

Alessandro Manzoni

Sergio Cristaldi

Non far tregua coi vili: il santo Vero mai non tradir: né proferir mai verbo che plauda al vizio, o la virtù derida.

L'amore della verità

Era viva, nel Manzoni degli anni giovanili che precedono la conversione, l'esigenza di un assoluto cui ancorare lo spirito, di una verità suprema in grado di illuminare l'intera realtà. Tanto che la ricerca del «santo Vero», esaltata nel Carme in morte di Carlo Imbonati (1805), appariva al giovane poeta come la prima norma esistenziale e morale. Il moralismo forse rigido dei Sermoni (1803-1804) e del Carme nasceva dall'ossequio al «santo Vero»: non plaudire al vizio, non deridere la virtù sono comandamenti che scaturiscono da questa religione del Vero, cui è dovuta assoluta fedeltà, al di là di ogni compromesso con il proprio utile e le proprie passioni. Più tardi, nelle Osservazioni sulla morale cattolica (1819), Manzoni parlerà di un «amore della verità indipendente dal piacere o dal dispiacere che ne può venire al senso».

Manzoni non deporrà mai questo «amore della verità», che determinerà le sue scelte esistenziali e artistiche, guidandolo dalle giovanili posizioni illuministiche alla conversione alla fede cristiana.

Manzoni conosce la cultura illuministica a Parigi, dove risiede con la madre dal 1805 al 1810. Qui ha modo di entrare in contatto con i circoli intellettuali della capitale, e frequenta in particolare il gruppo degli «ideologi», fra cui spiccavano lo storico Fauriel e il filosofo Destutt de Tracy. Per il de Tracy, figura eminente del gruppo, «ideologia» era «l'analisi delle sensazioni e delle idee», la descrizione della loro origine, della loro espressione e reciproca combinazione. Essa comportava una serie di ricerche psicologiche, grammaticali e logiche tese ad individuare il meccanismo che conduce dalla sensazione (fonte della conoscenza) alla idea. L'«ideologia» rappresentava insomma il punto estremo della parabola della gnoseologia sensista; essa comportava una ricostruzione approfondita dei processi fisiologici, psicologici e logici che determinano la formazione delle idee, ma tendeva a risolversi in un sostanziale agnosticismo riguardo al problema della verità in sé. L'illuminismo pertanto, conosciuto nella tarda e raffinata forma della «ideologia», non poteva appagare il bisogno di verità del Manzoni, dal momento che finiva col negare la possibilità di conoscere certezze assolute e universali. D'altra parte, la morale illuministica, su cui gravavano le pesanti ipoteche del relativismo e dell'utilitarismo, doveva riuscire insoddisfacente a uno spirito quale quello manzoniano, impegnato, in nome di un «santo Vero» non ancora conosciuto ma imperiosamente esigito, a contentarsi di poco, a conservare pura la mano e la mente, a non curarsi delle umane cose.

La conversione manzoniana al cristianesimo, allora, non si pone come un mero coronamento di convinzioni precedentemente acquisite. L'incontro con il cristianesimo rappresenta per il Manzoni la scoperta e il raggiungimento di quell'assoluto che egli ardentemente desiderava e cercava, e che finalmente gli poteva offrire una giustificazione di sé e della realtà tutta. La rivelazione cristiana gli apparve come quella verità cui aveva sempre aspirato, ed egli vi aderì con tutto se stesso, senza riserve, con un abbandono confidente e totale in cui si placava la sua inquietudine conoscitiva. «È il nostro privilegio — scrisse in quegli anni — o il nostro peso se non lo vogliamo accettare come privilegio, l'esser messi tra la verità e l'inquietudine». Con l'adesione alla fede egli acquistava la sua inquietudine e non in maniera illusoria o precaria ma reale e definitiva: nella fede non trovava un'illusione, una pietosa consolazione, ma una certezza che dà ragione al vivere.

Se si pensa al clima culturale che regnava in Europa in quei primi decenni dell'Ottocento, in cui l'avvento del Romanticismo sembrava riportare in auge il cattolicesimo, ma un cattolicesimo interpretato talora in chiave sentimentale ed estetizzante, non si può fare a meno di sottolineare come la conversione manzoniana includa invece un intimo convincimento della ragione, un razionale ossequio. Nelle Osservazioni sulla morale cattolica viene sottolineato come la fede comporti una persuasione della mente, pur non esaurendosi in essa, perché è anche una adesione della volontà. La rivelazione, infatti, viene incontro al bisogno della ragione di spiegarsi il mistero dell'uomo e il segreto della realtà, che essa da sola non riesce a svelare. È illuminante, a tal riguardo, un passo della Morale cattolica: «Ivi — leggiamo nella premessa — l'intelletto passa di verità in verità: l'unità della rivelazione è tale che ogni piccola parte diventa una nuova conferma del tutto, per la meravigliosa subordinazione che ci scopre; le cose difficili si spiegano a vicenda, e da molti paradossi risulta un sistema evidente. Ciò che è e ciò che dovrebbe essere; la miseria e la concupiscenza e l'idea sempre ben viva di perfezione e d'ordine che troviamo ugualmente in noi; il bene e il male; le parole della sapienza divina, e i vani discorsi degli uomini; la gioia vigilante del giusto, i dolori e le consolazioni del pentito, e lo spavento e l'imperturbabilità del malvagio; i trionfi della giustizia e quelli dell'iniquità; i disegni degli uomini condotti a termine tra mille ostacoli o fatti andare a vóto da un ostacolo impreveduto; la fede che aspetta la promessa, e che sente la vanità di ciò che passa, l'incredulità stessa; tutto si spiega col Vangelo, tutto conferma il Vangelo (...) e più s'esamina questa religione, più si vede che essa ha rivelato l'uomo all'uomo».

