

TRAGICITÀ DEL MANZONI

di

Piero Bigongiari

I. DALLA LUCE-PAROLA ALLA PAROLA-LUCE

Nell'*Appendice storica su la colonna infame*, del '23, verso la fine è detto, assai meglio cioè con meno precauzioni che nella riveduta *Storia della colonna infame*: « Venne finalmente un uomo, il quale vide, come tanti altri, una colonna; ma non andò, come tanti altri, a pensare che un pezzo di granito fosse il criterio d'un fatto morale: vide una iscrizione; ma ricordandosi che la parola umana può esprimere il vero e il falso, non s'immaginò che le parole incise in marmo fossero esenti da questa condizione: lesse; e trovò che vi si parlava con orrore d'un delitto atrocissimo, stranissimo, insensatissimo; queste qualità gli fecero tanto più avvertire che prima di partecipare all'orrore, conveniva rendersi conto della certezza: esaminò; e trovò ben tosto una tutt'altra certezza, ebbe a provare un tutt'altro orrore. Quest'uomo (ognun vede che noi parliamo di Pietro Verri) nel 1777, trasfuse la sua certezza il suo orrore in uno scritto, con quella evidenza e con quell'impeto sapiente che fa trionfare la verità, quando però l'ora sia giunta. Così dopo centoquarantasette anni, s'intese per la prima volta, su quel fatto, una voce umana, spiegata; una voce che per la prima volta dava secondo il merito, la compassione e il biasimo »⁽¹⁾. A queste parole aggiungerei le

⁽¹⁾ Cito sempre da: ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalbetti, in vari volumi, Milano, Mondadori, 1954 sgg., con la sigla M seguita dal numero romano del volume e dal numero arabo del tomo. Qui M II 3, pp. 747-8.

conclusive sempre della suddetta *Storia della colonna infame*, stavolta nel testo riveduto: « Così è avvenuto più volte, che anche le buone ragioni abbian dato aiuto alle cattive, e che, per la forza dell'une e dell'altre, una verità, dopo aver tardato un bel pezzo a nascere, abbia dovuto rimanere per un altro pezzo nascosta »⁽²⁾.

Ebbene, qui il Manzoni non solo si dimostra seguace del Vico nel constatare che il vero è lo stesso fatto, nel senso che la fattibilità di un evento ricostituita in tutti i suoi minimi termini, cioè ricostruita storicamente *in toto*, può assicurarci della sua verificabilità, ma anche partecipa della distinzione vichiana tra il vero e il certo, quest'ultimo non essendo che il dato, il contenuto particolare della coscienza, in contrapposto alla scienza, alla conoscenza comprendente tutto il processo per cui una cosa si fa, dalla causa all'effetto. In che modo? Ci pare in un modo assai semplice, ma che va messo in luce, per la sottigliezza del passaggio dal certo al vero nell'ambito della riflessione manzoniana che, totalmente anticartesiana, non può identificare il vero col certo e ha bisogno di introdurre la scienza del fatto, vichianamente, nella stessa operazione poetica da cui tende a espungere come determinante, seppure ne accetti i dati propulsivi, la mera probabilità del certo; e io aggiungerei, perché il poeta ormai conosceva l'assoluta arbitrarietà sensibile attraverso cui, come attraverso una finale prova del fuoco, la certezza poetica tende a verificarsi, producendosi, in verità etica. Ne aveva fatto esperienza con l'elaborazione scatenata della materia « sacra » degli *Inni*: materia certa, materia dunque probabile, ma che occorreva consacrare, nello sforzo interrotto con l'interruzione degli *Inni Sacri*, a materia stessa sensibile della verità. *I Promessi Sposi* ereditano cotesta crisi di verificabilità della materia sottoposta all'invenzione poetica. L'ironia, la finissima impalpabile ironia manzoniana di cui non è traccia negli *Inni*, nasce appunto sul discrimine della probabilità dei fatti, laddove essi sono in equilibrio, psichico instabile equilibrio, tra una precaria certezza, che non dimentichiamoci fa parte dell'area del probabile, e il loro storicizzarsi in verità etica, che, non dimentichiamoci ancora, fa parte dell'improbabile, del realizzato,

⁽²⁾ M II 1, p. 785.

il quale chiude il processo stesso della probabilità con una scelta irreversibile. La coscienza diviene elemento transeunte di dati che sfuggono al giudizio umano verso una loro finale, provvidenziale imperscrutabilità; ed è questo il momento di passaggio dai dati ai fini, che segna anche la fine della probabilità del dato in questa comprensiva *eironeia* tutta propria del nuovo Manzoni, in quest'ultima « dissimulazione onesta » dell'imperscrutabilità finale a cui il dato è offerto, in una demiurgica accettazione e dei fini e dei mezzi.

