

danielle luti

## INNOMINATO E BORROMEO

La sottile colpa del vivere. Le affinità tra *I Promessi Sposi* e *Pinocchio*

Alessandro Manzoni, oltre ad aver dato dignità ad un genere disperso o disatteso dalla cultura italiana [1], il romanzo, ha introdotto nell'ordito narrativo due figure modello che, da un lato, rimandano alla tradizione nordeuropea del fantastico, del vampiresco [2], dall'altro si configurano come personaggi inerenti alla complessa struttura dell'essere. Solo facendo una lettura superficiale, l'*Innominato* può richiamare gli eroi unici e solitari della narrativa popolare e d'appendice, il capitano Nemo di Verne, il conte di Montecristo di Dumas, Jean Valjean di Hugo. Ma a ben guardare, il conflitto con il mondo ("avverso il mondo/avversi a me gli eventi" di foscoliana memoria), l'autoemarginazione, non ha nel personaggio manzoniano una genesi legata al carattere storico e politico o ad una dimensione privata mediante la quale si costruisce un sistema ideologico e una strategia distruttiva. Per intenderci non ci troviamo di fronte ad una rivolta contro l'ordinamento statale o contro le leggi, ma ad una sfida alla vita. Il nichilismo distruttivo del personaggio manzoniano è diretto, in senso dionisiaco, a provare la propria volontà di potenza, a cogliere l'attimo, a "vibrare" nel flusso esistenziale. Il disprezzo nei confronti del genere umano non nasce dallo studio dei limiti, ma dal rifiuto della individualità coatta, dell'immobilità per abuso di maschera. L'eroe negativo, in questo caso, si sente come una scena sulla quale recitano molteplici personaggi e ad ognuno sente di dover dare la parola. Egli è, da sempre, rivolto verso la propria forma interiore, determinato a recidere ogni sentimento che lo faccia morire nel bisogno di massa, è capace di vedere fino in fondo la radice della sua legittimazione a vivere, la storia del suo pathos, quella forza istintiva che la morale ha piegato e che è la genesi della debolezza del genere umano. La sua contrapposizione alla legge di Dio ha origine dal rifiuto dei valori che Nietzsche chiama sacerdotali e che hanno sottratto all'uomo la sua qualità di misurarsi e di sfidare. È questa, secondo me, l'angolazione visuale mediante la quale è possibile comprendere il suo continuo raccoglimento, la sua esigenza meditativa, il riferirsi costante agli appuntamenti misteriosi della fine e dell'inizio: forse anche l'*Innominato*, in qualche alba vitrea, ha avuto l'acuta rivelazione improvvisa del nulla che può essere lo scopo e la mèta di chi si sente come il punto fecondo di un vortice di apparenza. È importante, da questo punto di vista, la lunga descrizione che il Manzoni fa del castello del "selvaggio signore" e del paesaggio circostante che giustamente Luigi Russo definisce "antropocentrico" e non "fisiocentrico" come nei paesaggi della pittura cinquecentesca, vale a dire introduttivo ai caratteri psi-

cologici dell'eroe solitario per certi tratti tanto vicino ai personaggi di Conrad e di Melville in eterno conflitto con l'apparenza (la natura) o con la sostanza (il Dio tirannico e assoluto). Tutti coloro che ruotano attorno alla sfida sono ombre, non hanno forza tragica. Quello che negli eroi di Verne, di Dumas e di Hugo è proiezione verso l'esterno, nell'Innominato è, e rimane, battaglia interiore, prigionia in un sistema dualistico che richiama a tratti il pensiero gnostico. Il campo di battaglia in Manzoni è sempre la coscienza, "l'animo nostro informe", come dirà Montale.