Siamo molto lontani da un atteggiamento fideistico: se la ragione è limitata, poiché da sola a conquistare quella verità che essa stessa esige, e ha bisogno di essere illuminata e guidata dalla rivelazione, può tuttavia comprendere la rivelazione, verificarne l'intrinseca persuasività, la capacità di restituire un senso alla realtà. Ciò non significa che l'intelletto abbia la forza di penetrare ed esaurire i misteri della fede; ma (come lo scrittore affermerà in un passo del tardo Dialogo dell'invenzione messo in rilievo dalla Accame Bobbio) «si intende abbastanza per trovare in essa la spiegazione di tanti suoi propri misteri: come è del sole, che non si lascia guardare, ma fa vedere».

Lontano dal fideismo, il cattolicesimo manzoniano comporta al contempo un totale ossequio al dogma e alla autorevolezza della Chiesa. «Manzoni proclamò sempre la sua adesione senza riserve agli insegnamenti della Chiesa, la quale a sua volta non pose mai in dubbio la sua ortodossia» (Passerin d'Entrevès). Ma non si tratta di un ossequio esteriore: l'adesione profonda e cordiale nasce sempre dall'amore della verità, che non può trovare garanzie bastanti nelle voci discordanti che salgono da una coscienza offuscata. La sola coscienza del credente è insufficiente a discernere il bene dal male; necessita di esser soccorsa dall'autorità oggettiva della Chiesa, che non alla coscienza umana si ispira, ma alla parola divina di cui è custode e garante. «La Chiesa — afferma la Morale cattolica — istituita per illuminare e regolare la coscienza, la Chiesa fondata appunto perché questa non era né incorrotta né unanime né infallibile, non può esser citata al suo tribunale». La Chiesa è poi tramite della grazia, dimora del «Dio vivente», animata dal soffio dello Spirito, come canterà la Pentecoste: essa genera alla fede, è «madre dei santi».

La conversione del Manzoni, per la radicalità con cui viene vissuta, non poteva non comportare una conversione delle sue precedenti convinzioni, non solo morali, ma anche sociali. Certo, Manzoni non si attestò su posizioni politiche retrive; ebbe una grande sensibilità per le ingiustizie sociali, si batté con energia per propugnare gli ideali patriottici di cui era assertore convinto. La sua visione della socialità era ispirata più al Vangelo che all'egalitarismo giacobino. Gli uomini sono uguali perché fatti a immagine di Dio e redenti da Cristo: il coro del Carmagnola li proclama «tutti fatti a sembianza d'un Solo/ figli tutti di un solo Riscatto»; la Pentecoste invita il povero affinché «volga i lamenti in giubilo/ pensando a Cui somiglia», ed esorta la schiava a ricordare che il redentore «a tutti i figli d'Eva/ nel suo dolor pensò». Anche il nazionalismo manzoniano ha un fondamento religioso: tutte le nazioni hanno il diritto all'indipendenza poiché, canta l'ode Marzo 1821, vi è un solo «Padre di tutte le genti».

Siamo lontani dal contratto sociale e dal cosmopolitismo del Settecento. Ma in un'altra sfera ancora la fede doveva portare il Manzoni a un radicale capovolgimento di posizioni, ispirando il particolarissimo romanticismo dell'autore dei Promessi sposi: nella sfera dell'arte.

Dalla mitologia alla storia

La conversione determina un decisivo mutamento nell'arte manzoniana, un passaggio dalla mitologia al vero cristiano e storico. A partire dagli Inni Sacri egli ripudia l'armamentario mitologico e realizza una poesia ispirata alla verità. Più tardi, in sede di riflessione teorica, elabora una poetica basata sullo stretto rapporto poesia-verità.

Nella Lettera al D'Azeglio (1833) leggiamo che «la poesia deve proporsi per oggetto il vero, come l'unica sorgente di un diletto nobile e durevole; giacché il falso può bensì trastullare la mente, ma non arricchirla, né elevarla». Il bello poetico non si trova nelle apparenze «ma nell'ultimo vero, in cui l'intelletto riposa».

Questa posizione è assolutamente originale e innovativa rispetto alla poetica del neoclassicismo. Per i neoclassici vi è opposizione tra verità e bellezza. Il Monti, nel Sermone sulla Mitologia (1825), afferma che il vero è «nudo», «arido», «senza portento» e «senza meraviglia»; invece le «fole» e i «sogni» della mitologia sono forniti di quel «portento», di quella «meraviglia» necessari all'arte. Se solo la finzione è bella, l'arte, regno del bello, non può che alimentarsi di finzioni, respingendo «l'arido Vero che de' vati è tomba».

Più complessa la posizione del Foscolo: la bellezza è un valore spirituale, un'intima esigenza dello spirito umano. Essa, nella sua absolutezza si attualizza solo nell'arte, «vertice della nostra vita spirituale». Il Foscolo delle Grazie finisce così per proporre una drastica antitesi tra realtà storica e arte: in opposizione a una realtà disarmonica e tragica, l'arte costruisce un suo universo ideale e alternativo, ricamando sulla dolorosa condizione umana un velo prezioso ma fragile di illusoria bellezza. Ne deriva una assolutizzazione dell'arte, che si lascia alle spalle le disarmoniche regioni della storia per rifugiarsi nei suoi splendidi ma illusori miti. Per certi versi, l'atteggiamento del Leopardi teorico ricorda quello dei neoclassici. Nello Zibaldone egli sostiene che «era della primitiva essenza della poesia l'esser ispirata dal falso»; il falso creduto dagli antichi, infatti, come ribadisce la canzone al Mai, si componeva di «felici errori», di «belle fole», da cui scaturiva la bellezza poetica. Le illusioni degli antichi sono state però uccise dalla filosofia, che ha scoperto un vero arido e squallido. Leopardi, diversamente dal Monti e dal Foscolo, non crede che l'arte possa resuscitare quelle illusioni in cui trova alimento: essa nell'epoca della filosofia e delle scienze è condannata ad un inevitabile inaridimento. Il divorzio tra verità e bellezza, verità e arte, conduce dunque o all'assolutizzazione dell'arte (Foscolo) o alla sua morte.