Ed ecco, per richiamarci all'*Appendice storica* da cui eravamo partiti: « prima di partecipare all'orrore, conveniva rendersi conto della certezza; e trovò ben tosto una tutt'altra certezza, ebbe a provare un tutt'altro orrore ». Dunque la certezza, una certezza intercambiabile, che deriva dalla conoscenza del particolare, promuove in questo caso l'orrore, « un tutt'altro orrore »: provoca, voglio dire, in ogni caso, la mozione dei sentimenti. Ma, ottenuta questa certezza « storica », ecco che « Quest'uomo [...] trasfuse la sua certezza il suo orrore in uno scritto, con quella evidenza e con quell'impeto sapiente che fa trionfare la verità, quando però l'ora sia giunta ». E nulla ci vieta di pensare che nel subconscio manzoniano i *Promessi Sposi* siano l'ora finalmente scoccata al suo colmo di verità, anche rispetto all'opera apprezzata in un tal senso meritoriamente veridico di Pietro Verri. Occorre allora « quella evidenza » e « quell'impeto sapiente » perché la verità trionfi: e queste doti, è chiaro, fanno parte dell'invenzione. Passando da Pietro Verri al caso del Manzoni stesso, nei componimenti misti di storia e d'invenzione, la prima sopperisce al farsi del certo, ma occorre la seconda perché il certo si trasformi in vero, nel senso che, facendolo artisticamente, se ne conosce la causa, una causa tutta legata al suo stesso farsi evidente nei termini della *poiesis*, nei termini causali della poesia. In questo, Manzoni si rivela ancora sotto l'influsso degli ideologi sensisti, ma egli scioglie nell'operazione poetica stessa il metodo, epistematico e meramente deduttivo, dell'analisi sensista e ricupera, attraverso l'invenzione, quella perdita di causalità che aveva portato il sensismo nel vicolo cieco del suo pessimismo storico, una volta dato fuoco alle polveri della rivoluzione, e cioè a quella disperazione della ragione a cui il Manzoni voleva invece restituire tutta la sua calma operativa. La sensibilità si scatenava allora incontrollabile nel-



5 - Tazio da Varallo: *David e Golia* (Varallo, Pinacoteca)



6 - Tazio da Varallo: *Battaglia di Sennacherib* (Novara, San Gaudenzio)

l'area dell'invenzione, ma nel contesto inventivo vinceva la sua probabilità, la sua certezza provvisoria, e diveniva sensibilità, acuita al massimo, del visibile, del percepibile, sicché il contesto si stabiliva al limite della probabilità, dove cominciava il *tout se tient* della verità, dove la verità cominciava a funzionare dopo che l'accensione sensibile ne aveva sollecitato tutta quanta l'area inventiva ⁽³⁾.

Il vero dunque per il Manzoni non è soltanto quanto è storicamente verificabile, ma quanto passa attraverso quest'ultimo stadio della sua fattibilità che è l'invenzione. L'evidenza e l'impeto sapiente non altro sono che gli elementi fenomenologici per cui un fatto è visto in movimento, e dotato dell'impulso naturale al suo *feri*; il che non può avvenire che all'interno stesso dell'invenzione, laddove la verificabilità storica, il documento, elemento passivo, cede il passo a quell'elemento attivo, dotato di impulso etico, che è l'invenzione. Perché ciò accada, perché insomma la verità trionfi, occorre però che « l'ora sia giunta ». Ed ecco che possiamo intanto arguire che la lunga fatica che l'Historia manzoniana implica in quanto « guerra illustre contro il Tempo », non è altro che quello stato coscienziale di acquisizione del « certo », « scartafaccio » dove il certo acquista un po' per volta la propria credibilità emotiva, nella fattispecie l'orrore, e al di là del quale si stende l'area fenomenologica dell'invenzione, là dove soltanto il certo può divenire il vero: che è il certo stesso, spassionato, integrato e funzionante nel proprio sistema veridico: è insomma il certo eticizzato dal suo stesso costituirsi in sistema. Per il Manzoni il passaggio dal certo al vero è non altro che il passaggio dal documento al sistema, nel quale soltanto il vero funziona. L'orrore o l'ammirazione, i sentimenti portati al loro diapason negativo o positivo, sono retaggio del certo ⁽⁴⁾; ma il vero si spoglia anche di questi sentimenti accompagnatori, il vero ne è al di là: dove l'« evidenza »

⁽³⁾ Mi par utile segnalare lo studio che non ha perduto nessuna delle sue suggestioni, di ELENA GABUTI: *Il Manzoni e gli ideologi francesi*, Firenze, Sansoni, 1936, dove tra l'altro proprio gli studi linguistici costituiscono, *in re*, il movente dell'argomentare manzoniano che di lì si allarga filosoficamente alle cause.