Era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che gli rimanevano; rugosa la faccia: a prima vista, gli si sarebbe dato più de' sessant'anni che aveva; ma il contegno, le mosse, la durezza risentita de' lineamenti, il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi, indicavano una forza di corpo e di animo, che sarebbe stata straordinaria in un giovane. [3]

La descrizione, come avviene per tutti i personaggi che rappresentano la gigantografia morale, che devono esprimere il tipico della luce o dell'universo chiaroscurale, ruota attorno al volto e agli occhi, vale a dire la scena rappresentativa del mondo interiore. Lo scrittore, inoltre, usa due aggettivi interessanti dal punto di vista della tradizione narrativa: grande (non scrive alto, possente) e bruno. Il primo è legato al campo semantico della forza, della potenza del profondo; il secondo rimanda alla tipologia somatica dei personaggi negativi del gotico. Il lettore è subito conquistato dal "selvaggio signore" e sa già molto sul suo conflitto interiore, sul suo tormento. Poche sequenze dopo, Manzoni racconta la sua tragedia, fa la storia del suo animo, delinea le stalagmiti e le stalattiti della psiche dell'Innominato, redentore e vittima di se stesso, liberatore e prigioniero della sua volontà di potenza. C'è il personaggio pubblico del dover essere e quello privato del poter essere, il demone e l'angelo costretti a darsi battaglia per sdoppiamento, per pulsioni oceaniche, per energia vitale. Là dove un filosofo del nichilismo attivo avrebbe fatto prevalere il male, per necessità ideologiche, lo scrittore cattolico fa ovviamente trionfare il bene anche se, non credo inconsapevolmente, racconta la storia di una sola grandezza e ci dice che la materia storica dell'Innominato altro non è se non la conseguenza dell'inevitabile espandersi di una luce purissima. È dionisiaca la componente tragica che porta alla redenzione, è apollinea la concentrazione che produce il male. La staticità è quella che obbliga il personaggio al delitto, la dinamica è quella forza che lo spinge al cambiamento. Fin dall'incipit del capitolo ventesimo, ci rendiamo conto che il Manzoni ci trascina fuori dallo spazio - tempo proprio della sua vicenda, ci allontana dalla cornice storica degli avvenimenti, ci prepara alla dimensione altra: la crisi nell'anima dell'Innominato ha qualcosa dello scontro titanico, della battaglia angelica, dell'archetipo della sideromachia. Si determina un silenzio profondissimo, una concentrazione abissale dove tutto ciò che è scenario esterno

scompare come inghiottito dalla spirale dell'orrore di sé. Il personaggio se ne sta immobile mentre l'anima naufraga in un flusso di ricordi incendiati dai fantasmi dell'assidua lena.

Ne' primi tempi, gli esempi così frequenti, lo spettacolo, per dir così, continuo della violenza, della vendetta, dell'omicidio, ispirandogli un'emulazione feroce, gli avevano servito come d'una specie d'autorità contro la coscienza: ora, gli rinasceva ogni tanto nell'animo l'idea confusa, ma terribile, d'un giudizio individuale, d'una ragione indipendente dall'esempio; ora, l'essere uscito dalla turba volgare de' malvagi, l'essere innanzi a tutti, gli dava il sentimento d'una solitudine tremenda. [4]

È mirabile il modo in cui lo scrittore ci racconta la storia di quella che è una frammentazione dell'io, la decostruzione di un modo di essere. È narrata la morte e la resurrezione di un superuomo, dell'uomo unico artefice, mediante proprie leggi, della sua fortuna e del suo destino. Manzoni procede attraverso sezioni velocissime, utilizzando un crescendo e un'idea, quella della morte. Il castello in cui vive è proiettato verso il cielo, irraggiungibile, metafisico, sospeso come il masso di Magritte. È il prolungamento della roccia e non ha caratteri architettonici, uno stile che lo giustifichi storicamente.

Il castello dell'innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima di un poggio che sporge fuori da un'aspra giogaia di monti, ed è, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchio di massi e di dirupi, e da un andirivieni di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti. [5]

