanto più prevarica rispetto alle norme d'intreccio della mimesi realistica, tanto più proclama di voler solo registrare un corso di eventi filologicamente documentabile. Ma queste stesse insistite dichiarazioni di obiettivismo ribadiscono la presenza assidua del narratore nel *continuum* narrativo; e gli assegnano una funzione decisiva, a esplicazione del Verbo di cui la trama romanzesca intende offrire testimonianza umile e solenne.

Il gioco di rimandi tra fantasia e realtà, fedele ricostruzione di circostanze storiche e libera inventività artistica è già tutto delineato nel primissimo nucleo della *fabula*: e nella tensione etica che lo impronta. Come è noto, l'intuizione tematica originaria sarebbe balenata al Manzoni leggendo le gravi pene comminate dalle gride secentesche a chi distoglieva con la violenza un sacerdote dal suo dovere, nella fattispecie la celebrazione di un matrimonio. Naturalmente, vittima designata di simili soprusi era la gente del popolo; l'ecclesiastico che subiva le minacce aveva da esser di rango inferiore, e di personalità meschina; né d'altro canto al prepotente che ricorreva a queste pressioni e manovre ricattatorie, mezzucci insomma, si poteva riconoscere la statura dei veri eroi del male.

Ecco dunque determinato il piano narrativo di base: quello della cronaca, dove vive la moltitudine umana «che passa sulla terra [...] senza lasciarvi un vestigio», come era detto nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica*, a proposito delle popolazioni italiche. Anche il titolato don Rodrigo ne fa parte, a dispetto dei ritratti aviti troneggianti nelle sale del suo palazzo: ciò che essi rimproverano mutamente al discendente degenerare è appunto di essersi posto al di fuori della grande scena storica in cui la sua famiglia aveva pur sostenuto un ruolo. Ambientata in un anonimo, immobile paesino, assai discosto dalle correnti tumultuose della vita pubblica, quali si svolgono nelle grandi città, la situazione d'avvio della macchina romanzesca è dunque tale da consentire un dispiegamento esuberante di mosse inventive. Nondimeno, sarà la fantasia stessa a porsi dei limiti, se vorrà sviluppare coerentemente tutte le potenzialità di cui il soggetto tematico è dotato, nella sua

sostanza conflittuale; e se vorrà porsi in grado di decifrare le implicazioni d'ogni genere che vi sono sottese. Dal livello dell'esistenza media comune occorre infatti passare, senza sforzo, a quello delle vicende politico-istituzionali, dove gli obblighi di fedeltà ai dati del sapere storiografico si fanno più stretti. Ma ciò non potrà più compromettere un risultato già acquisito: l'accantonamento, il superamento delle scansioni auliche dell'epos. Privo di legittimità è infatti il criterio di privilegiare letterariamente, nella moltitudine di esperienze creaturali, solo quelle relative alle personalità mondaneamente più accreditate. Semmai, occorre aggiungere che qualsiasi tendenza a isolare e trascogliere questo o quell'aspetto particolare e parziale della presenza umana sulla terra porta di per se stesso a travisarne il significato. Nessuna esigenza di decoro prestigioso può indurre a conferire all'opera una unilateralità prospettica, nel cui ambito i fatti siano disposti secondo una graduatoria d'importanza stabilita ad arbitrio dello scrivente, ossia secondo i suoi pregiudizi culturali e sociali. Per chi si disponga ad ascoltare con mente serena le voci della realtà, nessun fenomeno suona banale, nessun evento riesce muto. Il rispetto per la multiformità delle vicissitudini patite dalla specie umana porta un arricchimento illimitato della sinfonia narrativa.

Questo spirito di adesione immediata al disordine naturale delle cose rappresenta una scoperta di cui il romanzo moderno sta tuttora misurando la portata. Ma se l'edificio manzoniano non ha un'eleganza prefissata di proporzioni simmetriche, ciò non significa che lo scrittore intenda limitarsi a ripetere il ritmo disgregato del caso. Seguendo un modesto filo che si sdipana, si arruffa, rimbalza per ogni lato, il narratore giunge a perlustrare la rete infinita di connessioni e comunicazioni collegante tutte le parti della nostra babelica dimora, dalle più sontuose alle più inospitali.

Man mano, il groviglio di linee si dispone in modo da far riconoscere il rapporto di necessità che collega gli elementi del disegno complessivo. Ogni segmento si rivela rigorosamente funzionale; anche i tratti che sembravano disperdersi senza scopo collaborano alla dinamicità di un effetto unitario. Infine, la sintesi romanzesca appare come risultante di un lavoro instancabile di coordinamento, composizione, verifica dei singoli momenti analitici: ognuno ha una sua collocazione nella scenografia complessiva, sia che l'attenzione si appunti sullo studio d'anima sia che lo sguardo si allarghi alle scene di massa più vaste.

Ma dunque, a stabilire la mappa del labirinto in cui l'umanità vive non bastano estro e fantasia: occorre una molteplicità di doti ignota al letterato «puro». Nel lungo itinerario il Manzoni non può non ricorrere ai sussidi offerti dalle discipline storiche, e scientifiche; si trova anzi ad esibire la molteplicità degli strumenti utilizzati. Non è questo un ritorno ai precetti del didascalismo artistico: semmai, un precorrimiento della tendenza al romanzo saggio, destinata ad avere tanta parte negli sviluppi della narrativa otto-novecentesca.

Infine, solo un'alta ispirazione etica apre all'immaginazione romanzesca quella forma superiore di sapienza che riguarda l'anima individuale: cioè la pone in grado di immaginare veridicamente e assieme valutare imparzialmente gli eventi della vita psichica, decisivi per il nostro destino ma sottratti all'indagine storica, scientifica, filologica. È il messaggio evangelico a insegnarci come si legge nei cuori; è la luce della fede a consentirci di rischiarare le tenebre dell'errore da cui siamo avvolti. Ogni inganno di cui ci facciamo vittime è infatti un autoinganno; la menzogna ha radice dentro di noi; ma Colui stesso che ci soccorre per svellerla, ci apprende a riconoscerla e a rappresentarla letterariamente.

Per tal modo, la soggettività dell'artista compie la dichiarazione d'umiltà più sincera, dichiarandosi debitrice di tutti i suoi risultati creativi a quel Verbo increato, che è verità supremamente obiettiva. Ma nell'atto in cui rende grazie a Dio che, illuminandogli la coscienza, gli ha consentito di mettere a frutto le sue facoltà inventive, lo scrittore si assicura il dominio definitivo della materia di racconto da lui concepita. Egli sa infatti di poter rispondere appieno dell'ordinamento impresso, proprio perché ha inteso soltanto dare evidenza sensibile a un patrimonio di valori accessibile ad ogni uomo. All'artista spetta unicamente di esprimerlo, facendosi modesto propagatore presso i suoi simili della Rivelazione di cui tutti abbiamo a esser partecipi.

La tecnica di strutturazione oggettivista dell'intreccio romanzesco risponde a uno scopo ben

chiaro: la storia deve sembrare farsi da sola, seguendo una legge di sviluppo immanente alle sue premesse. L'argomento iniziale ha posto in essere un episodio particolare dell'eterno conflitto tra oppressori ed oppressi, con una netta antitesi chiaroscurale. Il narratore non ha che da seguire lo svolgimento sempre piú articolato della situazione d'avvio. Siamo sul piano della fattualità pura: il succedersi degli eventi chiede di esser registrato con scrupolosità, rispettandone modi e tempi di crescita.

Ma già da subito la trama si rivela carica di implicazioni. Ogni dato diventa problema: impossibile darne conto senza intervenire a chiarirne termini e portata. Con ciò stesso, dal piano dei fatti ci trasferiamo su quello dei valori. L'autore non può esimersi dal sorvegliare il passaggio, conducendo in prima persona tutte le operazioni necessarie affinché il filo della vicenda si sgrovigli, dimostri la sua coerenza, acquisti senso, riveli la sua attualità di apologo esemplare. A maggior ragione, occorre tener fermo l'ancoraggio oggettivista, rafforzando anzi le prove di resocontismo scrupoloso. Piuttosto, questi procedimenti andranno diversificati e articolati meglio, man mano che entrino in gioco fattori tali da superare la soglia della credibilità realistica, e lo sviluppo delle avventure di Renzo e Lucia si appalesi obbediente a un disegno ideologico prefissato.

In prima istanza, il romanzo si muove sul piano d'una realicità esterna, dove prende corpo una serie di peripezie concatenate quasi sillogisticamente, da premessa a conseguenza. Due distinte tecniche si affiancano, nel far procedere ed acquistare respiro alla vicenda. La prima è una tecnica di progressione lineare, per azione e reazione, mossa e contromossa. La vediamo dominare soprattutto la prima parte dell'opera, dove gli alleati dei due promessi e i loro avversari sono posti a confronto piú immediato. La ristretta unità ambientale, la speditezza della successione cronologica fanno sí che il conflitto si svolga in tempi ravvicinati: ogni episodio vale a replica diretta di quello precedente, con un forte effetto di dinamismo narrativo.

Tuttavia, nessuno degli espedienti cui Renzo e Lucia ricorrono a propria difesa ottiene un successo risolutivo: don Rodrigo non demorde, fra Cristoforo lo incattivisce ancora di piú, don Abbondio resta lontanissimo dall'idea di disobbedirgli. L'iniziativa sembra destinata a rimaner saldamente in mano alle forze del male: ovvio, poiché essa rappresenta non già il turbamento d'uno stato di quiete ordinata, ma anzi la conferma d'una situazione cronica di disordine costituito. Alle forze del bene può tutt'al piú esser concesso di controbattere e anche neutralizzare momentaneamente le insidie cui sono sottoposte. L'unica prospettiva sembra consistere in un prolungamento indefinito dell'antitesi, senza mai giungere a un punto di stabilità positiva.

In questo ambito il discorso narrativo si sviluppa per quasi un quarto dell'opera, registrando passo passo l'incalzare degli eventi, sull'onda delle emozioni da cui i due promessi sono presi nel corso delle brevi giornate tra l'8 e il 10 novembre 1628: sino al complesso nodo narrativo della «notte degl'imbrogli», il fallimento contemporaneo sia del matrimonio per sorpresa sia della spedizione dei bravi. Qui la primitiva compattezza della trama entra in crisi: le subentra un ordito a maglie larghe, in cui trovano posto molti elementi estranei all'impianto originario; e le fila del racconto si disperdono, seguendo il vario peregrinare dei protagonisti dalla loro piccola patria sotto cieli piú vasti.

Una seconda tecnica si fa avanti, sempre però nell'ambito del resocontismo realistico: quella dell'allargamento prospettico. Con lo spostarsi dell'orizzonte geografico dalla campagna alla città, tutte le dimensioni narrative si ampliano e complicano. Scendono in campo forze sempre piú cospicue, che giocano a favore sia dell'una sia dell'altra parte in causa. La modesta vicenda dei due contadini lecchesi investe e coinvolge, direttamente o indirettamente, personalità di altissimo rango; gli eventi privati subiscono il condizionamento decisivo di quelli pubblici, nelle particolari contingenze storico-politiche attraversate dal ducato di Milano.

Ma lo straordinario allargamento del contesto ambientale non sposta i termini del problema narrativo: si limita a intensificarne la portata. Per un lato, si accentua lo smarrimento, si aggravano i rischi per i derelitti protagonisti, sbalzati inermi e soli in un universo estraneo, alle prese con difficoltà imprevedibili, che di troppo li sovrastano. Per l'altro, la stessa situazione di pericolo galvanizza le loro risorse energetiche, eccitandoli a reagire con lena, sino a trovar soccorso dove e quando meno se

lo sarebbe atteso.

Il romanziere introduce nella narrazione, come a blocchi, episodi figure aspetti della realtà secentesca legati magari solo in un punto e per via mediata, «con un sottilissimo e invisibile filo», alle peripezie dei due promessi. Subito alle soglie del nuovo periodo romanzesco, l'ampia storia di Gertrude segna il distacco dal mondo contadino, dove i valori della famiglia trovavano sostenitori così strenui. E a ridosso dell'interno spagnolesco, ecco l'affresco di massa, attraverso cui continua il processo alla classe dirigente, incapace di assicurarsi il consenso così dei propri figli come dei propri governati.

Poi salgono al proscenio, accanto ai reggitori della vita politica, quelli della vita spirituale: «due potestà, due canizie, due esperienze consumate», il conte zio e il padre provinciale. Infine, la lunga presentazione del personaggio che rappresenta l'incarnazione dei disvalori trionfanti nella civiltà secentesca: il gran signore che rifiuta le responsabilità sociali, si pone contro e sopra la legge, diviene un emblema innominato di asocialità.

A dispetto degli errori in cui incorre, il protagonista maschile riesce tuttavia a raggiungere una salvezza, sia pur sempre provvisoria: una serratissima successione di incontri, avventure, sorprese, ci trascina, sulle orme di Renzo, dal forno delle grucce alla casa del Vicario di Provvisione, all'osteria della luna piena, poi in fuga per le strade di Milano e fuori della città, verso il Bergamasco, fra timori e tremori, nella solitudine delle campagne, sino all'Adda, l'arrivo in terra di San Marco, l'incontro col cugino Bortolo: e il punto fermo rappresentato dall'inutile perquisizione nella casa del nominato Lorenzo Tramaglino.

Altra però è la sorte occorsa alla protagonista femminile, giacché l'insidia e il tradimento hanno dimostrato di sapersi insinuare al di là di ogni riparo, anche il più munito. Siamo al nodo centrale del romanzo, il punto in cui i valori morali appaiono massimamente conculcati: il ratto di Lucia. La progressiva apertura del quadro romanzesco non è servita che ad aggravare l'insolubilità della vicenda: nell'ambito della più vasta dimensione sociale, le forze del bene non riescono a trovare nessun presidio valido. Anzi, non solo finiscono per esser più che mai costrette sulla difensiva, ma le loro stesse possibilità di resistenza sembrano logorarsi.

La tecnica dell'allargamento prospettico ha portato il racconto in un vicolo cieco. Per uscirne, occorre fare appello a un altro ordine di fattori, relativi non all'ambiente storico-sociale ma alla psicologia e alla morale. Siamo sempre sul piano della realistica resocontistica: dall'ambito dei fenomeni esterni ci spostiamo però su quello degli eventi interiori. Ad agire sono ora le disposizioni opposte che governano ogni animo umano, buona o cattiva che ne appaia l'indole.

Tutto appare dunque rimesso in discussione: la singola personalità non si presenta più compattamente orientata in una e una sola direzione; ogni modifica, smentita, permutazione di ruolo avviene possibile. Protagonista è la coscienza, messa incessantemente alla prova dai fatti, che la stimolano a compiere le sue libere scelte, da sottoporre alla volontà perché le risolva in operazioni.

Naturalmente, sin dall'esordio il romanziere ha inteso valorizzare la dimensione interiore del racconto: basti pensare all'incontro di don Abbondio coi bravi e all'analisi degli stati d'animo che inducono il parroco a farsi, prima quasi automaticamente poi in maniera deliberata, complice dell'iniquità. Ma solo in seguito il realismo psicologico assume rilevanza centrale e chiarisce le due tecniche fondamentali in cui si esprime: compresenti l'una all'altra, giacché la seconda interviene sulla prima, ad affermarne gli esiti traducendoli in fattori di comportamento.

Anzitutto la tecnica del soliloquio, non momento di stasi svagata ma di intensificazione del dibattito aperto dall'io con se stesso, per riflettere sui fatti, assorbire le emozioni, assumere le delibere opportune. Uno per uno, tutti i personaggi sono colti in atteggiamento di solitudine monologante: o che la pagina adotti i moduli del discorso indiretto o quelli più espliciti del discorso diretto. L'andamento del colloquio con se stessi è sempre tormentoso, e il risultato incerto. Duro è infatti lo sforzo necessario per far tacere la voce turbolenta delle passioni, anzitutto la più cieca, l'*amor sui*, eccitato dalle situazioni di pericolo. Nel riprendere lucida padronanza di sé, l'io comunque si fortifica di fronte al mondo. Ma non è affatto detto che perciò stesso la buona coscienza prevalga, disponendo

l'animo a una attitudine serenamente altruistica.

Anzi, la ragione può consolidare la volontà nelle sue scelte di errore, persuadendoci che non si tratta di obbedire a impulsi deteriori ma di ottemperare a un principio irrinunciabile di autoconservazione. Il soliloquio tende insomma a risolversi, per ciascun personaggio, in una conferma della propria identità personale, buona o cattiva, senza ribaltarne le premesse. Così, nel caso di Renzo lo indurrà a superare di volta in volta i falsi suggerimenti dell'eccitazione iracunda per tornar ad essere il bravo giovane che è sempre stato. Ma nel caso di don Abbondio servirà invece a rafforzarlo nella sua ignavia, convincendolo di aver agito in base a motivazioni universalmente condivisibili.

In altre parole, quando l'individuo è più fortemente alle prese con se stesso, esprime con maggior autenticità le qualità naturali di cui è dotato. Ma ciò vuol anche dire che non gli è possibile uscire da sé. Il punto è che il dibattito interiore sarà davvero fecondo solo a condizione di assecondare con lealtà rigorosa i procedimenti del pensiero critico e autocritico, sino a rimettere in causa tutto il proprio essere nel mondo. E il logicismo laico conduce solo ad un esito di disperazione. Dialogare con se stessi significa riesaminarsi, e attraverso la propria esperienza personale riesaminare l'intera condizione umana. Quanto più robusta è la levatura mentale dell'esaminatore, tanto più vasta sarà l'area del dubbio che sentirà crescere in sé, attorno a sé. Impossibile non assumer consapevolezza della problematicità del reale; e come dare un senso all'evidenza del dolore, del male, della morte?

Il ricorso al soliloquio attinge la pienezza e raggiunge il limite della sua funzione in quanto rivela al personaggio, sulla scorta di una consequenzialità senza scampo, la tragicità dell'esistenza umana. Oltre, non gli è dato procedere. In effetti, l'Innominato, quando si erge a «tormentato esaminatore di se stesso», si trova condotto a un esito di angoscia che ha come unico sbocco la negazione di sé, nel suicidio. È vero che subito poi lo stesso empito di pessimismo autopunitivo gli si rovescia in una ipotesi di speranza redentrice: la salvezza è dunque prossima. Ma l'individuo non può conseguirla restando dentro di sé, né contando sulle sue sole risorse intellettuali.

In effetti, prolungare il confronto interiore non serve più: la fede non è concepibile come conquista della coscienza *uti singula*, come affare privato dell'io. Alla creatura non è concesso di entrare in rapporto personale diretto con il Creatore: le occorre rivolgersi ai suoi simili, onde potersi avvalere di quel tramite istituzionale tra l'umano e il divino, che è la Chiesa. La misura intera della verità non è in noi, è fuori di noi: sono i nostri confratelli a richiamarla, umile od alta che suoni la loro voce, quando la semplicità solenne dell'insegnamento cristiano la sostenga e la trasfiguri. Perciò appunto la tecnica manzoniana del monologo presuppone e rinvia a quella del dialogo.

Nei *Promessi sposi* l'analisi psicologica tende sempre a risolversi in indagine comportamentale. Il realismo interiore si concretizza nel sottolineare il nesso o il divario tra la verità intima della coscienza e le sue manifestazioni esteriori, quali hanno luogo nel linguaggio dei rapporti interpersonali. Ogni colloquio tra i personaggi assume così il carattere di un confronto d'anime: occasione per saggiare inequivocabilmente le doti morali di ciascuno, conferendo risalto alla diversa umanità con cui si propongono agli interlocutori.

Abbiamo già visto come il personalismo cristiano del Manzoni inclini a dar configurazione individualizzante anche ai soggetti collettivi, e assieme come discrimini una per una le singole voci che partecipano a una corallità sociale. La massa indifferenziata si disarticola nei suoi componenti specifici, senza concedere ad alcuno una diminuzione dell'obbligo di presenza a se stesso. Così lo scontro tra disposizioni morali opposte avente luogo *in interiore homine* si socializza, nel momento in cui la coscienza personale è richiamata alle sue responsabilità ineludibili.

Ogni incontro col nostro prossimo, ogni più banale conversazione o scambio di vedute non può non esser incentivo per propagare la fede, per persuadere al bene. Se non da noi stessi ma dagli altri dobbiamo attenderci salvezza, il primo soccorso consiste nella parola che illumini e conforti. La tecnica del confronto d'anime è dunque sottesa dalla fiducia che l'espressione verbale possa e debba dar voce all'appello divino, quale risuona dentro di noi, chiedendoci di riecheggiarlo.

Ma in ogni colloquio tra gli uomini, gli interlocutori non sono mai sullo stesso piano. La loro padronanza dei mezzi di linguaggio è sempre dissimile; né solo di questo si tratta. Il mondo falsifica la diversità naturale degli individui, convertendola in disegualianza sociale: ciò non può non ri-

flettersi su tutti i piani di esperienza, anzitutto quella culturale e linguistica. Ne viene costituito un margine formidabile di vantaggio per coloro che parlano in nome dell'ingiustizia, o comunque ne accettano o subiscono i suggerimenti. L'ignoranza credula, la buona fede ingenua, la semplicità di spirito non sanno valersi degli strumenti verbali come l'uso mondano richiede. Il saper vivere aggiunge che gli scambi di parole siano orientati non a rivelare candidamente se stessi, su un piano di limpidezza comunicativa, ma a prevalere sull'interlocutore, mettendo in campo tutti gli artifici di una retorica astutamente menzognera. Fra Cristoforo pone a fuoco con precisione i metodi cui la volontà maligna ricorre per camuffarsi: «se il potente che vuol commettere l'ingiustizia fosse sempre obbligato a dir le sue ragioni, le cose non andrebbero come vanno [...]. Sarebbe ancora un vantaggio se, per commetter l'iniquità, dovessero confessarla apertamente [...]. Le parole dell'iniquo che è forte, penetrano e sfuggono. Può adirarsi che tu mostri sospetto di lui, e, nello stesso tempo, farti sentire che quello di che tu sospetti è certo: può insultare e chiamarsi offeso, schernire e chieder ragione, atterrire e lagnarsi, essere sfacciato e irreprensibile».

La tecnica del confronto d'anime questo appunto serve essenzialmente ad appurare: l'inutilità degli sforzi che l'oppresso e i suoi sostenitori compiono per sottrarsi, coi mezzi del dialogo, della comunicazione verbale, a un'oppressione sociale destinata in realtà a ribadirsi nelle forme dell'oppressione, della mistificazione linguistica. Ecco a testimonianza, subito nelle primissime pagine, il colloquio tra don Abbondio e i bravi; poi Renzo dal suo curato e dall'Azzeccagarbugli; fra Cristoforo al palazzotto di don Rodrigo; il principe padre di fronte a Gertrude; ancora Renzo, alle prese con spie, osti, bargelli; e la schermaglia in cui il padre provinciale soccombe al conte zio.

L'insegnamento è uno solo: la parola del mondo è intrinsecamente ambigua e infida: appare vano ogni sforzo di utilizzarla, piegandone i convenzionalismi ipocriti a un fine di verità. Il giusto, l'innocente potranno affermare le loro ragioni solo in quanto le proponcano quali testimonianza di un credo che ha l'univocità assoluta del Verbo immanente alle effimere loquela umane. Allora sí il colloquio diventa veramente tale: nel senso che il linguaggio della verità, intonato con cuore puro, attinge la pienezza della sua forza persuasiva, contrapponendosi alla falsità dell'eloquenza mondana.

La tecnica dialogica è chiamata ad assolvere un ruolo decisivo in tre episodi, concatenati uno all'altro: Lucia al cospetto dell'Innominato, l'Innominato e Federigo, Federigo e don Abbondio. È sulle labbra dell'umile contadina devota, caduta in preda d'un nemico all'apparenza invulnerabile, che la parola si fa rivelazione massima di umanità, e con ciò stesso epifania del sacro, derivandone un valore salvifico: «Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!». Il grande bandito riconosce, in spirito di lealtà, che il confronto d'anime si risolve a favore della sua supplice interlocutrice. Subito poi, nell'incontro con il Cardinale, le parole rotte e affannose dell'Innominato cedono alla solennità pacata dell'eloquio ecclesiastico: un linguaggio davvero «insolito» alle sue orecchie, e tale da lasciarlo «stupefatto», perché l'ardore di carità paterna che vi si esprime non contraddice ma esalta il coraggio di uniformarsi al precetto evangelico, sia il vostro dire sí sí, no no, nominando espressamente il male da combattere così come il bene da perseguire.

La parola intonata religiosamente ha dunque una funzione risoltrice per spezzare la spirale maligna in cui la vicenda romanzesca si è intricata, e che sembrava proprio aver raggiunto l'apice più alto. Nondimeno, la situazione di precarietà dei due promessi è lungi dall'aver trovato assestamento definitivo. Anzi, i loro destini appaiono più che mai separati: l'uno è esule in territorio bergamasco, l'altra è alle prese con donna Prassede, che la conduce tra le mura malfide di quella Milano donde Renzo è fuggito fortunatamente.

Gli ostacoli esterni e le prove interiori da superare sono ancora impegnativi. Il mondo non è per nulla cambiato: a farcene avvertiti è proprio il colloquio tra il cardinale e don Abbondio. Né l'autorevolezza gerarchica, né la dovizia di dottrina, né il fervore catechistico dispiegati da Federigo valgono infatti a portar davvero a buon fine la nuova, più difficile opera di conversione. «“Non mancherò monsignore, non mancherò davvero”, rispose don Abbondio, con una voce che, in quel momento, veniva proprio dal cuore.» La più significativa delle varianti introdotte nella seconda stesura del romanzo consiste nell'aggiunta dell'inciso «in quel momento»: il tentativo di esorcizzare il demone dell'egoismo da cui è posseduto l'irriducibile parroco, appare sostanzialmente fallito.

L'appello che Dio ci rivolge per bocca dei nostri simili non sempre trova orecchie disposte ad ascoltarlo: anche se viene espresso nelle forme più elevate, anche se il suo destinatario è o dovrebbe essere meglio predisposto a farlo suo, emendandosi dall'errore, ritrovando dentro se stesso le Virtù mirabilmente intatte della coscienza. Vero è che il metodo del confronto d'anime attingerà forza risolutiva in un altro episodio, il colloquio e l'intemerata di fra Cristoforo a Renzo, davanti al corpo immoto di don Rodrigo, nell'imminenza dell'incontro con Lucia. Ma il ravvedimento del giovane, impetuoso protagonista, appare, come già altre volte, la conferma non inattesa della sua nativa, sicura inclinazione al bene, pronta a riprendere il sopravvento sugli scatti di una collera sempre molto giustificata.

La tecnica del dialogo fra interlocutori di opposte disposizioni morali è sempre utile al Manzoni per far emergere o riemergere le potenzialità positive, che non possono non trovar sede anche nell'animo dei più tristi fra i suoi personaggi: si pensi al «lontano e misterioso spavento», provocato in don Rodrigo dall'invettiva di fra Cristoforo. Nondimeno il romanziere sa troppo bene i limiti di efficacia della parola umana: le esortazioni, i rimproveri, gli scongiuri, gli atteggiamenti predicatori di cui pure la pagina è fitta documentano sì l'attività indefessa degli zelatori del bene, collaborano certo ad arginare l'arroganza delle tentazioni di peccato; non hanno però la facoltà di orientare irresistibilmente la vicenda verso uno scioglimento sereno.

I rilievi sin qui avanzati autorizzano una conclusione. Finché il racconto si mantiene fedele a una norma di piena attendibilità resocontistica, lo sviluppo della trama giunge invariabilmente a un punto di crisi, sia pur spostandolo man mano più avanti. Ciò riguarda in primo luogo le tecniche della realistica adottate per rappresentare una sequenza di eventi esterni, o secondo un processo lineare di azione e reazione oppure di graduale allargamento prospettico dell'orizzonte narrativo; ma le cose non cambiano nemmeno se ad affiancarle intervengono le tecniche d'una restituzione oggettiva dei processi psichici, in sede sia di soliloquio sia di dialogo fra i personaggi in campo.

Lo spirito di adesione alla verità del reale storico-cronistico rimane, certo, la premessa indiscutibile per ogni attività di fantasia letteraria. Ma perché lo spunto inventivo abbia un compimento ed un senso, occorre ampliare il concetto di realtà, e quindi arricchire i metodi di rappresentazione di cui lo scrittore faccia uso. In effetti, nei *Promessi sposi* la dinamica delle peripezie individuali e collettive non si preoccupa di obbedire sempre e comunque a un criterio di prevedibilità, davvero conforme alle leggi di comportamento accreditate dall'esperienza più comune.

Ciò non deve stupire. Nella concretezza della realtà vissuta, trova largo spazio anche l'irrazionale, dunque l'inatteso, il meraviglioso. Non porlo in risalto significherebbe coltivare l'illusione che la storia umana sia essenzialmente determinata e dominata dalla volontà consapevole degli uomini: quando invece il caso vi fa irruzione ad ogni passo, scompaginando i progetti che le nostre povere menti si affannano a elaborare. Su questa base di certezza l'immaginazione narrativa opera uno spostamento decisivo dal piano della realistica testimoniale al piano d'una verisimiglianza romanzesca, librata fra il credibile e l'incredibile.

Qui l'intreccio delle vicende non appare più mosso dalle decisioni che i personaggi assumono, ossia dalle scelte adottate per far fronte agli eventi, costruendosi il loro destino. Tra intenzioni e risultati viene meno ogni rapporto di conseguenza: protagonisti e antagonisti sembrano agiti da una casualità beffarda, che non si preoccupa di giocare a favore o sfavore degli uni piuttosto che degli altri. Il padre guardiano di Monza pensa di trovar un ricovero sicuro a Lucia, mettendola nelle mani di suor Gertrude; don Rodrigo è persuaso che ricorrere all'Innominato significhi avere senz'altro partita vinta.

In realtà, tuttavia, le mosse della fortuna non risultano affatto, alla lunga, distribuite equamente: il povero è sempre il più sfortunato. In altre parole, l'opera del caso si rivela obbediente a una necessità, motivata dalla logica del potere. Gli oppressi, i perseguitati non possono mai far conto sulla speranza che un qualche evento straordinario ribalti durevolmente la loro sorte. Per tal maniera, quanto più *I promessi sposi* lasciano spazio all'intervento di circostanze imprevedibili, tanto più il panorama narrativo si complica, si intriga: ma resta impossibile che i destini di Renzo e Lucia se ne

liberino intatti, giungendo a felice ricongiunzione.

Anche su questo piano, doppio è il procedimento con cui lo scrittore riproduce letterariamente il ruolo dei meccanismi di casualità in cui qualsiasi vicenda umana può esser implicata. In primo luogo, una tecnica di dispersione centrifuga del nucleo d'intreccio. Il progetto matrimoniale dei due protagonisti è per così dire bombardato da una tale serie di circostanze sfavorevoli, che non solo il suo compimento si allontana sempre più, ma si aggrava man mano la preoccupazione che Renzo e Lucia salvino almeno la loro libertà personale, se non addirittura la vita.

Ecco i fatti. Il parroco dei due poveri giovani è di una pavidità addirittura sovrumana; il signorotto del paese mette tutto il suo puntiglio nella volontà d'impadronirsi di Lucia, e il cugino Attilio è sempre lì a rinfocolargli l'assillo; fra Cristoforo raccomanda la ragazza al confratello monzese, che la pone sotto la protezione d'una malmonacata, la quale è l'amante di un giovinastro legato al più famoso bandito della regione; Renzo da parte sua, quando arriva al convento di Milano non trova subito padre Bonaventura, e invece di aspettarlo tranquillamente in chiesa si lascia prender dalla curiosità, capitando proprio in mezzo ai tumulti di San Martino; non solo, ma finisce nelle grinfie di un birro travestito, riuscendo poi a sfuggire all'arresto, ma col marchio del pericolo pubblico e una taglia sul capo, oggetto addirittura di schermaglie diplomatiche fra Stati confinanti.