⁽⁴⁾ Il mito alfieriano della didassi catartica della passione si costituisce della matematicità tragica di questo « certo » in fase illuministica di smontaggio, di scomposizione: è il « certo » già vichiano richiamato in ambito illuministico nella sua politezza neoclassica come qualcosa da toccare col linguaggio nel suo tutto tondo; e la tragedia alfieriana si propone come suscitatrice di consenso e di dissenso attraverso l'ammirazione e l'orrore promananti, direi in termini tattili, da una certezza evinta in tutta la sua proponibilità scenica.

e l'« impeto sapiente » soli conducono la danza fenomenica degli eventi, e se ne possono impadronire in quanto ne sono gli elementi propulsori. L'« evidenza » pertiene al campo del visibile, l'« impeto sapiente » al campo delle energie messe in moto, al campo dinamico dove il vero è il visibile stesso che avanza, superato il proprio grado di certezza storica, cioè di mera occasionalità documentaria. È dunque una storia al di là della storia l'invenzione manzoniana: essa implica una super-storia — una storia potenziata dalla eticità della propria evidenza, non una metastoria —, in cui quanto vi evoluisce non tocca nemmeno più direttamente la sfera accompagnatoria, come s'è detto, dei sentimenti, ma anzi la oltrepassa nel puro visibile e nel puro dicibile, nell'ethos stesso dell'esistente verificato. L'emozione che dà il Manzoni non tocca affatto le corde emotive del sentimento, bensì impegna le corde cognitive dello stesso sentire umano. La sua altezza di dettato, quel senso di un accadimento che ha qualcosa di già accaduto proprio mentre accade, e dunque di riflessivo, insomma quel senso di un'azione riflessiva, dà alle immagini una luce particolare, insieme irrequieta emotivamente e ferma mentalmente: per esempio, l'Innominato è già *in nuce* convertito alla presenza del Cardinale, per cui le parole che questi gli rivolge suonano come un'omelia rituale impegnante la stessa psiche umana nella sua costitutività non più particolare, la costitutività stessa dell'uomo che « vede » i propri eventi mentre questi accadono. L'idea che uno « scartafaccio », quello della Historia, ha raccolto il certo, l'ha verificato e l'ha immesso sul piano fenomenologico dell'« evidenza » e dell'« impeto sapiente », fa sì che nell'operare artistico ci paia di assistere a una riprova emotivo-conoscitiva del certo, mentre esso viene sussunto, in un intervallo di sublime ironia ch'è il riso stesso della mente, dal senso di autentica mancanza fisica del corpo reale nell'ambito linguistico in cui il certo cerca di simbolizzarsi, sul piano inscalfibile del visibile, dove quel reale dotato di evidenza e di impeto tocca il grado veridico della propria conoscibilità. All'ironia che insieme segna l'intervallo iniziale e lo annulla, tra la materia storica e la materia romanzesca, corrisponde allora l'altro intervallo, quello finale dell'« utile » che la mente così sollecitata propone sottolineando, stavolta verso il lettore, la esemplarità di una materia ripetuta in ambito ontologico, e poi subito can-

cellando la sottolineatura, lasciando una filigrana sottilissima appena trasparire. Agisce cioè come una seconda natura, nell'altissimo grado ripetitivo che solo l'invenzione può dare alla storia, spogliandola d'ogni processo passivo, assumendola sul piano in cui l'individuo ritrova tutta la propria socialità, che è il piano linguistico, che non per nulla ha dato tanto da fare al Manzoni, se proprio nel linguaggio egli cercava di reperire in ultima analisi non solo il senso di un'unità nazionale ma quello stesso dell'unità mitica, e dunque religiosa, dell'uomo come essere che partecipa insieme del visibile e dell'invisibile: del visibile della storia, e dell'invisibile della fede. Il Manzoni, volendo che il piano linguistico si avvicinasse il più possibile al piano della comunicazione, spinge in ultima analisi la *parole* all'estremo nel senso della *langue* (un'operazione inversa a ogni gaddismo), anzi inventa una *langue* che era teoricamente l'esito stesso della *parole* quando essa cerca di sacrificare al massimo la propria peculiarità, dunque anche la propria dialettalità, e finisce per reperire col suo uso toscano, con la famosa « risciacquatura in Arno », una formidabile perché attenuata quanto mai nei propri dislivelli *parole-langue*, una irripetibile *parole-langue* che ha tutta la lunghezza e tutto l'agio della propria riflessività interna. E non è solo dal punto di vista lessicale che il Manzoni opera l'accostamento *parole-langue* bensì, io direi, soprattutto al livello sintattico, se « dans la syntaxe, la frontière entre langue et parole s'estompe », come dice Saussure ⁽⁵⁾: in quella sintassi dove il gioco della riflessione è un continuo, pacato rimando, sottilmente ironico, di riflessi reciproci, delle sfaccettature del pensiero, dell'azione pensata, e tanto più laddove il tema sottostante si fa concitato e l'urto delle passioni violento. Un cotale urto è « visto », stavo per dire attutito, proprio attraverso la sua assunzione in una sintassi lunga, che analiticamente consente a tutti i propri *liens*, a tutti i propri nuclei distributivi di discorso.