Manzoni muove dal rifiuto del postulato neoclassico che distingue bello poetico e vero storico e morale. La verità, scrive nel frammento incompiuto Della moralità e delle opere tragiche (1816-17) «è sommamente piacevole, e sommamente perfezionatrice». Riconciliando la poesia col vero, riposo dell'intelletto, «unica sorgente di un diletto nobile e durevole», egli evita di assolutizzarla ma ne rivendica al tempo stesso la possibilità e l'attualità nell'epoca contemporanea. In questo modo evita gli opposti posti scogli della religione delle lettere e della morte dell'arte che incombevano sul cammino della letteratura italiana dopo Foscolo e Leopardi. La riconciliazione col vero è la salvezza della poesia, salvezza che esige un prezzo, volentieri pagato: il passaggio dalla mitologia alla storia, il sacrificio definitivo dell'invenzione gratuita, arbitraria, infondata. «L'essenza della poesia — leggiamo nella Lettre à M. Chauvet (1820) — non consiste nell'invenzione dei fatti (...); tutti i grandi monumenti della poesia hanno a fondamento determinati eventi storici, o, che è lo stesso, eventi considerati storici».

Se il vero è oggetto della poesia, resta da distinguere il vero poetico dal vero storico, in modo da precisare la specifica caratteristica del vero poetico. Manzoni è consapevole del problema e, già nella Lettre, tenta una soluzione. Mentre la storia ci dice «ciò che gli uomini hanno fatto, la poesia rivela ciò che essi hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro risultati fortunati o sfortunati, i discorsi con i quali hanno fatto o cercato di far prevalere le loro passioni e

le loro volontà su altre passioni e altre volontà, con le quali hanno espresso le loro collere, manifestato la loro tristezza». Tutto questo, infatti, «è passato sotto silenzio dalla storia». Nella *Lettre* la poesia si pone dunque come integrazione della storia (Puppo), affrontando il rapporto tra singoli e storia. Inoltre, essa indaga su «ciò che la disgrazia ha di religioso e di profondo» e rivela così, sembra dire lo scrittore, il senso della storia dell'intimo, segreto rapporto tra la volontà e le azioni degli uomini da una parte e il mistero della volontà e del piano di Dio che nella storia si realizza.

Le tesi della *Lettre* sono alla base delle due tragedie, *Il Conte di Carmagnola* e *l'Adelchi*, e del romanzo, dove su uno sfondo storicamente accertato, Manzoni costruisce vicende di singoli uomini, mostrandone l'intreccio con l'azione della Provvidenza divina. Dal mondo delle finzioni mitologiche, la poesia è così ricondotta alla storia, al mondo degli uomini; essa però rischiarava l'indistinta fenomenologia storica alla luce del disegno di Dio. Tuttavia, in seguito, dopo aver scritto il romanzo, Manzoni doveva tornare sul rapporto tra poesia e storia in sede di riflessione estetica, e modificare radicalmente questa impostazione. Nello scritto *Del romanzo storico* (1830-48) egli separa nettamente i domini della storia e della poesia: oggetto di quest'ultima è non il vero storico positivo, ma il verosimile. Il dialogo *Dell'Invenzione* (1850) precisa che l'artista non inventa da sé il verosimile, ma lo ritrova nella mente di Dio. Corollario di queste nuove tesi era la condanna del genere del romanzo storico perché ibrido misto di vero storico e di verosimile. Manzoni così finiva per negare se stesso; ma si tratta di una revisione tarda, che non ha influito sulla sua prassi artistica e ha dunque importanza relativa.

Il fine dell'arte, conseguito attraverso il godimento estetico, è eminentemente morale. Il poeta deve commuoverci con lo spettacolo delle passioni umane, ma non condurci ad una acritica immedesimazione con esse. Al contrario, deve sollecitare in noi la comprensione e il giudizio. Se rappresenta la miseria e la debolezza umana, lo fa per ravvivare l'ideale di giustizia e di amore che ciascuno dovrebbe possedere. Facendoci assistere a passioni di cui siamo solo testimoni, leggiamo nella *Lettre*, il poeta ci aiuta a «fermare il nostro pensiero su quelle idee calme e grandi che si offuscano e si dileguano all'urto con la realtà quotidiana della vita: idee che se fossero più amorevolmente coltivate e tenute presenti, garantirebbero senz'altro la nostra saggezza e la nostra dignità di uomini»; quando ci commuove lo fa «ravvivando, rafforzando l'ideale di giustizia e di bontà che ciascuna di esse ha in sé».

Manzoni si dimostra estraneo in tal modo alla esaltazione delle passioni tipica dello «Sturm und Drang» e del romanticismo tedesco: esse devono sottomettersi alla ragione e all'ideale morale. Sia il poeta che il lettore devono sottomettersi a «quelle idee calme e grandi» che stanno al di là di ogni sturmeriana esagitazione. L'artista, così come non può ritirarsi tra i mitici sogni della sua immaginazione, non può proiettare nella sua opera i mondi esclusivi e arbitrari partoriti dalle sue soggettive accensioni sentimentali. Egli non crea la verità da sé, la contempla in Dio e nella rivelazione, come Manzoni preciserà nel dialogo *Dell'Invenzione*. E quella verità appresa si diffonde, porgendola a tutti, dopo averla confrontata con la storia, con il luogo delle «passioni umane». L'arte, ponendosi tra l'astratta speculazione del vero assoluto e la fenomenologica ricognizione del vero storico, positivo, paragona le contingenti

«passioni umane» con le eterne «idee calme e grandi», confronta il tempo con l'eterno e l'eterno col tempo. In modo tale da aiutare coloro che nella storia vivono, a preservare gli ideali, a impedire che essi «si offuschino e si dileguino nell'urto con la realtà quotidiana della vita». E da permettere all'uomo di vivere nel tempo con lo sguardo rivolto all'eterno.