Nel mimare il ruolo in apparenza stravagante del caso, le strutture romanzesche aderiscono dunque a un criterio ben determinato: le relazioni interpersonali sono sempre e comunque improntate, anche negli aspetti più fortuiti, dalla legge dei rapporti di forza. Chi è debole è destinato a diventar più debole, non certo più agguerrito. Anche l'estrosità del caso si rivela obbediente alla logica degenerativa che governa tutti i travagli del nostro mondo corrotto. Non è dunque affidandosi all'invenzione dei più curiosi accidenti romanzeschi che la trama potrà avviarsi a scioglimento positivo. Anzi, l'impersonalità delle circostanze più avventurose si alleerà alla deliberata malizia degli uomini nel separare sempre più le due creature che Dio pur vuole unite.

Non solo. Ad allontanare ulteriormente, e massimamente, le prospettive di felice risoluzione dell'intreccio, interviene l'altra tecnica adottata dallo scrittore per dare immagine dei fattori insorgenti dal contesto ambientale a condizionare le peripezie individuali. Il filo del racconto, sgomitato dapprima a livello di cronaca paesana, giunge grado a grado a intrecciarsi con gli accidenti più minacciosi della grande storia: difficile che ne riesca indenne. La trama tende ad apparire addirittura ingovernabile, per effetto della evocazione di forze che si sottraggono ad ogni controllo.

Il procedimento narrativo è orientato nel senso d'una progressione catastrofica. Manzoni ostenta di non padroneggiare più il destino di quelle due festuche umane che sono Renzo e Lucia, man mano che lo vede coinvolto e travolto dal «turbine vasto» dai «nuovi casi, più generali, più forti, più estremi» abbattutisi sulla popolazione lombarda. Irrompono uno dopo l'altro sulla scena tre cavalieri dell'Apocalisse, guerra, carestia, pestilenza: il quarto, la politica, ha già fatto avvertire da tempo la sua presenza come la più assidua e rischiosa, giacché ha costituito le condizioni migliori per l'avvento di quei flagelli.

In un crescendo drammatico, l'umanità mette a nudo tutta la dissennatezza dei criteri su cui si regge il viver cosiddetto civile. La ragione laica, col suo cinismo utilitario e la sua prosopopea formalista, si degrada in aggressività stolta, imprevidenza irresponsabile, superstizione fanatica; infine si capovolge in follia. Così l'idolatria dei beni e piaceri mondani precipita in furore autodistruttivo. È la disfatta della storia, come sforzo solidale per render meglio abitabile questa nostra dimora terrena. L'uomo si dimostra inetto a fare davvero i conti con la natura; la sua arroganza lo ha solo portato a mistificare e stravolgere la naturalità del suo essere.

La lunga situazione di inerzia operativa in cui il romanzo abbandona i due protagonisti rinvia all'impotenza atterrita, anche se sterilmente frenetica, di un'intera cittadinanza, di fronte alle scadenze mortifere da cui si è fatta sorprendere. Il caos delle cose mondane sembra rovesciarsi in necessità tragica: ogni sforzo di umanizzazione del vivere collettivo trova nell'umanità stessa dei suoi proponenti un limite che lo vota allo scacco. All'individuo di buona volontà non è concessa alcuna

speranza di realizzare liberamente le sue aspirazioni piú ingenua, piú limpida. Nel succedersi delle catastrofi, la sorte del singolo appare vincolata sempre piú strettamente a quella della collettività; ma sotto un segno negativo, in un'incombenza di morte universale, a espiazione degli errori in cui l'intera specie è coinvolta.

La volontà di aderire letterariamente al ritmo disgregato delle vicende umane porta le peripezie di Renzo e Lucia a confluire in uno scenario di marasma generale, per sottoporle all'ultimo condizionamento, cui nulla e nessuno può sottrarsi: la morte, realtà e mistero supremo, eguagliatrice inappellabile fra potenti ed inermi, ricchi e poveri, ma anche giusti ed iniqui. D'altra parte, appare sempre piú chiaro il significato di responsabilità che grava sull'apologo romanzesco ed incita a conferirgli uno scioglimento positivo: affermare esemplarmente la possibilità che i valori etico-civili prevalgano, anche quando ne siano portatori i cittadini piú indifesi di un mondo insensato e corrotto; per tal via, lasciare aperta la speranza in un miglioramento delle sorti collettive, verso la costituzione di un ordinamento piú rispettoso dei diritti inalienabili dell'individuo e assieme piú attento al benessere materiale della comunità; infine esaltare la fiducia nella continuità della presenza umana sulla terra, come luogo di prova continua, attraverso cui a ciascuno compete di dimostrare i meriti che valgono a salvarlo dalla vera morte, non quella fisica ma spirituale.

Il punto è che per dare serenità alla fase conclusiva della vicenda, occorre ristrutturarne sin dall'inizio tutto l'assetto, con procedimenti tali da forzare sia il piano della veridicità resocontistica sia anche quello della verisimiglianza romanzescamente intesa. È poi il buon senso a suggerirlo: se lo scrittore intendesse attenersi strettamente a un criterio di pura e semplice attendibilità storica, non si vede come le disavventure di due popolani in una società neofeudale potrebbero giungere a un lieto fine.

Un'osservazione ulteriore va avanzata. In sé e per sé, una conclusione ottimistica avrebbe anche potuto apparir plausibile, proprio e solo facendo intervenire a soccorso dei derelitti protagonisti personaggi, circostanze, istituzioni di alto prestigio. Senza evadere da un quadro di realtà, il narratore avrebbe pur potuto esaltare o diciamo anche romanzare il ruolo dei fattori di dinamismo etico e sociale presenti in qualche misura anche all'interno di una civiltà staticamente oppressiva come quella milanese secentesca. Ma ciò, l'ideologia manzoniana era ben decisa a non consentirli. Renzo e Lucia dovevano bensì ottenere già su questa terra il premio della loro coerenza di fede: senza però apparir per nulla in debito, sostanzialmente, all'azione di forze comunque insediate nella vita pubblica, nel mondo laico.

Così stando le cose, Manzoni non può che accentuare e sistematizzare il ricorso a nessi causali del tutto trascendenti rispetto alla credibilità ordinaria della concatenazione fattuale, e declinati in senso mirabilmente ottimistico. Il coordinamento della materia di racconto viene dunque a svolgersi secondo un criterio di straordinarietà edificante: il meraviglioso romanzesco si connota come meraviglioso cristiano. Beninteso, nessuna sovrannaturalità antropomorfa trova spazio nella narrazione. Ma nel caos perenne delle vicende umane, il ruolo del caso può attingere una rilevanza e complessità tali da aprire varchi insperati all'iniziativa delle forze benefiche: può consentir loro di uscire dalla stretta delle circostanze avverse, può rianimarne l'alacrità fiduciosa, può infondervi quel gran soccorso energetico che è la fede nell'assistenza di un Dio misericordiosamente provvido coi suoi figli piú afflitti.

I procedimenti con cui Manzoni compie le infrazioni piú clamorose alla norma di credibilità del realismo narrativo sono di due tipi. Il primo può esser definito quello delle coincidenze misteriose, che oltrepassano la pura casualità. Lo scorgiamo all'opera in tutti i nodi decisivi della trama. Nella notte degli imbrogli, all'esito mancato del matrimonio per sorpresa fa riscontro il fallimento della spedizione dei bravi; poi vediamo l'Innominato perpetrare il tatto di Lucia proprio il giorno innanzi l'arrivo del Cardinale nel villaggio ai piedi del suo castello; e ancora, Renzo giungere nel lazzeretto a tempo per ritrovarvi, auspicato fra Cristoforo, sia il moribondo don Rodrigo sia la convalescente Lucia.

Concomitanze altamente improbabili, queste, come altre che potrebbero essere addotte. La forzatura del piano di verisimiglianza appare totale. Si può obiettare che anche l'improbabilità

maggior ha un suo posto nella realtà dei rapporti sociali e morali. Quando dalla tranquillità sempre precaria dell'ambiente domestico l'individuo si trova sbalzato, volente o nolente, nel flusso turbinoso della vita pubblica, tutte le sue possibilità d'incontro vengono moltiplicate. Certo, le prime ad accrescersi sono le occasioni di rischio: perché il mondo è cattivo. Ma l'esistenza è sempre e comunque un terreno di scontro, in cui nulla è predeterminato. Malasorte e buona sorte si fronteggiano, nel destino di ognuno: e possono stringere a confronto gli accoppiamenti di eventualità più inattesi, quasi per neutralizzarli a vicenda.

Ad ogni modo, l'effetto è di rilanciare la responsabilità dilemmatica delle scelte che all'individuo spetta di compiere: cosa che di per sé ricostituisce un margine di vantaggio per coloro che sembravano votati a subire più duramente il condizionamento ambientale. Ma il punto resta che nei *Promessi sposi* si assiste a un palese abuso di episodi impostati sul capovolgimento improvviso delle attese suscitate nel lettore: proprio quando sembra o ci si aspetta che la situazione evolva verso il peggio, insorgono fattori tali da determinare uno spostamento completo della visuale. Non è detto che le forze benefiche riprendano senz'altro il sopravvento; siamo però indotti a riconsiderare il corso degli eventi, e constatare che il pessimismo precedente, la sensazione di scoramento, la supposta incombenza di una fatalità irrecusabile erano del tutto fuori luogo.

Dal male nasce il bene, insomma; non bisogna mai scoraggiarsi. La casualità che regge le cose mondane può sempre raddoppiarsi, per così dire, lasciando spazio a elementi di contraddizione, capaci di metter almeno in mora ogni apparente decorso di necessità obbligata. Il cosiddetto provvidenzialismo manzoniano consiste appunto nella frequenza di questi sbalzi subitanei del clima narrativo dai toni cupi ai lieti. La ricchezza di motivazioni con cui viene giustificato il brusco recupero d'una prospettiva ottimista non toglie rilievo al ricorso insistito a una tecnica alquanto sensazionalistica: il gioco delle coincidenze incredibili mediante il quale una sorte benigna subentra immediatamente a una maligna, annullandone gli effetti.

Il senso di edificazione che il lettore è chiamato a trarne varrà a rafforzare in lui il volontarismo operativo: poiché il caso dimostra di seguire ritmi così dinamicamente mutevoli, ogni disposizione alla passività non può non lasciar posto a un tenace spirito di iniziativa, sempre pronto a cavar profitto dalle opportunità che più insperatamente possano delinearsi. Vero è che l'indubbio miracolismo di cui appare soffuso l'intreccio romanzesco cerca di attenersi ancora a un ambito di discorso sostanzialmente naturalistico: il contrasto perenne fra virtù e fortuna può sempre cedere il passo a una più o meno provvisoria ma comunque bene augurale alleanza. Gli ostacoli peggiori che l'alacrità individuale trova sul suo cammino possono non solo spianarsi d'un tratto, ma rivelarsi come circostanze amiche. Siamo sul piano di un buon senso molto ambrosiano e borghese: aiutati che il cielo t'aiuta. Ma a questo punto occorre dare evidenza all'ultimo, fondamentale procedimento narrativo: la tecnica della conversione spirituale.

Le circostanze obiettive, le coincidenze fortunate, anche quando si presentino eccezionalmente favorevoli agli uomini di buona volontà, non costituiscono che meri dati di possibilità fattuale. A deciderne gli esiti, occorre investirli della nostra riflessione morale: ossia rendersene degni spiritualmente. I giochi del caso assurgono allora al rango di prove che ci vengono offerte: sta a noi saperle afferrare tempestivamente, con ciò stesso qualificandole come interventi provvidenziali a nostro vantaggio.

È sempre l'individuo a scegliere il proprio destino, contro ogni determinismo ambientale e psichico. S'intende che nell'esercizio del libero arbitrio peserà ogni volta l'intera struttura della vita interiore. Si danno tuttavia contingenze particolarmente drammatiche, in cui l'io appare sollecitato con maggior forza a rifare tutti i conti con se stesso, per trovare o ritrovare la retta via. Il romanzo privilegia in maniera accentuata questi momenti di tensione, dai quali l'io esce rigenerato quando non addirittura metamorfosato. Proprio al culmine della crisi infatti, proprio nell'exasperarsi delle passioni mondane la coscienza è in grado di attingere le sue risorse energetiche più profonde. Appunto allora d'altronde le si palesa meglio la necessità imprescindibile di fare appello a quel soccorso soprannaturale che è insediato nel cuore di ognuno. E quanto più contrita sarà l'umiliazione di sé,

tanto piú la vittoriosa onnipotenza divina concederà una remunerazione di grazia che oltrepassi ogni merito creaturale: gli animi stupefatti parleranno di un miracolo.

Ecco allora la serie degli atti di ravvedimento, che nei casi piú clamorosi assumono figura di conversione vera e propria. Si tratta anzitutto, com'è ovvio, di fra Cristoforo e dell'Innominato; ma altri episodi si possono menzionare, minori ma altrettanto significativi, come quello del fratello dell'ucciso da Ludovico e del suo parentado, che «s'erano aspettati d'assaporare in quel giorno la trista gioia dell'orgoglio, si trovarono in vece ripieni della gioia serena del perdono e della benevolenza»; oppure il Nibbio, il quale sperimenta e spiega cosa sia la «troppa compassione» ispiratagli da Lucia.

Sempre, l'impulso al ravvedimento nasce nel corso stesso e a ridosso di un'impresa esecrabile: ed è qui, sulla subitanità irresistibile del moto di sconfessione di sé compiuto dall'io peccatore, che batte l'accento del romanziere. Certo, il recupero di salute morale può aver avuto una lunga gestazione interiore. L'essenziale però è che il romanzo sceneggia con la massima drammaticità il momento decisivo della rottura traumatica con il passato, così da celebrare con compunzione entusiastica il carattere eroico del trapasso dal vizio alla virtù.

Sul piano strutturale, insomma, l'indole agiografica della narrazione trova il suo punto di forza nella rappresentazione di processi di ascesi palingenetica dei quali si possa ben dire *Haec mutatio dexterae Excelsi*. La prevaricazione ideologica attuata sulla elasticità dell'impianto romanzesco consiste nel predisporre accuratamente i meccanismi d'artificio opportuni a che il trionfo della fede assuma di volta in volta il massimo splendore e assolva la piú persuasiva funzione apologetica.

Nessun sollievo efficace è in grado di dare il mondo alle crisi dell'esistenza, che si infittiscono ed esasperano quanto piú l'io intensifica la sua vita di relazione, e perciò stesso si trova maggiormente esposto non solo ai rischi ma al logoramento inevitabile, connesso allo stato di conflittualità perenne che è nella natura di ogni rapporto sociale. Solo la fede è conforto, solo la fede è pace. Quando le difficoltà materiali, quando le tensioni psichiche oltrepassano il livello di guardia, la coscienza allarmata e desiderosa di rassicurazione non può non volgersi al solo e supremo motivo di certezza pienamente appagante, perché sottratto ai criteri di verifica umani.

Ovvio che questo moto ascensionale dalla terra al cielo si faccia irresistibile in presenza d'una prospettiva di pericolo assoluto, come è la realtà e il pensiero della morte. Proprio allora infatti, mentre l'intelletto laico dichiara bancarotta, la religione dispiega la sua capacità di dare senso al morire, e con esso al vivere. Nel Manzoni l'atto di contrizione che consente di ritrovare dentro di sé le radici religiose dell'esistenza non è mai fonte di consolazione inerte, sia pur ispirata a un alto misticismo contemplativo: è piuttosto premessa per tornare con entusiasmo piú agguerrito fra i nostri simili, a riaffermare nel mondo e per il mondo i principi di salute etica insiti nell'azione cattolica. La fede e la speranza non possono stare senza la carità: cioè senza un afflato di operosità missionaria. Solo così la maturazione interiore connessa al ravvedimento diventa davvero premio a se stessa; e assieme può aprire un varco a quei risarcimenti di fortuna che si verificano pure, a vantaggio di chi sappia accompagnare, con intraprendenza serena, la difesa del proprio buon diritto e il dovere di solidarietà amorevole verso le pene altrui.

Da questo punto di vista, l'intera struttura dei *Promessi sposi* si configura come il processo, non certo di conversione ma sí di purificazione spirituale attraverso cui i due protagonisti, pur già saldamente in possesso della fede cristiana, ne adempiono con sempre maggior fervore i precetti. Eccoli superare le tentazioni, confessare gli errori anche piú scusabili, fare ammenda scrupolosa delle colpe anche minime in cui siano incorsi, castigare infine in se stessi ogni voce di resistenza al verbo dell'amore divino: così si renderanno degni della ricompensa tanto a lungo attesa, il ricongiungimento e lo sposalizio.

Sul valore paradigmatico dell'avventura umana vissuta da Renzo e Lucia occorre però aggiungere qualche notazione conclusiva. La vicenda narrativa prende corpo dal fronteggiarsi di due fattori concorrenti. Il primo è il fattore dinamico, costituito dalle libere scelte di iniziativa attraverso cui l'individuo aspira a realizzare la sua umanità naturale, sulla spinta di quel fondamentale impulso

socializzante che è il desiderio amoroso: donde la nascita di una nuova famiglia, cellula di base d'ogni collettività organizzata.

Il secondo è il fattore di resistenza contrastiva, incarnato nelle istituzioni sociali, che paradossalmente tendono a ricacciare l'individuo nella sua solitudine corrucciata e cinica. Non è solo questione dell'inettitudine di legislatori e governanti a garantire forme di convivenza ragionevolmente armoniosa: anche se, in determinati periodi storici, l'iniquità degli ordinamenti sociali è particolarmente deplorabile. No, gli è che le relazioni tra gli uomini sono sempre e comunque insidiate da un criterio di aggressività sopraffattrice, aperta o dissimulata. Il prezzo richiesto per partecipare vantaggiosamente alla vita collettiva, e per veder riconosciute le proprie stesse aspirazioni fondamentali, è se non di uniformarsi almeno di compromettersi con questa prassi di egoisticità universale, per cui il bene mio implica sempre in qualche misura il male del mio prossimo. In caso diverso, la sconfitta è inevitabile: Adelchi aveva capito tutto, al mondo non resta che o far torto o patirlo.

Diversamente dalla tragedia, il romanzo attinge tuttavia un finale ottimistico affidandosi tutto a un terzo fattore, davvero risolutivo: la virtù operativa della fede. Per il cristiano, gli ostacoli frapposti dal mondo al conseguimento dei desideri più puri e legittimi si trasfigurano in altrettante prove a valere per la nostra elevazione spirituale, in vista d'un compenso oltremondano. Proprio questa certezza indefettibile rafforza la fiducia in sé, galvanizza la buona volontà, acuisce la comprensione intelligente dei comportamenti più opportuni cui attenersi. Non solo, e qui veniamo al nocciolo vero della questione: la disposizione a non disperarsi mai, a non rassegnarsi mai al male che è nel mondo alimenta nel nostro prossimo atteggiamenti consimili; conforta i miseri e i pavidi alla resistenza, invita i potenti a farsi pensosi sull'uso dei doni di cui godono.

La virtù dell'esempio induce insomma intorno a sé una mobilitazione di energie benefiche. In quel coacervo di interessi egoistici, di utilitarismi dissennati che è l'universo sociale, si crea così un'area di solidarietà fraterna dove l'individuo conta per ciò che è come persona, non per il posto che occupa nelle gerarchie di potere. I deboli, gli oppressi sono allora posti in grado non più di subire ma di sollecitare i giochi della sorte, inserendovisi attivamente sino a capovolgerne gli esiti. I sentimenti di umanità sanciti dalla retta ragione trovano un qualche campo per affermarsi, sia pur nei modi parziali e precari propri di tutto ciò che l'uomo costruisce sulla terra. Nessuna battaglia è mai definitivamente perduta per gli zelatori del bene, quando siano sorretti dal coraggio che dà la fede.

Ciò riguarda sia il destino degli individui sia dei popoli. Potremo dunque parlare anche di forme di progresso storico, riferite all'avvento di forme di convivenza più libere e giuste, perché ricondotte all'essenza immutabile del verbo cristiano. Resta il fatto che le alterne vicende umane denunciano a ogni passo l'influenza di fattori che esulano dalla nostra comprensione e che non ci è concesso di saper modificare. La storia sociale dell'umanità è un enigma: impensabile proporsi di spiegarlo. A questa assurdità dolorosa possiamo però contrapporre il mistero beatifico divino; e trarne le energie necessarie per riaffermare la nostra responsabilità come umili portatori di luce nel regno protervo delle tenebre.

Così appunto fanno Renzo e Lucia, che si misurano con l'intera storia del loro tempo, ossia poi di tutti i tempi: ed escono vittoriosi da un confronto tanto paurosamente impari. Razionalmente inaccettabile, realisticamente inverisimile questa loro vittoria? Sì certo, ma nel senso in cui tutto ciò che accade sotto il sole ha una realtà irriducibile ai nostri criteri di verità e di ragione. Diamo pure il nome di miracolo, letterariamente romanzesco, allo scioglimento delle mille peripezie occorse ai due promessi. L'essenziale è che entrambi se ne siano mostrati moralmente degni, con la loro straordinaria perseveranza di amore reciproco, sempre più e sempre meglio riverberato in amore del prossimo.

Parafrasando le parole di fra Cristoforo, se mai due creature sono parse meritevoli di venir sollevate dalla Grazia, queste sono Renzo e Lucia. Infatti, nella serie di sventure da cui sono stati percossi, né l'uno né l'altra hanno mai dubitato o bestemmiato la bontà divina; ad essa hanno anzi offerto la loro sofferenza, consapevoli che ogni patimento subito non basta ad espiare la nostra condizione peccaminosa. Perciò appunto il premio che finalmente arride loro appare preparato e scontato da tutto il corso del romanzo: se così vogliamo dire, la Grazia che solo ora si estrinseca li ha in realtà

sempre accompagnati, quale *habitus* del loro comportamento morale.

Nel suo aspetto di oggettività realistica, la trama dei *Promessi sposi* è dunque tutta sottesa da un disegno di celebrazione delle risorse di buona volontà che consentono all'uomo di portare a successo i suoi giusti propositi, senza mai venir meno all'obbligo di scegliere la via del bene anziché quella del male. Ma questo energico ottimismo ideologico rimane e non può non rimaner contraddetto dalla persuasione profonda che nessuno sforzo, nessuna iniziativa è bastevole a raggiungere la più modesta delle mete, quando non intervenga un concorso di circostanze misteriosamente, cioè provvidenzialmente imperscrutabili.

La fede è la premessa necessaria per potersene e sapersene avvalere: senza però mai autorizzare a sentirsene in credito; e senza indurre a ritenersi mai approdati a salvezza definitiva. La mano di Dio che si è posata sul nostro capo può ad ogni istante distorgliersene; il male che è in noi, perché è nel mondo, non cessa di ordire le sue insidie, anzi le raddoppia proprio nei riguardi di chi ritenga di adagiarsi in uno stato di coscienza pacificamente soddisfatto. L'importanza dell'ultimo capitolo del libro consiste nell'ammonimento che nessuna durevole stasi idillica è concepibile, nel movimento incessante dell'esistenza sociale.

All'uscire dal lazzeretto, Renzo e Lucia hanno lasciato per sempre il proscenio della Storia; sono rientrati nella folla anonima delle comparse, che vivono la commedia umana con la stessa intensità dei primi attori, ma che le luci della ribalta non giungono mai a illuminare direttamente. L'onda concentrica si spegne, il romanzo ritrova la semplicità del primo nucleo ispiratore. Ma nel microcosmo privato che finalmente accoglie gli sposi, ancora e sempre pulsa la realtà universale, con le sue inquietudini sinistre: impossibile negar loro orecchio. D'altronde, quando le calamità collettive si fan meno gravi, sono i piccoli malanni d'ogni giorno a enfatizzare la loro portata. Dice bene l'Anonimo, «l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone. Ma se gli riesce di cambiare, appena s'è accomodato nel nuovo, comincia, pigiando, a sentire, qui una lisca che lo punge, lí un bernoccolo che lo preme: siamo in somma, a un di presso, alla storia di prima».

Abbiamo sin qui considerato i procedimenti attraverso cui Manzoni ostenta di attribuire alla narrazione un carattere di mimesi oggettivistica, sia pur con una opportuna mescolanza di realtà e di invenzione. Si è visto d'altronde come lo sviluppo dell'intreccio sino allo scioglimento positivo riveli un disegno prevaricatore, rispetto alle norme di strutturazione realisticamente attendibile della materia fattuale. Lo scrittore forza sempre più il piano dell'oggettività resocontistica, per poter giungere a un esito che le premesse non consentirebbero di autorizzare.

I promessi sposi fornisce infatti una diagnosi sulla crisi permanente dell'esistenza sociale, come uno stato di natura che nessuna forza collettiva è in grado di modificare. Nondimeno, i capitoli conclusivi aprono l'orizzonte a una fiducia nel progresso, individuale e storico. Dal punto di vista strutturale, la trama appare agitata da una tensione incessante, secondo una linea di movimento narrativo a spirale, che allarga progressivamente il campo prospettico ma non può raggiungere un termine di stabilità definitiva. Solo un'apparenza di movimento dunque, atta a ritrarre i fremiti affannosi, le turbolenze senza scopo e senza sbocco dell'essere sociale.

Se tuttavia la vicenda si chiude in cerchio, trovando assestamento a un livello più alto rispetto alla situazione d'avvio, ciò accade perché a orientarla e sostenerla ha provveduto un motore immobile: l'efficacia del Verbo, immateriale e trascendente ma insediato nella dinamica delle cose terrene attraverso la presenza organizzata del magistero ecclesiastico. La struttura romanzesca intende rispecchiare paradigmaticamente questa virtù mediativa tra umano e oltreumano, quindi fra temporale e spirituale, tra caoticità insensata degli eventi e ordine immutabile dei valori, infine tra libero estro dell'affabulazione letteraria e impegno di ossequio alla verità religiosamente rivelata.

Ma per assicurare davvero la difficile linea di equilibrio propulsivo che è all'origine del progetto di romanzo, non basta affidarsi alle tecniche di rappresentazione oggettiva del reale. Occorre che lo scrittore si assuma esplicitamente la responsabilità dell'opera, non celandosi in essa ma anzi

manifestandovisi e chiarendo sino in fondo i propositi da cui è stato animato, i criteri che ha inteso seguire. È un principio etico a esigerlo: un manufatto umano non deve fingere l'assetto impersonale delle cose di natura, ma denunciare la paternità individuale di chi lo ha concepito. Così si comportò Dante, nel suo poema sacro; a questo esempio vuol adeguarsi l'autore della sacra rappresentazione romanzesca, *I promessi sposi*.

Solo in tal maniera il lavoro artistico assurge al rango di offerta votiva, che l'artefice dedica piamente ai suoi confratelli credenti e peccatori, quale testimonianza di gratitudine verso quel Dio da cui gli provengono le risorse creative adibite all'impresa. D'altra parte, conferire l'impronta della propria soggettività al discorso narrativo è l'unica via per garantirne la pienezza di svolgimenti significativi. Nessuno spirito di oggettività è bastevole per rispettare e ripetere nella pagina scritta il ritmo autentico di simultaneità degli eventi vitali, nella pluralità di coordinate spaziali e temporali, interne ed esteriori con cui si producono. Anzi: quanto più l'opera aspira a dare immagine fedele della realtà nel suo farsi complesso e molteplice, tanto più è indispensabile dare evidenza alla somma di artifici necessari per conseguire un risultato, sia pur imperfetto, ma il più possibile approssimato all'inimitabile modello, la naturalità delle cose create da Dio.

Mai il Manzoni avrebbe potuto condividere il principio di poetica verista del Verga, secondo cui l'opera d'arte deve sembrare «essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine». Parole simili gli sarebbero suonate come un'utopia blasfema: dal punto di vista non solo etico, s'intende, ma specificamente letterario. Al contrario, per lui la «mano dell'artista» deve rimanere ben visibile: e ciò proprio per esaltare, non diminuire l'effetto di credibilità realistica cui l'opera aspira.

Il dato decisivo di originalità strutturale dei *Promessi sposi* consiste dunque nell'accoppiamento fra i procedimenti oggettivisti e la personalizzazione del discorso narrativo. La presenza assidua dell'io narrante si manifesta su due piani, diversi e concorrenti: gli interventi sul testo e le chiose metanarrative. I primi hanno la funzione di certificare la logica che presiede l'ordinamento organico della materia, e quindi riaffermare la piena padronanza dei contenuti di racconto da parte dell'autore. Le seconde mirano a coinvolgere attivamente i destinatari nella decifrazione delle strutture formali cui l'opera si impronta; quindi demandano ad essi di definire l'identità del testo cui si trovano di fronte. Se esaminiamo gli interventi compiuti pagina per pagina dallo scrittore sul testo narrativo cui sta dando corpo, possiamo suddividerli ulteriormente nelle due categorie delle digressioni e dei commenti.

La tecnica digressiva serve a puntualizzare la portata e le premesse delle circostanze che si verificano nel corso della narrazione. Il suo scopo è di decantare la pagina, impedendo che sia sovrachiata dall'accumulo brutale dei fatti e consentendo di riacquistarne dominio. Ma assieme, il fine è anche di costituire le condizioni per il rilancio del racconto, chiarendone di volta in volta i presupposti, sino allora dati per impliciti. Apparentemente statica, la digressione ha dunque in realtà una funzione dinamica: proprio là dove la vicenda subisce una svolta e le fila dell'intreccio sembrano disperdersi, l'autore interviene per farci familiarizzare subito con i nuovi fatti, ambienti, personaggi, fornendoci tutti i dati esplicativi opportuni e rassicurandoci sulle giunture connettive attraverso cui la trama si snoda.

All'opposto di quanto accade nel grande romanzo popolare ottocentesco, qui la digressione è strumento non per complicare e ramificare la vicenda, ma per rafforzarne la continuità unitaria; e con ciò stesso certificarne l'identità. Una funzione essenzialmente antiromanzesca dunque, in quanto volta a richiamare i connotati di realtà storica, cronistica, filologica specifici nei quali e dei quali la narrazione vive; e quindi, coordinare ogni maggior estrosità inventiva a un contesto punto per punto controllato.

Nella tipologia delle digressioni manzoniane si possono distinguere varie sottospecie. Anzitutto le digressioni geografico-ambientali: quelle che recuperano e inquadrano la topografia esatta delle località in cui una determinata azione ebbe a svolgersi. Si tratta di un processo di riconoscimento

compiuto dall'autore sulla base d'una sua esperienza diretta dei luoghi, come cittadino milanese e lombardo, innamoratamente partecipe dei paesaggi e monumenti, urbani e campestri, della terra dov'è nato: «Il lazzeretto di Milano (se, per caso, questa storia capitasse nelle mani di qualcheduno che non lo conoscesse, né di vista né per descrizione) è un recinto quadrilatero e quasi quadrato». «La strada che Renzo aveva presa andava allora, come adesso, diritta fino al canale detto il *Naviglio*.» «Quando fu vicino alla porta del borgo, fiancheggiata allora da un antico torraccione mezzo rovinato, e da un pezzo di castellaccio, diroccato anch'esso, che forse dieci de' miei lettori possono ancor rammentarsi d'aver veduto in piedi, il guardiano si fermò [...] si trovò a porta orientale. Non bisogna però che, a questo nome, il lettore si lasci correre alla fantasia l'immagini che ora vi sono associate.»