Il tutto si trasferisce sul puro piano del visibile, del percepibile con l'occhio, quello che io stesso, con parole manzoniane, ebbi a definire, a proposito degli *Inni Sacri*, il piano della « riflessione sentita »: se nella « riflessione » eleggiamo appunto il piano speculare della lingua come un rimando

⁽⁵⁾ ROBERT GODEL: *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1957, p. 82.

di luce, di immagini totalmente distaccate dai loro lontani referenti, per immettersi sul piano dell'evidenza assoluta: che è evidenza etica perché prima è evidenza ottica, e persino sublime, finissima ironia. Il che significa percezione della totalità del fatto nella particolarità, che gli sta un po' stretta, dei singoli fatti. Don Abbondio è tale perché è visto, lui povero diavolo, dibattersi nella categorialità e nella tipicità a cui appartiene; ma il narratore seguita a mescolare il suo categoriale sorriso nello stretto « vaso di coccio » che è don Abbondio, il quale perciò versa da tutti gli orli il liquore categoriale che il pietoso-impietoso mescolatore seguita a versargli dentro: il sorriso deriva da questa categorialità debordante rispetto all'esemplare minore costretto ad accoglierla, in cui pure seguita a brillare un qualche riflesso, quanto impoverito, della luce degli archetipi.

Il narratore che segue Renzo lungo l'Adda nella notte memorabile può darci l'emozione che ci dà perché nel puro visibile è immessa tutta l'eticità dell'accaduto e dell'accadibile accomunati nel punto dell'evento, via via che l'evento avviene cioè sposta la propria metonimia verbale con il sapore miracoloso d'una riprova. Là il protagonista, comunque il personaggio che risponde al nome di Renzo, si riposa dal sentirsi preso, con l'autore, nell'ingranaggio mortale della propria certezza patetica, nel raggio lunare della propria verità riflessa: in una luce calma e non labile nella sua tenuità, siccome la luna attesta, riflettendone i raggi attutiti, la verità luminosa del sole, che magari non si può guardare direttamente. La notte di Renzo, il suo cosiddetto momento idillico che si fa luce fra il terrore, è come il vetro affumicato con cui si può guardare direttamente il sole delle passioni.

A un certo punto, quell'uggia, quell'orrore indefinito con cui l'animo combatteva da qualche tempo, parve che a un tratto lo soverchiasse. Era per perdersi affatto; ma atterrito, più che d'ogni altra cosa, del suo terrore, richiamò al cuore gli antichi spiriti, e gli comandò che reggesse. Così rinfrancato un momento, si fermò su due piedi a deliberare; e risolveva d'uscir subito di lì per la strada già fatta, d'andar diritto all'ultimo paese per cui era passato, di tornar tra gli uomini, e di cercare un ricovero, anche all'osteria. 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. La stanchezza quasi scomparve, gli tornò il polso, sentì il sangue scorrer libero e tepido per tutte le vene, sentì crescer la fiducia de' pensieri, e svanire in gran parte quell'incertezza e gravità delle cose; e non esitò a internarsi sempre più nel bosco, dietro all'amico rumore.

Arrivò in pochi momenti all'estremità del piano, sull'orlo d'una riva profonda; e guardando in giù tra le macchie che tutta la rivestivano, vide l'acqua luccicare e correre. Alzando poi lo sguardo, vide il vasto piano dell'altra riva, sparso di paesi, e al di là i colli, e sur uno di quelli una gran macchia biancastra, che gli parve dover esser una città, Bergamo sicuramente ⁽⁶⁾.

L'evolversi dell'evento è il puro visibile dell'evento stesso sulla linea che dalla causa porta all'effetto, constatato in quel punto che si sposta: un punto che sa e non sa insieme, un punto che tiene in equilibrio tutta la tragicità dell'esistente con l'idillio della propria parvenza visibile, se l'idillio, legato com'è al verbo εἶδον, *vedo*, è, puramente visibile, quanto non è già più la causa di se stesso ma non ne è ancora l'effetto: un segmento tragico del reale, che non perde la propria tragicità, derivantegli dal senso complessivo della sua esistenza, ma che la staticizza, a dir così, nell'«evidenza» in cui il suo «impeto» originario appare, e in cui l'«impeto sapiente» dello scrittore la inventa, cioè appunto la mette in luce, la vede, la rende visibile: in altre parole la carica di una causa che diviene effettuale, nell'istante in cui la parola che la contiene e la evidenzia è questo attimo di transizione che contiene e insieme non contiene i due estremi. Εἰδύλλιον, diminutivo di εἶδος, è «idillio» in quanto indicandone l'aspetto, la forma, impegna appunto l'evidenza del visibile: cioè un visibile già formato, o comunque in via di formazione, una causa che sta raggiungendo la propria effettualità. Nell'idillio è un tanto di consequenziale che in questo accomuna il grande Manzoni al grande inconscio avversario, il Leopardi: la consequenzialità dell'idillio, ossia di ciò che è visibile, di ciò che cade sotto il retaggio degli occhi, è la parte dirimente dell'idillio. Un idillio senza il proprio interno stato di consequenzialità non sarebbe concepibile. Ed è perciò che nell'idillio si ha la sensazione che non si può andar oltre: quel senso dell'effettualità che lo permea, che ne permea intendo la visibilità,