Il suo pubblico sarà il più vasto possibile: non gli spiriti egregi e superiori, ma il popolo, poiché l'umanità tutta attraversa la contingenza storica per ricongiungersi all'essere. I soggetti saranno scelti allora tra quelli più interessanti e accessibili a tutti, «per i quali - si dice nella Lettera al D'Azeglio — un maggior numero di lettori abbia una disposizione di curiosità e di interessamento, nata dalle impressioni giornaliere della vita»; saranno invece banditi «quegli altri soggetti, per i quali la classe sola dei letterati, e non tutta, aveva una affezione venuta da abitudini scolastiche, e un'altra parte del pubblico non letterata, una reverenza non sentita, ma certamente ricevuta». Un'arte morale non può riuscire esoterica, deve scegliere soggetti dotati di un alto coefficiente di esemplarità se vuole riuscire efficace. Una esemplarità che la logora mitologia, per quanto ancora riverita anche dai non letterati, non aveva più; e che si poteva ritrovare solo nella storia, nelle vicende storiche capaci di suscitare «quella disposizione di curiosità e di interessamento, nata dalle impressioni giornaliere della vita».

Il divino e gli umili

La grande poesia manzoniana si apre con gli Inni, con l'annuncio del kerygma. Il tempo storico prescelto è eccezionale: in esso la presenza dell'eterno si attua con assoluta evidenza e pienezza, è abolita ogni distinzione tra evento e senso. È una scelta che assegna alla poesia un compito arduo: non far luce sull'evento, ma farne semplicemente memoria, non spiegare la storia ma offrirsi ad essa. Il pericolo, generalmente evitato, è la celebrazione ingenua o enfatica. Dopo i primi tentativi, Manzoni giungerà anzi al capolavoro con la Pentecoste (1822). Con essa tuttavia l'ispirazione che aveva dettato gli Inni si esaurisce. Lo scrittore sceglie un'altra via, che gli si rivela più congeniale: l'evocazione di un tempo storico diverso, il tempo seguito a quell'evento eccezionale, in cui si agitano le passioni e le vicende degli uomini, e la presenza divina è operante in maniera segreta, misteriosa, oltre l'immediata comprensione, oltre le speranze, le attese, i timori del cuore e della mente umani; anche se in un luogo di quel tempo essa ormai risplende definitivamente: la Chiesa. La poesia qui si assume un compito diverso: penetrare nella confusa, oscura, apparentemente contraddittoria fenomenologia degli eventi e fare emergere il piano di Dio che conduce alla storia. In esso gli uomini possono inserirsi attivamente, senza però mai possederlo: è notazione concorde della critica che, nel romanzo in particolare, i progetti dei buoni sono infranti al pari di quelli dei malvagi. È solo Dio a dirigere il destino della storia; alla persona resta però riservata la libertà di obbedire o di opporsi ad esso, di scegliere tra bene e male, di lasciarsi salvare o di perdersi. Il mondo manzoniano, che è il mondo storico assunto e illuminato dalla poesia, è così totalmente colmato da Dio e dagli uomini.

Il senso del divino conosce una notevole maturazione dagli Inni al romanzo attraverso le tragedie. È affermazione sovente ripetuta che il cristianesimo degli Inni sacri sia impersonale, privo di accenti originali. Sembra piuttosto di scorgere nel Manzoni neofita una spiritualità tendente a cogliere l'onnipotenza e la maestà del divino. Il Dio degli Inni sacri è un Dio dell'ira, termine ricorrente in queste liriche; davanti a Lui gli uomini stanno confidenti ma al tempo stesso timorosi, «tementi dell'ira ventura». Cristo è il Re dei popoli, anche quando è il Fanciullo del Natale o il crocefisso della Pentecoste; gli epiteti che la Resurrezione gli attribuisce («Forte inebriato», «Vigoroso», «Vincitor») ribadiscono questa regalità. Anche la Vergine, pur evocata con dolcezza, nel Nome di Maria come la «tacita fanciulla ebrea», appare alla fine del medesimo componimento «inclita come il sol, terribil come/ oste schierata in campo».

Sembra invece assente il motivo della «kenosis» divina, della mortificazione della croce: la croce di Cristo è evocata solo di scorcio nella Pentecoste (dove l'accento batte sulla regalità del Salvatore) e nella Passione in cui Cristo morente è accostato a quel Sansone che «alla sposa infedel/ la fortissima chioma lasciò», e spira mentre «di Dio l'ira già grande minaccia». Il poeta, certo, sottolinea la centralità della redenzione, da cui scaturisce l'unica e reale possibilità di novità per l'uomo (cfr. Pentecoste 73-80), grazie all'azione vivificante dello Spirito, che suscita il miracolo di una umanità non solo sottratta alla schiavitù del male ma integralmente rinnovata (cfr. Pentecoste, vv. 113-144).