Piú frequenti e diffuse quando i protagonisti si trovano in ambienti loro sconosciuti, queste digressioni valgono a dissolvere ogni aura di indeterminatezza piú o meno paurosa dall'ambiente fisico. Appunto a tale scopo il narratore ostenta sistematicamente di assumere a interlocutore privilegiato un modesto gruppetto di suoi concittadini, come i lettori meglio adatti a suffragare la testimonianza di verità topografica. Gli itinerari descritti non possono non riuscir loro immediatamente familiari. Ciò non significa però che le immagini ambientali fissate sulla pagina siano le stesse che attualmente si offrono alla vista: nel brano citato poco piú sopra, relativo a porta orientale, Manzoni insiste a lungo sulla diversità d'aspetto che il quartiere presenta oggi, rispetto all'epoca della vicenda narrativa. Gli anni non passano invano: Milano e i suoi dintorni, Monza, Pescarenico non sono piú nel 1827 quello che erano giusto due secoli innanzi.

Beninteso, lo scrittore non concede nulla alla nostalgia regressiva. Si tratta piuttosto di una sorta di pathos storico-esistenziale: la percezione del mutamento che il trascorrer del tempo induce sulle vestigia di altre età fa tutt'uno con un senso della propria personale vecchiaia, da esorcizzare ironicamente: «Dove ora sorge quel bel palazzo, con quell'alto loggiato, c'era allora, e c'era ancora non son molt'anni, una piazzetta, e in fondo a quella la chiesa e il convento de' cappuccini, con quattro grand'olmi davanti. Noi ci ralleghiamo, non senza invidia, con que' nostri lettori che non han visto le cose in quello stato: ciò vuol dire che son molto giovani, e non hanno avuto tempo di far molte corbellerie».

Le digressioni riferite alla dimensione spaziale hanno dunque in prima istanza un effetto di avvicinamento prospettico; ma in realtà assolvono una funzione diacronica, facendo avvertire il *décalage* irrimediabile che separa il presente dal passato.

Il contrario accade con le digressioni di tipo storico, volte a chiarire il vincolo di necessità che lega la vicenda romanzesca a uno specifico contesto politico, sociale, culturale. Per il narratore, lo svolgimento di ogni destino individuale è sempre e comunque condizionato dai modi di organizzazione della vita collettiva in cui si realizza. Il punto è di illustrare le forme, particolari e irripetibili, di tale condizionamento. Nel corso delle avventure di Renzo e Lucia, esso assume un ruolo eminentemente negativo. Da ciò il forte connotato polemico dei rimandi alla civiltà milanese secentesca, come un'epoca di barbarie, evocata senza alcuna traccia di *pietas* storica.

La digressione produce dunque un effetto di allontanamento vertiginoso dal passato, secondo l'ottica borghese ottocentesca, illuministicamente certa della evoluzione positiva intercorsa nel giro di due secoli: se non nella realtà degli ordinamenti pubblici, almeno nella coscienza che li interpreta e giudica. Qui però siamo a un punto delicato. Manzoni è persuaso che l'umanità abbia compiuto grandi passi in avanti nella conoscenza sia delle leggi che regolano il mondo fisico, biologico sia di quelle non meno obiettive che reggono l'attività economica. Ciò tuttavia non vuol dire che l'ignoranza, il pregiudizio, il fanatismo siano davvero scomparsi. Le masse popolari, che vivono nell'indigenza materiale e nell'arretratezza mentale, hanno lo stesso comportamento di una volta: il procedere della storia non le ha toccate. Valgano in proposito due osservazioni di argomento analogo: «Ma quando questo [il rincaro] arriva a un certo segno, nasce sempre (o almeno è sempre nata finora; e se ancora, dopo tanti scritti di valentuomini, pensate a quel tempo!), nasce un'opinione ne' molti, che non ne sia cagione la scarsezza. Si dimentica d'averla temuta, predetta; si suppone tutt'a un tratto che ci sia grano abbastanza, e che il male venga dal non vendersene abbastanza per il consumo:

supposizioni che non stanno né in cielo, né in terra; ma che lusingano a un tempo la collera e la speranza». «Ci si permetta d'osservar qui di passaggio una combinazione singolare. In un paese e in un'epoca vicina, nell'epoca la piú clamorosa e la piú notevole della storia moderna, si ricorse, in circostanze simili, a simili espedienti (i medesimi, si potrebbe quasi dire, nella sostanza, con la sola differenza di proporzione, e a un di presso nel medesimo ordine) ad onta de' tempi di tanto cambiati, e delle cognizioni cresciute in Europa, e in quel paese forse piú che altrove; e ciò principalmente perché la gran massa popolare, alla quale quelle cognizioni non erano arrivate, poté far prevalere a lungo il suo giudizio, e forzare, come colà si dice, la mano a quelli che facevan la legge.»

Il progresso ha riguardato dunque le élites intellettuali, senza investire in profondità l'organismo sociale. I pericoli di imbarbarimento sono sempre incombenti. Anche nelle sue fasi piú attuali, il divenire storico conserva una drammaticità conclamata. Le digressioni assumono cosí una funzione sincronica: nel senso di porre in rapporto stretto il passato con il presente, alla luce di tutto ciò che dell'uno si è trasmesso e permane nell'altro. Irrisolto è tuttora il problema massimo della convivenza civile, il rapporto fra dominatori e dominati. La sosta digressiva sullo ieri vale a indicare i compiti dell'oggi: il romanzo storico ribadisce i suoi connotati di romanzo politico.

A rincalzo, ecco un terzo tipo di digressioni, quelle sociologiche. Come già osservato in altro capitolo, Manzoni tende a focalizzare in una serie di ritratti d'insieme le entità interpersonali che convivono conflittualmente nella società secentesca: l'aristocrazia, il clero, il popolo contadino, i bravi, i birri e cosí via. Ogni volta che gliene si presenti l'occasione, il narratore risale dal singolo personaggio al soggetto collettivo di cui esso è parte: ne analizza i caratteri, ne illustra i costumi, ne chiarisce il ruolo all'interno di istituzioni sociali fortemente gerarchizzate e assieme disarticolate.

Sono questi i momenti di maggior impegno storiografico del romanzo: la vigorosa messa a punto delle barriere castali e del gioco di interessi contrapposti fra le diverse componenti della comunità statale milanese nel Seicento. Impossibile sottovalutare la originalità, l'acume, l'energia con cui vengono poste in evidenza le motivazioni pratiche, economiche, che determinano il comportamento reciproco e si riflettono in ogni particolare della mentalità tipica delle varie «classi», «maestranze», «confraternite», «leghe», «corporazioni», insomma «oligarchie» elencate sin dalle prime pagine dei *Promessi sposi*.

La digressione sociologica serve dunque a sottolineare la presenza delle forze collettive come protagoniste del dinamismo storico: una fedele rappresentazione letteraria della realtà deve saper riportare ogni evento piú individuale e privato ai grandi fattori di staticità e di mutamento, riscontrabili nella vita pubblica degli Stati. Nello stesso tempo però la pluralità di soggetti sociali riconoscibili all'interno di una formazione di civiltà viene reinterpretata alla luce di un criterio non piú economico-politico ma antropologico. Ai ceti e alle classi subentrano allora le diverse dominanti psichiche, come vere responsabili degli atteggiamenti manifestati nella prassi operativa. Vediamo ad esempio la categoria dei furbi, quale viene definita a proposito del notaio criminale che arresta Renzo: «È una tendenza generale degli uomini, quando sono agitati e angustiati, e vedono ciò che un altro potrebbe fare per levarli d'impiccio, di chiederglielo con istanza e ripetutamente e con ogni sorta di pretesti: e i furbi, quando sono angustiati e agitati, cadono anche loro sotto questa legge comune. Quindi è che, in simili circostanze, fanno per lo piú una cosí meschina figura. [...] Perciò non si può mai abbastanza raccomandare a' furbi di professione di conservar sempre il loro sangue freddo, o d'esser sempre i piú forti, che è la piú sicura».

Gli osti sono ipocriti, i mercanti son gente d'ordine, i nobili esercitan la prepotenza e la boria, i letterati si barcamenano tra servilismo e fastosità parolaia, i politici pensan solo a farsi la guerra fra loro. Prende corpo una sorta di fenomenologia dei diversi registri psichici con cui i gruppi sociali interagiscono, sulla base della rispettiva collocazione e dei vari rapporti con gli organi del potere politico. Anche il gruppo, come l'individuo, tende alla conservazione e all'affermazione di sé, in concorrenza con le altre forze agenti sulla scena pubblica. Appunto perciò esso è un potente fattore di uniformazione mentale fra i suoi componenti. La libera assunzione di responsabilità personali autonome ne viene condizionata e distorta. È su queste logiche del conformismo di corporazione e ca-

tegoria che deve far cadere l'accento chi ritenga l'individuo portatore insostituibile di una istanza di socialità eticamente fondata, e appunto perciò nutrita di un organico riconoscimento degli interessi generali.

La digressione sociologica si sposta così nell'ambito della psicologia collettiva, come mezzo per illuminare i guasti provocati da codici di comportamento antagonisti, ma tutti manchevoli rispetto al fine della formazione d'una coscienza civica cristiana. Anche su questo piano, la messa a fuoco d'una serie di aspetti di realtà caratteristici del passato si converte in occasione per chiarire compiti attuali.

La riflessione sui comportamenti pubblici di un aggregato sociale determinato rinvia d'altronde il Manzoni a ciò che avviene nell'io privato dei suoi singoli membri. Se ne avvalorava l'importanza dell'ultimo tipo di digressione, quella biografica. Al romanziere spetta di dar vita a personaggi tanto più coerentemente identificati quanto più connotati da una condizione specifica di storicità. Non conta che siano esistiti realmente o solo potenzialmente: l'essenziale è che il ritratto sia definito attraverso il sistema di rapporti che lo connette agli altri attori della vicenda, in un contesto di civiltà inconfondibilmente delineato.

In effetti il metodo della digressione biografica investe allo stesso modo sia i personaggi storici sia quelli d'invenzione. Analoga è la formula con cui abitualmente gli uni e gli altri sono presentati al lettore: «Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone». «Era Perpetua, come ognuno se n'avvede, la serva di don Abbondio.» «Il padre Cristoforo non era sempre stato così, né sempre era stato Cristoforo: il suo nome di battesimo era Lodovico. Era figliuolo d'un mercante.» «Era costui in quella casa, forse da quarant'anni, cioè prima che nascesse don Rodrigo.» «Era essa l'ultima figlia del principe.» «Era costei nata in quello stesso castello, da un antico custode.» «Era, se non l'abbiamo ancor detto, il sarto del villaggio.» «Era donna Prassede una vecchia gentildonna molto inclinata a far del bene.» «Era un'agiata mercantessa, di forse trent'anni.»

L'esistenza anteriore del personaggio viene anzitutto evocata in termini di definizione oggettiva, addirittura anagrafica; poi subentra il profilo caratteriologico, necessario per motivare la parte che esso è destinato a svolgere nella vicenda dei due protagonisti. In prima istanza, la tecnica digressiva serve a dare il massimo riconoscimento di identità a tutti i personaggi, coonestando la storicità effettuale degli uni con quella fittizia degli altri. Ma nello stesso tempo, sono proprio le figure che non hanno riscontri obiettivi fuori del quadro romanzesco a sollecitare una ricognizione nella vita anteriore anche di coloro dei quali abbiamo notizia certa, da fonti extraromanzesche. In entrambi i casi, ciò che conta è l'atteggiamento tenuto verso il maggior problema agitato nel libro: il rapporto fra dominatori e dominati, sull'esemplificazione offerta dalle peripezie di Renzo e Lucia.

Tutti appaiono dunque agenti e agiti da circostanze che si configurano come un caso particolare del dramma interminabile vissuto dall'umanità. Ogni concretezza di riferimenti d'epoca e d'ambiente viene rilevata sì ma assieme trascesa, per attingere quella storicità più vera, che è delle cose dello spirito e non è analizzabile coi puri strumenti della ricerca empirica. Già sappiamo che la libertà sovrana del romanziere si esercita nel ricostruire i modi di esplicazione del libero arbitrio di cui qualsiasi creatura è dotata: nelle più diverse epoche e paesi e condizioni sociali, l'io è sempre in grado di scegliere se abbandonarsi al male od operare il bene. Questa dimensione spirituale è storicizzabile solo se e in quanto si estrinsechi in avvenimenti esterni: all'intuito artistico rimane il compito di risalire alla genesi psichica, dall'ordine dei fatti a quello dei sentimenti.

Perciò appunto ogni ritratto si introflette, per così dire, verso il nucleo moralmente attivo della personalità individuale. Quivi occorre verificare se e in qual misura le responsabilità che l'io non può non assumersi, contribuendo al farsi delle vicende collettive, siano confermate oppure smentite da un cedimento irresponsabile alle pulsioni regressive, cui è sottoposto nel suo essere interiore. A questo punto, la storicità fattuale si perde, o trascolora: siamo sul piano dell'eterno presente in cui ha luogo la storia, naturale e religiosa, della coscienza umana: storia irripetibilmente varia da uomo a uomo, ma sempre identica nel suo svolgimento dilemmatico, tra i poli opposti della libertà altruistica e della servitù egocentrica.

La digressione biografica pone così le premesse opportune perché l'incontro del personaggio biografato con le disavventure dell'innocenza perseguitata si trasfiguri in prova di valore morale. Da ciò le proviene un significato simbolico, che la proietta in una luce di attualità temporale, e assieme illumina il significato pratico di quei principi di solidarietà fraterna, fuori dei quali lo stato di disgregazione cronica della società italiana non potrà mai trovare superamento organico.

Si è sottolineato più volte che la tecnica digressiva, nelle sue varie forme, assolve comunque una funzione dinamica: fornisce gli elementi opportuni per assecondare l'incalzare della vicenda; rassicura sulla capacità dell'autore di condurre serratamente il racconto, senza dispersioni inutili e d'altronde senza lasciar margini di indeterminatezza. Per contro, la tecnica del commento risponde a uno scopo di decantazione riflessiva della materia, ritardandone il ritmo di sviluppo. La digressione comporta una personalizzazione del discorso narrativo attuata puntualizzando le circostanze di luogo e di tempo, le caratteristiche dei soggetti individuali o collettivi portati via via sulla scena: la presenza dell'io narrante si dichiara indispensabile per intendere i fatti, stabilire le connessioni, riconoscere il gioco delle parti fra i vari fattori dell'intreccio. I commenti invece si configurano come interventi d'autore volti a oltrepassare la materialità degli eventi, nella loro logica di successione interna, per illustrarne la sostanza di valore.

Per meglio dire, il commento mira a render espliciti i criteri da osservare per interpretar ogni aspetto e momento dell'azione narrativa, sottoponendolo a un processo di astrazione universalizzante: dalle risultanze di fatto all'accertamento del vero, attraverso la mediazione del romanziere che rimedita, interroga, problematizza la falsa evidenza dei dati empirici raccolti e scanditi nella pagina. Nessuno spirito di autenticità testimoniale, nessuno sforzo di ricostruzione genetica basta a render eloquente l'assetto documentario delle vicissitudini evocate dall'opera letteraria. Guai a lasciarsi coinvolgere senza riserve nelle emozioni che essa suscita: occorre ristabilir le distanze, investendo l'oggettività degli avvenimenti con la nostra soggettiva facoltà di giudizio. Quanto più trascinate è il loro incalzare, tanto maggior ha da essere l'energia posta per frenarne il flusso, ristabilendo il primato dell'attività di coscienza, pensosamente pacata.

In effetti, le digressioni segnano i punti di svolta e di rilancio della trama, collocandosi nelle giunture tra una sequenza narrativa e l'altra; i commenti invece interrompono sistematicamente al mezzo l'azione in corso, richiamandoci all'obbligo di non limitarci a goderla esteticamente ma di percepirne l'implicito insegnamento intellettuale, morale, religioso: «In mezzo a questo serra serra non possiamo lasciar di fermarci un momento a fare una riflessione». A seconda delle circostanze che lo producono, il commento può esser di tre tipi: pronunziato in nome del buon senso, della coscienza morale, della certezza di fede.

I commenti del buon senso riguardano il comportamento pratico, e ammoniscono sull'opportunità di commisurare i mezzi ai fini, non perder mai di vista i dati concreti della situazione, non sgomentarsi di fronte alle difficoltà né pensar di superarle senza sforzo adeguato. Sono esposti in nome d'una sapienza laica, che mette a frutto un patrimonio di esperienza accumulato e tramandato da innumerevoli generazioni: sapienza popolare, accolta e valorizzata dalla mentalità borghese, con la sua salda inclinazione a un equilibrato dinamismo operativo.

Il principio inderogabile è, in definitiva, quello che la più modesta pratica di vita suggerisce, e l'intelletto scientifico convalida: «il metodo proposto da tanto tempo, d'osservare, ascoltare, paragonare, pensare, prima di parlare». La regola vale per tutti, popolani analfabeti e uomini di cultura, gran politici e ingenui sprovveduti. Certo, non è facile conservare la calma in ogni circostanza, anche e proprio in quelle più altamente emotive, sottraendosi all'influsso delle passioni obnubilatrici. Ma a perdere la testa, si ottengono risultati non si sa se più controproducenti o più ridicoli, e comunque sbagliati: «Alzandosi tutti, vedevano né più né meno che se fossero stati tutti con le piante in terra: ma tant'è, tutti s'alzavano». «Tant'è vero che, a giudicar per induzione, e senza la necessaria cognizione de' fatti, si fa alle volte gran torto anche ai birbanti. Così il padre di Lodovico passò gli ultimi suoi anni in angustie continue, temendo sempre d'essere schernito, e non riflettendo mai che il

vendere non è cosa piú ridicola che il comprare.» «Fece come una donna stata giovine, che pensasse di ringiovinire, alterando la sua fede di battesimo.»

L'accieciamento passionale fa smarrire l'autocontrollo; l'io non è piú in grado di salvaguardarsi e, confondendosi nella massa, precipita al livello del senso comune, tutto intessuto di pregiudizi, vaniloqui, risentimenti meschini. Prerogativa del buon senso, rettamente inteso, è la disposizione a non sacrificare il domani per l'oggi, né ad anteporre la gretta utilità personale al bene comune. Dote equanimente distribuita da natura fra tutti gli uomini, il buon senso insomma è la base di ogni elaborazione culturale. Così le scienze fisiche e biologiche, ad esempio la medicina, come le scienze sociali, anzitutto l'economia, non possono non confermarne e arricchirne i precetti: ovviamente, quando ci si attenga con scrupolo a quel metodo tutto empirico, di rilevazione scrupolosa e generalizzazione imparziale dei dati di fatto, che è poi il metodo galileiano.

I commenti del buon senso valgono dunque come invito alla riflessione criticamente spassionata sulle avventure dei personaggi romanzeschi. Il lettore è indotto a riesaminare i singoli eventi, astraendoli dal loro contesto, cioè separandoli dai connotati emotivi che ne hanno accompagnato il prodursi, per riportarli alla misura universalistica d'una mentalità borghesemente illuminata. Certo, delle precauzioni vanno pur prese. La ragion filosofica settecentesca ha mostrato di capovolgersi troppo facilmente, e rovinosamente, in delirio ideologico: il giacobinismo rivoluzionario è lí a provarlo. Ora si tratta di ridurre il raziocinio alle sue premesse piú sicure e prudenti, come percezione della realtà e valutazione delle possibilità operative ad essa immanenti.

Ciò implica una rinuncia, o almeno una diffidenza accentuata per le grandi tensioni progettuali: l'essenziale è sapersi orientare attivamente in ogni circostanza di vita, senza mai perder il contatto con i dati di evidenza empirica. Questo è l'unico modo per ricavar da qualsiasi situazione quel tanto di utilità che se ne può spremere; o almeno, per uscirne senza danno. Nei suoi ripetuti interventi a chiosa delle infrazioni perpetrate contro le norme dell'assennatezza, l'autore non manca mai di illustrarne le conseguenze nefaste per chi li ha perpetrati.

Ma sarebbe troppo bello se gli uomini sapessero sempre distinguere cosa convenga loro fare. L'istinto di conservazione egocentrica è così cieco da stravolgere anche i piú semplici calcoli di opportunità, e quindi falsificare il suo stesso scopo fondamentale, ossia il conseguimento del massimo vantaggio immediato. Quanto poi all'obbligo inderogabile di mediare l'utile personale con quello collettivo, non c'è buon senso che tenga: la difficoltà suprema, per l'io chiuso miopemente in se stesso, è appunto di sapersi volgere a una prospettiva di socialità lungimirante.

È una facilità assai difficile, insomma, quella delle osservazioni di buon senso. Da ciò l'inflessione di amarezza ironica con cui sono pronunziate. Sí, questa ironia stessa vale a stimolare nel lettore un atteggiamento reattivo di fronte allo spettacolo grottesco d'una dissennatezza universale, e universalmente autolesionistica. Ma infine, è lo stesso buon senso che, pur nella sua carica di efficacia pragmatica, induce a esser quanto mai scettici sulla sua possibilità di improntare sino in fondo i comportamenti umani. Si tratterebbe di una vera e propria rivoluzione antropologica: giusto e doveroso farsene fautori, ma senza nutrire illusioni sulla sua realizzabilità effettuale.

Per tal via, i commenti del buon senso trapassano spontaneamente nelle massime del senso morale. A dettarle è la certezza fervida dell'esistenza di un codice di moralità sociale, fondato su una base di naturalità imprescrittibile. Suo fulcro è il rispetto scrupolosissimo dei diritti di libertà di ogni persona; suo scopo, l'affermazione dei doveri di responsabilità di ciascuno nei riguardi di tutti. Compito degli istituti di civiltà, anzitutto quelli preposti ad amministrare la giustizia, è di dargli attuazione pratica, collocando i cittadini a uno stesso livello di perfetta parità morale. Ovvio che a venir tutelate particolarmente dovranno essere le categorie piú deboli: sul piano sociale, i poveri; su quello culturale, gli sprovveduti; su quello esistenziale, le donne, i vecchi e i fanciulli.

Manzoni presenta i princípi costituiti della nuova etica liberale come la piena esplicazione d'una moralità di natura, cui non può non attenersi chiunque voglia umanizzare i comportamenti umani. Atti, tendenze, desideri dei personaggi romanzeschi vengono valutati secondo il grado di interiorizzazione della norma etica cui dimostrano di obbedire. Ma giudicare gli individui significa

intrinsecamente giudicare le leggi, e la somma di usi, costumi, convenzioni cui la loro società, il loro gruppo di appartenenza li invita a conformarsi. Facile constatare che il regime di civiltà secentesco, nelle sue strutture gerarchiche e nel suo pullulare di oligarchie corporative, rappresenta la negazione di ogni concetto di moralità pubblica, teso a garantire l'equità imparziale dei rapporti interpersonali. La questione però è di portata ben maggiore.

Agli occhi dello scrittore, un ordinamento di giusta giustizia è tale solo se rivolto a educare l'io singolo perché si faccia, lui, sempre e comunque giudice di se stesso. Ciò implica la convinzione che nessun codice, scritto o non scritto, presenta un'autorità indiscutibile; né, a maggior ragione, va prestato un ossequio indiscriminato a chi ne incarna i poteri prescrittivi. A decidere della liceità o illiceità di un dato comportamento non è la sua forma giuridica, ma la sua sostanza etica, quale si realizza nella concretezza della situazione vissuta dal soggetto agente.

La riflessione manzoniana assume così una forte carica antilegalistica, a demistificazione delle colpe ed errori perpetrati al riparo, più o meno consapevole, dell'immoralità ufficialmente costituita. In questa ottica, non sorprende che la deplorazione, lo sdegno, anzi il disgusto si concentrino non tanto sui crimini della violenza, cioè sull'abuso esplicito della forza materiale per assoggettare l'avversario, quanto piuttosto su tutte le forme di coercizione indiretta e fraudolenta, dal tradimento alla truffa, alla calunnia più o meno mascherata, all'ipocrisia, sino alla menzogna o alla semplice omissione della verità.

La condanna più aspra colpisce insomma i comportamenti che infrangono o anche solo incrinano il patto fiduciario che deve vigere tra i membri d'una stessa collettività, in nome di un criterio di lealtà reciproca valido sia in sede privata sia pubblica, sia nei rapporti familiari sia in quelli politici. L'attacco più insidioso all'integrità della libera coscienza individuale avviene non sul piano della brutalità fisica ma della suggestione psicologica: e riveste la massima spregevolezza in quanto si serve dei mezzi e mezzucci più vili, delle vie più coperte e subdole.

Ecco allora due serie distinte di inviti alla riflessione morale. La prima revoca in dubbio, spesso coi toni della spregiudicatezza ironica e sorniona, ogni adeguamento automatico ai criteri invalsi dell'etica sociale; esempio primo, quello riguardante il vecchio servitore di don Rodrigo: «Quell'uomo era stato a sentire all'uscio del suo padrone: aveva fatto bene? E fra Cristoforo faceva bene a lodarlo di ciò? Secondo le regole più comuni e men contraddette, è cosa molto brutta; ma quel caso non poteva riguardarsi come un'eccezione? E ci sono dell'eccezioni alle regole più comuni e men contraddette? Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia».

La trasparente antifrasi verrà risolta, in altra occasione, dallo stesso fra Cristoforo, sia pur col ricorso a un linguaggio autorevolmente misterioso: l'*omnia munda mundis* rivolto al troppo scrupoloso fra Fazio. In modo più disteso, la sosta riflessiva ha luogo in mezzo al «serra serra» del matrimonio per sorpresa: lo spirito legalitario farebbe di Renzo un oppressore, la realtà etica è che don Abbondio commette un sopruso. «Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimosettimo»: il sarcasmo della conclusione è lo stesso che ispira la parentetica, «dove mai si va a ficcare il diritto!», a chiosa di un episodio teso a contestare l'insensatezza delle consuetudini del galateo sociale. Ancor più duramente, lo scetticismo sulla giustizia mondana si afferma nel commento alle espressioni di fiducia avanzate da Renzo, dopo la sua sfortunata visita all'Azzecagarbugli: «“a questo mondo c'è giustizia, finalmente!” Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica».

L'altra serie di massime morali non ha traccia di ironia, s'impronta solo a un pathos doloroso: «Vi son de' momenti in cui l'animo particolarmente de' giovani, è disposto in maniera che ogni poco d'istanza basta a ottenerne ogni cosa che abbia un'apparenza di bene e di sacrificio: come un fiore appena sbocciato, s'abbandona mollemente sul suo fragile stelo, pronto a concedere le sue fragranze alla prim'aria che gli aliti punto d'intorno. Questi momenti, che si dovrebbero dagli altri ammirare con timido rispetto, son quelli appunto che l'astuzia interessata spia attentamente e coglie di volo, per legare una volontà che non si guarda». «Gli uomini, generalmente parlando, quando l'indegnazione non si possa sfogare senza grave pericolo, non solo dimostrano meno, o tengono affatto in sé quella che sentono, ma ne sentono meno in effetto.» «Tanto par bella la lode del vincere, indipendentemente dalla

cagione, dallo scopo per cui si combatte!» «Ben di rado avviene che le parole affermative e sicure d'una persona autorevole, in qualsivoglia genere, non tingano del loro colore la mente di chi le ascolta.» «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi.»

Immorale è tutto ciò che, negli ordinamenti giuridici e nei conformismi correnti, ostacola o fuorvia la libera assunzione delle proprie responsabilità nei confronti dei propri simili. Ma allora, la vera radice della difficoltà perenne di affermare i valori morali sta non all'esterno, sí all'interno dell'io. Manzoni lo indica con nettezza a proposito d'uno scusabilissimo pensiero di un personaggio di indubbia moralità, il suo Renzo: «Se lascio scappare una occasione così bella, — (La peste! Vedete un poco come ci fa qualche volta adoprare le parole quel benedetto istinto di riferire e di subordinare tutto a noi medesimi!) — non ne ritorna più una simile!».

Il concetto trova però l'affermazione più risoluta e acra nei riguardi d'una professionista dell'agire benefico, come ritiene di essere donna Prassede: «Per fare il bene, bisogna conoscerlo; e, al pari d'ogni altra cosa, non possiamo conoscerlo che in mezzo alle nostre passioni, per mezzo de' nostri giudizi, con le nostre idee; le quali bene spesso stanno come possono». L'errore morale non nasce soltanto da una delibera della volontà malvagia; a generarlo è anche la presunzione orgogliosa, il compiacimento di sé, la certezza d'esser nel giusto, e tutte le altre forme più subdole in cui si manifesta il nostro egocentrismo inguaribile.

Perciò appunto si verifica «quella cosa troppo frequente nel bene, che i fautori più ardenti divengano un impedimento». Manzoni non avrebbe potuto dare forma aforisticamente più provocatoria alla persuasione della nostra difficoltà ad attingere una pienezza autentica di moralità positiva. L'etica naturale può apprenderci soltanto a non fare il male. Ma quanto a fare il bene, occorrono risorse che oltrepassano il piano dell'umanità comune, corrotta dal peccato. Solo la sublimazione dell'io promossa dalla fede induce quel capovolgimento dell'egoismo in altruismo, che è nello stesso tempo così faticoso e così necessario perché i valori morali vivano davvero fra gli uomini.

Per tal maniera, i paradossi polemici, lo scetticismo pessimista delle massime dettate dal senso morale cedono luogo all'afflato di eloquenza delle proposizioni di fede. Che questi siano i passi in cui la voce dello scrittore assume la maggior solennità enfatica, è del tutto scontato. Occorre piuttosto ribadire come tale enfasi sia posta al servizio, e resa necessaria, dalla convinzione che vivere con coerenza il messaggio cristiano è cosa non solo ardua ma addirittura innaturale.

Delle tre virtù teologali, Manzoni concentra di gran lunga l'attenzione sulla carità, ossia su quella più intrinsecamente operativa e socializzante. E l'esercizio della carità appare concepito come una grande, una decisiva prova di coraggio, giacché induce a entrar in battaglia contro le tendenze più radicate sia nella conformazione dell'io sia dell'essere sociale. «Il Signore non ci ha detto di perdonare a' nostri nemici, ci ha detto d'amarli», sino al segno di morire per loro: fra Cristoforo sintetizza con efficacia la sostanza eroica dell'etica evangelica. A sua volta il Cardinale, nel colloquio con don Abbondio, insiste proprio sul carattere diciamo pure sovrumano del coraggio richiesto dal ministero ecclesiastico: la forza invincibile della fede si misura appunto nella capacità di farci trascendere la pavidità miseranda della nostra natura: «il coraggio non doveva mancarvi al bisogno: l'amore è intrepido».

Dati questi presupposti saldissimi, all'io narrante non resta in realtà che un ruolo quasi di rincalzo apologetico, sulle occasioni offerte dall'intreccio narrativo: «tanto è forte la carità!»; «è insieme un saggio non ignobile della forza e dell'abilità che la carità può dare». Semmai lo scrittore insisterà nel rilievo che, a volersi sottrarre davvero alla stretta del male, occorre compiere una scelta totale e irreversibile, quindi al più alto grado coraggiosa: «Il delitto è un padrone rigido e inflessibile, contro cui non divien forte se non chi se ne ribella interamente». E s'intende che solo la fede può mobilitare le energie necessarie per questa autoliberazione della coscienza.

Interessante è però notare che agli occhi del narratore la stessa accettazione rassegnata delle sventure e ingiustizie assume un carattere di volontarismo attivo, a suo modo eroico: «È una delle

facoltà singolari e incomunicabili della religione cristiana, il poter indirizzate e consolare chiunque, in qualsivoglia congiuntura, a qualsivoglia termine, ricorra ad essa. Se al passato c'è rimedio, essa lo prescrive, lo somministra, dà lume e vigore per metterlo in opera, a qualunque costo; se non c'è, essa dà il modo di far realmente e in effetto, ciò che si dice in proverbio, di necessita virtù. Insegna a continuare con sapienza ciò ch'è stato intrapreso per leggerezza; piega l'animo ad abbracciar con propensione ciò che è stato imposto dalla prepotenza, e dà a una scelta che fu temeraria, ma che è irrevocabile, tutta la santità, tutta la saviezza, diciamolo pur francamente, tutte le gioie della vocazione».