⁽⁶⁾ *I Promessi Sposi*, XVII, 16-18.

anche lo svuota d'ogni moto dinamico in partenza: le figure idilliche ammortizzano, attutiscono le forze dinamiche in arrivo, impegnano il tragico con la loro forza assorbente. E quel mistero che sempre il tragico contiene, diviene in questa forza frenante l'evidenza stessa del mistero, la dolcezza suprema e finale d'ogni amaritudine: la dolcezza, dico, della sua evidenza; la possibilità dell'idillio essendo tutta aperta al passato e tutta chiusa al futuro, se dal passato vengono refluendo le energie che l'idillio evidenzia. Allora ecco che si arriva a capire che l'idillio è l'opposto stesso della storia, è quanto non ha storia e non fa storia; ma è proprio per questa discontinuità del tragico storico attraverso l'effettualità idillica che l'uomo può avere coscienza inventiva, anzi coscienza motiva, *in re*, della propria storia.

Per il Manzoni l'invenzione dei componimenti misti di storia e d'invenzione costituisce l'accidentalità, fa parte della fenomenologia per cui il certo assurge al grado di vero: è grazie all'idillio, grazie alla segmentazione dell'idillio, che la storia si muove nella percezione ottica memorabile del lettore, così come è nel movimento storico che l'idillio inventa la propria costante elementare, per cui la storia non solo si muove come si muove, cioè diviene, ma è percepibile cognitivamente nei recessi stessi delle sue mosse altrimenti non captabili. Le scienze umane, la psicologia, la sociologia ecc., possono ricostruire i moti del cuore, i moti delle folle, ma non possono renderli veri senza questo stacco fotogrammatico a cui adempie la pausa idillica. Per cui il visibile stesso che è il proprio dell'idillio, diviene alla fine il captabile del movimento a cui obbedisce la storia: questo mistero « provvidenziale » proprio perché il visibile, il pausato idillico, lo frammenta in fotogrammi sempre simili ma non mai uguali. Da questa somiglianza che implica la non identità nasce la storia; che è tale proprio perché vi è un'identità che non implica la somiglianza, ad agirvi sotto: questo valore di visibilità « quieta » dell'idillio che è il tessuto connettivo d'ogni diversità, cioè d'ogni moto che proprio attraverso questa staticizzazione istantanea può seguitare a fluire, maestoso o tragicamente precipite verso i suoi fini. Così la lancetta dell'orologio può darci l'idea della continuità del tempo proprio attraverso la discontinuità minimale dei suoi moti. Insomma proprio la tmesi idillica serve a farci percepire, inavvertita, la continuità fondamentale del tragico.

Stando così le cose, voi capite che più che parlare dei personaggi idillici dei *Promessi Sposi* si può parlare dei momenti idillici dei personaggi del romanzo, o meglio dei momenti idillici in cui il tragico si fa quotidiano, captabile, familiare, assuefatto alla psiche assorbente del lettore, all'inconscio percettivo come momento fotogrammatico di stacco d'una continuità tragica dominante, o meglio d'una dominante tragica illuminata nella sua estraneità da un altro sole, quello altrimenti impercettibile della Provvidenza: la quale si intride come « perplessità » talvolta nell'azione divisata e portata a buono o a cattivo fine. È l'« avvenuto », la cronaca sottintesa alla storia, cioè una storia non ancora segnata dal suo senso, il momento « perplesso » della storia, che libera l'invenzione dal suo eccesso come dal suo difetto fantastico; ed è il riposo idillico, meramente funzionale, che riporta la « storia quale è avvenuta » alle sue proporzioni inventive, cioè riesce a metterla in moto, nel suo spessore altrimenti indefinibile, e a tenervela quale l'esplicarsi stesso dell'eventualità umana: intendo l'uomo e quel che l'uomo fa strettamente collegati nel mistero non più arginabile di un'operazione che già più non gli appartiene nel momento stesso che agisce, quando l'opera è uscita dal suo stretto campo decisionale.