Si può dire anzi che gli Inni sacri mettono in risalto, nell'avvenimento della redenzione, la resurrezione dell'uomo piuttosto che la morte di Cristo. Una delle immagini centrali degli Inni è quella del «misèro figliuol del fallo primo» che giace prostrato incapace di risollevarsi, come un sasso precipitato a valle, fin quando il Figlio, mentre «le avverse forze tremano/ al muover del suo ciglio», con atto vigoroso e maestoso gli porge la mano e lo risolve (cfr. Natale, vv. 29-35). Il 5 Maggio evoca ancora un «Dio che atterra e suscita, / che affanna e che consola», davanti a cui ogni potenza terrena deve riconoscere la propria nullità, dopo aver celebrato i suoi effimeri trionfi. E le tragedie e il romanzo riprendono e sviluppano in modo più disteso e ampio il tema dei potenti della terra, ubriachi di orgoglio e vanità, raggiunti e abbattuti da una mano ben più potente e terribile. Soprattutto i Promessi sposi celebrano la vittoria dell'onnipotenza divina su coloro che pretendevano ignorarla o contrastarla. Alla coscienza turbata dell'Innominato, solo per addurre uno dei molti esempi possibili, Dio si manifesta biblicamente come colui che è, di cui è impossibile eludere la volontà e la giustizia: «Quel Dio di cui aveva sentito parlare (...) gli pareva di sentirlo gridare dentro di sé: lo sono, però. La legge che aveva sentito annunziare in nome di Lui (...) ora, suo malgrado, la concepiva come una cosa che ha adempimento». Colui che nel romanzo è più direttamente investito del compito di testimoniare questo Dio biblico, padre Cristoforo, ricorda talora da vicino, nelle parole e negli atteggiamenti, il profeta del Vecchio Testamento, che sfida i re annunciando l'imminente collera divina. Si pensi al suo colloquio con don Rodrigo, alla vibrante proclamazione del potere di Dio su ogni cosa («State a vedere che la giustizia di Dio avrà riguardo a quattro pietre e suggezione di quattro sgherri») corroborata da un significativo richiamo veterotestamentario («Il cuore di Faraone era indurito quanto il vostro; e Dio ha saputo spezzarlo») e suggellata dalla profezia del castigo. Don Rodrigo, rimasto solo, si arrovella per il fatto che «un frate avesse osato venirgli addosso, con la prosopopea di Nathan». Il castigo

profetizzato lo colpirà nel modo più ignominioso, esponendolo al tradimento del Griso e al turpe scempio dei monatti. Chi non vuole sottomettersi alla legge di Dio è da lui abbandonato, si espone alla sua ira: «Parlo come si parla a chi è abbandonato da Dio, e non può più far paura» dichiara fra Cristoforo a don Rodrigo.

Il romanzo però è ben lungi dall'arrestarsi al Dio biblicamente onnipotente, al Dio della legge e della giustizia. Esso mostra al contempo il volto provvidenziale del divino. La Provvidenza custodisce per i credenti un destino buono, «non turba mai la gioia dei suoi figli se non per prepararne una più certa e più grande». Sorregge nei momenti più tristi ed oscuri, è sollecita verso coloro che sono soli, inermi, afflitti: «Non sai tu — dice fra Cristoforo a Renzo — che Dio è l'amico dei tribolati, che confidano in Lui? (...) Vuoi tu confidare in Dio?»; e Lucia, al castello dell'Innominato esclama: «Oh contenta! contenta io qui (...) Ma il Signore lo sa che ci sono!».

Il Conte di Carmagnola, la prima opera scritta dopo i primi quattro Inni, aveva come protagonista un giusto perseguitato, tradito e condannato a torto. Egli affronta il martirio confidando nel «Padre» che regna «nei deserti del cielo», nel Dio che «sui boni/ fa cader la sventura», «ma dona ancora / il cor di sostenerla»; e perdona i suoi persecutori. A Carmagnola si può apparentare il Napoleone del 5 Maggio, vicino a Dio per la sua grandezza, orma «del creator suo spirito», ma più vicino ancora a Lui quando vinto e umiliato partecipa al «disonor del Golgota». Così pure Adelchi ed Ermengarda sono chiamati ad attraversare la sventura, e a divenire santi in essa.

Il coro dell'atto IV, rievoca la vicenda terrena di Ermengarda come un «lungo martir» culminante nella morte, ultima totale offerta di sé all'Eterno, in obbedienza a un destino che chiama la regina a santificarsi attraverso la sofferenza: «Tal della mesta immobile/ era quaggiuso il fato:/ sempre un oblio di chiedere/ che le saria negato/ e al Dio dei santi ascendere/ santa del suo patir». Tutte queste figure appartengono alla categoria dei potenti, dei grandi della terra: erano personaggi sublimi, quali li esigevo il genere della tragedia o della lirica alta. Eppure la loro storia li conduceva a spogliarsi dell'originaria grandezza, a scendere dal piedistallo eroico, fino al sacrificio completo di ogni potenza e gloria mondana. Questi eroi sono in realtà degli anti-eroi; o meglio, divengono grandi nel momento in cui la sventura li priva di ogni grandezza e li porta ad offrire a Dio tutto ciò che hanno e che sono.

Nei Promessi sposi, protagonisti sono invece due «umili»; e in genere l'attenzione e la simpatia del poeta si concentrano sul mondo degli umili: egli partecipa alle loro sciagure, ammira la loro serietà morale, mentre pare disprezzare gli aristocratici. La posizione privilegiata dei personaggi popolari del romanzo è confermata dal fatto che solo essi, Renzo in particolare, hanno una storia interiore, come ha recentemente sottolineato Barberi-Squarotti.

Manzoni nei Promessi sposi rompe dunque decisamente con il culto alfieriano e foscolano dell'eroe, dell'individuo eccezionale che emerge dalla massa. Agli esponenti delle classi elevate, a coloro che dovrebbero essere i protagonisti della storia, almeno

di quella ufficiale, Manzoni riserva la «commedia» del fallimento inglorioso e ridicolo: tanto che il suo romanzo storico è potuto apparire un «romanzo contro la storia», la storia ufficiale dei capi di stato, dei condottieri, dei potenti (Barberi-Squarotti). Il «tragico» non è affatto riservato ai personaggi aristocratici come avveniva nella tradizione retorica: il «tragico» si apre agli umili, mentre i potenti immorali sono declassati nel ridicolo.