Certo, qui come altrove il narratore non manca di ricordare che i precetti dell'etica fideistica potenziano i suggerimenti del buon senso, del senso di moralità naturale. Del resto egli batte e ribatte a più riprese sul concetto che la via del bene è la più conveniente da intraprendere, perché quella del male non mantiene affatto le sue promesse di gioia facile, non concede per nulla all'io un pacifico godimento di sé: anzi, gli aggrava e moltiplica senza fine affanni e frustrazioni, in cambio soltanto di qualche precario appagamento meschino e avvelenato: «La strada dell'iniquità, dice qui il manoscritto, è larga; ma questo non vuol dire che sia comoda: ha i suoi buoni intoppi, i suoi passi scabrosi; è noiosa la sua parte, e faticosa, benché vada all'ingiu».

Ma il punto resta che la natura umana, guasta dal peccato, non consentirà mai di ritrovare autonomamente dentro noi stessi, cioè su un orizzonte di laicità mondana, le risorse indispensabili per adottare quell'ottica di solidarietà altruistica, che pure ogni ragionevolezza più elementare ci indica. Già lo sappiamo: la prevaricazione ideologica del Manzoni consiste nell'escludere o meglio ignorare qualsiasi prospettiva di realizzazione morale sia dell'essere singolo sia dell'essere collettivo, che non appaia religiosamente fondata.

Per tal modo, proprio il buio drammatico e assieme squallido del quadro di costumi psicologici evocato dal romanzo avvalorava gli interventi dell'io narrante ad apologia della fede, come unico mezzo esperibile ad umanizzazione dell'uomo. Nello stesso tempo, l'ossequio alle norme della moralità cristiana risulta esigere uno sforzo del tutto straordinario, perché in contrasto assoluto con ogni codice di vita secolare. L'invito alla riflessione edificante sugli effetti beatifici, di pace e gioia, da essa prodotti, assume così un'importanza decisiva: Manzoni vuol persuadere il lettore che è, diciamo pure, suo interesse primario, non solo in vista di compensi futuri ma già per un godimento autentico dell'esistenza attuale, aderire a una norma di condotta di cui non solo non gli sottace ma anzi gli esalta la difficoltà suprema.

Le tecniche della digressione e del commento, nelle loro rispettive modalità variamente graduate, provvedono a strutturare il racconto; cioè rassicurano il lettore sulla coerenza dello svolgimento narrativo e quindi ne testimoniano la pienezza di significato. Entrambi questi tipi di intrusione personale dell'autore nella rappresentazione di realtà obbediscono a un criterio eminentemente contenutistico. Il loro scopo è duplice: far riconoscere l'ordinamento della materia, rendendo percepibile la connessione logica dei dati d'intreccio; assieme, delineare un atteggiamento critico di fronte alla successione dei fatti, ponendo in evidenza il senso di cui sono forniti.

Rimane da assolvere un analogo doppio compito, di riconoscimento e di critica, per quanto riguarda le forme che tali contenuti assumono nella pagina letteraria. A ciò provvedono altre due tecniche, di tipo chiosastico: le verifiche metanarrative, ossia la serie di chiarimenti testuali in cui il romanziere ostenta una assunzione di responsabilità circa i criteri seguiti nell'organizzazione letteraria dell'opera; e gli appelli al lettore, con i quali viene demandato ai destinatari l'impegno di integrare la lettura del testo, assumendosi essi la responsabilità di coglier la valenza espressiva del non detto, di tutto ciò che l'autore dichiaratamente preferisce affidare a figure e formule di allusione, perifrasi, preterizione.

Il sistema delle verifiche metanarrative adempie una funzione indispensabile: equilibrare il gioco tra resoconto oggettivistico e inventività fantastica, richiamando gli uni e gli altri elementi di discorso all'unitarietà di un progetto letterariamente qualificato. In altri termini, la complessa eterogeneità strutturale dell'opera, nelle sue intenzioni di totalità rappresentativa, viene sottoposta a un

processo di individuazione formale, così da esaltarne il carattere di impresa personalissima: il lettore deve sapere che tutti i metodi di selezione e combinazione dei materiali rispondono a un criterio di alta consapevolezza organica. L'arte del narratore in ciò appunto consiste: nel rielaborare coerentemente la varietà difforme di suggestioni offertegli dalla natura e dalla storia. Porre in rilievo aperto gli accorgimenti seguiti nel lavoro di scrittura è appunto il metodo con cui il Manzoni rivendica energicamente l'originalità della sua demiurgia romanzesca.

D'altra parte la verifica insistente delle forme strutturali imposte al resoconto narrativo serve anche a confermarne il valore di indagine critico-conoscitiva, quale contributo all'affermazione del vero. L'*exemplum* romanzesco vuol farci persuasi che tutti noi siamo, dobbiamo essere in grado non di instaurare ma di percepire, nella trama apparentemente sconnessa di coincidenze e occasioni della vita privata e pubblica d'ogni tempo e paese, la presenza di un ordito mirabile, l'armonia di segno d'un tessitore divino. L'operazione artistica attinge il suo significato simbolico in funzione d'un ammaestramento etico-religioso tutto fondato su uno spirito di rispecchiamento nitido e fedele della realtà terrena, le cui parvenze assumono fascino solo se riportate alla fonte oltremondana di ogni verità, dunque di ogni bellezza. La tecnica delle verifiche metanarrative non può dunque non investire tutti gli aspetti costitutivi dell'opera: la vediamo infatti esplicitarsi sia a livello della *fabula*, sia dell'intreccio, sia dello stile.

In prima istanza, il Manzoni si propone di accertare la compattezza formale del suo lavoro, in quanto resoconto fedele d'una serie di casi di vita vissuta, logicamente e storicamente plausibili. Ecco allora i rinvii all'Anonimo, come colui che avrebbe raccolto e ordinato la «bella storia» dei due promessi, in voce di testimone diretto. I protagonisti stessi gliela avrebbero narrata, «tutto conduce a credere che il nostro anonimo l'avesse sentita da lui più d'una volta». D'altronde anche altri personaggi sarebbero stati nel giro delle sue conoscenze, come quel notaio criminale, «il quale pare che fosse nel numero de' suoi amici».

Ma al manoscritto secentesco manca un requisito decisivo per attingere la pienezza della forma resocontistica: l'esattezza nelle indicazioni di nome e di luogo. Il romanziere insiste a più e più riprese nel metter in causa la reticenza, «la circospezione del pover'uomo»; sempre addebitandola al timore di rappresaglie da parte dei potenti immischiati con scarso onore nelle peripezie di Renzo e Lucia: «il nome di questa (terra), né il casato del personaggio, non si trovan nel manoscritto, né a questo luogo né altrove. [...] questi asterischi vengon tutti dalla circospezione del mio anonimo». «l'anonimo aggiunge che il luogo (avrebbe fatto meglio a scriverne alla buona il nome) era più in su del paesello degli sposi.» «Il nostro autore non descrive quel viaggio notturno, tace il nome del paese dove fra Cristoforo aveva indirizzate le due donne; anzi protesta espressamente di non lo voler dire.» «il casato, al solito, nella penna dell'anonimo.»

Naturalmente, questo stratagemma vuol avvalorare agli occhi del lettore la credibilità del finto manoscritto; proprio la cautela dell'omettere alcuni particolari compromettenti viene addotta a prova della verisimiglianza del quadro complessivo, che invece reca solo in se stesso il suo crisma di autenticità. Ma nello stesso tempo, e soprattutto, se ne giustifica l'esigenza dell'io narrante di sottoporre a vera e propria verifica storiografica le fonti documentarie e cronistiche, per accertare la congruenza dello strabiliante resoconto fornito dall'Anonimo col contesto della civiltà secentesca.

Dal particolare all'universale, insomma, e assieme dal verisimile al vero: ossia a quell'insieme di conoscenze già accertate e ordinate che ci consentono di avere una visione formalmente definita dei parametri di realtà in cui iscrivere le peripezie di Renzo e Lucia. Ebbene, è invece appunto quando si atteggia a storico scrupoloso e imparziale che il Manzoni moltiplica le espressioni di incredulità, manifesta la maggior insoddisfazione per l'incompiutezza e la partigianeria dei dati cui può ricorrere, lascia esploder lo sdegno per l'inefficienza a collegare, interpretare, analizzare correttamente ogni nesso di eventi, da parte degli autori dei quali riporta i testi: «Che il personaggio sia quel medesimo, l'identità de' fatti non lascia luogo a dubitarne; ma per tutto un grande studio a scansarne il nome, quasi avesse dovuto bruciar la penna, la mano dello scrittore». «il nome di colui che noi, grazie a quella benedetta, per non dir altro, circospezione de' nostri autori, saremo costretti a chiamar

l'innominato.» «in una storia dell'Ambrosiana, scritta (col costruito e con l'eleganze comuni del secolo) da un Pierpaolo Bosca.» «Del resto, le relazioni storiche di que' tempi son fatte cosí a caso, che non ci si trova neppur la notizia del come e del quando cessasse quella tariffa violenta.» «Troviamo bensí nelle relazioni di piú d'uno storico (inclinati, come erano, piú a descriver grand'avvenimenti, che a notarne le cagioni e il progresso) il ritratto del paese.» «Delle molte relazioni contemporanee, non ce n'è alcuna che basti da sé a darne un'idea un po' distinta e ordinata [...]. In tutte poi regna una strana confusione di tempi e di cose; è un continuo andare e venire, come alla ventura, senza disegno generale, senza disegno ne' particolari: carattere, del resto, de' piú comuni e de' piú apparenti ne' libri di quel tempo, principalmente in quelli scritti in lingua volgare, almeno in Italia; se anche nel resto d'Europa, i dotti lo sapranno, noi lo sospettiamo».

Il Manzoni estremizza sino al paradosso il duro giudizio ispiratogli dalla sua educazione illuminista sul conto del secolo XVII, visto come un'epoca di completa barbarie intellettuale. Ma qui importa soprattutto notare la natura e le implicazioni del compito che egli si arroga: quello di «distinguere e di verificare i fatti piú generali e piú importanti, di disporli nell'ordine reale della loro successione, per quanto lo comporti la ragione e la natura d'essi, d'osservare la loro efficienza reciproca».

Si tratta dunque di dare forma all'informe, equiparando se non svilendo documenti ufficiali e relazioni storiche rispetto allo pseudocronismo del manoscritto anonimo. L'io narrante rivendica cosí la piena paternità dell'assetto specifico che la *fabula* storico-romanzesca assume: nessun vero debito egli ha nei confronti degli storiografi, cui tante volte nel corso del libro ha fatto mostra di rivolgersi. Lo spirito di verità totale da cui si sente abitato lo ha indotto a elaborare un soggetto narrativo destinato ad apparire come la sintesi formale d'una somma di attitudini, scientifiche e creative, convocate ad un'unità tanto complessa quanto irripetibile.

D'altra parte, proprio la rivendicazione integrale di paternità su tutti i materiali costitutivi del suo discorso induce l'autore a porre in chiaro la somma di artifici adottati per dargli assetto coerente. Ecco la serie delle verifiche portate sul vero e proprio intreccio romanzesco. Manzoni avverte la necessità di richiamare in prima persona l'attenzione sugli accorgimenti tecnici indispensabili a qualsiasi resoconto per salvaguardare e giustificare modi e ritmi dell'assetto impresso alla vicenda. Ciò gli appare tanto piú importante in quanto scopo fondamentale della sua impresa letteraria è di dare immagine della rete fittissima di rapporti che legano ogni aspetto, momento, episodio della realtà umana, in uno scambio delle parti tra casualità imprevedibile e consequenzialità rigorosa, in un gioco di influenze reciproche tra fatti modesti ed eventi clamorosi.

La struttura dell'intreccio nei *Promessi sposi* complica al massimo il problema delle tecniche di articolazione del racconto sul doppio asse della simultaneità spaziale e dell'evoluzione cronologica. Di ciò appunto bisogna dar conto esplicito: lo scrittore non vive la realtà, non la possiede, ma la rappresenta soltanto: e il suo non è lo sguardo onnisciente di Chi sa tutte le cose, perché presiede *ab aeterno* al loro svolgimento. Egli non può dunque non sentirsi in obbligo di denunciare con tutta semplicità i laboriosi criteri formali che gli sono indispensabili per aggregare una accanto all'altra le tessere d'un mosaico, destinato a produrre il massimo effetto di realtà umanamente perseguibile. Il tono non potrebbe esser piú conversevole: «Ho visto piú volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, piú del bisogno, ma che, a tutti i segnali, mostra di voler riuscire un galantuomo; l'ho visto, dico, piú volte affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardinetto. Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran piú vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi; ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista».

Vibra in queste parole la gioiosità derivante, non già dal concepire la letteratura come un

gioco futile e capriccioso, ma al contrario dal piacere insito nel lavoro alacre con cui il narratore riesce a mantenere sotto controllo il moltiplicarsi dei suoi fili di racconto. Nondimeno, è anche palese la consapevolezza che la realtà, nel processo del suo farsi, oltrepassa di troppo la potenza visiva del nostro occhio indagatore: sarebbe presunzione intollerabile non ammetterlo. Occorre anzi addossarsi di buon grado la parte del burattinaio, che apre e chiude le scene, introduce i personaggi, allarga e restringe i tempi della recita: «Non è nostro disegno di far la storia della sua vita claustrale: diremo soltanto che». «Ma, intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato, s'è affacciato all'uscio.» «Intanto, nella casetta di Lucia, erano stati messi in campo e ventilati disegni, de' quali ci conviene informare il lettore.» «Convien però che il lettore sappia qualcosa di più preciso, intorno a que' ronzatori misteriosi; e, per informarlo di tutto, dobbiam tornare un passo indietro, e ritrovar don Rodrigo, che abbiamo lasciato ieri, solo in una sala del suo palazzotto, al partir del padre Cristoforo.» «Lasciamoli andare, e torniamo un passo indietro a prendere Agnese e Perpetua.» «Intanto che s'incammina, noi racconteremo, più brevemente che sia possibile, le cagioni e il principio di quello sconvolgimento. Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera: le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo; perché, non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo: condizione necessaria in un libro stampato.» «Tutto infatti andò bene, e tanto a seconda delle promesse di Bortolo, che crediamo inutile di farne particolar relazione. E fu veramente provvidenza: perché la roba e i quattrini che Renzo aveva lasciati in casa, vedremo ora ora quanto fosse da farci assegnamento.» «A questo punto della nostra storia, noi non possiamo far a meno di non fermarci qualche poco.» «Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente.» «Sarà meglio che riprendiamo il filo della storia, e che, in vece di cicalar più a lungo intorno a quest'uomo, andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore.» «Ma i pensieri del buon prelado per metter Lucia al sicuro eran divenuti inutili: dopo che l'aveva lasciata, eran nate delle cose, che dobbiamo raccontare.» «Più tardi, quelle ed altre voci si sparsero anche nel territorio di Lecco, e vennero per conseguenza agli orecchi d'Agnese [...]. Tutte ciarle: ecco il fatto.» «Però, lasciando scritto quel che è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente, per rimetterci in istrada: tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere, senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa di più, se a qualche cosa s'interessa in tutto questo.» «Molte cose importanti, di quelle a cui più specialmente si dà titolo di storiche, erano accadute in questo frattempo.» «Ma qui lasceremo da parte il pover'uomo: si tratta ben d'altro che di sue apprensioni private, che de' guai d'alcuni paesi, che d'un disastro passeggero.» «Serbandò però a un altro scritto la storia e l'esame di quelli, torneremo finalmente a' nostri personaggi, per non lasciarli più, fino alla fine.» «Scoppiata poi la peste nel milanese, e appunto, come abbiam detto, sul confine del bergamasco, non tardò molto a passarlo; e... non vi sgomentate, ch'io non vi voglio raccontar la storia anche di questa [...]. Quel ch'io volevo dire è che Renzo.» «La storia del quale, dal punto che l'abbiam perduto di vista, fino a quest'incontro, sarà raccontata in due parole.»

In questa lunga serie di locuzioni e formule di giuntura, colpisce il tono basso adottato sistematicamente dallo scrittore. La sua demiurgia viene esibita con le parole più dimesse, secondo gli stereotipi cari alla tradizione della narrativa orale, ripresi con larghezza da tanta parte del romanzo popolare moderno. Ma nel Manzoni c'è un sovrappiù di candore malizioso, che lo porta ad atteggiarsi come un servitore diligente e discreto del suo pubblico: il proposito che ostenta è di fornire tutte e solo le notizie fattuali opportune per la piena intelligenza della «storia». Il gioco è chiaro: proprio l'ampiezza del ricorso alla tecnica digressiva fa moltiplicare le dichiarazioni di voler procedere con speditezza, senza «cicalare» inutilmente.

D'altra parte, gli interventi sull'intreccio hanno pure la giustificazione obbiettiva, cui si è già accennato: nessun resoconto di eventi può procedere in linea retta, senza soluzioni di continuità; ogni vicenda umana coinvolge infatti ed è coinvolta in un numero potenzialmente infinito di altre vicende, individuali e collettive. Impossibile restituirne un'immagine per così dire panfocale, su un piano di sincronia incondizionata. Il narratore non può non procedere che per segmenti, intervallati dagli

«intanto», «nel frattempo», a segnalazione dei punti di sutura cronologica.

Così ancora una volta il Manzoni dà prova della padronanza assoluta con cui dispone i materiali del racconto, secondo un progetto articolato al fine di restituire nel modo più organico la complessità del reale. Nello stesso tempo, proprio l'insistenza con cui viene resa esplicita la laboriosità diciamo pure artigianale dei metodi di formalizzazione della trama sottolinea il limite intrinseco a tutti gli sforzi umani di appropriarsi letterariamente il flusso continuo degli eventi vitali. La lieta consapevolezza dell'impegno posto nell'elaborazione del manufatto artistico non contraddice, anzi trova fondamento nella coscienza che la realtà è un problema inesauribile, con gli strumenti rappresentativi di cui disponiamo: a Colui che l'ha originata vanno offerti i nostri tentativi sempre inadeguati di ricrearne le parvenze.

In effetti la terza serie di verifiche metatestuali ha per oggetto la dissonanza delle voci che la realtà collettiva trasmette al romanziere, chiedendogli di darne conto ordinato. Il linguaggio umano è in uno stato di babele perenne: diversissimi moduli elocutivi vi si incrociano e susseguono caoticamente. Tutti sono più o meno lontani dallo spirito di veridicità, che è del Verbo. Guai a pensare che gli usi della parola cui il mondo concede il maggior prestigio culturale e la maggior ufficialità sociale siano perciò stesso dotati d'un qualsiasi crisma intrinseco di valore: anzi, proprio in essi occorrerà scorgere un'attitudine alla menzogna, la più mistificatrice.

Semmai, prossimo alla semplicità limpida del dettato evangelico è il parlare di quanti sono anche linguisticamente oppressi, tenuti in condizione di inferiorità verbale. Ma infine, è sempre il singolo individuo, quale che ne sia lo *status*, ad aver la responsabilità dei criteri di comportamento linguistico cui fa ricorso nelle più differenti circostanze di vita: in nessun caso ciò che una persona dice può esser nascosto dietro «quel *dicono*, che, anche al giorno d'oggi, basta da sé ad attestar tante cose».

Manzoni non rifiuta di aprire la pagina ad alcuna delle difformi esperienze di linguaggio aventi corso effettuale nella comunità lombarda secentesca; che anche per questo aspetto si conferma disgregata e assieme gerarchica. Volta a volta, lo scrittore interviene però a render esplicito il punto di vista da cui quei materiali eterogenei vanno inquadrati, valutandone la congruenza rispetto a un progetto, a un ideale di piena restituzione verbale del messaggio di infinita complessità che ci proviene dai nostri simili e che in ogni occasione ci trasmette, per quanto indebolita e contraffatta, la sublime pronunzia di verità del discorso divino.

Dove il bisogno di chiarimenti è minore è nei riguardi delle costumanze di linguaggio più tipiche della civiltà neofeudale. Manzoni ha già liquidato i conti con la prosa barocca nell'introduzione; potrà anche tornar a ironizzare su qualche opera scritta «col costruito e con l'eleganze comuni del secolo»: ma di norma gli basterà riprodurre i ritualismi enfatici vuoi delle gride vuoi degli scambi di convenevoli per dar loro un senso di esempi *ad deterrendum*. Solo raramente val la pena di sottolinearli con intenzione beffarda: «“Tu menti ch'io abbia mentito”. Questa risposta era di prammatica». «Fece avvertire in fretta tutti i parenti che, all'indomani, a mezzogiorno, restassero serviti (così si diceva allora) di venir da lui, a ricevere una soddisfazione comune.»

Altra importanza hanno le chiose a termini dell'uso corrente. A volte puramente esplicative, nel caso di voci tecniche come *meta*, *scudo*, *risone*, assumono invece una sorta di affettuoso pathos linguistico per gli etimi del proprio parlar materno, quando riguardano locuzioni caratteristicamente popolari lombarde. Il caso più noto è quello del nome *monatto*; ma anche le osservazioni su *ciuffo*, *ciuffetto* sono della stessa indole. Manzoni non nasconde la sua simpatia per la icasticità del modo di esprimersi contadinesco: o che Renzo chiami «ponte» per antonomasia quello di Lecco; o che faccia la «baggianata» di intender per *poeta* non già «come per tutti i galantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse», sibbene «un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole»: il che dà occasione allo scrittore di celebrare, con ironia antifrastica, il buon senso del volgo di Milano: «Tanto quel guastamestieri del volgo è ardito a manometter le parole, e a far dir loro le cose più lontane dal loro legittimo significato! Perché, vi domando io, cosa ci ha che fare poeta con cervello balzano?».

Da queste convinzioni procede un incoraggiamento ad appropriarsi modi di dire proverbiali, vecchi e nuovi, letterariamente poco raccomandabili ma espressivamente efficaci: «si sarebbe, come si dice, buttata nel fuoco per quell'unica figlia». «Aveva già prese le sue misure, e fatto, com'ora si direbbe, il suo piano.» «La badessa e alcune altre monache faccendiere, che avevano, come si suol dire, il mestolo in mano.» «avevano, come si dice, esaltati tutti i suoi buoni sentimenti.» «ogni mascalzone aveva dovuto acquistar, come si dice, l'occhio medico.» «Ve l'ho dato per un brav'uomo, ma non per un originale, come si direbbe ora.»

Certo, ogni volta il Manzoni chiede licenza per il ricorso a locuzioni così vivaci e robuste; a maggior ragione lo fa quando gli capita di compiere qualche scelta terminologica particolarmente rilevata: «Non era altro che una, lasciatemi dire, accozzaglia di gente varia d'età e di sesso», «“diavolo d'un frate!” (bisogna bene che noi trascriviamo le sue precise parole).» «anzi, per dir le sue parole, d'essere andato a dormire come un cane, e peggio».

Egli sa bene come ogni definizione linguistica troppo forte, troppo univoca abbia una carica di emotività, o diciamo anzi di aggressività verbale che pregiudica la nostra capacità di comprensione e rappresentazione imparzialmente serena. Nessuna precauzione è mai di troppo per restituire nella scrittura la plurivalenza d'aspetti di ogni fenomeno vitale. Ecco allora la serie lunghissima degli interventi metalinguistici più tipicamente manzoniani: quelli volti a precisare, correggere, equilibrare il significato della parola singola, componendola in un sintagma di alta complessità semantica.

«Per dir così», «direi quasi», «non dico», «voglio dire», «sto per dire», e poi ancora «un certo», «un qual», «come un», «quel qualunque»: tali sono le espressioni di cui lo scrittore si serve abitualmente per denotare il suo scrupolo nel cogliere ogni sfumatura, ogni sfaccettatura della realtà; e assieme denunciare la difficoltà di riprodurre in parole umane l'onnilateralità integralmente veridica della visione delle cose, che è solo di Dio.

Gli scrupoli e le difficoltà sono naturalmente destinati ad accrescersi allorché lo sguardo si fissa su quegli eventi, quei processi interiori che sfuggono alla chiarezza indagatrice del logos: come quando Renzo «fece a Dio una preghiera, o, per dir meglio, una confusione di parole arruffate, di frasi interrotte, d'esclamazioni, d'istanze, di lamenti, di promesse: uno di que' discorsi che non si fanno agli uomini, perché non hanno abbastanza penetrazione per intenderli, né pazienza per ascoltarli; non san grandi abbastanza per sentirne compassione senza disprezzo».

L'unica via consiste allora nell'oltrepassare il piano del linguaggio logico, del discorso analitico, per attingere i mezzi eminentemente letterari della metafora, e dichiararla tale. Così all'Innominato la carrozza che trasporta Lucia sembra venir avanti «passo passo, come un tradimento, che so io? come un gastigo»; poco oltre, il ricordo delle sue imprese criminose gli desta nell'animo «una specie di terrore, una non so qual rabbia di pentimento». La più augusta delle forme retoriche, la similitudine, infittisce la sua presenza nella pagina, onde richiamarci, persuaderci e addestrarci a cogliere la rete infinita di risposnde che lega tutti gli aspetti della vita terrena, alti e bassi, presenti e passati, tragici e ridevoli. Le sue forme sono ora dimesse ora solenni, ora stringate ora ad ampio respiro: basti ricordare almeno la ricorrente delicatezza delle immagini floreali: «come un fiore appena sbocciato, s'abbandona mollemente sul suo fragile stelo, pronto a concedere le sue fragranze alla prim'aria che gli aliti punto d'intorno». «come le foglie d'un fiore, nell'afa che precede la burrasca.» «come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato.»

Siamo all'ultimo esito della volontà manzoniana di consolidare il suo dominio sui materiali di linguaggio convocati a unità del testo, patteggiandone la diversa dignità in nome d'una tensione stilistica a dire tutto, con tutti i riferimenti di realtà appropriatamente opportuni. Il controllo esercitato sulla «dicitura» del racconto ne ha assicurato la rispondenza a un canone di comunicatività sociale limpida e piena, duttile e ragionata. Il romanziere ci ha chiamati pagina per pagina a testimoni della gestazione d'una proposta che vuol avere validità di esempio organico per ogni nostro scambio di parole. Ma ciò non implica affatto che il libro abbia un carattere di mera tecnicità, funzionalizzata a regolamentare convenzionalmente gli scambi di idee fra chi parla e chi ascolta.

Proprio l'impegno a descrivere e rappresentare compiutamente il mondo terreno chiede di

potenziare al massimo le nostre facoltà espressive, per captare quei dati di realtà, irraggiungibili coi mezzi del razionalismo linguistico, in cui traluce meglio la verità del Verbo, nella sua evidenza e nel suo mistero. Ciò significa personalizzare ulteriormente il resoconto, letterarizzandolo: cioè arricchendolo non già di bellurie ornamentali ma degli stilemi atti a trasmettere il più alto afflato conoscitivo, nei riguardi del mistero sempre immanente alle cose della natura, e della coscienza. Le nostre disposizioni sensoriali ci guidano a percepirlo, ma l'intelletto discorsivo non è in grado di esaurirne il senso: solo l'intuizione poetica può dargli figura, per le vie mediate dell'allusione simbolica. Per tal maniera, *I promessi sposi* si qualifica come una scrittura letteraria quant'altre mai privilegiata, in quanto l'autore ha posto le risorse d'ingegno di cui era dotato al servizio d'un progetto artistico offerto a ciascuno dei suoi simili, perché tutti ne traggano quel godimento estetico che non in altro risiede se non nell'intelligenza della sublimità del vero.

Attraverso la tecnica delle verifiche metatestuali, l'io narrante ha esaltato al massimo i suoi attributi di onniscienza, o per meglio dire di onnipotenza: ha infatti puntigliosamente mostrato come da lui e solo da lui procedano tutti i criteri di selezione e combinazione dei materiali che prendono forma organizzata nel romanzo. Il suo atteggiamento non poteva essere cristianamente diverso. Il lavoro letterario da lui compiuto si costituisce quale testimonianza di fede, e assieme quale opera di virtù caritativa: si tratta non d'altro che d'una applicazione del precetto d'amore verso quel nostro prossimo, che è il pubblico cui lo scrittore si rivolge.

Ma dunque, la prosopopea dell'io narrante non può non rovesciarsi in dichiarazione d'umiltà: il lettore deve sapere che a parlargli è un uomo come lui, la cui superiorità, se ne ha una, consiste solo nell'aver votato tutte le sue energie intellettuali, interpretative e immaginative, a uno scopo di verità. Allora, questa stessa figura d'autore sentirà il bisogno di denunciare anche i limiti del suo operato, nell'atto in cui se ne assume sotto ogni aspetto la paternità.

La presenza dello scrittore nel testo non può esplicarsi solo in funzione di controllo e dominio della pur caleidoscopica somma di immagini di realtà che vi si struttura. Occorre anche compilare una tavola delle assenze: ossia dar conto di tutto ciò che il romanziere ha escluso dal quadro rappresentativo. Certo, ogni impresa umana incontra un limite oggettivo, tanto più percepibile quanto maggiore è la tensione di totalità che la anima. Ma appunto, come si manifesta soggettivamente questa limitatezza inevitabile, cui ciascuno di noi soggiace nelle sue iniziative? Bisogna ragionarne, e non soliloquiando ma discutendone coi nostri interlocutori: vale a dire, nella fattispecie, i lettori. Ad essi spetterà di valutare se le rinunzie di cui viene data loro notizia hanno motivazioni condivisibili o pretestuose, nascono da difficoltà davvero insormontabili o da imbarazzo pusillanime, infine rendono più spedita la lettura o al contrario la gravano d'un peso fastidioso di cose alluse e non dette.

Siamo a un elemento di novità, nelle tecniche manzoniane di soggettivizzazione del racconto. Sinora abbiamo visto i mezzi con cui l'autore stabiliva la sua posizione di vantaggio rispetto al destinatario dell'opera. Adesso egli stesso fa mostra di rimettere in discussione la supremazia di cui gode. Se prima il pubblico era chiamato a prendere atto dei provvedimenti adottati per gratificarlo, ora il Manzoni lo vuole corresponsabilizzare: e gli si appella, invitandolo a partecipare a costruir il significato del testo che sta leggendo, anche oltre la sua lettera.

L'immagine del destinatario rafforza in modo decisivo la sua presenza, venendo assunta come termine di un dialogo riportato su un piano di parità. L'espedito è di grande rilevanza, dal punto di vista del coinvolgimento attivo dei fruitori. Manzoni personalizza fortemente i loro tratti fisionomici: pochi, soltanto «venticinque»; concittadini dell'autore, anche se magari più giovani di lui e quindi non imputabili di aver già fatto «molte corbellerie»; privi di una gran cultura storica, anzi semmai piuttosto «ignoranti», proprio come lui: insomma tali da potersi intrattenere con loro su un piano di democraticità fraterna, in un tono di schiettezza disinvolta e affabile, senza né darsi arie né provar soggezione.

Manzoni procede insomma ad omologare definitivamente la caratterologia dell'io narrante con quella dell'io leggente. Il presupposto è l'adesione comune a un sistema di valori incentrato sulla doppia norma del buon senso e del senso morale, sublimati dalla fede religiosa. Così accade per tutti i

cittadini dell'operosa Milano borghese: l'ambrosianità profonda del libro trova conferma ulteriore. Naturale dunque che lo scrittore si mostri sicuro di poter contare sulla comprensione collaborativa di coloro ai quali dedica le sue fatiche; e quando decide di trascurar qualche particolare, o si sente a disagio nell'analizzare il comportamento dei personaggi, o è costretto ad ammettere di essersi imbattuto in qualcosa di inesplicabile, faccia senz'altro mostra di affidarsi alla sensibilità intelligente del lettore, fiducioso di trovarlo ben disposto.

