

Mario Cianfoni

Daniela Brogi

Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo

Roma

Carocci

2018

ISBN 978-88-4309-294-9

Cosa significa e cosa implica l'irruzione della realtà nel discorso artistico e letterario? La sua rappresentazione diventa una cornice di mimesi oppure sottende dei rimandi ben più articolati ma non immediatamente cogibili “a occhio nudo”? Partendo da queste due domande, Daniela Brogi costruisce un percorso interpretativo molto interessante che segue prospettive ancora poco battute all'interno degli studi critici dedicati ai *Promessi Sposi* e – in generale – allo scrittore lombardo. Attraverso il paragone con le opere caravaggesche, la studiosa riesce a cogliere dei rimandi impliciti di non secondaria importanza, arricchendo così di elementi originali il dialogo critico che generazioni di studiosi hanno avuto con l'opera di Manzoni.

La studiosa inizia la sua ricognizione partendo dal confronto tra un quadro di Velázquez (*Las hilanderas*) con gli interni spesso descritti nelle sequenze del romanzo manzoniano. Se è vero che i *Promessi sposi* è un romanzo in cui anche la cultura popolare trova un suo rilievo, le immagini e la necessità di descrivere alcune sequenze attraverso espedienti lessicali che rimandano all'arte figurativa diventa un fatto costitutivo e non accessorio. Questo è dimostrato anche dalla volontà manzoniana di corredare la “Quarantana” di un apparato di illustrazioni, la cui presenza crea un ulteriore piano di discorso attraverso il quale la narrazione si arricchisce e si completa nello stesso tempo. Attraverso questa scelta, Manzoni riesce a ereditare uno dei principi pedagogici del barocco (ma appartenente già all'arte medievale) non trascurabile: il visivo, creando un legame molto stretto tra immagine e potere, è uno degli strumenti privilegiati di educazione, se non altro perché rende fruibile anche ad un incolto la difficoltà di alcuni messaggi dottrinali, morali o filosofici.

La forte presenza del reale, inoltre, permette alla studiosa di interrogarsi su alcune motivazioni che hanno portato Manzoni a prediligere la scelta del romanzo storico. Anche in questo caso, la riflessione nasce da un paragone con Caravaggio. La natura morta caravaggesca chiamata in causa da Brogi (*Canestra di frutta*), nel non nascondere le imperfezioni della frutta, non si limiterebbe ad imitare un oggetto reale, bensì mette sulla tela ciò di cui quegli elementi si fanno correlativo: la consunzione e la morte. L'oggetto, nella sua singolarità, diventa un rimando verso un qualcosa di più generale e onnicomprensivo: proprio attraverso una modalità analoga Manzoni costruisce alcune reti portanti (tematiche e concettuali) del suo romanzo. La scelta del romanzo storico, se posta a confronto con le precedenti tragedie, guadagna un valore aggiunto proprio perché permette uno sguardo d'insieme che la scrittura tragica non riusciva a restituire, dal momento che era essenzialmente centrata su individualità monolitiche, relegando la Storia a semplice fondale entro cui si svolgono le vicende. La scelta dell'effetto di realtà, presentata anche attraverso le sue anomalie e imperfezioni, ribalta il rapporto che esiste tra primo piano e sfondo: Manzoni permette l'irruzione della Storia nella narrazione, della Storia intesa come evidenza e valenza dell'umano di fronte ad eventi e trame di potere che trascendono – pur determinandola – la quotidianità dell'esistenza. Il narratore si fa anche storiografo, ma non nel senso di colui che interpreta scientificamente dei fatti, bensì come colui che ne fornisce un giudizio per conferire concretezza ad un piano filosofico soggiacente alla narrazione stessa. La presenza di una certa “orizzontalità”, inoltre, giustifica il ricorso al componimento misto di storia e di invenzione: «i destini di questa umanità saranno rappresentabili e comprensibili solo lungo la rappresentazione del tempo, e, di

conseguenza, attraverso la forma del romanzo, perché essa da un lato garantisce, attraverso la durata, una prospettiva temporale di lungo corso; dall'altro lato essa consente l'accostamento di elementi di realtà eterogenei e discontinui, componendo scene disgiunte, come aveva fatto pure Caravaggio, contraddicendo le regole di Alberti» (p. 55). La prospettiva disgiunta, quindi, consente a Manzoni di mettere in campo una riflessione morale che investe più punti, assorbendo una tridimensionalità che è propria dell'esistenza umana: la «grande storia», di per sé potenzialmente distante dai destini dei singoli, «acquista senso solo se guardata in una posizione di rapporto con gli individui» (p. 62), da una prospettiva che la può rendere tangibile e concreta.