La simpatia per gli umili non è però superficiale populismo. Il popolo, di per sé, non è per Manzoni una categoria di valore; basti pensare a come egli descrive la folla milanese nei tumulti seguiti alla carestia o nella caccia agli untori in occasione della peste. La folla è qui schiava di ciechi e brutali istinti o di irrazionali superstizioni. Gli umili manzoniani non hanno dunque una connotazione classista ma morale (Puppo). Non si identificano indiscriminatamente con gli esponenti di una determinata classe sociale; ma con quei poveri che dalla precaria condizione sociale imparano un particolare atteggiamento morale. Umili sono coloro che sanno di non possedere nulla perché devono tutto alla Provvidenza; coloro che riconoscono di non avere alcun potere su di sé e sulla realtà e pertanto confidano in Dio solo, abbandonandosi alla sua bontà misericordiosa.

Così appaiono Renzo e Lucia: coscienti della loro piccolezza ma fiduciosi nella bontà di Dio e pronti a obbedire con semplicità alla sua volontà. Poveri di spirito, i quali si rendono conto di non poter fidare sulle proprie forze e imparano a fidare in quel Dio che «non turba mai la gioia dei suoi figli se non per prepararne loro una più certa e più grande»; fino a consegnare nelle sue mani se stessi e ciò che hanno di più caro.

Ai due promessi sposi è chiesta questa obbedienza suprema. Lucia nella notte angosciata trascorsa al castello dell'Innominato si consacra alla Vergine, sacrificandole quel «sospiro segreto del cuore», quel «soggiorno perpetuo e tranquillo di sposa» in cui riposava il suo desiderio. E reciprocamente, Renzo, al lazzaretto, davanti a don Rodrigo morente, accetta l'eventualità di perdere per sempre Lucia. «Va preparato, sia a ricevere una grazia, sia a fare un sacrificio; a lodare Dio, qualunque sia l'esito delle tue ricerche» gli dice fra Cristoforo; e Renzo, che poco prima aveva reagito con una violenta ribellione a espressioni assai simili del frate, adesso accoglie in silenzio queste parole nel suo animo. I due promessi non sono isolati in questa capacità di consegnare tutto: a loro si deve accostare lo stesso padre Cristoforo, che dona la sua vita nel soccorrere gli infermi nel lazzaretto; e la stupenda figura della madre di Cecilia, la quale depone pregando la sua bambina morta sul carro dei monatti, riconciliata con la morte si da vestire la piccola con l'abito della festa.

Da queste figure si riverbera una luce nuova sul divino stesso. Con la loro esperienza e con le loro parole essi si fanno annunciatori dell'amore e del perdono divino. «Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia» esclama Lucia turbando l'Innominato, il quale da solo si era arrestato alla coscienza del Dio che è e che giudica. E toccherà proprio a fra Cristoforo, che aveva profetizzato a don Rodrigo l'ira divina, ricordare a Renzo nella scena del lazzaretto la più profonda realtà dell'amore divino compiutosi nel mistero della croce e della redenzione; mistero che si estende a tutta

l'umanità fino a toccare anche don Rodrigo: «Ti ricorderesti che il Signore non ci ha detto di perdonare ai nostri nemici, ci ha detto d'amarli? Ti ricorderesti ch'Egli lo ha amato a segno di morir per lui?». Nel segno di quella morte si realizzeranno la mortificazione di Renzo, che accetta la possibilità di perdere Lucia, e la suprema offerta di fra Cristoforo che reca già in volto i segni della malattia, e anela di «finire i suoi giorni in servizio del prossimo». Il romanzo senza idillio (Raimondi) ha in questa scena il suo suggello definitivo.

Il male storico e la Chiesa

Il rapporto fondamentale è per Manzoni, come abbiamo visto, quello che pone l'uomo davanti a Dio: si pensi a Renzo nella capanna in riva all'Adda o al lazzaretto, dove gli si dispiega la potenza di «Colui che giudica e non è giudicato», «Colui che flagella e che perdona»; a Lucia che si affida alla Madre del Signore; all'Innominato, posto dalla sua coscienza di fronte a Colui che è. Non è quello del Manzoni, beninteso, un cristianesimo della pura interiorità. La presenza di Dio ha un suo luogo storico oggettivo, che è la Chiesa: l'Innominato deve affrontare Federigo per scoprire il vero volto del divino, e così Renzo e Lucia verificano la bontà dei loro atteggiamenti di fronte a padre Cristoforo.

Accanto al rapporto con Dio vi è perciò il rapporto con gli altri uomini. Manzoni considera attentamente il confronto individuo-società. Il vincolo che lega l'individuo a Dio è quello della paternità; il vincolo tra individuo e individuo è di conseguenza la fraternità che si esplica fundamentalmente nel perdono. È il perdono la risposta all'ingiuria e all'offesa, come mostra il personaggio di Lodovico-Cristoforo. Parte della critica manzoniana ha preferito però, in questi ultimi anni, spostare la sua attenzione a verificare quale sia l'atteggiamento dello scrittore non tanto nei confronti dell'offesa individuale ma nei confronti del «male storico», dell'ingiustizia sociale e istituzionale.