Il suo abitatore, circondato da servi e uomini a lui devoti per antico debito o per sudditanza psicologica, vive in una immensa solitudine divina, senza interlocutori ma esecutori di ordini. I suoi sgherri non hanno un nome proprio, una storia che valga la pena di essere conosciuta, sono semplicemente con lui da sempre e in lui hanno la radice del loro agire. Sembrano esistere in un eterno presente. Come ho già detto altrove, sono manifestazioni antropiche del male, la giustificazione tutta teatrale del fatto, gli spettatori del dramma. In tanta solennità, finisce per dissolversi anche il cardinale Borromeo che sembra limitarsi ad essere il notaio di una resurrezione già avvenuta, la proiezione onirica dei ricordi d'infanzia del principe nero. Il Borromeo, figura complessa e quasi labirintica, come in altre parti del romanzo è rivelato, è costretto qui al formulario retorico del più squallido repertorio ecclesiastico, si muove fra i cespugli ingombranti del gesuitismo altisonante e vacuo. Non c'è verità, né vero lirismo nella sua oratoria pletorica: sembra che si senta parlare e che cerchi, attraverso l'orgia di retorica, attraverso la galleria dei suoi epilemmi, una plausibilità di fronte all'asciutta e rivelata e profetica grandezza del suo interlocutore. Il cardinale parla come se avesse

davanti a sé un osceno pubblico popolare, bisognoso di scene edificanti, quello degli appuntamenti pasquali e dei grandi processi dove si celebra la stolta vanità degli avvocati. Tanto è vero che lui, che dovrebbe rappresentare la vita e il cristianesimo, si connota come il tipico dell'apparenza mentre il "peccatore" finisce per rappresentare, almeno ai miei occhi, l'essenza dell'esserci. L'Innominato non acquista la luce attraverso le parole del prete, non diviene "angelica farfalla" grazie agli sforzi da confessionale del rappresentante della Fede, ma partorisce la sua diafana verginità ritrovata dalle sue tenebre, dal suo concetto di Nulla. Il senso della colpa, il rimorso preesistono non soltanto all'incontro con Lucia, ma allo stesso inizio del compiersi del male. Nell'azione delittuosa, sempre più efferata e complessa, utilizzata come mezzo per allontanarsi dalla mediocrità e dall'istinto di conservazione dell'uomo comune, avviene simultaneamente la domanda che impone la giustificazione dell'agire. È lava incandescente la violenza dell'Innominato e il senso di colpa non può che nascere dal disgusto di sé. Nelle vittime vede una parte della sua sostanza, quella che vuole umiliare, sconfiggere. È una lotta la sua contro quella morale del gregge che parla anche attraverso le sue paure, quelle che insorgono quando nel volto dei suoi nemici vede il suo proprio volto. La redenzione, come più volte l'ho chiamata, sorge dunque da una volontà di evasione che esalti ancora di più il suo individualismo libertario. L'Innominato non si pente, si placa, addormenta nella dolcezza di un nuovo equilibrio raggiunto (ha ormai, di fronte alla vera innocenza di Lucia, sconfitto la sua minorità) la sua disperazione esistenziale, espia sulla croce del sacrificio della sua immagine pubblica il peccato di aver voluto esorcizzare la morte, di essere sceso a patti con la bassezza. Proprio per questi caratteri psicologici è una figura moderna, è il personaggio che anticipa tanta parte della letteratura successiva e del romanzo contemporaneo. Il tedio leopardiano, l'inetitudine per azzeramento dell'Innominato conquistata per strategia alta (il suicidio morale come vittoria definitiva sulle masse e sul giudizio popolare: è don Rodrigo che continua un'impresa per non perdere la faccia di fronte al conte Attilio, che se ne va dal paese per timore che il cardinale, non rendendogli l'onore pubblico, lo perda nel credito dei suoi sudditi. Per parte sua, avanza fra la folla incredula accanto al cardinale senza perdere niente della sua grandezza primitiva) sono alla base di tanti protagonisti della letteratura del nostro Novecento, in primo luogo Moravia.

Pensando all'influenza che lo scrittore lombardo ha esercitato sui narratori a lui successivi, al dibattito e alle passioni che, anche in epoca recente, ha suscitato [6], voglio soffermarmi su alcuni luoghi del Pinocchio di Carlo Collodi dove mi sembra debba esserci almeno il ricordo, naturalmente comicizzato con dichiarato intento parodistico, dell'angelo nero manzoniano.