Il metodo degli appelli al lettore si esplica con diverse gradazioni d'impegno. In primo luogo abbiamo i casi in cui l'autore chiama i lettori a condividere immediatamente le sue reazioni, di fronte ad atteggiamenti privi di sensatezza. La situazione è chiara, non c'è bisogno di insistervi sopra; chiunque è in grado di valutarla da sé, basta che non si faccia sopraffare dal nefasto senso comune: «La moltitudine aveva voluto far nascere l'abbondanza col saccheggio e con l'incendio; il governo voleva mantenerla con la galera e con la corda. I mezzi erano convenienti tra loro; ma cosa avessero a fare col fine, il lettore lo vede: come valessero in fatto ad ottenerlo, lo vedrà a momenti». «In queste angustie, per uno di que' falsi istinti che, in tante cose, rovinan gli uomini, ricorreva a quel benedetto fiasco. Ma di che aiuto gli potesse essere il fiasco, in una tale circostanza, chi ha fior di senno lo dica.»

Apparentemente diversa ma in sostanza analoga è la posizione del romanziere quando fa mostra di problematizzare un giudizio morale in realtà inequivocabile, come negli interrogativi sulla liceità di star ad ascoltare dietro gli usci: «Questioni importanti; ma che il lettore risolverà da sé, se ne ha voglia. Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare».

Piú complesso è il secondo tipo di appelli al lettore: quelli in cui l'io narrante invita a integrare la rappresentazione di stati d'animo perturbati, immedesimandosi nei motivi dell'ansietà patita dal protagonista. Si tratta però di una falsa reticenza: gli elementi atti a orientare il lettore vengono forniti tutti, l'autore non fa altro che richiamar l'attenzione sul pathos insito nella circostanza narrativa: «Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo del poveretto, quello che s'è raccontato». «Mentre il frate stava così meditando, Renzo, il quale, per tutte le ragioni che ognuno può indovinare, non sapeva star lontano da quella casa, era comparso sull'uscio.» «Dopo una sera quale l'abbiamo descritta, e una notte quale ognuno può immaginarsela, passata in compagnia di que' pensieri.» «Poco dopo la professione, Gertrude era stata fatta maestra dell'educande; ora pensate come dovevano stare quelle giovinette, sotto una tal disciplina.» «I suoi pensieri erano, come ognuno può immaginarsi, un guazzabuglio di pentimenti, d'inquietudini, di rabbie, di tenerezze.» «ma pensate cosa fu quando la fattorella venne a dir loro.» «figuratevi come rimanessero la madre e la figlia.» «Se fu un colpo per il nostro frate, lo lascio pensare a voi.»

Come e piú di sempre, Manzoni ostenta di prender le distanze dagli stati d'animo emotivamente aggrovigliati, ma per illuminarli meglio; il lettore viene chiamato in causa solo per dare evidenza riassuntiva alle impressioni che i personaggi provano, nella situazione descritta, si tratti pure dei capponi di Renzo: «Lascio poi pensare al lettore, come dovessero stare in viaggio quelle povere bestie».

Si dà però una terza serie di casi, in cui l'autore rifiuta davvero di entrare nei particolari dell'episodio. Siamo alle vere e proprie figure di preterizione. Loro oggetto può esser la mediocrità squallida delle operazioni malefiche, che suscitano un moto di repulsione incoercibile; oppure, al contrario, la sublimità dell'eroismo benefico, che nessun fervore verbale è in grado di pareggiare: «Noi tralasciamo di riferir que' concerti, perché, come il lettore vedrà, non son necessari all'intelligenza della storia; e siam contenti anche noi di non doverlo trattener piú lungamente a sentir parlamentare que' due fastidiosi ribaldi». «Noi abbiám potuto riferire, se non le precise parole, il senso almeno, il tema di quelle che proferí davvero; ma la maniera con cui furon dette non è cosa da potersi descrivere. [...] Ma la gente [...] pensate con che singhiozzi, con che lacrime rispose a tali parole.»

Sullo stesso piano si colloca la rinuncia a insistere nella descrizione degli stati di dolore piú acuto, degli spettacoli di sofferenza piú terribili. Manzoni non intende conceder nulla piú del necessario alla retorica romantica dell'oltranzismo patetico: quando la condizione delle vittime è pa-

lesamente tale da suscitare un moto di pietà spontanea e piena in ogni animo educato a sensi di umanità, accentuar la sollecitazione sul lettore equivarrebbe a esprimer sfiducia nel suo essere morale.

D'altronde, non solo di questo si tratta. Risparmiare a chi legge le spinte emotive più appassionate, significa anche salvaguardare in lui l'equilibrio critico sempre necessario per valutare la genesi, le implicazioni, le responsabilità dei patimenti che i personaggi sopportano: e che possono essere castigo o misericordia, tortura penosa o espiazione salvifica. Ciò vale sia per i tormenti psichici sia per quelli fisici, per le vicissitudini individuali come per le collettive: «Il terrore di Gertrude, al rumor de' passi di lui, non si può descrivere né immaginare: era quel padre, era irritato, e lei si sentiva colpevole». «e contemplando l'immagine di Lucia! non ci proveremo a dir ciò che sentisse: il lettore conosce le circostanze: se lo figurì. Chi potrà ora descrivere il terrore, l'angoscia di costei, esprimere ciò che passava nel suo animo? [...] Ma ormai non ci regge il cuore a descriverle più a lungo: una pietà troppo dolorosa ci affretta al termine di quel viaggio, che durò più di quattr'ore; e dopo il quale avremo altre ore angosciose da passare.» «dopo tante immagini di miseria, e pensando a quella ancor più grave, per mezzo alla quale dovremo condurre il lettore, non ci fermeremo ora a dir quali fosse lo spettacolo degli appestati che si trascinarono o giacevano per le strade, de' poveri, de' fanciulli, delle donne. Questo spettacolo, noi non ci proponiamo certo di descriverlo parte a parte, né il lettore lo desidera; solo, seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì.»

Le formule di preterizione trovano infine altro campo di fronte agli estremi della gioia, alle sensazioni di felicità più legittimamente godute. Com'è noto, la ritrosia del Manzoni in proposito emerge soprattutto nelle ultime pagine del libro, man mano che vien risarcendo i protagonisti delle tante traversie cui sono stati sottoposti. Punto di partenza è lo scioglimento del voto di castità di Lucia, effettuato da fra Cristoforo: «Pensi il lettore che suono facessero all'orecchio di Renzo tali parole».

Lo scrittore infittisce molto il dialogo diretto coi lettori, sulla scorta d'un frequente ricorso a procedimenti di tipo riassuntivo. La motivazione ripetutamente addotta, a giustificare la fretta dell'io narrante con quella attribuita appunto al lettore, è che l'espansione degli affetti più lieti non si presta a venir trasferita dall'esistenza vissuta sulla pagina letteraria: «son certo che, se il lettore, informato come è delle cose antecedenti, avesse potuto trovarsi lí in terzo, a veder con gli occhi quella conversazione così animata, a sentir con gli orecchi que' racconti, quelle domande, quelle spiegazioni, quell'esclamare, quel condolarsi, quel rallegrarsi, e don Rodrigo, e il padre Cristoforo, e tutto il resto, e quelle descrizioni dell'avvenire, chiare e positive come quelle del passato, son certo, dico, che ci avrebbe preso gusto, e sarebbe stato l'ultimo a venir via. Ma d'averla sulla carta tutta quella conversazione, con parole mute, fatte d'inchiostro, e senza trovarci un solo fatto nuovo, son di parere che non se ne curi molto, e che gli piaccia più d'indovinarla da sé». «dolori e imbrogli della qualità e della forza di quelli che abbiam raccontati, non ce ne furon più per la nostra buona gente: fu, da quel punto in poi, una vita delle più tranquille, delle più felici, delle più invidiabili; di maniera che, se ve l'avessi a raccontare, vi seccherebbe a morte.»

Dalla preterizione siamo passati dunque all'omissione esplicita: e su una motivazione non più di tipo etico, ma puramente estetico. La cosa può sorprendere. Ma non è difficile ricondurre l'atteggiamento manzoniano al suo presupposto ideologico. In questa nostra valle di lagrime, i «dolori e imbrogli» costituiscono lo stato ordinario e normale di vita. Può bensì accadere che i diseredati, i perseguitati ottengano un premio alla tenacia con cui difendono il loro diritto a un'esistenza serena; e sull'orizzonte collettivo, alle popolazioni maggiormente oppresse capita pure di intraveder un varco di speranza nel futuro. Sia la grande storia sia la modesta cronaca consentono insomma un margine di fiducia nell'affermazione positiva dei valori umani. Pericolosissimo però sarebbe enfatizzare questi pur plausibili motivi di ottimismo: equivarrebbe a disarmare l'animo di fronte all'incombente perenne dei «guai», come li chiama Lucia, che possono sempre tornar a sorprenderci, in quanto «la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani».

Mortificare ogni concessione ai toni idillici è l'ultima prova di responsabilità del Manzoni di fronte ai suoi lettori. Una considerazione aggiuntiva va però sottolineata. La letizia goduta dai due promessi al termine delle loro peripezie ha fondamento nella realizzazione d'un desiderio amoroso. E

il romanziere, come sappiamo, mentre addita nell'amore fra uomo e donna l'impulso primario per una socializzazione libera e felice, rilutta a rappresentarlo nella sua naturalità obiettiva: cioè a riconoscerne l'autonomia ed esplorarne analiticamente i modi costitutivi.

La moralità dell'eros viene sí data per certa, ma ogni discorso di merito è respinto fuori del contesto narrativo: tanto grave sembrava allo scrittore il rischio di conceder qualcosa a una visione laica e immanentista dei motivi di felicità insiti nel rapporto fra i sessi. Inevitabile dunque che proprio in sede di epilogo questa autocensura si irrigidisca. Con straordinaria disinvoltura, il romanziere ne capovolge i termini, chiamando i lettori a condividere un paradosso davvero singolare: quello per cui gli affetti positivi, anzitutto l'amore, sono letteralmente indescrivibili, pena la banalità e la noia.

Si badi poi che il processo di rimozione non riguarda solo la dimensione del discorso artistico. Manzoni intende suggerire una norma di galateo sociale per cui i sentimenti intimi vanno sempre soltanto allusi, per via di perifrasi e tutt'al più di litote. Tale è il comportamento verbale del sano popolo contadino, ben lontano dalla sfrontatezza dei ceti superiori. Per tutto il corso del romanzo questo criterio di riserbo pudico ha avuto l'interprete femminilmente più autorevole nei silenzi e rossori di Lucia. Lo stesso personaggio esemplifica conclusivamente la compostezza discreta e dignitosa, diciamo pure signorile, cui occorre attenersi anche quando verrebbe fatto di dar sfogo più sfrenato all'esultanza: «Le dimostrazioni di Lucia in vece furon tali, che non ci vuol molto a descriverle, "Vi saluto: come state?" disse, a occhi bassi, e senza scomporsi. E non crediate che Renzo trovasse quel fare troppo asciutto, e se l'avesse per male. Prese benissimo la cosa per il suo verso; e, come, tra gente educata, si sa far la tara ad complimenti, così lui intendeva bene che quelle parole non esprimevan tutto ciò che passava nel cuore di Lucia. Del resto era facile accorgersi che aveva due maniere di pronunziarle: una per Renzo, e un'altra per tutta la gente che potesse conoscere».

Così, per bocca del suo personaggio femminile prediletto, lo scrittore ribadisce che la coerenza espressiva del testo romanzesco, tanto variamente modulato, riposa su un procedimento selettivo che ha portato a escludere ogni accento dissonante, ogni voce di realtà troppo mondanamente suggestiva. I criteri autolimitativi osservati nell'elaborazione stilistica non vanno affatto taciuti: anzi, occorre formalizzarne la presenza, per corresponsabilizzare il lettore, richiamandolo all'osservanza di una precettistica che non può non esser anche la sua.

Le forme romanzesche, dall'intrattenimento all'edificazione

Scelte di linguaggio, procedimenti costruttivi, artifici tecnici adottati nei *Promessi sposi* si coordinano nel progetto di dar vita a un'immagine di realtà, fissata nella sua complessità singolare e irripetibile, secondo il punto di vista specifico dell'individuo autore. Ma questa immagine vuol attingere un valore di esempio totale: la particolarità transeunte dei casi e vicende portati sulla pagina deve configurarsi come un paradigma universalmente generalizzabile, quasi uno spaccato o un diagramma della condizione in cui sempre si articola la presenza umana sulla terra.

In altre parole, la scrittura romanzesca intende offrirsi come un campione del metodo con cui leggere l'oggettività delle cose, se aspiriamo a coglierne, di là delle parvenze caduche, la sostanza eterna stabilita per disegno divino. Quale è allora il genere letterario che si confà meglio a un simile proposito di discorso esaustivo? In via preliminare, Manzoni decide di accedere alla dimensione della prosa narrativa, come la più adatta a mediare tra soggettività e oggettività di visione, agevolando il rapporto fra io scrivente e collettività di lettori. Il romanzo dunque, in quanto categoria suprema della narratività moderna, funzionale alle attese di ricreazione fantastica del vasto pubblico reso disponibile dallo sviluppo incipiente della civiltà culturale borghese. Assieme, però, il romanzo in quanto reincarnazione dell'attitudine a esprimersi per figure e parabole ammaestrative, offerte al bisogno di conforto veridico nutrito da tutti gli uomini di buona volontà.

Il termine romanzo è tuttavia un predicato troppo vasto e astratto per rubricare in maniera soddisfacente la somma di materiali verbali adunati nel testo: occorrono delle particolarizzazioni ulteriori. Il genere romanzo storico si adegua meglio a un proposito di rappresentazione totale, proprio perché consta di «comпонimenti misti», volti a intrecciare e strutturare unitariamente una bipolarità di piani discorsivi. E certo questa formula, nel suo dinamismo intrinseco, mostra di rispondere bene alla grande istanza da cui lo scrittore è mosso: una rifondazione globale della letterarietà, all'altezza delle esigenze di sviluppo culturale del mondo moderno, sotto l'insegna di una rievangelizzazione delle norme di parola e di vita.

Nondimeno, si tratta ancora di una indicazione semplificatrice, rispetto alla molteplicità di tagli prospettici adottati dallo scrittore nell'impostare un quadro, un affresco che ne esalti e armonizzi la convergenza. In effetti *I promessi sposi* appaiono pertinenti a una pluralità di generi o sottogeneri romanzeschi. Ognuno rimanda all'altro, in una sorta di collaborazione indissolubile. Il risultato è un testo che ambisce a trascendere qualsiasi possibilità di esser riportato a un ambito di esperienze formali univocamente definito e definibile.

In effetti, il primo grande romanzo italiano nasce proprio da un atto di rivolta contro la retorica tradizionale, con la sua normativa di generi ben scompartiti. Manzoni intende trarre il massimo profitto da questo impulso liberatorio, proponendo una opera che abbia a esclusivo modello se stessa: appunto e solo così *I promessi sposi* potranno adempiere la loro vocazione di riflettere, investigare, significare ogni aspetto e fenomeno della vita terrena, riqualficandoli tutti in un messaggio davvero universalizzante. Il classicismo insegnava a parcellizzare, a suddividere il panorama di realtà su cui portare lo sguardo, secondo criteri di congruenza formale rigidamente prestabiliti. Ma così si isterilisce il lavoro letterario nel suo sforzo essenziale: aprirsi a rispecchiare la moltitudine di motivazioni compresenti in ogni processo fattuale, al fine di cogliere meglio l'essenza spirituale che vi si manifesta.

Il romanzo manzoniano connota dunque la sua novità storica e originalità personale nel rifiuto di sottostare al sistema di convenzioni che distribuiscono e regolano l'appartenenza delle opere a determinate specie, ben catalogabili negli scaffali delle biblioteche. Ciò non significa tuttavia che i *Promessi sposi* non attestino la fisionomia dei criteri, diversi e concorrenti, cui lo scrittore si è attenuto per la formalizzazione conclusiva del testo. All'interno della compagine romanzesca possiamo riconoscere una pluralità per così dire di strati, di livelli, corrispondenti alle categorie di discorso narrativo che attraversano l'opera da un capo all'altro.

Il libro totale che lo scrittore vuole darci prende corpo dalla combinazione di una serie di dimensioni della narratività, che possiamo schematizzare scalarmente secondo un itinerario di ricerca

orientato in un unico senso: dal profano verso il sacro, da una dimensione piú propriamente romanzesca, cioè fruibile in chiave di edonismo estetico, a una dimensione di simbologia antropologica religiosamente ispirata, con una forte carica da suavitá apologetica. Il tracciato dei passaggi intermedi è configurabile come una successione gerarchica di coppie volta a volto antinomiche.

Il primo stadio della caratterizzazione dei *Promessi sposi* dal punto di vista delle categorie narrative è quello della prosa d'intrattenimento. Se mai c'è stata un'opera scritta non per sé ma per gli altri, è il caso del capolavoro manzoniano. Naturale dunque che l'autore tenda anzitutto a predisporre una strategia atta a mobilitare spregiudicatamente i motivi d'interesse piú efficaci per un pubblico meno intellettualizzato di quello cui si rivolgevano i letterati classicisti.

Captare l'attenzione del lettore, eccitarne la curiosità e mantenerla ben desta sino alla fine: siamo sulla linea della narrativa «pura», in cui ciò che conta è la concatenazione serrata delle sequenze fattuali, l'evidenza del rapporto dinamico fra gli dementi della trama. Manzoni si rivolge all'immaginazione collettiva nei modi semplici e diretti dell'invito a oltrepassare l'ambito delle esperienze consuetudinarie di vita per inoltrarsi su orizzonti inediti, seguendo il filo di peripezie straordinarie, su sfondi ambientali pittorescamente suggestivi. L'indicazione di lavoro fornita dalla categoria della letteratura d'intrattenimento può peraltro essere scomposta ulteriormente in due partizioni di genere.

In via preliminare e fondamentale, *I promessi sposi* si costituiscono come un romanzo d'intreccio avventuroso, dedicato ai casi di un amore contrastato. Manzoni ricorre a uno dei massimi archetipi della fantasia romanzesca, forse quello che promette una immedesimazione piú facile nelle figure protagonistiche: un uomo e una donna divisi, ostacolati, perseguitati dalla sventura nel loro desiderio di congiunzione amorosa. Nella narrativa d'indole fiabesca, le cause d'impedimento rimandavano anzitutto a una concezione naturalistica della fortuna: i giochi alterni del caso puniscono chi si abbandona troppo entusiasticamente a un sogno di felicità, ma infine si incaricano di risarcirlo, con la stessa cieca prammaticità imprevedibile.

La civiltà borghese riprende su larga scala lo schema, a celebrazione intrepida delle virtù d'amore. Ma nella novella e poi nel romanzo moderni avviene uno spostamento d'accento: le traversie degli amanti sono sí addebitate a una concomitanza subitanea di circostanze occasionali; il loro prodursi non è però soltanto effetto di cause impersonali, o miticamente personalizzate. Le controverse della sorte, tra fortuna e sfortuna, appaiono sempre piú strettamente calate in un contesto pubblico, rimandano a un antagonismo di forze che determinano e sommuovono l'essere collettivo.

L'archetipo dell'amore contrastato si riquantifica: amore e costumi sociali. In tal modo, esso viene rivalorizzato, conferendo altra pregnanza all'esaltazione delle energie intellettuali, affettive, morali che l'individuo dispiega per affermare la naturalezza d'un desiderio e un diritto che la civiltà misconosce. La libertà d'amore, spontanea, disinteressata, incontrastabile diventa il vero soggetto del racconto.

Manzoni accetta la drammatizzazione del contrasto tra autonomia dei sentimenti privati e condizionamento iniquo esercitato dai poteri pubblici. Anzi, enfatizza pateticamente la figura del perseguitato d'amore collocandolo ai gradi infimi della gerarchia sociale. Ma, con ciò stesso, la sequela dei guai che gli occorrono si connota come un caso particolare, un aspetto particolarmente intollerabile della dialettica generale fra oppressori ed oppressi. Diventa così possibile far cadere l'accento non solo o non tanto sulla vitalità di un eros ingenuo e puro, quanto sulla necrosi corrotta della civiltà. Di qui la spinta a un'indagine conoscitiva sul contesto ambientale.

Se il personaggio dell'innamorato infelice coincide con quello del cittadino debole e indifeso, la sua resistenza attiva al male che è nel mondo resterà condizione necessaria, ma non sufficiente per battere le prevaricazioni ordite ai suoi danni: troppo sfavorevolmente pesano i rapporti di forza tra i ceti, le classi, le corporazioni. Beninteso, la casualità continua a svolgere il suo ruolo, alimentando il flusso imprevedibile dell'azione narrativa. Diventa però decisivo mettere a fuoco il quadro d'insieme del racconto, nelle sue determinazioni spaziali e temporali. Il piano della sbrigliata alacrità inventiva viene necessariamente oltrepassato: ad altre dimensioni della narratività occorre procurar di accedere.

Non meno che romanzo d'intreccio avventuroso, *I promessi sposi* è romanzo di costume, volto a illustrare coloritamente usi, foggie, rituali d'un modo di convivenza ormai perduto nel passato. Siamo sempre in un ambito d'intrattenimento letterario: lo scrittore trascoglie e accumula per noi una massa di materiali curiosi, tali da eccitar a trasferirsi con l'immaginazione nello scenario pittoresco e stravagante della civiltà italo-spagnola secentesca. Il motivo di fascino che la narrazione dispiega è dunque ora di ordine esotico, etnologico, addirittura folcloristico: e sia pur relativo a una forma di organizzazione dei rapporti interpersonali nient'affatto collocabile nei domini del primitivismo selvaggio.

Insomma, lo storicismo manzoniano si esplica anzitutto nell'invenzione profusa di episodi episodietti aneddoti sapidamente caratteristici, da percepire con l'occhio stupefatto e divertito dell'uomo civilizzato di fronte ai barbari. Le grandi scoperte geografiche succedutesi nell'evo moderno avevano causato il diffondersi d'una letteratura di viaggi ed esplorazioni che accompagnava all'interesse scientifico le sollecitazioni della fantasia, quasi predisponendo il terreno per le fortune di filoni narrativi incentrati sull'attrattiva inquietante dei fattori di lontananza spaziale. La letteratura storiografica svolge un ruolo analogo: insegna a metter a frutto estrosamente le *mirabilia* del passato.

Anche, qui, Manzoni accetta l'ipotesi di lavoro offertagli dalla narrativa europea sette-ottocentesca dedicata all'evocazione di costumi remoti nel tempo, anziché nello spazio. La prospettiva viene addirittura estremizzata, dipingendo i modi di vita secenteschi in maniera tale da ingenerare nel lettore uno stato d'animo di estraneità totale. Nessuna traccia non che di rimpianto, ma di qualsiasi riconoscimento ammirativo nei riguardi di un'umanità che dall'asprezza delle condizioni di vita traesse una qualche vigoria di atteggiamenti, una capacità di robusti risentimenti morali.

La Milano di Ferrer e don Gonzalo non è per nulla prossima a un incondito stato di natura, non appare popolata di buoni selvaggi, non denuncia uno spirito pubblico improntato a credenze arretrate, erronee assurde ma comunque non prive di un loro rigore ferrigno. L'orizzonte in cui siamo stati portati non ha alcuna ariosità: è solo tetro e soffocante. La macchina del potere gira a vuoto; la pompa delle cerimonie è pura esteriorità; le norme di comportamento obbediscono a criteri, per così dire, rigidamente scombinati. La civiltà barocca è uno scandalo della storia: appunto perciò val la pena di soffermarsi a descriverla, come per una sorta di fascinazione inorridita. È la ricognizione del «brutto sociale» a fare spettacolo, sui toni della disarmonia, dell'ineleganza.

D'altra parte, tanta insensatezza di costumi non implica affatto una distanza abissale, rispetto a noi cittadini dell'Ottocento: ce la siamo appena lasciata alle spalle. L'oculatezza d'una scelta ambientale basata su un discrimine cronologico di due soli secoli produce subito un risultato: impossibile accontentarsi di contemplare disinteressatamente il quadro che ci si offre alla vista. Siamo ancora troppo parte in causa, sentiamo il bisogno di pensarci sopra, vogliamo esser garantiti dal ripetersi di simili errori e orrori. Il piano della rappresentazione di costume, coloritamente mossa e vivace, genera e implica una somma di preoccupazioni che chiedono di svilupparsi a un altro livello di tensione narrativa.

Dalla dimensione categoriale della letteratura d'intrattenimento a quella della letteratura di idee. Manzoni ha capito assai bene che la forma romanzesca costituisce uno strumento privilegiato per diffondere e far introiettare agevolmente da un pubblico largo un complesso di immagini espressivamente organizzate, così da valere come modello interpretativo per ogni realtà di rapporti umani consociati. In effetti la rete di relazioni funzionali instaurata fra i personaggi dell'opera non può non presupporre un'idea delle leggi strutturali secondo cui si connettono i destini individuali nell'universo sociale. Il punto allora è questo: quanto maggiore sarà la carica d'informazione sulla vita collettiva contenuta nel libro, tanto più efficace diverrà la sua influenza formativa, ossia l'attitudine a far sì che il lettore conformi la sua visione del mondo a quella prospettatagli dall'autore. Nel perseguire il progetto d'una narrativa di idee, *I promessi sposi* intendono combinare al meglio due specifiche tipologie di genere: quella del romanzo storico, che si converte nell'altra del romanzo sociale.

L'opera manzoniana fa leva energicamente sui motivi d'interesse culturale e civile insiti in

una formula romanzesca che si appella alla memoria collettiva per interpretare e promuovere una responsabilizzazione generale riguardo le vicissitudini secolari della propria collettività di appartenenza etnica. La situazione delle popolazioni di Lombardia e d'Italia dopo il ritorno all'ordine pre-rivoluzionario avvalorava la spinta romantica a utilizzare il mezzo letterario in pro d'un riconoscimento dell'identità originaria delle diverse genti abitatrici dell'Europa moderna. Del resto la letteratura italiana aveva sempre assolto la funzione di garante della specificità ideale, per così dire, d'una civiltà peninsulare intellettualmente coesa. Si trattava dunque di riprendere questo orizzonte di discorso, per trasferirlo nella dimensione tanto più efficacemente comunicativa della prosa romanzesca.

Manzoni rifiuta l'esempio offerto dai modelli stranieri, e scottiani in particolare, su un punto decisivo: il rinsaldamento dell'opinione pubblica borghese attraverso una presa di coscienza orgogliosa del passato avito, con una forte attualizzazione degli eventi epocali e delle figure gloriose di cui tutti i cittadini non possano non rivendicarsi eredi. In altre parole, manca nei *Promessi sposi* un'idea guida fondamentale dello storicismo romantico: la volontà di ritrovare, di risalire al nucleo primario d'una tradizione positiva di fatti e di valori, su cui basarsi per prospettare una salda linea di continuità fra passato e presente, a caparra di fiducia nel futuro.

Al contrario, lo scrittore appare animato dalla persuasione molto illuministica della necessità di una rottura drastica con lo ieri, di cui nessun aspetto va salvato. La cosa può sembrare ovvia, in chiave di patriottismo liberale, di risorgimentalismo incipiente. In realtà, vi è implicito un rifiuto di principio della mitologia retorica e se così vogliamo dire la filosofia della storia classicista: coi suoi richiami alla grandezza della romanità e agli esempi di eroismo rintracciati anche nelle epoche di maggior servaggio. Agli occhi del romanziere, i suoi concittadini non hanno alcuna gloria di cui infiammarsi, nel loro passato storico-politico.

Ciò conferma l'ottica coerentemente borghese cui il Manzoni si ispira. Il romanzo storico, nella sua tipologia principale, offre al lettore una serie di modelli di comportamento desunti dalle età aristocratico-feudali: età ferree, ma nelle quali emergevano figure di indiscutibile levatura, nel bene e nel male, dotate di energia operativa straordinaria e sorrette da idealità di ampio respiro. Ma l'autore dei *Promessi sposi* non concepisce alcun vagheggiamento, non nutre alcun complesso d'inferiorità per la statura umana dei potenti e prepotenti d'un tempo: cioè non pensa affatto che la mentalità borghese abbia bisogno di nobilitarsi rifacendosi alle vite esemplari dei grandi esponenti delle classi dirigenti d'una volta.

C'è però dell'altro, c'è un livello ulteriore di coerenza da parte del Manzoni. Nel ripercorrere l'operato politico di principi e condottieri, è possibile riscontrare casi di «vera gloria»? La memoria storica ci restituisce soltanto una successione di errori e colpe, brutalità clamorose e ignominie opportunistiche, che nessun episodio di virtù vale a riscattare: «il sangue d'un solo uomo sparso per mano di un suo simile è troppo per tutti i tempi e tutti i popoli della terra». La storiografia mistifica la realtà della storia, circonfondendo di luce una materia immersa nel buio: guai a prestarsi all'inganno.

Davvero memorabili sono esclusivamente le imprese compiute *ad maiorem Dei gloriam*: ma con esse esuliamo dal piano di svolgimento dei fatti storico-politici. Precisiamo, però. Fine ultimo e unico della storia è la realizzazione del regno di Dio sulla terra: utopia irraggiungibile, certo, ma criterio orientativo indefettibile, per la valutazione di uomini e tempi. Ciò interdice qualsiasi forma di culto per la personalità d'eccezione mostrata dai reggitori dei popoli. Sarebbe troppo profanamente pericoloso replicare nei *Promessi sposi* gli accenti ammirativi concessi al vigore umano di Carlo Magno e di Napoleone, nell'*Adelchi* e nel *Cinque maggio*.

L'arte di governo è intrinsecamente contaminata dalle leggi della violenza e dell'inganno, antitetico al messaggio di lealtà amorosa dei Vangeli. D'altronde, qualsiasi regime di civiltà indulga a un allontanamento spirituale dal Verbo rivelato non può non produrre effetti nefasti proprio sul piano della disgregazione dei valori collettivi, quindi del decadimento sociale. Così è andata in Italia quando è venuta la resa dei conti, dopo la stagione dell'umanesimo laico.

Anno 1628: la gloria del Rinascimento si è dissolta senza lasciar traccia. L'altero individualismo umanistico ha ceduto luogo a una pseudociviltà che si appaga del vuoto fasto cerimoniale, si

ubriaca di un formalismo puntiglioso che spinge a sbudellarsi, per onore, all'angolo delle strade. Letterati e artisti, vanto dell'Italia quattro-cinquecentesca, son ridotti al rango di tronfi mestieranti della penna, pronti a sparger incenso al potente che li paghi meglio e che d'altronde, fortunatamente, si guarderà bene dal seguirne i suggerimenti balordi. Alla difesa gelosa della propria indipendenza, in cui si crogiolavano gli Stati e Staterelli della penisola, è succeduto l'opprimente dominio straniero.

Una civiltà è fallita: ma le classi dirigenti si comportano come se nulla fosse accaduto. Giocano alla diplomazia, giocano alla guerra, si accaniscono a smozzicar le tegole di Casale e intanto cercano di accaparrarsi i favori di Francia, Spagna, Impero, illudendosi di poterne rimediare qualcosa di più d'un diploma di servo sciocco. Sul piano interno, le accomuna un disprezzo per la sorte delle loro popolazioni così completo, così fanatico, si direbbe, da sconfinare nell'autolesionismo. In questo paese, che si proclama culla del diritto, gli istituti giuridici non hanno maggior consistenza di un mero *flatus vocis*, sia pur altisonante. Concordi nel negare ogni dignità ai non abbienti, i ceti al governo — clero, nobiltà, militari — si straziano poi a vicenda per difendere i privilegi di una categoria, per affermare la supremazia di una casta sulle altre.