Lo scrittore è attento all'importanza che hanno le istituzioni, né esclude, come vedremo la possibilità di sovvertirle. Egli non crede tuttavia che il male praticato dai singoli sia un mero epifenomeno del male storico. Le strutture socio-politiche sono inique perché iniquo è l'uomo e non viceversa. Già all'epoca degli Inni e delle odi civili è chiaro al Manzoni come non sia il sovvertimento delle istituzioni a garantire di per sé il trionfo della giustizia e della libertà come voleva l'illuminismo. Giustizia e libertà per l'autore della Pentecoste, sono edificate solo dall'avvento di «genti nove», interiormente rinnovate dallo Spirito. Ciò che è importante è la crescita nella storia di un popolo che viva dei valori, che custodisca un «ethos». Soggetto politico delle odi come degli altri scritti storici manzoniani è il popolo, la «gente» che è «una d'arme, di lingua, d'altare, di memoria, di sangue, di cor», come canta il Marzo 1821. L'ethos popolare non resta comunque confinato nella sfera del privato, tende ad informare le istituzioni, fino a rinnovarle integralmente: la «gente risorta» del Marzo 1821 insorge contro la dominazione asburgica per imporre strutture statali nuove, espressione della propria identità nazionale, delle proprie tradizioni. Il consenso del poeta all'insurrezione patriottica è totale ed entusiastico, come lo sarà nel 1848, quando, in

occasione delle Cinque Giornate di Milano, aggiungerà all'ode una strofa in cui esalta le «giornate del nostro riscatto»; e nel 1859, quando la rivoluzione italiana si compie. L'azione politica è perfettamente giustificata dal Manzoni; essa però non è tanto la rivendicazione dell'interesse di una parte sociale contro un'altra, quanto la traduzione sul piano istituzionale dell'ethos popolare. Per difendere e affermare questo ethos può essere lecita anzi, se è indispensabile, la violenza rivoluzionaria. La Accame-Bobbio ha ricordato i versi del Marzo 1821 in cui i lombardi si preparano all'insurrezione armata «affilando nell'ombra le spade/ che or levate scintillano al sol»; e le affermazioni del tardo saggio (ca. 1870) sulla rivoluzione francese del 1789 e quella italiana del 1859, in cui mentre si condanna la violenza giacobina come non necessaria, si giustifica la rivoluzione patriottica italiana.

L'attenzione della Adelchi e del romanzo, tuttavia, non è più concentrata sulla lotta per il mutamento delle istituzioni, come avveniva nel Proclama di Rimini e nel Marzo 1821. La situazione politica italiana, all'indomani dei moti del '21 e della repressione austriaca, doveva sembrare immutabile in tempi brevi; un'ulteriore insurrezione destinata in partenza al fallimento. Il problema che si poneva in quel momento era se, preclusa una diretta azione rivoluzionaria, restasse o meno la possibilità di promuovere l'ethos nazionale pure all'interno di condizioni istituzionali diverse: la dittatura, la censura, la repressione. Manzoni si chiede in altri termini se sia possibile costruire la giustizia e il bene nella storia anche quando le strutture socio-politiche sono ingiuste né vi è alcuna possibilità di modificarle. La cultura laica tendeva a dare una risposta negativa: Jacopo Ortis si suicida poiché ritiene che in una società ingiusta non resta alcuno spazio, vivere è impossibile. Il Fermo e Lucia, a cui nel 1821 Manzoni stava lavorando, gli dovette sembrare una occasione preziosa per una verifica di questo genere. Il soggetto presentava forti analogie con la cultura contemporanea: la soverchiante dominazione straniera; la configurazione iniqua e oppressiva della società. Da quel momento, l'indagine storica e artistica sul passato sarà non una evasione dal presente, ma la ricerca di una risposta per il presente.

Il contesto in cui il romanzo è ambientato è ancorché iniquo, non suscettibile di modificazioni immediate e radicali nelle sue strutture socio-politiche: un'azione in tal senso risulterebbe assolutamente velleitaria. Non che un'eversione del dominio spagnolo o della supremazia aristocratica non venga ritenuta auspicabile: nella Lombardia del '600 essa è semplicemente impensabile. Manzoni si rende conto perfettamente che in una società moderna certi problemi si risolvono solo intervenendo sui nodi strutturali politici ed economici. Le molte pagine dedicate alle cause economiche e politiche della carestia e della peste, la costante denuncia del pessimo funzionamento delle istituzioni, testimoniano proprio l'importanza decisiva riconosciuta alle istituzioni dallo scrittore. Il mutamento istituzionale, però, per quanto auspicabile, è riconosciuto impossibile, risultando perfettamente inutili le effimere vampate di collera popolare. Tuttavia lo scrittore è convinto che anche in un contesto soffocante è possibile edificare il bene, diffondere l'ethos cristiano della carità, determinando un mutamento dei rapporti umani e sociali. L'etica della carità che si dispiega nel romanzo comporta il perdono delle offese, l'attenzione e la sollecitudine per i bisogni del prossimo, l'ospitalità, la solidarietà economica, l'assistenza agli infermi. Tra le pagine più distese e cordiali dei Promessi sposi vanno annoverate quelle dedicate alla famiglia del sarto, in cui Agnese e Lucia sono accolte dietro

suggerimento di Federigo. Ma si pensi ancora alla disponibilità del cugino Bartolo nei confronti di Renzo; o all'Innominato che apre il suo castello a quanti si vogliono rifugiare per scampare alle squadre dei lanzichenecchi. I gesti di solidarietà economica vedono protagonisti borghesi o aristocratici: ricordiamo la solidarietà della mercantessa del lazzeretto, che costituisce la dote di Lucia, e le donazioni di denaro ai promessi sposi da parte dell'Innominato e dell'erede di don Rodrigo. Anche gli umili però sono investiti della responsabilità di soccorrere il prossimo: è ciò che avviene a Renzo il quale, mentre è in cammino verso Bergamo, si imbatte in una famiglia ridotta dalla carestia a mendicare e spende in elemosina gli ultimi denari rimastigli. I religiosi sono impegnati nella guida spirituale, ma mostrano una particolare dedizione ai più poveri ed emarginati. Quando esplode la peste essi si prodigano per soccorrere i malati, in un impegno caritativo che accomuna l'arcivescovo Federigo, i parroci milanesi, i frati cappuccini che accorrono al lazzeretto. I valori dell'etica della carità non nascono però da un impulso umano, sono fondati religiosamente: «Dio mi ha dato del bene, perché faccia del bene» dirà Bartolo a Renzo, reduce a sua volta dall'elemosina elargita nel nome della Provvidenza.

