

MARCELLO FOIS

Renzo, Lucia e io

*Perché, per me, I Promessi Sposi
è un romanzo meraviglioso*

add | IN
CEN
DI

Indice

1	L'eccezione	9
2	Dove abitano i classici	17
3	Sparruccamento manzoniano	27
4	Storia di una contorsione	35
5	Sullo specifico locale	47
6	Il dipinto nascosto	57
7	Il vecchio e il cretino	65
8	Un privatissimo catalogo minore	77
9	Lucia dice no	95
10	La fabbrica dei luoghi comuni	107
11	La recensione misteriosa	117
12	Non un finale...	121
13	Materiali	127

2 | Dove abitano i classici

I classici sono opere “non finite” che si rifiniscono nel tempo. Spesso sono talmente “non finite” da risultare incomprensibili ai propri contemporanei. Per raggiungere il livello di finitezza attuale dei *Prigioni* o della *Pietà Rondanini* di Michelangelo ci sono voluti secoli. Picasso ha dovuto attraversare la pittura accademica dei suoi tempi per riuscire a elaborare il “primitivo” dei nostri tempi. Tutti esempi scultorici e pittorici, ma che ne diciamo di un classico “ostico” come l’*Ulisse* di Joyce? Ne diciamo che da quel progetto “indigesto” è scaturita la spallata definitiva che ha affrancato la grande scrittura

del Novecento dal complesso di inferiorità che nutriva nei confronti della grande letteratura dell'Ottocento. Il peso dell'*Ulisse* di Joyce, 1922, ce lo rivelano opere come *Mentre morivo* di William Faulkner del 1930, *Viaggio al termine della notte* di Louis-Ferdinand Céline del 1932, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda del 1957, o *Infinite Jest* di David Forster Wallace del 1996. In realtà per definire l'attitudine al classico del capolavoro irlandese basterebbe il titolo, non bisogna avere nessuna paura di ciò che appare evidente quando si parla di classici.

Direi che una caratteristica precisa del classico è di essere progettato per questo. A esso si attribuiscono quelle caratteristiche di sobrietà che travalicano qualunque tendenza passeggera. Il tubino nero è un classico immortale delle vere signore. La camicia bianca un classico imprescindibile per qualunque signore. Perciò quando si decide di intitolare *Ulisse* il proprio romanzo, sulle intenzioni dell'autore c'è assai poco da almanaccare. Alessandro Manzoni, un secolo prima, aveva voluto affrontare lo stesso compito, la stessa chimera, ponendosi innanzitutto il problema di essere all'altezza del progetto che aveva in mente.

L'intento era dunque di costruire un classico, il timore quello di non farsi la domanda giusta per riuscire a ottenerlo. Alessandro Manzoni apparteneva a una classe colta e, per quanto lo concedessero i tempi, progressista, aveva beni, frequentava gli intellettuali suoi contemporanei, poteva accedere alle ultime novità editoriali provenienti da tutta Europa. Sentiva che il futuro stava nel progettare un'opera che fosse leggibile, nel senso che a questa parola era stato dato oltralpe, e oltremarica. In pratica progettando un romanzo per l'Italia a venire, aveva dovuto guardare ai francesi e agli inglesi che avevano esperienza di Stati nazionali e di indirizzi culturali diffusamente laici. In quella laicità si erano sviluppate letterature d'uso, che per la prima volta si potevano dire rivolte a un pubblico di lettori.

Manzoni sapeva di non avere a disposizione uno Stato nazionale, e fidava sul fatto che la sua comunità di lettori, per quanto esigua fosse, *venticinque*, era tuttavia assai trasversale e, almeno dal punto di vista letterario, si riconosceva in quella nazione Italia che un altro classico asincrono come la *Commedia* di Dante Alighieri aveva disegnato fin da cinque secoli prima. A proposito di concetti a rilascio lento. *I Promessi Sposi* sarebbe diventato il

romanzo fondante di una nazione che non era nemmeno ancora nata.

La Rivoluzione francese aveva allargato il *range* delle classi borghesi nemiche giurate del *pompier* e della versificazione. Gli inglesi in particolare con il successo di Richardson e della sua *Pamela*, avevano stimato come territorio di mercato editoriale il pubblico femminile, già dal 1740. Di questi movimenti, di queste novità Manzoni era al corrente e si capisce tenendo conto, per fare un esempio, di quanto della *Monaca* di Denis Diderot, o del *Monaco* di Matthew Gregory Lewis entrambi del 1796, c'è nel rassegnato rovello gotico della sua monaca, quella di Monza. Pochi anni prima persino un mostro sacro come Goethe, anch'egli privo di un vero Stato nazionale, si era dovuto assoggettare alla "narrativa", risolvendo a suo modo, *Le affinità elettive* sono del 1809, la stessa sciarada che stava togliendo il sonno a don Lisander. Nel suo tempo, nell'Italia virtuale delle arti, la soluzione era rappresentata dal melodramma che declinava in modo totalmente specifico con tanto di apparato scenico e musica, il termine *popolare*: materiali per i pochi leggenti dati in pasto a moltitudini di non leggenti. Quasi