Allora uscì fuori il burattinaio, un omone così brutto, che metteva paura a guardarlo. Aveva una barbaccia nera come uno scarabocchio d'inchiostro (...). La sua bocca era

larga come un forno, i suoi occhi parevano due lanterne di vetro rosso, col lume acceso di dietro (...) -Babbo mio, salvatemi! Non voglio morire!... [7]

Si tratta di due momenti che colgono il primo apparire di Mangiafoco e lo strazio di Pinocchio. Seguiranno la compassione e il pentimento del burattinaio che spingerà la sua pietà per le sorti del burattino fino a regalargli i famosi cinque zecchini. Nel capitolo XXI dei Promessi sposi, assistiamo a una graduale crescita della riflessione tormentata dell'Innominato prelusa dalla sensibilità nervosa e animale del Nibbio e all'appello di Lucia.

Oh Vergine santissima! mia madre! Mia madre, per carità, mia madre! Forse non è lontana di qui...ho veduto i miei monti! Perché mi fa patire? Mi faccia condurre in una chiesa. Pregherò per lei, tutta la mia vita. [8]

E, più tardi, nel capitolo XXVI, ad Agnese verranno consegnati cento scudi d'oro come "gesto di riparazione" e, proprio come nel Pinocchio, anche lei vivrà momenti di panico per nascondere e per difendere l'inaspettato tesoro.

Andò a casa, zitta, zitta; si chiuse in camera, svoltò il rotolo, e quantunque preparata, vide con ammirazione, tutti in un mucchietto e suoi, tanti di que' ruspi, de' quali non aveva forse mai visto più d'uno per volta (...) Il resto di quel giorno, non fece altro che mulinare, far disegni sull'avvenire, e sospirar l'indomani. Andata a letto, stette desta un pezzo, col pensiero in compagnia di que' cento che aveva sotto: addormentata, li vide in sogno. All'alba, s'alzò e s'incamminò subito verso la villa, dov'era Lucia. [9]

Vale la pena di mettere subito in rapporto alla situazione sopra descritta, per motivi di efficacia teatrale, per amor di paradosso, quella che viene raccontata da Collodi nella celebre sequenza dell'Osteria del gambero rosso dove Pinocchio, sia detto di passaggio, trova nel gatto e la volpe i suoi Ambrogio Fusella.

Appena che Pinocchio fu entrato nel letto, si addormentò a colpo e principiò a sognare. E sognando gli pareva di essere in mezzo a un campo, e questo campo era pieno di arboscelli carichi di grappoli, e questi grappoli erano carichi di zecchini d'oro che, dondolandosi mossi dal vento, facevano zin, zin, zin. [10]

Il ruolo del Cardinale Borromeo

Nelle pagine dei Promessi sposi, come in quelle di qualsiasi altra opera narrativa, ci sono personaggi veri, Lorenzo Tramaglino, Agnese, Perpetua, il coro popolare del paese, personaggi funzionali alla filosofia dello scrittore e, quindi, correlativi ideologi-

ci, Lucia Mondella, personaggi capaci di rappresentare il dover essere, figure metastoriche, legate all'immaginario letterario e didascalico, la Monaca di Monza, fra Cristoforo, e personaggi espressivi dell'eroico furore, l'Innominato, quei "caratteri" che servono all'artista per uscire dalla piattezza della pagina e per raggiungere uno spessore scultoreo, insomma le figure da altorilievo. Difficile collocare in questa galleria tipologica il cardinale Borromeo. Il Manzoni affida a lui un compito rilevante: esprimere non solo la potenza della Chiesa, come il barocco fece nel Seicento per ridare forza ad una egemonia indebolita da Lutero e dalla Riforma, ma anche la sapienza dottrinarica e la forza morale dell'istituzione cattolica, l'unica chiamata a convertire e a cristianizzare. Il risultato è deludente sia sul piano della resa pittorica, sia su quello concettuale e filosofico. Della dimensione retorica del personaggio si era ben reso conto anche lo scrittore se, ogni tanto, cerca di umanizzarlo, di renderlo più credibile attraverso alcune tecniche proprie del comico. [11]