L'età della decadenza e dell'asservimento allo straniero è la discendente legittima degli orgogli antropocentrici e delle spregiudicatezze prammatiche, che avevano avuto trionfi precari nella fase storica antecedente. Ma il Seicento non è solo l'epoca del dominio spagnolo, sí anche della Controriforma: e da questa restaurazione d'una pienezza di spirito evangelizzatore prende avvio una consapevolezza nuova dei termini in cui va posto il problema dei rapporti tra politica e morale, uso del potere e fini di giustizia.

Secondo la visuale audacemente apologetica del Manzoni, la presenza della Chiesa nella storia d'Italia è stata non già un fattore di ritardo ma anzi l'incentivo maggiore a riprender la marcia verso la modernità liberalborghese. Ancora più giusto quindi che tutte e solo dall'ambito dell'istituzione ecclesiastica il romanzo faccia emergere le figure degne davvero di ricordo e di plauso: l'aristocraticissimo Federigo come il mercante mancato fra Cristoforo.

Nondimeno, nel secolo decimosettimo la riorganizzazione dello spirito collettivo attorno ai principi della cristianità è ancora per massima parte di là da venire: troppo grande è stata la catastrofe cui porre riparo. Il quadro storico ha un aspetto di stagnazione, ribadito proprio dai sussulti di convulsione senza scopo che lo lacerano. Siamo in una sorta di terra di nessuno, quasi una fase interstiziale, di dopostoria e assieme preistoria: la ripresa di dinamismo è proiettata oltre i termini dell'arco cronologico di svolgimento della vicenda romanzesca, così come oltre i confini dello spazio limitato entro cui si attua.

Potremmo anche affermare che il romanzo consiste in un accertamento delle condizioni preliminari necessarie perché la storia ricominci, ossia perché la Lombardia fuoriesca dall'inerzia neo-feudale e prenda avvio il moto di incivilimento borghese. Ma ciò significa che interesse decisivo del narratore è di analizzare le componenti interne della situazione storica rappresentata, su un asse di sincronia, senza preoccuparsi troppo di illustrarne né il prima né il poi. In questo senso, i moduli del romanzo storico si convertono per intero in quelli del romanzo ad impianto sociologico.

I promessi sposi attingono la maggior efficacia e mostrano la più alta originalità anticipatrice nel campo della narrativa di idee, in quanto si qualificano come un saggio d'indagine sulla realtà dei rapporti sociali costituiti, entro una data formazione di civiltà. Manzoni mette in opera alcuni criteri di interpretazione strutturale della vita collettiva, che traggono la loro modernità dal privilegiare fortemente i fattori economico-amministrativi. Suo scopo è di persuadere dell'esistenza di un codice di leggi imprescrittibili per il governo della cosa pubblica, fondate su premesse di razionalità naturale. I governanti che le ignorino o contravvengano produrranno i peggiori disastri, a danno proprio e dei loro amministrati.

In questa luce di concretezza fattuale il Manzoni romanziere riprende il tema centrale della sua riflessione sia come storiografo sia come poeta tragico: la categoria degli oppressi, come la sola portatrice di valori positivi, nel marasma mondano. Ma anteriormente ai *Promessi sposi* il problema era impostato in chiave di pessimismo morale e risolto soltanto con la fiducia nel risarcimento ul-

traterreno alle vittime dell'iniquità umana. Ora invece l'oppressione, pur nella varietà di modi in cui si manifesta, si qualifica anzitutto come dominio, come imposizione d'uno stato di sudditanza materiale: la vittima per eccellenza è il povero. Il romanzo non sussisterebbe senza questa netta delimitazione d'una realtà sociale divisa in classi, e la conseguente scelta di campo a favore dei ceti più svantaggiati.

Vero è che le sventure dei protagonisti non hanno un'origine né uno svolgimento determinati tutti e solo da circostanze di ordine pratico, relative alla loro mancanza di denaro. Non è la miseria di Renzo e Lucia, solo relativa del resto, a focalizzare l'attenzione del narratore: è la condizione di il-libertà che ne deriva, e che non consente loro di porsi come soggetti di diritto a pieno titolo. Un chiarimento è qui opportuno. *I promessi sposi* può esser letto come un romanzo a forte componente sociologica: ma non perciò come un romanzo sociale, nell'accezione ottocentescamente divulgata. Esula dal libro il proposito di illustrare e denunciare la situazione di indigenza delle plebi, per stimolare la coscienza assopita del buon lettore borghese e disporla agli opportuni provvedimenti della beneficenza e della filantropia.

D'altronde l'opera manzoniana non fornisce affatto un'immagine rassicurante delle classi inferiori, moralmente e civilmente sane anche e proprio in virtù delle loro difficoltà di esistenza. Il popolino milanese appare anzi incline a uno spirito di rivolta inconcludente quanto brutale, come una sorta di *jacqueries* su sfondo urbano. Ovvio sottolineare che lo scrittore ha l'atteggiamento di chi ha assistito alle grandi sollevazioni indotte dalla Rivoluzione francese: ne depreca le modalità e gli esiti; teme che il ciclo possa riprodursi, al di là di ogni misura repressiva; ritiene quindi essenziale operare preventivamente sulle cause, anziché attendere il ripresentarsi degli effetti.

In questa ottica, la questione decisiva diventa il rapporto fra governanti e governati: o, per dir meglio, tra la necessaria autorità degli organismi statali e il consenso goduto presso gli strati più vasti della cittadinanza. La necessità di un ricambio delle classi dirigenti è data per implicita, tanto fallimentare è la prova di sé offerta dall'aristocrazia. Piuttosto, l'accento batte sul rinnovamento di cultura politica, di cui i ceti, borghesi devono farsi portatori. Lo Stato guadagna la fiducia universale in quanto applichi egualmente un sistema di norme dotato del maggior grado di imparzialità obiettiva.

Loro primo campo di applicazione è l'economia, come quella che riguarda i bisogni primari di sostentamento biologico. Qui i principi del liberismo vanno seguiti con intransigenza coraggiosa, senza concessioni demagogiche né falsi pietismi. Se i prodotti alimentari scarseggiano, bisogna lasciarne lievitare i prezzi, perché questo è l'unico modo per riequilibrare il mercato, evitando di precipitare in un caos distributivo dannoso per tutti. Altro terreno fondamentale d'impegno è la salute pubblica. Lo Stato vi assolve un ruolo più attivo, perché deve dare attuazione alle misure igieniche e ospedaliere suggerite dalla scienza medica più rigorosa, senza badare ai pregiudizi correnti: assicurare l'obbedienza di tutti ai dispositivi sanitari predisposti per il bene comune è il solo mezzo per fronteggiare adeguatamente le peggiori calamità della natura.

Infine, suprema competenza legislativa e amministrativa dello Stato è di garantire le libertà fondamentali dell'individuo anzitutto sul piano dei valori morali, della vita privata, delle relazioni familiari. Principio e fine di ogni ordinamento giuridico non può non essere la tutela della pari dignità fra i cittadini, in qualsiasi tipo di relazioni interpersonali: altrimenti, si cade nell'anarchia, si lascia prevalere la legge della forza, più o meno ben mascherata di ipocrisia.

Così, se il liberismo economico può riuscir svantaggioso per le classi più numerose e meno ricche, il liberalesimo politico pone un freno energico alla prepotenza delle élites, delle corporazioni, dei gruppi dotati di maggior forza contrattuale. Lo Stato di diritto, in quanto tutela autorevolmente gli interessi di tutti, è abilitato a fruire del consenso spontaneo di ognuno. Non solo. Agli occhi del vero statista, non conta l'appartenenza del cittadino a questa o quella categoria socialmente costituita, né la loro aggregazione in movimenti a carattere di massa, più o meno estemporanei: importa solo il rispetto della persona, nella sua singolarità, anteriore a ogni collocazione gerarchica. Su ciò si fonda la corresponsabilizzazione generale nei confronti degli interessi comuni da salvaguardare; ne prende corpo quel senso di solidarietà disciplinata, che è la ragione di forza e di prestigio d'un governo

davvero civile.

In questo modo però siamo venuti su un terreno di discussione alquanto astrattamente ideologico. La realtà è assai diversa. A costituirla è una molteplicità di particolarismi irriducibili, determinati dalla tendenza istintiva alla conservazione e all'affermazione di sé, costi quel che costi, fuori e prima di ogni suggerimento della retta ragione. Ecco allora che alla libera concorrenza di tutti sull'obiettivo del bene comune si sostituisce la competizione selvaggia per la prevalenza del proprio utile immediato; al vincolo di solidarietà fra quanti partecipano dello stesso destino sociale subentra la difesa organizzata dei privilegi di gruppo.

Per il Manzoni, gli ostacoli permanenti all'esercizio del buon governo sono sostanzialmente di origine psichica: rimandano dall'ordine dei fatti e dei problemi della realtà oggettiva a quelli delle tendenze predominanti nella vita interiore, corrotta e decaduta per le conseguenze del peccato. Qui occorre spostare il fuoco dell'indagine. E ciò significa oltrepassare l'ambito della rilevazione sociologica per inoltrarsi su quello della rappresentazione coscienziale.

Il terzo stadio nella definizione delle categorie narrative cui ricondurre l'esperienza dei *Promessi sposi* è quella del resoconto di stati d'animo. Non basta metter in scena una sequenza ben organizzata di vicende fattuali, in sé altamente suggestive, su uno sfondo di costumanze tali da suscitare la curiosità più pensosa. Né basta fornire tutte le indicazioni opportune per interpretare il quadro storico-sociale in cui i personaggi si proiettano. Occorre motivare in maniera adeguata i loro comportamenti, ricostruendone la genesi interna anche e proprio negli aspetti più illogici, più oscuri.

Siamo alla vera e propria dimensione del pathos romanzesco, romanticamente inteso, come rappresentazione di situazioni emotive ad alto grado di coinvolgimento del lettore. Opera nello scrittore una certezza profonda, di cui va sottolineata la rilevanza straordinaria: l'egualitarismo sentimentale degli uomini, nel senso che la intensità delle manifestazioni affettive non dipende affatto dalla condizione sociale e culturale del soggetto in causa. Poveri o ricchi, gente raffinatissima o priva di ogni educazione, tutti sono in grado di provare le stesse emozioni, di dispiegare la stessa energia di vita interiore.

Da questa convinzione deriva una conseguenza letterariamente decisiva: il linguaggio dei sentimenti ha una valenza universale, che lo rende partecipabile da tutti. L'espressione del pathos, così come consente di cogliere un dato di unità profonda del genere umano, permette di comunicare con il maggior numero di destinatari. Due sono però le possibilità, per chi voglia parlare questo idioma: restituire sinteticamente, nella loro evidenza immediata, gli sconvolgimenti passionali da cui l'io è sorpreso quando si sente minacciato e aggredito; oppure particolareggiare l'indagine delle diverse disposizioni d'animo che premono e ribollono quando occorre assumere una decisione impegnativa. Ovviamente, i due moduli si appaiano, nella concretezza della pagina manzoniana. Per il primo aspetto, si può tuttavia parlare dei *Promessi sposi* come di un romanzo patetico; per il secondo, come di un romanzo dedito all'analisi psicologica.

Coerentemente al proposito di scrivere un libro dotato del maggior potere di richiamo suggestivo, il narratore mette in opera una serie di stratagemmi volti ad eccitare la sensibilità del pubblico, su una linea di compassione solidale con i protagonisti. Il romanzo mobilita una somma di valori affettivi insediati robustamente nel cuore umano: il lettore è invitato a parteggiare senza riserve per coloro che li incarnano, risentendo come proprio il turbamento destato dai loro stati di pericolo.

Per questo aspetto, *I promessi sposi* rimandano alla grande narrativa settecentesca sulle sventure della virtù: vuole far capire, far provare immaginariamente «cosa fosse tormentar l'innocenza per poterla disonorare, perseguirla con un'insistenza così sfacciata, con sí atroce violenza, con sí abbominevoli insidie». È appena il caso di ricordare la corposità abilissima del gioco di pulsioni sadomasochistiche sottostante l'intreccio narrativo, nel suo andamento sussultorio, tra episodi di tensione e di rilassamento, stati di prolungata incertezza tormentosa e svolte rassicuranti.

Manzoni ha tratto frutto dalla lezione del romanzo gotico, quanto a capacità di evocare le ombre dell'irrazionalità malefica che ci sovrastano, e che insorgono dall'interno del nostro essere. Il «misto di puntiglio, di rabbia e d'infame capriccio» di cui è composta la «passione» di don Rodrigo

per Lucia costituisce uno spunto romanzesco fecondissimo, proprio per quel tanto di gratuità illogica e perversa su cui si fonda. Lo scrittore tende a renderci percepibile la presenza del male nel mondo, addebitandola a impulsi che esorbitano da qualsiasi uso delle categorie di ragione, neanche distorte nel senso dell'utilitarismo più biecamente egoistico. C'è un compiacimento nel fare il male che trova radice e scopo solo in se stesso: è l'altra faccia del mistero in cui la nostra umanità è immersa.

Guai però a lasciarsene atterrire; e guai soprattutto a confondere le operazioni e tentazioni malefiche d'un'aura di paurosità sovranaturale. Manzoni non concede proprio nulla alle forme di occultismo più o meno misticheggiante della narrativa, specie anglosassone, di orientamento antiluminista e antiscientifico. Per lui, altro è impressionare il lettore con lo spettacolo della malvagità in azione, altro indurlo a ritenere che il comportamento umano soggiaccia al volere di entità diaboliche, direttamente o indirettamente personificate. Potremmo dire che a interessarlo non è tanto il demoniaco come problema metafisico, quanto piuttosto le tecniche operative, i modi di attuazione della demonicità che è in noi, nei nostri rapporti sociali.

Nei *Promessi sposi* i comportamenti iniqui hanno sempre la stessa impronta: perseguono il loro fine non per vie dirette ma oblique, si svolgono al coperto, si ammantano di ipocrisia fraudolenta. Quanto più il crimine appare protervamente gratuito, tanto più il criminale ne affida l'esecuzione ai mezzi dell'intrigo e dell'inganno. La vittima non deve rendersi conto della superchieria ordita ai suoi danni sinché non cade in trappola e non le è più possibile ribellarsi. La volontà delittuosa non sfida insomma apertamente la legge, ma la aggira e mistifica: perciò ha bisogno di segretezza, perciò ricorre d'abitudine ai camuffamenti più meschini.

Il punto è che per il Manzoni gli istinti morali sono iscritti indelebilmente nella coscienza: chi li contravviene non può non risentirne un rimorso, o almeno un'inquietudine di vergogna e assieme di apprensione paurosa, tale da indurlo a evitar di ostentare la sua colpa e assumersene la responsabilità esplicita. Non è questo, è vero, il caso dell'Innominato: ma proprio la sua sfrontatezza spavalda è l'arra della sua conversione imminente. Del resto, l'appellativo misterioso di cui il romanziere lo finge fregiato conferma la tendenza del male a evitar addirittura di esser identificato nominativamente.

Ma non è solo questione della bassezza morale predominante in una società priva di nerbo e di slancio, nella quale anche i malfattori obbediscono a un destino di avvilito squallido, infittendo il gioco dei tranelli sino a divenirne vittime reciproche; il rapporto fra don Rodrigo e il Griso insegna. Lo si è già detto in altro capitolo: sempre, nelle relazioni fra gli uomini, la forza brutta tende a allearsi e mascherarsi con l'astuzia sleale. Ovvio dunque che, dove il potere è meno agguerrito, prediliga ancora più i metodi della peggior furbizia.

La storia degli individui e dei popoli si costituisce come una successione di inganni: non esiste autorità di un uomo su altri uomini fondata davvero su un patto di fiducia solidale. Allora, occorre smascherarla, la storia, portando la chiarezza dove regna l'oscurità: cioè rivelando la presenza del male anche e proprio quando assume le coloriture più ambigue e sfuggenti. Il peccato va anzitutto conosciuto e indicato come tale, nella sua nudità tanto più infame quanto meno esibita, agli occhi stessi di chi lo perpetra. Solo così diventa possibile sfatarne ogni aura leggendaria, e assieme ogni presunzione di invincibilità: per resistere alle tentazioni di colpa, occorre come prima cosa chiamarle col loro nome, rendersi ben conto di cosa comportano, senza lasciarsi suggestionare dalle loro false apparenze.

Il pathos romanzesco dei *Promessi sposi* assume dunque un carattere rovesciato, rispetto a quello della narrativa «nera»: è un pathos di demistificazione del male che è nel mondo, e in noi; il suo procedimento consiste nell'illuminare punto per punto, in sequenza implacabilmente serrata, i metodi sotterranei con cui il Nemico cerca non solo di far prevalere i suoi adepti ma di impadronirsi anche dell'animo di chi pure rifugge da lui.

Un'osservazione rilevante va infatti avanzata. Se la natura stessa del male è la menzogna, la slealtà, ciò vuol dire che mai e poi mai esse potranno esser utilizzate a fin di bene. Renzo, Agnese, anche l'innocentissima Lucia apprenderanno a loro spese che nulla di quanto si fa non dico di scorretto ma di meno limpido, con qualche intenzione nascosta, e qualche regola «larga di coscienza»,

arriva davvero a buon fine. Perciò appunto l'adesione sentimentale alla sofferenza delle vittime è sempre sorvegliata con scrupolo: proprio la condizione del dolore subito ingiustamente può indurre un cedimento morale, lieve magari e certo comprensibilissimo, ma non per questo ignorabile né scusabile.

In definitiva, lo scrittore enfatizza sí gli stati di tensione emotiva, per esaltare il discrimine netto fra chi fa torto altrui e chi lo patisce: ma, nel rappresentare non solo le arti subdole dei persecutori sí anche lo smarrimento angoscioso dei perseguitati, adotta un atteggiamento per cosí dire di pathos critico. Ciò che conta è sempre la trasparenza nella resa letteraria dei moti dell'animo. Ma allora è chiaro che i modi eminentemente sintetici della sentimentalizzazione del resoconto si trasvalutano nella tendenza all'analisi impeccabilmente particolareggiata dell'interiorità coscienziale. È su questo piano che alla compassione energica per le vittime può far riscontro il compatimento pensoso per i carnefici.

Che il Manzoni raggiunga l'acme dell'intelligenza espressiva nella dimensione del romanzo psicologico è cosa che non ha bisogno di spiegazioni. L'individuo, nella singolarità irripetibile della sua vicenda morale, è il fulcro costitutivo della visione manzoniana del mondo: l'individuo, con la sua libertà di scelte operative sorretta e motivata dal libero arbitrio, che gli consente sempre di orientarsi responsabilmente verso il male od il bene. A risultarne è una drammatizzazione assidua del conflitto acceso nell'io fra gli istinti della nostra natura corrotta e il senso ingenito del dovere.

Lo scrittore induce suadentemente a seguirlo in un itinerario di conoscenza che si rinnova con modalità infinitamente diverse da un personaggio all'altro, ma sempre sullo stesso filo conduttore. *I promessi sposi* partecipano con pienezza a quella tendenza maestra della narrativa borghese che sottopone a verifica possibilità e limiti di autonomia della coscienza personale. Nondimeno, proprio su questo terreno si manifesta il maggior distacco del nostro romanziere rispetto agli orientamenti piú diffusi e piú fertili della letteratura psicologica europea.

La grande narrativa del realismo interiore pone infatti al centro dei suoi interessi la pulsione erotica, negli erramenti cui espone ma anche nelle prospettive di autorealizzazione che comporta; nelle servitù angustiate e nelle promesse non mentite di felicità, nelle radici di desiderio carnale e nella sublimazione dei sentimenti affettivi. La fenomenologia dell'amore diventa cosí l'ambito elettivo per ogni discorso sul rapporto fra razionalità e irrazionalità dei comportamenti umani, cosí come tra ricerca spontanea del proprio piacere e consapevolezza degli obblighi verso l'altro da sé.

Manzoni esercita invece il suo talento d'indagine sul presupposto che ogni aspirazione edonistica è perciò stesso da riguardare con diffidenza sospettosa, anche quando non riveli connotati peccaminosi. La soddisfazione dell'impulso sessuale si direbbe gli appaia imparentata con l'istinto di conservazione e affermazione di sé, nei suoi svolgimenti impositivi, tesi ad appropriarsi con ogni mezzo l'oggetto del desiderio. Certo, lo scrittore sa che l'amore collabora non a chiudere l'io in se stesso ma anzi ad aprirlo alla dedizione altruistica. Resta tuttavia in lui una riluttanza evidente a raffigurare la vita di coppia, in una prospettiva di tipo intimistico.

La vera realizzazione del nostro essere morale si attua in una pienezza incondizionata e disinteressata di dedizione alle vicende della collettività. Ne deriverebbe, a rigore, che sia lo stato celibatario, piú di quello matrimoniale, a garantire la vittoria sulle preoccupazioni egoistiche, attraverso la rinuncia e il castigo della spinta profonda al godimento della propria vita individua. Non per nulla, tale è la condizione ecclesiastica.

Su queste premesse, sia pure non approfondite, il romanziere si pone in grado di esplicitare uno psicologismo perfettamente razionalistico, perché volto a indagare, e condannare, tutto quanto, nei pensieri prima che negli atti, ostacoli o fuorvii la socializzazione comunitaria dell'esistenza. L'istinto di conservazione, e per conseguenza di dominio, è nello stesso tempo profondamente naturale e radicalmente antisociale: di qui la necessità e la difficoltà dell'impresa di moralizzazione dell'io. La scelta di vivere moralmente ha un aspetto di assennatezza palese, alla portata di chiunque sperimenti le esigenze obiettive dell'essere sociale; ma implica nondimeno una tensione volontaristica che solo la fede può corroborare, richiamandoci a una certezza di destino oltremondano, religiosamente ri-

velato.

La sublimazione metafisica della nostra ansia di vivere e sopravvivere è l'unico modo per avvalorare una scelta, che pur apparendo indispensabile non cessa di avere una sostanza eroica. Siamo al nodo centrale dei criteri di analisi della coscienza adottati dal Manzoni: la raffinatezza estrema di uno psicologismo che rinuncia a elaborare una psicologia dell'amore sessuale, come forma di appagamento legittimo dell'io ottenuta attraverso il rapporto affettivo col tu. Nei *Promessi sposi* la distinzione fra amore giusto e ingiusto appare come un semplice postulato di evidenza, che non ha bisogno di venir problematizzato ulteriormente: da un lato la passionaccia di don Rodrigo, dall'altro il castissimo fidanzamento di Renzo e Lucia, in cui l'obbedienza all'impulso carnale è già tutta trascesa, prima ancora della sua consacrazione nel vincolo matrimoniale.

Anche senza ricordare di nuovo l'ambiguità insita nell'episodio dell'innamoramento di Gertrude per il paggio, un risultato è chiaro: evitando di inoltrarsi in una scepsi analitica della casistica amorosa, Manzoni può concentrar l'attenzione su tutto ciò che consenta di assimilare l'amore fra uomo e donna all'ardore di carità disinteressata fra la persona singola e l'universalità del prossimo. Qui sta il motivo vero della riluttanza a riconoscer la dignità autonoma degli affetti e sentimenti umani, laicamente considerati. Perciò appunto sarebbe inesatto sostenere che la rappresentazione manzoniana dell'interiorità individuale declini verso il moralismo: se ne salva, anzi, proprio perché accantona con cura ogni occasione di discorso morale sull'eros.

Occorre però essere più precisi. A campeggiare, invece, è piuttosto l'intenzione edificante: ossia il proposito di mostrare come ogni positività di affetti non possa trovar vigore se non sostanziandosi d'un afflato religioso, che ne valorizzi il significato sociale nell'atto in cui la spiritualizza. La luce portata nell'interiorità coscienziale ha inteso essenzialmente rivelarvi la presenza del sacro.

L'ultima grande categoria della narratività attinta dai *Promessi sposi* è quella del racconto simbolico. Qui debbono trovare sanzione definitiva i valori di totalità affidati alle figure romanzesche. Manzoni vuol riportare organicamente il più moderno dei generi letterari, il romanzo, agli archetipi della letterarietà, al suo spirito originario ancora immerso nella dimensione sacrale. Impossibile, per lui, accettare la distinzione laica fra arte e religione: la carica di verità universale del simbolo le è comunicativamente ed espressivamente anteriore. Si tratta dunque di riattualizzare una convergenza tra discorso artistico e discorso religioso, in tutto analoga a quella delle età in cui la rappresentazione interpretativa del reale assumeva un senso esaustivo, giacché la parola intonata letterariamente derivava il suo contenuto sapienziale proprio dall'improntarsi alle certezze del verbo di fede.

Lo jato storico incommensurabile segnato dall'avvento della rivelazione cristiana conferma e non smentisce la necessità di esaltare la tensione simbolica del racconto: nulla deve esservi ospitato che non esemplifichi e rispecchi la figurazione del destino umano offerta dalle Scritture. A questa sacralità di visione occorre far accedere i protagonisti, e con essi i lettori. Per questo doppio aspetto, *I promessi sposi* si qualificano come un romanzo di formazione iniziatica.

Ma c'è un dato di contemporaneità epocale di cui non si può non tenere conto. Nel mondo e dal mondo cristianizzato si sono levate forze che negano o mistificano l'essenza del messaggio divino: tutto l'evo moderno e la sua cultura letteraria lo testimoniano. Occorre dunque por mano a un'impresa di rievangelizzazione che abbia come primo scopo di rinsaldare e purificare la comunità dei credenti. Manzoni non si pone quei problemi di confronto attivo con le esperienze di vita e di pensiero non collimanti con l'ortodossia, o addirittura pagane, che Dante aveva pur saputo affrontare. Il suo orizzonte è tutto interno alla cristianità, l'unico discrimine è quello tra veri e falsi seguaci del Verbo, apoditticamente inteso.

Ciò indica un difetto di tensione conoscitiva, o se così vogliamo un'ansia troppo immediata di confermarsi nel possesso della fede, che si traducono in zelo di predicazione apologetica. *La divina commedia* ha potuto esser definita un romanzo teologico; *I promessi sposi* hanno piuttosto un connotato di romanzo edificante. Vero è che tale edificazione appare come lievitata da una inquietudine insanabile, che differenzia profondamente lo scrittore milanese dal poeta fiorentino. Il dilemma cristiano tra contemplazione e azione, fra asceti e attivismo missionario, nell'itinerario di santità dan-

tesco viene completamente risolto; qui invece tende a riproporsi, al di là di ogni possibile mediazione, come un dubbio, un cruccio che si sottrae alla discussione esplicita ma non cessa di farsi avvertire. D'altronde, appunto in questa radice o residuo di inquietudine, di turbamento sta il segno conclusivo di modernità dell'opera manzoniana, sul piano della religiosità.

La pluralità delle dimensioni di genere riscontrabili nei *Promessi sposi* trova raccordo nell'ideazione di una forma romanzesca che rielabora e arricchisca i caratteri di uno dei più antichi, dei più lineari modelli di narratività: quello dedicato alle prove che il giovane eroe deve superare per aver accesso al mondo adulto. Nella sua struttura mitico-fiabesca, il racconto iniziatico espone un processo di eventi che pongono a rischio il protagonista, inducendolo a dare misura del suo valore. La vittoria sulle difficoltà frappostegli dalle forze avverse gli dà diritto a un doppio premio, pubblico e privato: la femminilità e il potere, il matrimonio con la fanciulla amata e l'assunzione al rango di reggitore del suo popolo.

È appena il caso di ricordare alcuni altri connotati archetipici fondamentali: l'ambientazione di classe, per cui il personaggio è un figlio di re percosso dalla sventura oppure viene riconosciuto o adottato come tale, in ogni caso ottenendo il riconoscimento più alto di identità sociale; l'indole magico-simbolica dei pericoli affrontati, che prevedono l'intervento di avversari sovrumani e richiedono il soccorso di aiutanti dotati a loro volta di facoltà miracolose; l'andamento rettilineo e lo schema iterativo della vicenda, secondo la visione di ciclicità del tempo tipica del mondo agrario, estraneo ai concetti di sviluppo storico.

In epoca borghese, il racconto iniziatico si trasforma in *Bildungsroman*: cioè problematizza fortemente il rapporto fra individuo e società, quale si configura nell'età critica della formazione giovanile. Dibattuto tra conformismo e anticonformismo, ardore disordinatamente volontaristico e inserimento acquiescente in un ordine preconstituito, il protagonista cerca di riscoprire anzitutto in se stesso l'autenticità di un codice di valori di cui il mondo circostante non gli fornisce misura adeguata. Tanto maggiore apparirà dunque il suo merito se riuscirà a far vivere nel proprio operato le norme cui la collettività ricusa di dare adempimento.

Manzoni si inserisce in questa prospettiva di sviluppo del genere romanzesco, con una serie di particolarità rilevanti. Alcune sono già ben note: l'eroe esemplare viene ridotto alle dimensioni di un'umanità comune e mediocre, sia per estrazione sociale sia per risorse intellettuali; gli ostacoli da sormontare sono riportati tutti alla struttura gerarchica degli ordinamenti di una civiltà, nella quale i diritti di cui ciascuno gode sono correlativi alla sua collocazione di classe; il racconto si flette secondo un modulo spiraliforme, così da attraversare tutto lo spessore dell'universo sociale, allo scopo però di illuminare i diversi livelli di scontro di una bipolarità permanente di disposizioni etiche antagonistiche.

Ma ecco un dato di novità ulteriore: protagonista non è più soltanto un personaggio maschile, rispetto a cui la donna amata si costituisce essenzialmente come oggetto del desiderio e premio da conseguire. No, *I promessi sposi* hanno a protagonista una coppia, con pari dignità e diverse responsabilità tra maschio e femmina. Renzo e Lucia costituiscono un'unità già di per sé dotata di valore, nel loro affetto reciproco disinteressato. E la società rappresenta il luogo in cui prendono corpo le barriere che impediscono l'attuazione della legge naturale regolante il rapporto interpersonale primario, quello fra uomo e donna.

S'intende che tale rapporto deve presentare una sanzione di moralità intrinseca, nell'orientamento di entrambi i contraenti alla costituzione della famiglia. Ma l'elemento di modernità resta decisivo. La rivendicazione romantica dell'eguaglianza sentimentale fra gli esseri umani viene calata sul terreno d'una parità d'amore, che si proietta su tutti i diritti e doveri dei futuri coniugi senza annullare le differenze tra i ruoli sessuali: all'uomo i compiti di iniziativa pratica, alla donna la custodia dell'ethos. Così vuole la coerenza borghese della mentalità manzoniana. È semmai da aggiungere che la concezione della femminilità esaltata in Lucia accentua gli aspetti di equilibrio nelle «relazioni intersessuali, con un favore esplicito per la *virtus* donnesca: la figura della coprotagonista non viene in alcun modo proiettata in un'aura di tipo intimistico, da pura candidata ad angelo del focolare, giacché della sua fermezza morale viene ad ogni passo sottolineata l'assennata efficacia

pratica.

Queste considerazioni permettono di rendersi conto meglio del significato di quanto già più volte si è notato, riguardo alla grave autolimitazione impostasi dallo scrittore nel deerotizzare la compagine del romanzo. Il mancato svolgimento della tematica amorosa vuole anche costituire una sorta di compensazione alla spregiudicatezza innovativa con cui viene impostata la dualità di presenza dei promessi sposi. Evitando di analizzare criticamente genesi e indole della passione di Renzo e Lucia, Manzoni dà risalto maggiore all'esemplarità intatta della loro comunione affettiva.