Proprio nel bel mezzo del rapimento di Lucia ordito da Egidio con la complicità sciagurata della Signora, nel *Fermo e Lucia*, e proprio nel più occulto artefarsi della colpa lo scrittore riesce a insinuare un barlume di pietà, che collima nel subconscio con l'alibi eventuale, per la disgraziata facendo notare che questa narrata non è una « storia inventata », ma che, in quanto « storia avvenuta », la colpa non è mai totalmente assegnabile fino in fondo nella colonna delle perdite: rimane il suggello, magari di primo acchito impercettibile, d'una Provvidenza che si mantiene tale tanto nel bene quanto nel male, e che qui si rivela nella stessa « perplessità » dei birbanti. L'idillio in questo senso è il suggello indefinibile della realtà stessa mentre esplica il suo occulto non senso, nel bel mezzo dell'accadimento magari il più truculento e impensabile: è la parte riflessa in evidenza dei nodi più oscuri dell'anima o di un evento, è infine la pausa stessa del reale nel corpo più oscuro dell'invenzione, nell'annodarsi dell'invenzione con la storia. Non occorre arrivare all'esempio smaccato dell'« Addio, monti sor-

genti dall'acque » di Lucia, la quale non è certo in sé un personaggio idillico ma anzi, dal momento che è costretta a entrare nella storia, un energico seppur dissimulato portatore del tragico con stupenda remissività ai suoi occulti eventi, e ciò tolga ogni tentazione di interpretarne la figura in termini diminuiti; non occorre nemmeno ripensare al ritorno di don Abbondio, Agnese e Perpetua al loro paese dopo il passaggio dei Lanzichenecchi, un vero e proprio « idillio negativo », coi « segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme, come molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo » ⁽⁷⁾; né occorre insistere sulla pausa della vigna devastata di Renzo; ecco l'esempio mimetizzato, a cui accennavo, del *Fermo e Lucia*, nell'area dunque più di Ermes Visconti che del Rosmini:

È chiaro che la Signora gittò queste poche parole, per potere in caso spiegare la commissione da lei data a Lucia, se mai questa potesse un giorno rivelarla; per potere allora far vedere che non era stato un pretesto per allontanarla, e darla in mano ai rapitori. Ma della commissione la Signora non ne parlò al guardiano; probabilmente perché non voleva che si dicesse che Lucia si era posta su quella strada per suo ordine, e ne nascesse qualche sospetto. Se questa fosse una storia inventata, non mancherebbe certamente qualche lettore il quale troverebbe un gran difetto di previdenza nella perfidia ordita da Egidio e dalla Signora, poiché se Lucia avesse un giorno potuto parlare, se si fosse risaputo che quando fu presa ella andava per ordine di Geltrude, quanto maggior sospetto non sarebbe caduto sopra di questa, per avere essa taciuto al guardiano una circostanza tanto importante, della quale doveva così ben ricordarsi, che non avrebbe certo dissimulata se avesse operato schiettamente. Quei lettori i quali vorrebbero che in una storia anche le insidie fossero fatte perfettamente, se la prenderebbero con l'inventore: ma questa critica non può aver luogo perché noi raccontiamo una storia quale è avvenuta. Del resto questo stesso difetto ci dà il campo di porre qui una riflessione consolante in mezzo ad un sì tristo racconto: che è un disegno sapientissimo della Provvidenza regolatrice del mondo, che le perfidie le più studiate a danno altrui non sono mai tanto bene studiate, tanto bene eseguite che non rimanga sempre qualche traccia della mano che le ha ordite. L'uomo che intraprende una buona azione, quando sia un po' avvezzo a riflettere prevede sovente che non sarà senza inconvenienti: i birbanti avrebbero una parte troppo buona nelle cose di questo mondo se dovessero nelle loro birberie essere esenti da ogni perplessità ⁽⁸⁾.

⁽⁷⁾ *I Promessi Sposi*, XXX, 44.

⁽⁸⁾ *Fermo e Lucia*, II, IX, 80-83.

È l'idillicità manzoniana non altro che un congegno prospettico, quello che mette in moto, *in re*, nell'indicibilità occulta, storica, della *res*, la sua dicibilità inventiva, anzi la visibilità stessa del suo fluire storico, mentre si distacca dagli occulti disegni della Provvidenza nei chiari segni dell'evidenza per ivi riacquistare la propria causalità, ritrovare la propria energia proprio dalla chiarezza effettuale tutta esperita. La causalità riacquistata attraverso l'evidenza si esplica in quell'area finalistica che nella lettera *Sul Romanticismo* al Marchese Cesare d'Azeglio si esplicita nella dichiarata utilità dello scopo artistico: che è ancora una traccia, e non piccola, del permanere dei portati del sensismo ideologico all'interno del pensiero del Nostro.