Romano Luperini e Daniela Brogi, nel loro commento ai Promessi sposi, riferendosi al dialogo tra l'Innominato e il cardinale, parlano delle contraddizioni del tragico e di caduta melodrammatica, di un'oratoria che "fa ricorso alle prediche d'epoca e al linguaggio del misticismo religioso del Seicento".[12] C'è una sostanziale adesione alla formula del romanzo d'appendice e del romanzo popolare, aggiungo io. Manzoni, nel caratterizzare il suo principe della Chiesa, avverte il peso dell'immaginario popolare e, quindi, lo costruisce come il popolo è abituato a pensare a un santo, una entità che sfugge alla dimensione umana e che, anche sul piano espressivo, non può che essere la voce di un'icona. C'è qualcosa nella veemenza oratoria di Borromeo che ricorda quella di Bienvenu Myriel e del Convenzionale G., le due figure forti della prima parte dei Miserabili di Victor Hugo, sia detto solo come puro fatto, senza intenti riduttivi che, oltre tutto, come Cassola,[13] ho dell'opera in questione un giudizio estremamente positivo.

Sì rispose il Vescovo voi uscite da un luogo di dolore. Sentite. Vi sarà più gioia in cielo per il volto in lacrime di un peccatore pentito che per la veste bianca di cento giusti. Se uscite da quel luogo di sofferenze con pensieri di odio e di collera contro gli uomini, siete degno di pietà, se ne uscite con pensieri di benevolenza, di dolcezza, di pace, siete migliore di tutti noi. [14]

E più avanti nell'opera, Bienvenu congedandosi da Jean Valjean, ancora una volta, ottemperando alla parte che Hugo gli aveva attribuito, sottraendolo alla sua verità interiore e sacrificandolo nella parte ideologica cui era stato destinato (il vescovo come il Convenzionale, due personalità fatalmente destinate a rappresentare il meglio delle tue parti della Francia divisa del primo Ottocento, la cattolica e la rivoluzionaria, per quell'ideale di riscatto dalla mediocrità e dall'indebolimento del sentire la storia al quale lo

scrittore si era dedicato) userà parole di forma e non di passione.

Jean Valjean, fratello, non appartenete più al male, ma al bene; io compro la vostra anima; la sottraggo ai pensieri neri e allo spirito di perdizione e la dono a Dio. [15]

Se si vuole, il vescovo della diocesi di Digne è meno enfatico, più legato ai vangeli, che, oltre tutto, non cita in latino (si ricordi il "perierat, et inventus est" del capitolo XXIII per quanto il frammento evangelico fosse diretto ad un curato), che non alle bolsure catechistiche di quanto non lo sia il Borromeo che, a volte, immaginiamo con le corde vocali protese nello sforzo baritonale e la bocca leggermente proiettata in avanti a fare da balconcino vezzoso ad un occhio liquefatto dalla commozione. Molto più autentico, anche perché necessariamente professionale, è nel suo colloquio con don Abbondio. In quel dialogo diventa vero, plausibile ed esprime dogmi e principi che sono il fondamento della sua scelta di vita, anche intellettuale. Fra l'altro, il Manzoni non riduce il confronto a espressione di due comportamenti, di due diversi modi di intendere il sacerdozio, per questo c'è il romanzo e la caratterizzazione iniziale di fra Cristoforo. Lo scrittore, attraverso la contrapposizione delle due morali, entra acutamente nelle viscere delle classi sociali italiane e racconta due diversi modi di intendere il ruolo del cittadino e dello Stato, spiega il rapporto che si può stabilire con la vita e le sue leggi. Don Abbondio, nella sua difesa rispetto alle accuse del suo superiore, radicalizza i tratti negativi del suo carattere e Manzoni sembra passare, nel descriverlo, dall'ironia al sarcasmo. Il prete chiuso nel suo egoismo, infastidito dalla corralità, dalla presenza di uomini che agiscono secondo ispirazioni e sentimenti alti è il simbolo di una parte di popolo che non si aspetta altro dal vivere che un'attesa, nell'isolamento e nel qualunque, della morte fisica. È il rovesciamento esatto del "vivi nascosto" di Epicuro, è l'archetipo dell'omertà, fenomeno tutto italiano. Rispetto a questo pover'uomo impaurito, ottusamente affezionato al suo non essere, incapace di capire che, a volte, nostro malgrado, la Politica si occupa di noi, il Borromeo diviene figura fulgida, trionfale, persino progressista. O, almeno, dimostra quanto i principi della rivoluzione cristiana, nonostante i secoli di compromesso e di identificazione della Chiesa con le classi dirigenti, impugnati ogni giorno, magari come veicoli di potenziamento di un pensiero autoritario, mantengano intatta tutta la loro vitalità, fino a diventare denuncia di un potere dispotico e corruttore la cui più grave colpa, come il Manzoni ci ricorda sovente, è quello di rendere cattiva la povera gente.