lo stesso principio didattico che presiedeva alla grande rivoluzione giottesca, che aveva trasferito sulle pareti delle cattedrali contenuti francamente confessionali, fino ad allora espressi in forme bidimensionali ed esoteriche, in forme tridimensionali e accessibili, per l'appunto *popolari*. Ma il melodramma si portava come conseguenza diretta l'obbligo di versificare: tra non molto, il peso specifico di Giuseppe Verdi, che nasce nel 1813, starà nel far incontrare, senza vittime, queste due pulsioni, il popolare e l'elitario, che agitavano, e ancora agitano, l'esperienza intellettuale del nostro Paese. La prima fase della rivoluzione manzoniana consistette dunque nell'abbandonare le torri eburnee del verso per lanciarsi nel pelago vocante della prosa. La domanda giusta da farsi era la più semplice in assoluto: dove abita il classico? E la risposta che Manzoni si dà è che il classico abita nel senso primo – eroe, pericolo, nemico da sconfiggere, aiutanti, difficoltà di raggiungere un obiettivo, lieto fine –, tutto il resto è variante.

I classici hanno una capacità di mutazione estenuante e un'incredibile capacità di migrare da un mondo all'altro, da un contesto all'altro, da una lingua all'altra. E ciò avviene proprio per questo loro risiedere dove i concetti

assumono sostanza: amarsi, tradirsi, non trovare la strada di casa, essere soverchiati da una forza inaffrontabile come un morbo. Del resto, questo concetto era stato chiarito in tempi non sospetti, era il 1749, da Henry Fielding, quando, in apertura del suo *Tom Jones*, paragonando un buono scrittore a un oste accogliente, aveva asserito che buona parte della riuscita di un piatto dipende dalla qualità delle materie prime.

Leggere un classico è come visitare i sotterranei di una città. In superficie, alla luce del sole, si stratifica il mutamento, ma là sotto, nel sistema circolatorio, si può individuare l'articolazione delle fondamenta, affascinanti, labirintiche, semplificate e sostanziali, come le sinopie sotto gli affreschi.

Quanto di Federigo degli Alberighi che attende monna Giovanna, avvilito per la sua povertà, c'è in Rossella O'Hara che, vestita della mise ottenuta dai tendaggi di casa, attende Rhett Butler. Sono passati esattamente 583 anni tra il *Decamerone* e *Via col vento*, ma il motore della scena è assolutamente identico. Immutato nel senso. In entrambi i casi si finge un'agiatezza che si è persa per non sminuirsi agli occhi dell'amato, o dell'amata. Un esempio questo che serve a chiarire



quanto di traslabile e infinitamente variabile ci sia nelle forme fondamentali.

Guardare la *Madonna del Cardellino* di Raffaello, significa guardare oltre la mano di chi l'ha dipinta, e trovarci la rarefazione di Leonardo e le posture di Michelangelo. Ecco, il classico abita in sé stesso. Si nutre di sé stesso. Il classico abita nei classici. A Manzoni, come a tutti gli altri prima e dopo di lui, non restava altra via che partire da lì. Da quel concetto elementare. E così volle scrivere un romanzo che contenesse l'*Iliade*, l'*Odissea*, il *De rerum natura*. Il rapimento di Lucia Mondella, come quello di Elena di Troia; il vagare periglioso di Renzo Tramaglino tra il comasco, il lecchese, il bergamasco e Milano, come

quello di Ulisse nel Mediterraneo; la peste, mortifera e sempre uguale, la stessa che era partita da Atene nel 430 avanti Cristo.

Ma, sempre a proposito di padri e di connessioni dirette, in letteratura non si può parlare di peste senza parlare del *Decamerone*. E infatti, nel capitolo XXXIII dei *Promessi Sposi* quando Renzo, appena guarito dalla malattia, s'imbatte in Tonio, inebetito dalla recrudescenza del morbo, Manzoni si spinge sino a fare più che un accenno diretto al classico di Boccaccio, esibendosi in una sinossi istantanea che rinchiude tra l'espressione *cento storie* e l'espressione *parlarne tra amici* tutto l'arco semantico di quel capolavoro:

*Raccontò anche lui all'amico le sue vicende,
e n'ebbe in contraccambio cento storie, [...] cose che non si sarebbe mai creduto di vedere; cose da levarvi l'allegria per tutta la vita; ma però, a parlarne tra amici, è un sollievo.*

Un progetto così ambizioso, dunque, richiede patroni di primissimo piano. Vigili e, qualche volta, ingombranti. Ma fu solo per questa centrata ambizione che ai venti-

cinque lettori, anche a quelli che non avevano mai letto Omero, o Lucrezio, o Boccaccio, o Dante, quel *Promessi Sposi*, al suo sorgere definitivo nel 1840, risultò incredibilmente, ma indiscutibilmente, classico.