Ma non si tratta solo di questo. Atteggiato nei modi dell'allusione e dell'ellisse, l'amore assume aspetto d'un nodo inviolabile di mistero, in cui si intrecciano intelletto e sentimento, individualità e socialità, infine meccanicismo naturalistico e finalismo creativo. Del mistero non si dà esplicazione: lo si conosce solo nella esperienza pratica, vivendo l'amore e sublimandone l'istintività nell'istituzione matrimoniale. Innaturale è che nella pseudociviltà secentesca questa semplicità di scioglimento sia resa tanto ardua, al punto che i protagonisti considereranno come il premio più ambito quello che è solo il riconoscimento di un loro sacrosanto diritto, la facoltà di sposarsi.

In effetti, la loro è davvero una conquista faticata, come risultato di tutte le prove di maturità offerte nel corso della vicenda. Renzo e Lucia hanno conosciuto il male, ma non ne sono stati contaminati; hanno imparato quali siano le inique norme di comportamento vigenti nella società, ma non vi si sono adeguati; sono stati sottoposti alla legge dell'odio, ma si sono mantenuti fedeli alla legge dell'amore. D'altra parte le loro traversie hanno anche dimostrato come nell'universo collettivo esistano pure delle forze che operano il bene, a soccorso dei miseri, armate soltanto dello spirito di solidarietà che dà la fede. Così, al termine dell'itinerario l'iniziazione è compiuta: Renzo e Lucia hanno accesso al mondo delle responsabilità sociali, senza però averne interiorizzato i disvalori; hanno infatti trovato il loro posto a fianco di quella umanità alternativa, che vive nella società ma contro di essa, operando non secondo le regole del dominio politico ma secondo il messaggio antipolitico della fraternità cristiana.

Sono cambiati, dunque, entrambi i protagonisti, per effetto dell'arricchimento coscienziale che hanno compiuto. Nessun mutamento invece nel regime di civiltà circostante, dove non hanno avuto luogo rivolgimenti benefici. La dimensione storico-sociale sembra collocarsi sotto un segno di caoticità irredimibile. È vero che nel panorama romanzesco si apre uno spazio geografico di diversità positiva: la Repubblica Veneta, dove il buon governo è garantito dalla preminenza del buon senso economico-amministrativo. Renzo, e più tardi tutta la sua famiglia, vi troveranno riconoscimento alle loro doti di rettitudine intraprendente. Ma l'origine e la dinamica di questi processi di differenziazione nella vita dei popoli non è fatta oggetto di discorso.

Siamo di fronte nuovamente a un mistero, quello della storia. Esso tollera soltanto di venir ricostruito nelle sue modalità fattuali, per scioglierne poi i nodi empiricamente, attraverso l'iniziativa delle forze collettive. Certo è che nei *Promessi sposi* la storia appare come una figura di assenza. La vicenda romanzesca appare addirittura immersa in una dimensione extrastorica, intesa come luogo d'una stabilità convulsa, d'un immobilismo frenetico, anteriori alla formazione d'una consapevolezza programmatica dei fini e dei mezzi con cui perseguire il bene comune. Per il Manzoni, la dimensione della storicità è attingibile solo quando e dove si instauri un principio d'ordine, che valga a razionalizzare e moralizzare gli orientamenti della coscienza collettiva. In questo senso, la storia comincia dove il romanzo dello scrittore finisce: sui prodromi lontani dell'avvento di un'età cristiano-borghese, ad auspicio del risorgimento delle genti d'Italia.

La fede rafforza e consola, la fede smuove le montagne, la fede consente di porre a frutto le più tristi, le più atroci occasioni di vita: questo il senso finale dell'itinerario di esperienza pratica e di conoscenza intellettuale attraverso cui si compie la formazione umana di Renzo e Lucia. L'assetto conclusivo dei *Promessi sposi* è quello del racconto di genere edificante, volto a illustrare i risultati mirabili cui l'umanità più modesta può giungere, quando non si discosti dai precetti evangelici.

Manzoni riprende la grande tradizione della prosa apologetica, riconducendola al livello di incisività immediata, di evidenza suasiva che è delle parabole evangeliche. La complessità della

strutturazione romanzesca deve corroborare l'assunto sacrale, senza disperderne la concentrazione eloquente. In effetti, l'intenzione ammaestrativa è solo secondariamente di tipo agiografico vero e proprio, cioè volto a celebrare le doti esemplari di personalità che incarnino in sommo grado le virtù cristiane.

Va tenuto presente che nell'epoca romantico-borghese la letteratura apologetica trova sviluppo nell'accentuare i propositi di argomentazione logica, in contraddittorio con le sfide del pensiero laico moderno: la superiorità del genio del cristianesimo deve risultare dal confronto con le inadeguatezze della ragione illuminista. Non è precisamente questo l'atteggiamento del Manzoni nei *Promessi sposi*. Egli vuole piuttosto ritrovare una base di concordia fra ragione e fede, per proceder a esaltare il primato della religione come un dato di necessità aprioristica, che non può non scaturire da un esame passionato delle cose terrene. La verità rivelata gli si presenta come l'unica interpretazione del reale pienamente autonoma e soddisfacentemente esaustiva, al punto da annullare il bisogno di paragonarla con qualsiasi altra tendenza di pensiero.

Si è già detto più volte che il romanziere esemplifica narrativamente il suo credo, ma lo sottrae al confronto, in quanto ignora i connotati di valore di qualsiasi concezione estranea alla matrice cristiana. A derivarne è una sorta di integralismo cattolico che riassume in sé, e in sé solo, tutti i valori, per il buon motivo che nessun'altra visione del mondo può averli: senza la fede nulla avrebbe senso, praticabili sarebbero solo lo smarrimento scettico e l'angoscia disperata.

A sua volta, la verifica dello stato di necessità intellettuale che induce ad abbracciare il messaggio evangelico è condotta con tale spirito di intransigenza affermativa da non lasciar adito ad alcun cenno chiarificatore sulla coerenza di giustificazioni interne del Verbo: basta proporlo come tale, come unica risposta possibile al caos di contraddizioni in cui l'uomo vive, e la mente si perde. Il valore assoluto dell'obbedienza ai dettami fideistici è constatabile al di là di ogni ombra di dubbio sul terreno pratico funzionale: cioè nelle opere di carità solidale che ispira, nell'aiuto indispensabile a realizzare il nostro essere morale.

Eminentemente attivistico, il cristianesimo manzoniano non concede spazio alle dispute teologiche né manifesta interesse per le proposte di riforma delle istituzioni ecclesiastiche. In questione è soltanto la pienezza dell'adesione individuale allo Spirito che regge la comunità organizzata dei fedeli. E lo scopo finale è di indurre un'alleanza tra l'impulso di apostolato della religiosità contro-riformista e il dinamismo della nuova mentalità imprenditoriale borghese. Con ciò, viene automaticamente lasciato da canto ogni problema connesso al libero esame personale dei testi sacri. Qui appunto sta la sostanza edificante del libro: nella rappresentazione in atto di una somma di comportamenti tali da suffragare effettivamente la bontà dei criteri operativi suggeriti da un apriorismo di devozione.

In un contesto simile, ci si può anche chiedere perché il Manzoni abbia sentito il bisogno di introdurre elementi di panegirismo vero e proprio, come quelli riguardanti il cardinal Federigo, fra Cristoforo, padre Felice. In realtà essi costituiscono la spia di un assillo irrisolto. Se la vera vocazione dell'essere cristiano si esplica nella concretezza della vita attiva, ciò implica pure una capacità di individuare i traguardi di bene cui dirigere gli sforzi. Ma la natura umana non consente mai, nemmeno ai meglio intenzionati, la sicurezza di saper distinguere il bene dal male, il bene proprio dall'altrui, il bene relativo dal bene assoluto. Ogni rettitudine di propositi può esser inficiata dalla nostra angustia mentale: il caso di donna Prassede è probante.

L'eloquio ispirato dei grandi campioni dell'attivismo missionario provvede ad allontanare, a castigare, ma non a dirimere questo rovello, nella sua portata dirompente: se le condizioni del nostro agire sono sempre così dubitose, non sarà meglio per noi rinunciare a impegnarvisi? La via della perfezione di santità non sarà piuttosto quella dell'isolamento ascetico dal mondo, nella contemplazione tacita del mistero? L'inquietudine fermenta nella compagine romanzesca, con tanto maggior efficacia corrosiva in quanto non vi è mai esplicitamente espressa e motivata: ad alimentarsene, è il criticismo implacabile che investe ogni modalità di intervento sulle relazioni di vita consociata.

Difficile, davvero, dare piena coerenza al progetto di una narrativa cristiana moderna, fondata sul criterio di una saldatura indissolubile tra i valori dell'iniziativa pratica e dell'equità morale. Il

capolavoro manzoniano è orientato sí verso un nuovo umanesimo, nel segno di un recupero d'armonia nei rapporti tra l'individuo e i suoi simili. Ma questa tensione di futuro è trattenuta, contratta irrimediabilmente dal peso della sfiducia nella politica, come dimensione realizzativa di ogni processo di eventi pubblici. La concordia di liberalesimo e cattolicesimo, sostanza dell'utopia economico-amministrativa del Manzoni, può richiamare alla mente quella fra i due soli, Impero e Chiesa, vaticinata da Dante; e può anche parere piú prossima alla realtà ottocentesca di quanto fosse il sogno del poeta fiorentino rispetto al mondo del suo tempo. Ma gli svolgimenti storici sia della civiltà sia della letteratura italiane confermano, assieme allo slancio prospettico, le autolimitazioni dello sguardo portato dal Manzoni sui problemi della modernità.

Una poetica dell'efficacia

La progettazione dei *Promessi sposi* è tutta sorretta da un criterio di efficacia operativa. Al suo romanzo, il Manzoni affida il compito di avviare un processo di ristrutturazione generale dell'attività letteraria, mutando i termini tradizionali del rapporto fra lo scrittore e i lettori. Premessa decisiva è la volontà di allargare la cerchia del pubblico assai oltre i confini dell'intellettualità umanistica: senza però effettuare concessioni di sorta alla mentalità e al gusto più corvivi. D'altronde questo ampliamento dell'area di lettura deve coincidere con la sua riqualificazione: l'autore si atteggia a messaggero di una idea nuova di letteratura che, per esser più vicina ai modi del discorso pratico, agli interessi mentali della gente comune, non cessa di ribadire il suo carattere di esperienza privilegiata di linguaggio; anzi, lo esalta massimamente, come espressione percepibile del sacro.

Per effettuare un'operazione così complessa, occorre rivolgersi anzitutto al pubblico obiettivamente disponibile, selezionando al suo interno la fascia da assumere come destinataria elettiva. Il ripudio del classicismo aveva un significato non tanto di disinteressamento quanto di provocazione polemica nei riguardi dei lettori letterati, eredi d'una concezione castale del bello scrivere. Orientati ideologicamente in senso conservatore o illuminista, ad accomunarli era la persuasione che l'accesso alla repubblica delle lettere non poteva non esigere un tirocinio lungo e difficile. Discriminare gli interlocutori secondo il merito della loro preparazione e competenza era dunque assai più importante che non facilitar loro il godimento dei beni artistici. Siamo evidentemente agli antipodi del disegno manzoniano di coinvolgere attivamente il maggior numero di fruitori nell'apprezzamento della sua opera.

Ai lettori di formazione classicista *I promessi sposi* vogliono presentarsi come un libro di cui sia difficile misconoscere la qualità estetica e che tuttavia contraddice clamorosamente i precetti della retorica più illustre, intesa come mezzo di separazione dal volgo profano. Tutt'altro era invece l'atteggiamento da assumere nei riguardi dei ceti colti d'impronta romantica, quali avevano cominciato a raccogliersi a Milano, negli anni del *Conciliatore*. Le richieste che ne provenivano, o almeno le esigenze che bisognava raccogliere e interpretare, erano di due tipi: una valenza ludica più accentuata del testo letterario, ossia la capacità di sollecitare direttamente l'immaginazione collettiva, senza il filtraggio costrittivo delle regole classicistiche e senza il ricorso al dotto armamentario mitologico; assieme, l'accoglimento di una somma di preoccupazioni civili connesse al senso comune d'una categoria di lettori connotata in senso embrionalmente borghese, dunque incline a una mentalità intelligentemente praticista.

L'orizzonte letterario che entrambe queste istanze concorrevano a delineare aveva potuto esser collocato sotto l'insegna della popolarità, cioè di una apertura di colloquio con lettori, certo non impreparati, ma proclivi a forme di linguaggio meno elette ed esclusive, anzi composite ed impure, appunto perché disposte a tener conto di esigenze sia espressive sia comunicative non ancora codificate ufficialmente. Peraltro, il concetto di popolarità aveva una carica di indeterminatezza tale da dar luogo a realizzazioni molto diverse: e nient'affatto orientate necessariamente nel senso della naturalezza, se non vogliamo dire del realismo rappresentativo.

Si è già visto come l'assertore più esplicito di questa parola d'ordine, il Berchet, ne fosse indotto a una sorta di spettacolarizzazione visionaria dei suoi componimenti epico-lirici; il maggior ingegno poetico della Milano romantica, il Porta, adotta invece la soluzione dialettale, estremisticamente coerentissima, ma al patto di predeterminare una forte restrizione dell'udienza nell'ambito dell'intellettualità municipale più spregiudicata e avvertita. È opportuno ora tornare a soffermarsi sul caso di un altro narratore in versi, Tommaso Grossi. La sua esperienza è particolarmente significativa, perché si tratta dello scrittore di maggior successo del gruppo romantico lombardo, nel periodo postnapoleonico, accanto al Pellico tragediografo della *Francesca da Rimini*.

L'autore della *Fuggitiva* e dell'*Ildegonda* esordisce anch'egli come poeta dialettale; ma presto si converte all'uso dell'italiano. La decisione poté esser dettata da una pluralità di motivi; non è difficile però cogliervi anche il proposito di rendersi leggibile fuori della cerchia di mura cittadina. La stessa preoccupazione può esser riconosciuta nella tendenza progressiva a complicare romanzesca-

mente le trame di racconto, fino all'esito dei *Lombardi alla prima crociata*, i quali piú che un poema sono una specie di arruffato romanzo in ottave. Quando nel 1834 il Grossi approderà finalmente alla vera e propria narrazione prosastica, avremo il *Marco Visconti*: ossia un'opera da leggere sí come un romanzo storico di scuola manzoniana, ma soprattutto come il primo esempio di buona narrativa di intrattenimento offerta al pubblico italiano.

Nella carriera grossiana, un dato però colpisce: l'aspirazione ad ampliare e agevolare il rapporto coi lettori spinge lo scrittore non a diminuire ma anzi ad accentuare sempre piú la letterarietà del suo linguaggio, nelle modulazioni di uno stile che vorrebbe essere sostenuto e insieme armonioso, con un risultato, troppo spesso, di turgore enfatico. Il Grossi intendeva rinsaldare il prestigio della sua figura di autore, accreditandone la padronanza dei mezzi espressivi piú qualificati. E aveva un buon motivo: ciò doveva infatti valere a titolo di compensazione della perdurante volontà di giocare sino in fondo una carta che gli dava facile, anzi indiscriminato accesso alla sensibilità di tutti i lettori, anche i meno coltivati: la carta dell'oltranzismo patetico.

Dall'autenticità drammatica delle prove vernacolari giovanili al convenzionalismo elegiaco degli scritti piú tardi, tutta l'attività del Grossi inclina non alla resa equilibrata degli stati d'animo ma alla loro esasperazione ossessiva, secondo i moduli d'un romanticismo nero, irrazionalistico, goticcheggiante. I suoi eroi, o meglio le sue eroine, giacché egli fu essenzialmente un creatore di figure femminili, appaiono animate da un ardore passionale che le porta fatalmente a scontrarsi con le norme del costume morale. L'effetto di scandalo di questa esaltazione del libero desiderio amoroso era davvero assai forte. Ma per realizzare il loro sogno di tenera felicità terrena, i personaggi di donna grossiani avrebbero dovuto abbattere vittoriosamente troppe e troppo autorevoli istituzioni: l'ordine familiare, anzitutto. Lo scrittore non se la sentiva di portarle cosí lontano; e al momento dello scontro risolutivo, le abbandona: anzi infierisce su di esse, ne esaspera le sofferenze, assaporandone voluttuosamente il pianto. Infine, quando la frustrazione le travolge nella follia, in prossimità della morte, porge loro gli unici conforti sempre disponibili, quelli della fede, che né lui né esse han mai saputo né voluto abbandonare davvero.

Si capisce che il Manzoni rifiutasse categoricamente i furori sadomasochistici di un sentimentalismo cosí estremizzato. Nondimeno l'amicizia e la stima per il Grossi non nascevano soltanto da ragioni affettive: si trattava dello scrittore che lavorava piú intraprendentemente per ristrutturare i rapporti col pubblico borghese in formazione. Certo, la sua doppia tecnica di provocazione anti-conformista e rassicurazione malinconica del lettore era esibita troppo scompostamente. E i suoi abbandoni a un patetismo delirante testimoniavano *ad deterrendum* quanto pericoloso fosse far troppo leva sulla liberazione degli istinti d'amore. Tutt'altro era il terreno su cui conveniva collocarsi: non l'istituzione familiare ma le strutture politico-sociali andavano contestate, senza alcun empito di dismisura ma con una fermezza e coerenza sconosciute all'animo cosí emotivo, cosí inquieto del Grossi.

Appunto in questa chiave, si può ben dire che l'esempio grossiano fu utilissimo al Manzoni, come un termine di confronto su cui misurare e approfondire criticamente le proprie intenzioni progettuali. Un altro dato va tenuto presente. Il letterato bellanese era anche l'autore di una straordinaria poesia d'intervento politico sull'attualità, la *Prineide*, apparsa subito dopo il ritorno degli austriaci e costatagli molti fastidi, compreso qualche giorno di galera. Il Grossi ne aveva prudentemente dedotto che era meglio abbandonare per sempre tendenze cosí rischiose. Manzoni invece poté esserne corroborato in un orientamento molto diverso: nell'impostare *I promessi sposi* proprio come romanzo ad alto impegno politico, occorreva evitare qualsiasi atteggiamento agitatorio, ma rafforzare per converso la critica della politicITÀ in quanto tale, con un sistema di riferimenti, allusioni, rimandi diretti e indiretti che incidessero ancora piú a fondo sull'opinione pubblica.

D'altra parte i tempi erano cambiati, rispetto ai primi anni dopo la Restaurazione. Il dominio austriaco si era stabilizzato; il cospirativismo, le velleità sovversive dei moti liberali del 1820-21 avevano fatto fallimento. Bisognava lavorare su scadenze piú lunghe, bisognava sommuovere strati piú ampi di cittadinanza. L'operazione letteraria doveva conservare una finalità eminentemente pratica, ma sublimata da un messaggio universalmente accettabile di trascendenza religiosa; l'uso

strumentale dei metodi di seduzione artistica doveva venir tutto riscattato da un proposito di rappresentazione totalizzante dell'esperienza umana.

Allo spirito di dismisura del Grossi poteva bastare di far appello ai settori di opinione pubblica inclini piú spontaneamente agli empiti fantastici di un romanticismo accalorato. Ma il Manzoni non vuol soltanto catturare le emozioni del lettore: vuole convincerlo intellettualmente, e illuministicamente. Il Grossi, almeno ai suoi inizi di carriera, si limita ad assumere come interlocutore un pubblico già realmente costituito, quello poetico. Manzoni invece intende suscitare, di là da quello, un pubblico disponibile solo potenzialmente, quello prosastico.

Sono le abitudini di lettura che vanno riplasmate in profondità, per consentirne l'acquisto a nuovi strati di fruitori, senza però perdere i vecchi. Di piú: è il senso comune letterario che occorre rielaborare, mostrando come un testo largamente godibile possa esaltare una pienezza di valori di linguaggio, pur rinunciando ai contrassegni esterni piú ovvi del discorso artistico tradizionale. La letteratura non può esser considerata un bene da riservare esclusivamente a pochi privilegiati. E renderla disponibile a cerchie piú larghe che in passato, comporta di tener conto dei loro interessi e attitudini, gusti e propensioni, sia letterari sia extraletterari.

D'altronde, quanto piú l'opera abbia un assetto di prestigio indiscutibile agli occhi di chiunque la accosti, tanto meglio potrà assolvere la sua funzione: diffondere un messaggio di significato universale, che non conosca barriere territoriali o confini classisti. Perché infine bellezza e verità si compongono supremamente nel Verbo, modello impareggiabile cui rifarsi: e la rivelazione evangelica ha per destinatari tutti gli uomini, dotti e indotti.

Nella situazione storica del primo Ottocento questi criteri operativi esprimevano l'aspirazione a entrare in colloquio con la totalità di un pubblico emergente, connotato in senso borghese, quale aveva iniziato a definirsi per effetto di una doppia spinta: lo spirito di divulgazione, gli interessi praticistici di ascendenza illuminista, e la scoperta entusiastica del linguaggio dei sentimenti, promossa dal romanticismo. Ma il Manzoni intende allargare ancora l'orizzonte, rivolgendosi a interlocutori di acculturazione piú incerta, poco proclivi al fascino delle istituzioni poetiche e tuttavia disposti ad accostarsi, a fare esperienza del discorso narrativo, come quello meglio disposto a coniugare attrattive estrosamente romanzesche e assennate motivazioni civili. Non solo: *I promessi sposi* non dovevano precludere l'accesso a strati di lettori puramente virtuali, tuttora sprovvisti di ogni competenza libraria, ma prima o poi destinati ad accender la loro sensibilità di fronte a un testo in cui la piacevolezza dei moduli narrativi si sostanziasse di un afflato religioso, nel nome di un cattolicesimo altamente partecipe dei destini di libertà di ogni anche piú umile persona.

Tale era l'ampiezza dell'impresa di egemonia letteraria concepita dal Manzoni. In questa prospettiva, la forte impronta di milanesità della vicenda narrativa, col suo rimando a memorie, usi, costumi localmente caratteristici, adempiva una funzione essenziale: eccitare la curiosità e sollecitare il consenso del pubblico piú immediatamente raggiungibile, quello appunto municipale, offerto da una città in fase di sviluppo culturale.

Nello stesso tempo, però, la tipicità milanese non solo della materia narrativa ma dell'offerta di colloquio a «venticinque lettori», di nascita e mentalità ambrosiane, doveva esser trascesa e fatta assurgere al grado piú alto di esemplarità metastorica e metageografica. Nel microcosmo romanzesco dovevano potersi riconoscere senza distinzione i cittadini di tutte le città terrene. Se la vita è sempre una prova, le sue modalità potranno variare di paese in paese, ma inalterata resta la drammaticità perenne del rapporto fra l'individuo e i suoi simili, quale viene codificato dalle istituzioni di un potere non mai ossequiente ai principi dell'amor fraterno, sí invece dell'odio e della vendetta. La generalità dell'appello ai lettori era poi destinata a tradursi in un privilegio di attenzione per le varie genti abitatrici della penisola: esperte da secoli di cosa siano i regimi di illibertà, negatori del vero spirito cristiano, quanto a corruzione dei valori morali e civili, conformismo culturale, ristagno economico, arbitrio amministrativo.

L'italianità dei *Promessi sposi* consiste nel proposito di riflettere e corroborare un'assunzione di consapevolezza da parte di un pubblico cattolico liberale, ancora non del tutto maturo, nelle nostre

varie regioni. Asse portante del progetto, la decisione di differenziarsi con energia dalle norme di comportamento dei ceti colti di una volta; ma non per questo inclinare al disordine in tutti i campi istituzionali, specificamente quelli letterari. Riformare sí la vecchia idea di letteratura, ma per riassestarla subito; rinnovare le modalità di produzione e percezione dei valori estetici, ma senza rotture iconoclaste della tradizione: inserire insomma con duttilità i fattori di ammodernamento piú audace su una linea di continuità con il passato: questa era la via maestra da perseguire.

Ancora tenuta in stato di subalternità sul piano politico, la classe dirigente in ascesa vuole imporre la sua presenza egemone nell'ambito del lavoro intellettuale; la prova di maturità piú alta che possa dare, vien fatta consistere nell'atteggiare la rappresentazione letteraria secondo procedimenti che coinvolgano e medino, intreccino e sintetizzino gli interessi di lettura di un pubblico di ampiezza massima, e tuttavia non si precludano affatto un recupero d'intesa con le élites colte meno miopeamente arroccate a difesa d'una letterarietà ormai superata dai tempi.

In conformità a questa strategia di rivoluzione senza rivoluzione, *I promessi sposi* organizzano il rapporto coi lettori secondo un meccanismo studiatissimo di spinte e contospinte, fattori di spaesamento e di tranquillizzazione. In altri termini, l'istituzione letteraria appare sottoposta a un processo di revisione globale: l'effetto innovativo viene però temperato e assieme consolidato attraverso un accorto sistema di compensazioni riequilibratrici. Per le consuete esigenze di comodità espositiva, si possono distinguere schematicamente tre dimensioni di lavoro: letteraria, culturale, ideologica.

Il piano piú propriamente letterario è quello in cui il Manzoni appare maggiormente dominato dalla preoccupazione di entrare in contatto con un pubblico ancora soltanto potenziale. La scelta del linguaggio realistico, in prosa di romanzo, risponde allo scopo di un'attenuazione di prosopopea, necessaria per rivolgersi a lettori che potevano esser messi in soggezione, o comunque sentirsi estranei al cospetto di testi improntati ai dettami solenni della tradizione illustre. Ma all'interno di questa impostazione, ecco subito la contromossa: proprio l'esigenza di adeguamento alla varietà di modulazioni delle voci di realtà giustifica che nell'incedere familiare del racconto abbiano spazio non solo gli accenti piú elevati ma i registri tonali retoricamente piú forbiti. La figura dello scrittore viene in tal modo reinvestita di autorità. Il discorso chiede però di esser articolato ulteriormente, rintracciando le diverse opzioni di fondo che sorreggono la stilizzazione manzoniana.

La prima concerne l'adozione di un modulo espressivo molto socializzato, ad alto quoziente di comunicatività dimessamente colloquiale. Rifiuto netto dell'accademismo; ma anche dell'espressionismo dialettale e di ogni concessione al parlar plebeo. Appunto su queste linea di medietà possono trovar luogo i recuperi d'una letterarietà prestigiosa. La seconda opzione è quella della prosa narrativa, con un forte connotato di intrattenimento piacevole. *I promessi sposi* vogliono esser letti anzitutto come una «bella storia», come il racconto suggestivo di eventi tali da incatenare appassionatamente l'attenzione. Esplicita è la presa di distanza da ogni manierismo ornamentale: senza però nessun arroccamento in un crudo resocontismo fattuale, affidato solo all'evidenza della rappresentazione oggettiva. Nell'ambito di questo orizzonte romanzesco possono quindi risorgere, anzi esibirsi le tendenze a sovraccaricare la pagina di intenzioni didascaliche, saggistiche, moraleggianti.

In terzo luogo, ecco la scelta non per la novella ma per il romanzo, con la sua somma di accorgimenti volti ad assicurare una vasta ramificazione d'intreccio. Entrano qui in gioco i fattori della spettacolarizzazione letteraria, per cosí dire: la vastità della tela romanzesca rivaleggia con il respiro ampio dell'epos nel dare un'immagine complessiva dell'universo umano, nel suo gioco di connessioni tra pubblico e privato. Energico è dunque l'invito al pubblico, come soggetto collettivo socio-culturalmente determinato, perché si riconosca nelle vicende della comunità tutta intera le cui sorti appaiono messe in causa nella rappresentazione letteraria. Nondimeno, questa ricchezza di contrasti chiaroscurali appare sottesa da un rifiuto fermo per ogni ipotesi di condizionamento ambientale e determinismo storico, che deresponsabilizzi l'individuo nelle sue scelte di vita. Per conseguenza, dall'analicità distesa della forma romanzesca può riprodursi un andamento poemato, sia pure da

vasto poema in prosa, con una accentuata idealizzazione di figure eroicamente esemplari.

Dal punto di vista di una definizione conclusiva delle coordinate culturali dell'opera, le cose mutano aspetto. A prevalere è l'interesse per un consolidamento dei rapporti con un pubblico reale, intellettualmente consapevole, avvezzo al maneggio dei libri, fornito di dottrina e buone esperienze di lettura. Al pubblico letterariamente meno coltivato viene richiesto un impegno notevole, se vuol impadronirsi della ricchezza di motivi agitati nell'opera. La scelta fondamentale del criticismo rappresentativo, *sub specie* storicista, esige una tensione riflessiva che non è da tutti possedere. Non è questione solo di cogliere la rete di rimandi dal passato al presente, ma delle connessioni fra individuale e collettivo e dei nessi tra fatti esterni e delibere interiori.

Difficile assimilare sino in fondo i criteri di ordinamento predisposti dall'autore, nell'architettare, scompartire, combinare parte per parte la macchina romanzesca. *I promessi sposi* è, vuole essere, un'opera intellettualmente elaboratissima, in cui ogni aspetto della rappresentazione di realtà sia passato al vaglio d'una meditazione interpretativa ben argomentata. Manzoni ostenta di ricorrere ai contributi del sapere storico e sociale, anzi psicosociale; e chiede al lettore di adeguargli nel possesso di queste competenze conoscitive, se vuole appropriarsi davvero tutta l'organicità di significati del romanzo. Siamo lontanissimi da una narrativa di puro diletto, volta essenzialmente a elargire suadenti emozioni di lettura.

Tuttavia, l'autore intende non solo consentire ma avvalorare una possibilità di fruizione immediata e semplice. Da ciò il recupero di un atteggiamento ingenuo di fronte alla poliedricità del reale, che l'opera disvela: anzi addirittura la scoperta che, per non smarrirsi nel labirinto caotico della vita consociata, basta seguire alcune norme di comportamento infallibili, nel loro buon senso elementare. Questa disposizione d'animo può esser riscontrata sia in ordine all'intelligenza dei fatti storici, sia sociali, sia psicologici.

Nel primo livello, la decisione di ambientare il romanzo in un passato remoto ma non lontanissimo risponde al proposito di corroborare la visuale prospettica della classe dirigente in formazione, offrendole una misura del cammino già percorso e assieme della difficoltà, degli ostacoli ancora da affrontare per una rigenerazione autentica del vivere collettivo. Nessuna celebrazione dunque delle glorie avite, nessun appello alla retorica della classicità, sentimenti estranei allo spirito di concretezza della gente avveduta; sí invece l'analisi puntuale di tutti gli aspetti degenerativi del regime tardofeudale, da cui scaturiranno i germi della coscienza borghese.

Certo, la pseudociviltà secentesca ce la siamo lasciata alle spalle. Ma il problema di una fuoruscita definitiva dal «sottosviluppo», materiale e mentale, è tuttora aperto. D'altra parte, quale sia il baluardo irriducibile contro i fallimenti della storia, nelle vicende alterne dei popoli, è proprio il Seicento a mostrarcelo. Dall'orizzonte buio di un paese allo sbando, si staglia la luce della presenza ecclesiastica. Il lettore non può non prenderne atto, come un punto di verità del tutto ovvio. Non si tratta di metter in discussione il ruolo della sede pontificia, ma solo di riconoscere che anche e proprio nei secoli più desolati lo spirito di adesione al messaggio evangelico non ha mancato di portare frutti di incivilimento.

La sostanza apologetica della tesi è tanto più audace quanto meno esibita esplicitamente: la vera gloria della storia italiana moderna è l'ardore missionario della Controriforma. Dalla critica intransigente del passato rispunta dunque un intento celebrativo, anche se ad esser esaltata non è la classicità pagana o l'antropocentrismo rinascimentale, ma il Verbo rivelato del cristianesimo: e non nel suo periodo di maggior fulgore, il Medioevo, ma in un'epoca in cui si è soliti ritenerlo sulla difensiva.