Eroe dell'anti-carità è invece don Abbondio; solo la scelta della dimensione umoristica, in cui egli è costantemente calato, lo riscatta sul piano letterario, dalla angustia e dallo squallore che lo definiscono umanamente. Privo della fiducia di Dio che rende sicuri e generosi gli umili, don Abbondio rimane prigioniero della sua paura e non gli resta che affidarsi al calcolo meschino per salvaguardare una tranquillità piccolo-borghese agli antipodi della pace religiosa. A don Abbondio sono contrapposti personaggi che nelle medesime circostanze si comportano diversamente da lui: fra Cristoforo, Federigo, la stessa Perpetua. In questo modo lo scrittore mette in evidenza che il bene è affidato alla libertà del singolo, ed è sempre possibile, anche in un contesto sociale avverso e ingiusto.

I Promessi sposi sono un romanzo storico, in cui il contesto storico appare sì condizionante ma non fino al punto di determinare la libertà dell'uomo. Protagonista del romanzo non è il Seicento, il secolo della vanità e del puntiglio, come voleva Luigi Russo, ma il singolo uomo, chiamato a scegliere tra bene e male, tra conformistico ossequio alla mentalità dominante e istanza morale. L'etica della carità, di cui sono portatori e responsabili gli individui, può dispiegarsi anche in un «tristo mondo» in cui la prevaricazione è eretta a sistema e le grida si ritorcono beffardamente sugli innocenti.

Il male storico, in definitiva, si può combattere con le armi, ma si affronta anzitutto educando il cuore dell'uomo, promuovendo l'ethos del perdono e della carità. Questa è sempre possibile, anche nel Seicento dei bravi, del puntiglio e della vanità. L'unica condizione è che sia vitale il soggetto di questa educazione, che è la Chiesa: Federigo, i cappuccini, fra Cristoforo.

La «madre dei santi», «segnal de' popoli» collocato sul monte, è nel romanzo la compagnia e la guida degli «umili», la dimora spirituale in cui essi possono crescere moralmente. L'educazione dei protagonisti, a differenza di quanto avviene in altri

romanzi europei, non è compiuta semplicemente dall'esperienza in quanto tale, ma dalla Chiesa: da fra Cristoforo, che provoca il chiarimento morale nella generosa ma impulsiva indole di Renzo; da Federigo, che l'Innominato elegge con parole appassionate a maestro: «S'io tornerò? ... quando voi mi rifiutaste, rimarrei ostinato alla vostra porta, come il povero. Ho bisogno di parlarvi! ho bisogno di sentirvi, di vedervi! ho bisogno di voi!». L'autorità morale della Chiesa impone alla coscienza il riconoscimento dei suoi errori, dei suoi impulsi di vendetta e di sangue. E soccorre anche la coscienza religiosa, la solleva dai suoi dubbi, dalle incertezze: lo si vede nell'episodio dello scioglimento del voto di Lucia. La coscienza che vuol fare il bene da sé, identificandolo con le proprie idee sul bene, incontra la condanna dello scrittore, che le riserva uno spazio umoristico nel personaggio di donna Prassede. «Con l'idea donna Prassede si regolava come dicono che si deve far con gli amici; n'aveva poche; ma a quelle poche era molto affezionata. Tra le poche, ce n'era per disgrazia molte delle storte; e non eran quelle che le fossero men care. Le accadeva quindi (...) di proporsi per bene ciò che non lo fosse...».

La Chiesa non si limita a una predicazione sublime ma disincarnata. Soccorre concretamente e materialmente il bisogno degli umili. Manzoni, mentre mostra impietosamente la degradazione delle istituzioni laiche, corrotte e impotenti, mette in evidenza l'importante ruolo svolto nella società seicentesca dai grandi ordini religiosi, dalla diocesi e dalla parrocchia. Abbiamo già ricordato il prodigarsi di Federigo e del clero milanese in occasione della carestia; e non è che un esempio dell'azione costante e ramificata della Chiesa post-tridentina, «avvezza a beneficiare in grande», e capace di coinvolgere i laici nella sua operosità sociale (Federigo può contare sull'aiuto dei «benestanti» ma anche dei borghesi come il sarto; a Cristoforo è devoto il barcaiolo che traghetta i promessi oltre l'Adda). Certo, le strutture ecclesiastiche operano per lo più nell'ambito di una dimensione assistenzialistica. Ma la congiuntura del tempo, di una Lombardia tartassata dai castellani spagnoli, spogliata dai micheletti del re Filippo e corsa dai lanzichenecchi dell'imperatore, impediva ai valori cristiani di produrre sostanziali modifiche nell'organizzazione politica della società. Abbiamo visto come Manzoni scegliesse di proposito una situazione refrattaria alle rivoluzioni. In essa però la Chiesa svolge l'opera più preziosa: l'educazione della coscienza popolare, la promozione in essa di valori che, pur non potendosi esprimere politicamente, restano patrimonio del popolo, modificando la vita quotidiana degli individui, la fisionomia della famiglia, il rapporto tra gli uomini. Quando fra Cristoforo affida a Renzo e Lucia il pane del perdono come dono di nozze, affida loro la saggezza della Chiesa affinché, custodita e alimentata nella comunità familiare, possa continuare a dare i suoi frutti nella storia: «Fatelo vedere ai vostri figliuoli. Verranno in un tristo mondo, e in tristi tempi, in mezzo ai superbi e ai provocatori: dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto, tutto! e che preghino, anche loro, per il povero frate!».