## NOTE

1. E' importante ricordare che proprio allo scrittore lombardo si deve, in una rilettura critica molto orientata verso il reale e la storia, la conquista del romanzo, l'interesse per il novel. L'Italia, agli inizi dell'Ottocento, è un paese che guarda ancora con sospetto a questo genere narrativo per un pregiudizio culturale, per boria classica. Interessanti a questo proposito risultano le lettere di Giuseppe Pomba a Giampiero Vieusseux dove esplicitamente si parla della necessità, da parte degli editori, di orientare gli scrittori verso il romanzo e verso la storia per ragioni economiche e politiche (cfr l'epistolario Pomba, cassetta 136, Biblioteca Nazionale, Firenze). Siamo negli anni Trenta dell'Ottocento quando l'editore piemontese e l'operatore culturale ginevrino progettano di far sorgere a Livorno un Emporio librario sulla falsariga della Fiera di Lipsia. Il materiale è inedito.

2. In un mio lavoro del 1985, *Atmosfere manzoniane*, "Il cristallo", Bolzano, avevo messo in rapporto l'Innominato con il demoniaco della narrativa inglese dell'Ottocento (anzi, l'avevo indicata come fonte ricostruttiva dei Promessi sposi) e il mondo dei tipi sociali attorno alla Malanotte come richiamo alla folla di demoni che imperversa con gioiosa efferatezza, in Malebolge, insomma i bravi come i diavoli creature del male al di fuori del tempo e dello spazio (cfr. Luigi Russo, n. 62, capitolo XX dei Promessi sposi).

3.A. Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo XX, rr 65 - 70

4.A. Manzoni, op. cit., capitolo XX, rr 106 - 112

5.A. Manzoni, *ibidem*, capitolo XX, rr 1 - 5

6. Mi vengono in mente le pagine critiche di Gadda e, soprattutto, il segno che il "gran lombardo" ha lasciato nell'umorismo di certe sezioni della Madonna dei filosofi o in alcune caricature del Pasticciaccio.

7.C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cap. XI, Firenze, Giunti, 2000, pp. 39 - 40 8

8.A. Manzoni, op. cit., capitolo XXI, rr 129 - 132 9A.

9. Manzoni, op. cit., capitolo XXVI, rr 210 - 220 10

10.C. Collodi, op. cit., capitolo XIII, p. 52

11. Mi riferisco alla sezione 82 - 90 in cui due robusti prelati, un Clerico e un Picozzi, robusti e giovani, alzano di peso il cardinale e lo trascinano all'altare rendendo evidente la sua corporatura minuta e trasformando "il gigante della Chiesa lombarda" in un uomo comune anche un po' patetico.

12. Romano Luperini - Daniela Brogi, *riflessioni sul testo al capitolo XXIII, I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1998.

13. Si veda la lettera che lo scrittore ha inviato ai partigiani di Volterra in occasione del quarantesimo anniversario della liberazione della città. Cassola, parlando delle sue scelte politiche disarmiste e invitando i suoi compagni partigiani a diventare partigiani della pace, esprime un giudizio positivo sull'opera di Hugo e sul suo valore civile e morale. Il testo è stato pubblicato integralmente, il 7 gennaio 1997, sul giornale "L'Unità" sotto il titolo Lettera ai compagni della XXIII Brigata Garibaldi. Il giornalista che l'ha utilizzato per un suo lungo articolo sull'attività dello scrittore è Alessandro Agostinelli.

14. V. Hugo, *I miserabili*, Milano, Mondadori, 1991, traduzione di Marisa Zini, p. 79

15. Victor Hugo, op. cit., p. 108