È dunque l'idillicità manzoniana — in questo differenziandosi dall'idillio leopardiano, davvero tutto fondato sui canoni prospettici della stabilità ottica, perché quello che è in perpetuo, inarrestabile moto in Leopardi è il pensiero per entro questa gabbia ottica, non l'azione, e se mai l'azione pensata, cioè «finta» —, piuttosto che il visibile staticizzato, quella stasi illusoria che il tragico storico trova nella propria figuralità riflessiva e quello stacco che permette al fluire della storia di segnare la propria ora continua, riassorbendosi nello stato d'animo contemplativo del lettore — e naturalmente prima, e con più coscienza, dello scrittore — quella fotogrammaticità, e vorrei dire fotodrammaticità, in cui il discontinuo dell'esistenza parrebbe perdere, o non acquistare, se lo stacco fosse percepito come tale e non rimanesse allo stato subliminale, il proprio senso. L'impercepibilità dei fini storici si darebbe se la storia fosse una serie di quadri viventi, neoclassicamente immobili nella loro idealizzazione formale. Persino nella famiglia, è stato notato, nella calma felicità della famiglia, lo scrittore percepiva un che di «incerto, di pericoloso e quasi di terribile». Il Manzoni è qui che opera col suo romanticismo rivoluzionario, in quanto ipotizza una finalità storica che può darsi solo se si coglie la storia come *dynamis*, non come esemplarità idealizzante e, prima, idealizzata. Alla convergenza misteriosa dei fini contribuisce proprio l'evidenza spinta al massimo, e tutta analizzata, dei mezzi: i quali coincidono coi fotogrammi che si sovrappongono di un'azione che somiglia sempre ma mai è identica a se stessa. Ed ecco, nella differenza, la ragione del suo moto: una ragione identificante. In tal modo il carattere

idealizzante del neoclassicismo, e quel che di celebratorio esso aveva acquistato durante il Romantisme Empire, si scioglie nell'impulso dinamico che va in cerca, attraverso i propri mezzi figurali, dell'occulta finalità che lo sospinge. L'eticizzarsi della storia manzoniana è tutto dinamico e volitivo, nella messa in opera di una tale finalità originaria che provoca, attraverso la *suspense* dei singoli momenti, la convinzione del lettore. Ecco come il Manzoni esce romanticamente dal testo, nel riconoscere l'esistenza modificabile di una società di fruitori dell'opera: l'aristotelica catarsi cioè dal bello ideale si trasferisce nell'utilità che il testo probante riversa, con l'evidenza raggiunta, nel lettore. Ma non vorrei non far notare che questo violento rimando ontologico dell'opera manzoniana è possibile solo perché il mezzo figurale ogni volta si carica di causalità mentre e nella stessa misura in cui scopre la propria effettualità. L'evidenza è il risalto energico, e provvidenziale, di una causa che tanto più si dimostra sinteticamente agente — ed espansiva nel campo utilitario fuori dell'opera e di qualunque mancata esemplarità di tipo classicistico cioè statica all'interno dell'opera — quanto più l'effetto artistico è raggiunto in tutti i propri termini analitici. Ecco perché Manzoni ha quel passo lento ma sicuro: la sintesi scocca energica dalle punte dell'analisi quanto più spinta a fondo dei sostrati causali.

È proprio attraverso la tmesi idillica che il tragico si muove, è attraverso questa prestazione di visibilità statica che il tutto appare come la *dynamis* stessa del visibile. È il passaggio dalla storia all'invenzione e dall'invenzione alla storia a promuovere questa funzione nella sua continuità: una funzione che sfrutta a fini positivi l'errore ottico subliminale proprio della psiche umana che ha come sua dote tendenziale quella di fermarsi nelle immagini onde captarne tutti gli elementi riflessivi che ogni singola immagine contiene. In tal modo l'« orrore », come dice il Manzoni, ma potremmo dire il sentimento del tragico, si ritrasforma, si riconverte nell'originaria « riflessione sentita » che è la promotrice della tragicità manzoniana, e insieme la sua voluta e razionale ritardatrice, con tutto il suo umore accompagnatorio e la finissima ironia in cui si stempera il movimento e direi la appercezione dell'eticità mentre si converte in mera visibilità, nel divertimento stesso oculare che il visibile comporta allo stato puro. In questo senso direi che *I Promessi*

Sposi, con tutta la « riflessione sentita » che li involge e da cui si sviluppano, sono altresì il trionfo della luce e del visibile, come se una finestra fosse improvvisamente spalancata per merito dell'« invenzione » sulla contemporaneità, sulla solarità della storia.