Se ora passiamo dal discorso storico a quello sociologico, i termini del rapporto coi lettori si ripresentano in una prospettiva analoga. L'ambientazione secentesca rappresentava una scelta «difficile», «impopolare», perché evocava un'età non di splendore fascinoso ma di mediocrità contrastata, dopo i fasti quattro-cinquecenteschi. Allo stesso modo, ha un carattere fortemente anticonformista la decisione di assumere a protagonisti due popolani qualsiasi, e per di più del contado. Una rottura così brusca con la tradizione del personaggio illustre poteva essere apprezzata solo da un pubblico di

notevole spregiudicatezza e maturità intellettuale.

In effetti, il Manzoni intende catturarne il consenso a una battaglia liberale impostata in senso assai avanzato: un egualitarismo giuridico che conferisca pienezza di diritti civili anche e anzitutto agli strati sociali inferiori; non solo, ma sia in grado di pervadere tutto l'insieme delle norme scritte o non scritte cui si improntano i costumi pubblici e privati. Però il principio di una equanimità assoluta degli ordinamenti legislativi e della prassi amministrativa viene ragionato in modo risolutamente estraneo a ogni tentazione sovversiva: massima tutela dell'autonomia personale dell'individuo povero e sprovveduto, ma massima sfiducia nell'iniziativa delle masse diseredate, capaci solo di oscillare tra una rassegnazione pavida e gli sfoghi isterici di una violenza collettiva, volta a contestare sterilmente ogni criterio d'ordine costituito.

Dunque, una responsabilizzazione energica delle nuove classi dirigenti, cui spetta di prevenire anziché reprimere, promuovendo il bene comune senza partigianerie ma anche senza opportunismi demagogici. Non per niente Renzo e Lucia sono sí i primi attori, ma non dominano affatto il quadro romanzesco: man mano, l'orizzonte è sempre più largamente occupato da esponenti delle classi alte; e allo snodo centrale dell'intreccio, troviamo due figure ultraristocratiche, il cardinal Federigo e l'Innominato.

Per tal maniera, ecco rispuntare la glorificazione della figura eroica, nei panni del santo porporato o dell'illustre convertito. Che poi si tratti di un eroismo connotato dalla *pietas* cristiana, è ovvio: per lo scrittore, il senso e il culto della libera dignità personale non può aver altro presidio efficace fuori del Vangelo. L'essenziale è che i grandi della terra appaiono come coloro che sono chiamati a dare in se stessi l'esempio più luminoso di una attività di servizio in pro dei loro simili socialmente meno fortunati.

Terzo livello di discorso: la rappresentazione della vita interiore. Anche qui, il Manzoni si mostra esigente coi suoi lettori. La scelta basilare consiste infatti in una psicologizzazione di tipo analitico, volta a restituire tutta la complessità tumultuosa e contraddittoria degli stati d'animo. Quanto più il personaggio appare in preda a un infervoramento passionale, tanto più il narratore discrimina con attenzione le varie spinte cui è sottoposto, sino a enuclearne la componente fondamentale, quella che determinerà le sue risoluzioni operative.

Una forte rivalutazione dunque dell'interiorità coscienziale, come luogo di dibattito incessante, di confronto assiduo con se stessi. Ma non è solo questione della sottigliezza necessaria per addentrarvisi. Il punto è di non arrestarsi mai agli elementi della consapevolezza soggettiva, nutrita dall'io sul proprio conto. L'individuo si autoinganna, sia per effetto delle convenzioni psicosociali di cui è partecipe, sia per l'istinto alla valorizzazione di sé. I suoi convincimenti vanno riportati a parametri oggettivi, smascherando le barriere difensive, anche del tutto irriflesse, che impediscono all'io di far chiaro dentro di sé. Questo illuminismo psicologico ha una premessa fondamentale: è la sostanza degli stati di coscienza che conta, non le loro apparenze, confessate o inconfessate. Siamo sulla linea di un anticonvenzionalismo morale a forte carica critico-conoscitiva: la duttilità mentale del lettore ne è messa a seria prova.

D'altra parte, queste operazioni di delicata microscopia si accompagnano e presuppongono una riscoperta dei sentimenti elementari, delle emozioni primarie: amore e odio, vendetta e perdono, magnanimità e grettezza. L'interiorità è il regno della complicazione, ma è pur sempre possibile semplificarne i dati costitutivi. Manzoni ritrova una via di contatto agevole col pubblico partecipandogli il senso e il gusto della composità dei meccanismi psichici elementari cui obbedisce il nostro essere. *I promessi sposi* si basa su una psicologia dualistica, i cui termini oppositivi presentano un antagonismo irriducibile, nel segno di una valenza etica alternativa, bene o male: *tertium non datur*.

Così le sfumature coloristiche infinite di quel guazzabuglio che è il cuore umano ritrovano una nettezza chiaroscurale inequivocabile. Assieme, alla scientificità analitica subentra il senso assorto del mistero: i conflitti intimi da cui siamo lacerati trovano infatti spiegazione e composizione solo facendo campeggiare il sentimento del soprannaturale. Anche e proprio il principe dei malvagi, l'Innominato, non può soffocate dentro di sé la voce che gli grida «Io sono però». Per dirla in termini quasi freudiani, lo stesso sfrenamento delle passioni mondane, cioè dell'istinto anarchico del piacere,

ingenera una stanchezza, un'inquietudine da cui trae profitto il principio di realtà, cioè di morte. Si affaccia allora il dubbio metafisico: e l'animo non si sottrae più all'ammonimento, all'appello e-cheggiante nel suo profondo. Appunto con ciò, si dispone ad accettare la legge, cui quella voce lo richiama. Come sappiamo, il Manzoni identifica immediatamente l'insorgere del sentimento religioso con il riconoscimento dei dogmi di verità rivelata del cristianesimo. La perlustrazione delle coscienze trova qui non il suo punto d'arrivo ma il suo centro: la psicologia si risolve nel fideismo.

La dimensione decisiva in cui si struttura il colloquio coi lettori è quella religiosa. Ivi lo scrittore opera lo sforzo supremo per catturare e per suscitare una totalità di ascolto, in cui pubblico reale e pubblico potenziale confluiscono spontaneamente. Tutti debbono sentirsi coinvolti in pari grado nella Parola che il testo romanzesco vuol incarnare: la verità è cosa che riguarda ogni uomo. Il mondo si è allontanato da Dio: *I promessi sposi* vuol contribuire, coi mezzi delle lettere, a ricristianizzarlo. Non che tacere le difficoltà, i rischi, la mole indicibile dell'impresa, l'autore li sottolinea parte e parte: solo così è possibile infiammare gli animi alla fermezza d'apostolato necessaria.

Per compensazione, tuttavia, egli non si stanca di ribadire che lo stato della civiltà è tale per cui non si danno alternative: o ritrovare un'integrità di fondamento religioso alle pratiche di vita consociata, o rassegnarsi a un marasma sempre più degradato e sempre più convulso. L'utopia trova la sua misura di realismo nella necessità che la costituisce. In questa prospettiva, si capisce che Manzoni voglia promuovere un'unificazione tra fasce alte e fasce basse del suo pubblico: l'unità culturale e culturale del popolo cristiano è premessa determinante perché la pacifica battaglia missionaria abbia assieme carattere di élite e di massa, investa sia i ceti dirigenti sia gli strati sociali di base. Tutti debbono arruolarsi nella milizia sacra; a ciascuno dunque il libro deve porgere l'aiuto, lo stimolo, il conforto d'una parola adeguata.

L'ambizione universalistica si fonda e si esplica nel proposito di rivolgersi a un pubblico universo. Ma in realtà, occorre ancora confermarlo, la cerchia globale dei destinatari cui *I promessi sposi* appare dedicato presenta connotati e limiti ferreamente precostituiti: si tratta della comunità dei credenti, ossia di tutti coloro che sanno di non poter non dirsi cristiani, in quanto custodiscono dentro di sé, per quanto debole e obliterata, la fiamma di fede accesa dall'insegnamento evangelico, di cui la Chiesa è depositaria e ministra. L'interlocutore privilegiato del romanzo manzoniano è già predisposto a condividere un messaggio, formulato romanzescamente in consonanza col Logos. Così, il colloquio coi lettori si concreta finalmente come un patto d'alleanza, stabilito ai diversi gradi di uso sacrale della nostra facoltà di eloquio: in campo etico, ecclesiale, teologico.

Manzoni chiama anzitutto i suoi confratelli a riscoprire il valore delle virtù attive, a più forte implicazione sociale. La categoria eminentemente privatistica dell'altruismo viene rimodellata in quella del solidarismo, che investe organizzatamente la vita pubblica. La nuova civiltà cattolico-liberale, proprio perché fondata sulla esaltazione dei diritti e delle risorse individuali, offrirà campi sempre più vastamente impegnativi all'ardore caritatevole, norma essenzialissima del vivere cristiano. Certo, si tratta di un precetto arduo da seguire, in quanto contraddice antagonisticamente il culto degli interessi costituiti, il particolarismo irriducibile cui si conforma il nostro disgregato universo collettivo. D'altronde la razionalità laica delle relazioni sociali non va negata, in nome di qualche criterio di misticismo organicistico, magari riportato alla nostalgia per il comunitarismo medievale.

La modernità del Manzoni consiste nell'accettare il modello di civiltà borghese, come il meglio aderente ai dettami di natura, rianimandolo però con un afflato di volontarismo etico: il regime individualistico viene nello stesso tempo confermato, nella sua durezza obiettiva, e sublimato nell'appello alla socializzazione delle coscienze. Il solidarismo caritativo non mette in discussione le differenze economico-sociali, coi loro esiti oppressivi: induce piuttosto a difendere e risarcire gli oppressi dalle prevaricazioni dei potenti. Insomma, le leggi di mercato, la concorrenza fra i singoli e i gruppi, la gara per la conquista e il mantenimento del dominio sono considerati come dati di realtà indiscutibili; sarebbe insensato non prenderne atto. Lo stesso buon senso ammonisce però a non obbedirli senza riserve: la civiltà, ogni civiltà regredirebbe alla barbarie.

Occorre piuttosto considerare l'utilitarismo economicistico come il terreno su cui germina una libertà superiore: quella di comportarsi in maniera disinteressata. Certo, ci vuole del coraggio per farlo. Ma non si tratta di porsi sul piano di un antieconomicismo, che avrebbe un contenuto di anti-buonsenso. La questione è di considerare più rettamente gli interessi generali, tenendo conto dei vantaggi reciproci derivanti dal mitigare e prevenire i danni dell'anarchismo egoistico. Appunto perciò la carità non va intesa come puro slancio affettivo, frutto di disposizioni d'animo tanto meritorie quanto occasionali. Al contrario, si tratta di un *habitus*, nutrito di lungimiranza attenta e riflessiva, che poggia su una salda assunzione di responsabilità continuative.

Per questa via, ecco allora il recupero d'una serie di virtù tradizionalmente equilibratrici: prudenza, forza, temperanza, le più idonee a valutare con serietà la concretezza delle situazioni di vita e perseverare nello sforzo volto a migliorarle il più durevolmente possibile. La carità non vive di se stessa: piuttosto, riporta a sé una somma di disposizioni d'animo la cui incidenza pratica non può esser sottovalutata, e che attingono la loro pienezza benefica collaborando a un dinamismo strategico tutto volto a proiettare l'io verso gli altri.

Insomma: l'etica del libero arbitrio sviluppa tutte le sue potenzialità sullo sfondo d'una esistenza intensamente socializzata, come vuol essere quella del liberalesimo borghese. Nondimeno il suo problematicismo energetico poggia su premesse rigorosamente deterministiche: abbandonato a se stesso, l'animale uomo non può che seguire gli stimoli deteriori, inclini alla più chiusa, più cieca affermazione di sé. La loro forza è tale che nessuna ragione di cultura o movimento storico od orientamento di attività politica basta a contrastarli. Per sollevarsi, occorre aderire a un criterio di spiritualità, la cui stessa sola presenza nei cuori già testimonia e rinvia a un ordine di verità oltremondane: la Rivelazione ne corrobora l'evidenza, esplicandone la portata redentrice.

Per il Manzoni, così come la religiosità coincide con il cristianesimo cattolico, allo stesso modo la metafisica si identifica con l'etica: la verità è legge, quindi promessa di premio o castigo. Nessun adempimento di piaceri terreni è pareggiabile a quello che i desideri avanza. Così nel caotico divenire storico si mantiene sempre aperto un percorso di salvezza. Il cristiano esplica la sua libera personalità accettandosi per quello che Dio ha voluto fosse, povero o ricco, favorito dalla fortuna o percosso dalla sventura: accetta quindi l'universo sociale come il disegno divino lo ha costituito, coi suoi abissi di disuguaglianza. La prova cui si sente sottoposto consiste nel vivere fra i suoi simili come se tutti fossero egualmente, beneficamente ispirati dalla moralità evangelica.

La fede è l'unica, suprema garanzia dell'opportunità di questa linea di condotta: la fede, come sfida al mistero e risposta al predominio del male sulla terra. Manzoni accentua potentemente l'utilitarismo dell'etica cristiana: in termini, s'intende, di utilità non fisica ma metafisica. D'altronde egli porta l'accento non tanto sulla futura estasi paradisiaca quanto sull'argine che le virtù teologali consentono di alzare contro la disperazione pessimistica. Per tal maniera l'attivismo tipico della mentalità borghese trova una giustificazione di certezza adeguata; il discrimine tra comportamenti buoni e cattivi passa all'interno delle operazioni sociali, non fuori di esse: e la figura del cittadino probo si sovrappone senz'altro a quella del cristiano esemplare.

Per quanto riguarda la concezione della presenza ecclesiale, Manzoni ostenta di propugnare una separazione assoluta fra Chiesa e Stato. Certo, egli evita di porre sul tappeto la questione della sede pontificia, come entità statale organizzata, e del suo ruolo politico nei secoli. Nondimeno la modernità dell'atteggiamento manzoniano è indiscutibile: l'istituzione ecclesiastica deve rinunciare a ogni privilegio temporale, per rivendicare l'assolutezza del suo dominio sullo spirituale.

Ma il fatto è che lo spirito è tutto. Il temporale, ossia il politico, rappresenta solo il regno della sopraffazione e mistificazione: l'arte di governo trova modo di esplicarsi positivamente solo a livello di saggezza giuridico-amministrativa, per quanto attiene la pura e semplice rimozione degli ostacoli di fatto e di diritto che si frappongono alle libere scelte di responsabilità dei cittadini. In una visuale simile, alla Chiesa non spetta soltanto di supplire le carenze, attenuare gli errori, deprecare le colpe degli organismi di potere laici: no, suo compito è di porre in essere le condizioni interne necessarie per il loro retto funzionamento.

La Chiesa si accampa nella società come la luce nelle tenebre. Non estranea né invulnerabile dai cedimenti mondani, la missione di cui tutti i suoi membri saranno chiamati a rispondere consiste nell'illuminare senza tregua le coscienze sulle nefaste conseguenze pratiche delle operazioni peccaminose. Perciò appunto la presenza dell'istituzione ecclesiastica si esplica con pari intensità e dignità a tutti i livelli dell'organismo sociale, dovunque operi un sia pur umilissimo adepto degli ordini sacri. Beninteso, lo scrittore è lontano dal contestare il principio della disciplina gerarchica: la sua sensibilità per la dimensione organizzativa gli fa anzi esaltare il carattere fiduciario del rapporto da inferiore a superiore, pur nella consapevolezza dei guasti che possono derivarne. Ma il punto non è che i capi siano mai da ritenere infallibili: è che il Verbo divinamente intonato ha sempre lo stesso carisma, chiunque sia a ripeterlo.

Del resto, come in ogni milizia, nell'esercito cristiano tutti sono necessari, nessuno può sentirsi indispensabile. Così la propaganda della fede è in grado di pervadere incessantemente il mondo, ricristianizzandolo, ossia contrastando il paganesimo sempre risorgente dai nostri comportamenti terreni. Fattore decisivo di coesione politico-sociale dunque, la Chiesa, proprio in quanto agisce tutta e solo nell'ambito delle coscienze, rivolgendo il suo appello a ogni individuo *uti singulus*. Il magistero ecclesiastico, nel proporsi come guida inappellabile per lo svolgimento della nostra vita spirituale, non può non assurgere a regolatore supremo di ogni attività dell'uomo fra i suoi simili.

Nei *Promessi sposi* il primato dello spirituale sul temporale si riqualifica nei termini di una supremazia dell'istituzione ecclesiastica, che si afferma sul terreno dei valori ideali ma esige di avere il più incondizionato adempimento pratico. Naturalmente, la condizione per questo trionfo della fede è che il Verbo sia rivissuto nella sua integrità, senza compromessi e senza complicazioni: cioè senza pensar di aggiungere né togliere nulla alla purezza del messaggio evangelico, che non tollera modifiche così come non ha bisogno di esegesi interpretative.

In questa prospettiva si inquadrano le scelte fondamentali compiute dallo scrittore sul piano propriamente teologico. Come già si è osservato più volte, il romanzo sceneggia uno scontro non tanto fra laicismo e religiosità quanto fra due accezioni diverse del sentire religioso; nessuna dignità di presenza autonoma viene concessa agli esponenti d'una visione immanentistica della vita. All'interno di questo orizzonte preconstituito corre un discrimine d'indole non già intellettuale ma morale: da un lato gli adepti d'un cattolicesimo degradato e avvilito, dall'altro i veri fedeli, portatori d'una luce di verità incorruttibile, in cui si sublimano difetti e limiti della nostra natura sempre imperfetta. Per tal modo il Manzoni mira all'effetto di non allontanare per nulla il lettore laico, anzi di attrarlo e coinvolgerlo, invitandolo a identificare le sue reazioni di lettura con quelle del credente: cioè a riconoscersi nell'immagine dei personaggi che rivivono con maggior pathos l'appello a una integrità etica cristianamente e cattolicamente connotata.

Certo, l'intransigentismo manzoniano ha un aspetto di spiritualità anticontroriformista; o almeno, appare assai lontano dagli opportunismi della cosiddetta «morale dei gesuiti». C'è però un altro elemento di cui va tenuto gran conto. L'impegno attivistico di rievangelizzazione del mondo è sostenuto da un fervore di adesione immediata alla fede, percepita nella sua evidenza indiscutibile, senza alcuno spazio per il dubbio, l'assillo di coscienza, l'interrogativo teologico. È il cattolicesimo dei semplici, non degli intellettuali, che il Manzoni esorta a far proprio: come del resto è inevitabile accada, in un'opera concepita con lo zelo del predicatore missionario, sia pur volto non a convertire i pagani ma a ridestare la coscienza dei cristiani.

Questo è il piano basilare su cui viene impostato il colloquio coi lettori: l'esaltazione di un patrimonio comune di credenze elementari, che parlano con la stessa eloquenza al cuore di tutti e che si tratta soltanto di richiamare al nostro ascolto, distratto dai clamori del secolo. Nessuna disquisizione dottrinaia dunque, e nemmeno una volontà esplicita di rilettura personale dei testi sacri. Gli stessi concetti di Grazia e Provvidenza sono accettati come fattori costitutivi della mentalità cristiana, ma senza sottoporli ad alcuna verifica conoscitiva.

La rinuncia totale al criticismo analitico in materia di fede è condizione e premessa al dispiegarsi dell'ardore attivistico, nella dimensione pratico-organizzativa indicata dalla virtù della ca-

rità. Trionfa lo spirito catechistico, con una forte giustificazione di etica sociale: la carità si esplica nel costruire un'area di solidarietà interpersonale, che configura una via di autorealizzazione dei valori umani, entro e oltre i confini del mondo.

Ma quale garanzia abbiamo che la salvezza stia nella concretezza delle opere, ispirate dalla volontà di fede? La riluttanza manzoniana a dare un qualsiasi fondamento teorico alla sua teologia apre un margine incolmabile di perplessità. La preminenza assoluta concessa a un ideale di vita cristianamente attiva ha come base un antintellettualismo a forte implicazione dogmatica: o diciamo almeno, una sfiducia accentuata nella possibilità che il pensiero umano, sia pur orientato verso le finalità religiose più alte, giunga a determinare con sicurezza le condizioni migliori per il nostro agire.

Mai, mai le delibere della coscienza possono ritenersi a prova di errore. E allora, non sarà la vita contemplativa a rappresentare l'itinerario più sicuro per il raggiungimento della pace oltremondana? Il rovello d'incertezza, che l'autore aveva preteso di rimuovere dal corpo del suo messaggio letterario, si ripresenta con drammaticità intensissima. Una vena di inquietudine mistica percorre *I promessi sposi*. Rinvitato al di là della compagine dell'opera, il dubbio sui valori dell'azione cristianamente ispirata si accamperà nella mente dello scrittore non appena ultimata la sua fatica: e corroderà invincibilmente la sua disposizione a replicare l'impegno in quella specifica forma di attività, che è il lavoro letterario.

Subito dopo la consegna alle stampe del manoscritto dei *Promessi sposi*, l'arte del Manzoni entra in crisi. La cosa può anche apparire sorprendente. Infatti, se il romanzo rappresenta il risultato di un equilibrio finalmente raggiunto, di una coerenza rigorosa e matura, ci si attenderebbe che per l'autore si aprisse un periodo di feconda felicità espressiva. Portato a limpidezza piena il suo mondo interiore, identificati chiaramente gli strumenti stilistici di cui valersi, lo scrittore dovrebbe sentirsi naturalmente chiamato a seguire l'esperienza narrativa, sviluppando ancora il programma appena iniziato.

Invece, per il Manzoni comincia l'età del silenzio. Dapprima si dedicherà alla revisione minuta e fiorentinizzazione del testo appena vergato. Poi scriverà di storia, di filosofia, di morale; e almeno nel campo della linguistica confermerà ancora la sua forza intellettuale. Si applicherà anche, o almeno cercherà episodicamente di applicarsi, a comporre versi. Ma la vocazione romanzesca, dopo il primo frutto, si isterilisce irrimediabilmente. Il Manzoni stesso, peraltro, si incarica di fornircene motivazione ragionata: appena ultimata la stesura dei *Promessi sposi*, già comincia a pensare a quello che diverrà il *Discorso del romanzo storico*.

Il filo del ragionamento è semplice. Man mano che la conoscenza storica delle vicende umane progredisce, il campo operativo della fantasia si restringe: in quanto il pubblico è sempre meno disposto ad accettare una finzione poetica palesemente contrastante con i dati oggettivi dei quali è venuto in possesso. Ciò vale per l'epica e la tragedia, prima che per il romanzo storico: esso ha rappresentato l'ultima barricata a difesa della facoltà immaginativa.

Resta bensì una possibilità, a chi voglia ancora perseguire quell'effetto di verisimiglianza che è e resta intento supremo della creazione poetica: il romanzo «nel quale si fingono azioni contemporanee: opera affatto poetica, poiché, in essa, e fatti e discorsi tutto è meramente verisimile». Ma qui si fa avanti un'obiezione fondamentale, profondamente rivelatrice dell'animo manzoniano: ben poca poesia sarà, a suo parere, quella che «può uscire dal verisimile di fatti e di costumi privati e moderni, e collocarsi nella prosa».

Sol nel passato è il bello, dunque, come altri dirà in epoca successiva? No, la questione non si pone neppure, poiché nessun rimpianto è possibile per «quelle età così poetiche del gentilesimo, quelle belle illusioni perdute per sempre», sulle quali sono state versate tante lagrime inutili. Ciò equivarrebbe a lamentarsi del fatto che la nostra epoca ha compiuto un progresso conoscitivo grandioso, sostituendo le favole con la critica storica, «che, nei fatti passati, cerca la verità di fatto».

Il discorso del Manzoni porta dunque a una conclusione inequivocabile: la fine dell'arte. Questo stesso concetto troverà formulazione più ampia e compiuta, alcuni decenni più tardi, ad opera di un ammiratore del «divino romanzo» manzoniano, Angelo Camillo De Meis. Nel suo singolaris-

simo romanzo-saggio *Dopo la laurea*, il riferimento all'esperienza dei *Promessi sposi* è esplicito. Ma la teoria della morte dell'arte viene svolta in termini di ispirazione hegeliana; e come tale troverà divulgazione nella critica militante del Capuana. In effetti, si tratta di un motivo che verrà a maturazione solo con l'esplosione della crisi del realismo romantico, quando anche le tendenze del romanzo di costume e del romanzo psicologico saranno al declino e prenderà avvio la rivolta antioggettivistica della narrativa novecentesca. Ma nella anticipazione manzoniana c'è un motivo di diversità profonda, rispetto alle discussioni che si terranno, da noi, nella seconda metà del secolo decimonono.

La vera, ultima ragione del vanificarsi delle possibilità artistiche è infatti riposta non nell'ordine delle idee ma della morale: cioè nel fatto che la nostra epoca ha «una religione che, essendo verità, non può convenientemente adattarsi a variazioni arbitrarie, ad aggiunte fantastiche». Siamo alle soglie di una iconoclastia radicale, in cui il ricordo degli anatemi giansenistici contro la vanità dell'arte appare evidente. E queste dichiarazioni non possono non riverberarsi sul valore da attribuire all'esperienza compiuta coi *Promessi sposi*.

Certo, la sconfessione avviene *post factum*, dopo che il gran romanzo ha preso corpo. Ma appunto durante la sua gestazione sono cresciuti i motivi d'incertezza, destinati a comporsi in organismo dottrinario una volta compiuta l'opera. Solo che, nel discorso teorico il Manzoni condanna l'arte e salva la storia; mentre nel romanzo, era l'agire storico politico ad apparire vilipeso e depresso.

In effetti, lo spettacolo offerto dalla storia è tanto irrimediabilmente caotico e contraddittorio da far chiedere che senso abbia comporre un romanzo storico. È vero che in questa stessa vile realtà è la fonte necessaria dell'arte. E lo scrittore concepì *I promessi sposi* come un atto di fiducia nella possibilità di intervenire sulla storia, sulla vita umana per mezzo dell'arte. Ma quanto più arduo era stato lo sforzo compiuto per affermare il valore della presenza umana sulla terra, tanto maggiore doveva rivelarsi lo sconforto nel constatare che, al fondo, la contraddizione era rimasta irrisolta.

Nel romanzo, la possibilità di riportare su un orizzonte unitario la mutevolezza dei casi umani è garantita da una presenza ordinatrice umile e salda, il buon senso, come saggezza istintiva, dunque capacità di controllare i moti del sentimento e assieme frenare la boria della ragione. Così il Manzoni ritiene di aver trovato un criterio per mediare i contrasti estremi che intessono l'esistenza umana, abbracciata in tutta la sua latitudine. Ma mediazione non vuol dire superamento. La risorsa sapienziale ed etica costituita dal buon senso offre una norma di comportamento statica. Rappresentare oggettivamente la realtà vuol dire anzitutto criticarla: e questa critica avviene in nome di un principio insuscettibile di sviluppo. Del buon senso non si dà storia, esso è soltanto una disposizione naturale dell'animo verso una condizione d'equilibrio, che la fede provvede a consacrare. Non c'è peggior dissennatezza dell'empietà. La religione del buon senso e il senso religioso coincidono.

Da questa verità assoluta discende un criterio operativo esaltante, giacché induce ad affermare tra gli uomini la dignità della persona umana, nella quale Dio si è compiaciuto di alitare il suo soffio. Questa la lezione civile e morale dei *Promessi sposi*: dalla storia di Renzo e Lucia si leva solenne l'ammonimento ai don Rodrigo di ieri e di oggi, espresso nelle parole di fra Cristoforo: Dio non ha fatto «una creatura a sua immagine, per darvi il piacere di tormentarla». Ma allora il buon senso supremo è quello dei santi: cioè coloro i quali sanno guardare le cose terrene con l'equanimità spassionata e la benevolenza longanime derivate dall'assunzione di un punto di vista di eternità, non fuori ma oltre il tempo, non contro la storia ma trascendente rispetto ad essa. La perfezione dell'uomo consiste nel ritrovare, entro i limiti dell'umanità media comune, la virtù metafisica necessaria per acquisire consapevolezza intera della condizione creaturale.

Siamo all'ultimo punto di discorso. Nel romanzo, la santità non implica un rifiuto del mondo, anzi esige che si affronti e patisca sino in fondo la condizione mondana. Nondimeno, una considerazione si impone. La santità infatti può esser predicata, esaltata, anche cantata liricamente: ma è difficile sottometterla alla discorsività critico-analitica di una narrazione romanzesca. D'altronde, se la realtà collettiva resiste protervamente a ogni più assennato progetto di affermare la verità sull'errore, a quale scopo rappresentarla artisticamente? E se la nostra unica mèta è il raggiungimento della santità, quale giovamento potremo trarre dalla lettura di un'opera in cui la critica della natura umana tenga troppo più spazio della celebrazione diretta del divino?

Meglio lasciar cadere i moduli della narrativa e cercar di tornare a quelli degli inni sacri, esaltando umilmente l'incombere prodigioso di Dio nelle forme di bellezza della natura. Ma neppure questa via val poi la pena di praticare: perché in definitiva il mistero è ineffabile. Quanto alla storiografia, potrà soltanto offrire degli esempi a valere in funzione di ammaestramento morale: destinati a loro volta a palesarsi inutili, poiché anch'essi volgono solo indirettamente l'animo alla contemplazione del sacro.

Piuttosto, gli antichi propositi di rinnovamento culturale e civile troveranno applicazione nuova ed energica trasferendosi sul terreno della lingua. Il vero e proprio programma di politica culturale elaborato dal Manzoni riguarda solo il rapporto fra lingua e società, non quello fra lingua e letteratura; trascura interamente, in nome della norma comune, la libertà della parola individuale. Ma, appunto, il vecchio scrittore è ormai indifferente alle necessità delle finzioni poetiche. Contraddice, sfida la sua stessa gloria passata: salva l'ansia di identificarsi attivamente nelle esigenze degli uomini semplici, che lo aveva sorretto.

L'itinerario manzoniano si conclude su una rinunzia totale ai mezzi espressivi e al proposito di chiarificare, tramite l'invenzione letteraria, la realtà storica delle vicende umane. Allo sguardo penetrante del romanziere, il tentativo di fondare un'arte basata sullo spirito di verità religiosa più integrale non appare riuscito sino in fondo. Certo, siamo di fronte a un eccesso parossistico di logicismo autocritico. Tuttavia è ben vero che il sintetismo dei *Promessi sposi* è troppo vicino al punto di rottura per poter essere riprodotto in altre opere. Dalle spinte che la insidiano, l'unità rappresentativa esce come il vincitore stanco e ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso.

Infine, possiamo riconoscere che la persistente perplessità dei lettori ha pure un motivo comprensibile, nella sensazione più o meno chiara che *I promessi sposi* non sviluppano sino in fondo il loro slancio prospettico. Una inquietudine invincibile trattiene e mortifica la spinta energetica da cui il libro è pervaso. Lo sforzo di equilibrio che fa l'originalità e la grandezza del romanzo ne segna anche il limite, in quanto è il mezzo per cui l'autore giunge a evitar di trarre tutte le conseguenze del suo pensiero.

C'è al fondo della materia narrativa un quid che resiste caparbiamente alla volontà di rappresentazione artistica: e tende a giungere sulla pagina in termini di agiografia, per sottrarsi a ogni criticismo problematico. Nello scrivere *I promessi sposi* il Manzoni, pur teso com'è ad affermare la possibilità di ritrovare attraverso l'arte l'ordine del reale, nutre nondimeno un assillo che gli mina la fiducia nel suo stesso lavoro. Il sorriso olimpico di cui soffonde il racconto non serve ad annullare la terribilità dello sforzo, tanto più strenuo quanto più disperato. In sostanza lo scrittore già sa che la vera pace è raggiungibile soltanto nell'accettazione muta del mistero. Pur rimandata oltre il termine del libro, questa conclusione è implicita nel suo impianto. Si tratta di un punto di fede; come tale, ogni lettore è autorizzato ad accettarlo o negarlo.