La riconversione alla pari dei valori messi in atto nel romanzo (eticità *versus* storicità, storicità *versus* eticità) è in tal modo assicurata, stante non l'esemplarità della storia, ma appunto la sua puntigliosa e fin ironica (quasi: irenica) visibilità fin nei minimi termini, e stavo per dire meandri, che sono le circonlocuzioni del discorso. Non si dimentichi la parabola della luce nella *Pentecoste*: « Come la luce rapida / Piove di cosa in cosa, / E i color vari suscita / Dovunque si riposa »: così la costitutività idillica dei momenti di riposo, dei momenti dove la luce si riposa, è quella che suscita « i color vari », piovendo indifferente « di cosa in cosa » linguisticamente suscitata nella sua peculiarità. È ancora in atto uno dei due termini cardinali della poetica manzoniana della « riflessione sentita », quello appunto, otticizzato ma meglio direi riportato all'etimo, della « riflessione ». È il riposo indifferente della luce « di cosa in cosa » che mette in crisi la potenzialità dell'esistente, se vogliamo la potenzialità cromatica dell'esistente. L'idillio è il passaggio da una tale potenzialità all'attualità, suscitato dalla parabola della luce piovente ch'è similitudine per « La voce dello Spiro », del « fonte / Della parola »⁽⁹⁾. È idillio dunque questo parlare delle cose per se stesse, suscitate nella luce della loro visibilità, quieta e inquieta insieme; quieta nel senso che la luce vi si riposa sopra, inquieta nel senso che questo riposo

⁽⁹⁾ La luce come metafora originaria è già nella *Poetica* aristotelica (1459a): « Fare delle metafore (*metaforein*) significa appunto vedere (*theorein*) le somiglianze ». JEAN-MICHEL REY: ne *L'homme, le monde et le jeu* (« Critique » 247, Décembre 1967), in un saggio dedicato all'opera di EUGEN FINK: *Spiel als Weltssymbol*, Stuttgart 1960 (trad. it. col titolo *Il gioco come simbolo del mondo*, Roma, Lerici, 1969, col saggio del Rey ivi premesso), dichiara a un certo punto: « Le monde est déchu de sa dignité ontologique, et ce d'autant plus que Platon a scellé la division du monde en deux parties: *mundus sensibilis/mundus intelligibilis*. Ainsi le concept de monde devient une *métaphore*, quand il est pensé au pluriel; un transfert (de sens) est donc toujours possible d'un monde à l'autre... Cette notion de métaphore présuppose, comme son espace le plus originel, cette distinction du sensible et de l'intelligible; elle n'a donc de sens qu'à l'intérieur de la métaphysique. Dès lors, elle impliquerait un certain rapport d'*analogie* entre les deux ordres tel qu'il autoriserait toutes les comparaisons, tous les paradigmes grâce auxquels s'effectuerait un transfert du propre au figuré, du concret à l'abstrait, du *visible* à l'*invisible* (c'est-à-dire à l'intelligible): structure qui d'emblée s'enracinerait dans la vision. Aristote avait indiqué ce rapport de la métaphore et de la vision... La lumière serait la métaphore originaria et en même temps la *possibilité même de la métaphore*... Mais si la lumière est ce qui rend visible, ce qui ménage un espace de vision, elle est elle-même invisible. Elle se dérobe en se donnant, elle se cache en montrant ».

della luce fa scattare la virtualità oscura delle cose verso la loro attualità chiara. E rivedendo il tutto nella struttura narrativa: è quiete il momento idillico in quanto arrivo della luce-parola sugli aspetti risuscitati del visibile storico, è inquietudine al contempo lo stesso momento idillico in quanto messa in atto del virtuale ch'è nella storia verso quell'attualità che la parola-luce provoca negli stessi elementi costitutivi della storia: non altrimenti captabili che con lo strumento dell'invenzione.

Nei componimenti dunque misti di storia e d'invenzione, quei componimenti che il Manzoni teorico condannerà dopo averne messo in funzione il capolavoro prototipico, la storia non potrebbe passare dalla sua testamentarietà virtuale all'espressione etica dei propri elementi costitutivi se quanto presiede all'invenzione, questa doppia operazione connessa alla concezione ottica dell'idillio, non potesse funzionare appieno nel corpo stesso del romanzo: il piovervi soprannaturale della parola suscitatrice, il naturale suscitarsi dei colori che virtualmente vi sono contenuti. Operazione, come si vede, di messa in funzione, di intermittenza necessaria a che il movimento, per illuminazioni successive, sia reso percepibile ai sensi nella sua fluidità. Di qui si vede l'enorme importanza che questo cambiamento di registro, quasi totalmente pertinente all'area dell'invenzione, ha nell'operare manzoniiano. Se persino la sua sottile, pacifica ma pungentissima ironia ha questo fine suscitativo, contemporaneizzante: è luce in arrivo dall'alto, è pioggia celeste sulle riarse e oscure parvenze del visibile. E per concludere questa parte, l'idillio è l'intermittenza della storia, essendo l'area storica, per il *fading* che le è innato, più facilmente disponibile all'invenzione, nei suoi momenti, complementari fino all'antitesi, di ispirazione e di espirazione: l'idillio è una storia destoricizzata, o meglio una storia lisa, resa quasi trasparente, particolarmente permeabile alla luce, necessaria a far prendere quei nuclei di intensità che della storia costituiscono il motore evidente ma che non sarebbe tale senza i suoi contraccolpi di ricupero.