Un'analisi interpretativa di notevole interesse, inoltre, è fornita dal capitolo dedicato alla storia di Gertrude. Come nel caso precedente, Brogi non si sofferma direttamente (o principalmente) sul valore delle immagini, ma pone in primo piano un elemento di assoluta importanza per quel che riguarda il visuale, ovvero lo sguardo. Analizzando specificamente il personaggio di Gertrude si può constatare come lo sguardo concorre a determinare sia i rapporti tra i vari personaggi che la costituzione interiore della Monaca: l'elemento visuale «definisce [...] i significati, i pensieri, le azioni, la condizione e il destino del personaggio» (p. 77). Gertrude, infatti, sin dall'infanzia è il soggetto del desiderio di uno sguardo che la vorrebbe altro da sé (soprattutto se si pensa alla figura del padre), una soggettività completamente ingabbiata in un ruolo (essere monaca) e in una funzione sociale mirante al dominio (essere la monaca più importante, per assolvere una funzione di potere che il suo essere donna non gli ha consentito di acquisire all'interno della famiglia di appartenenza). Il personaggio di Gertrude è completamente definito dallo sguardo altrui e una dinamica simile porta la monaca verso una sorta di «analfabetismo dell'intenzione consapevole» (p. 91), nel quale i suoi pensieri, i suoi desideri e le sue parole sono un conglomerato confuso di intenzioni altrui («Gertrude non ha mai cognizione di ciò che è, di ciò che fa, non è mai soggetto. Agisce, non agisce. Parla, tace, pronuncia intenzioni che non pensa; si pente, si pente di essersi pentita, in un'incessante giostra di fantasie e di sentimenti contrari [...] che la condannano a uno stato continuo di indefinizione e opacità», *ibidem*).

Anche per quel che riguarda il rapporto con Egidio, la dialettica degli sguardi vede Gertrude sempre sottomessa, come a voler sottolineare che il gradiente della sua volontà è o quasi minimo o ridotto all'automatismo. In questo modo Egidio rappresenta una sorta di doppio del padre, come potrebbe dimostrare la scena del primo incontro tra i due, la quale «riproduce, attraverso la composizione dei corpi de degli sguardi nello spazio, la situazione primaria del rapporto tra il principe padre e la figlia» (pp. 92-93).

Nell'ambito del quarto capitolo, la studiosa torna a paragonare l'arte caravaggesca e la scrittura manzoniana introducendo la categoria di «realismo cristiano», un'attitudine che non si limita alla sola mimesi, ma che si struttura in cinque paradigmi ben precisi: «come progetto di evidenza visiva della realtà; come scelta di racconto delle moltitudini; come mescolanza di alto e basso, di sacro e profano; come teatralità drammatica; come adesione profonda allo spirito del pauperismo» (p. 115). Sia Manzoni che Caravaggio, quindi, si orientano su un realismo che «fissa e rappresenta la condizione della vita e delle cose in quanto situazioni visibili» (p. 96). Se il primo lo fa per le richieste culturali dovute alle nuove esigenze della riforma post-tridentina, il secondo lo fa assorbendo il retaggio una tradizione culturale ben stratificata. E non è un caso se una delle figure ispiratrici di quella nuova tendenza culturale, Federico Borromeo, abbia una rilevanza non trascurabile all'interno del romanzo. Il cardinale, infatti, attribuiva all'arte (in particolare quella sacra, come evidenziato, ad esempio, dal progetto dei Sacri Monti e dai Quadroni di San Carlo, «il più grande romanzo popolare per immagini concepito dal cattolicesimo moderno», p. 113) una triplice funzione che era al contempo didattica, devozionale e documentaria. In un modo o nell'altro, questi tre elementi rientrano a pieno titolo nella costruzione della vicenda narrativa dei *Promessi Sposi*, come può anche confermare – tra le varie – la sequenza dell'incontro di Don Abbondio coi bravi, un episodio narrativamente giocato su sguardi di rimando e scorci che

contribuiscono a dare un senso aggiunto (e più profondo della semplice descrizione) agli eventi narrati. In particolare, riferendoci sempre a questa sequenza, è da notare la non ovvia rilevanza che lo scrittore dà alla presenza del tabernacolo raffigurante le anime del Purgatorio posto nel crocicchio delle due strade. Manzoni sembra voler implicitamente sottolineare l'importanza e la sua personale aderenza a quella cultura dello sguardo tipicamente seicentesca, effettuando così anche un'operazione che potrebbe definirsi metaletteraria: l'evidenza del tabernacolo sottolinea e rende più vivo quello spirito del tempo, un tempo in cui la fruizione e la trasmissione della cultura era affidata principalmente all'immagine. Stando a questa tipologia di realismo, Brogi sottolinea come «l'intero *corpus* dei *Promessi Sposi* può essere anche definito [...] come una straordinaria storia culturale dello sguardo in un microcosmo lombardo della prima metà del Seicento; perché è un'opera che non solo ci fa vedere, raccontandocelo, un intero mondo, ma ci racconta anche come quel mondo era abituato a vedersi e raccontarsi» (p. 100).

Manzoni e Caravaggio, quindi, conferiscono all'immanenza la patente di dignità del rappresentabile e questa visibilità si staglia su un orizzonte che, pur rimanendo nell'ambito del reale, riesce a rimandare ad alcune verità di ordine diverso, siano esse morali, etiche o religiose. In questo senso risulta pregnna di valore anche la metafora manzoniana della tessitura, vera e propria nota di fondo che attraversa l'intero romanzo fin dalle prime righe dell'*Introduzione*. La tessitura altro non è che la concentrazione del ricamo su un singolo punto per dar forma ad un ordito che, visto in lontananza e nella sua interezza, rivela un disegno complesso ma dotato di forte senso. E un senso ancor più profondo viene dato dall'immagine del “rattoppamento”, un intervento che si premura di correggere il punto dove l'ordito risulta lacerato, esposto al disordine. All'interno del romanzo manzoniano, perciò, il rammendo è funzionale a collegare il tempo della singolarità con quello della grande storia, cercando di conferire una visione – seppur inevitabilmente strappata e deturpata da quanto può esserci di negativo all'interno dell'esistenza – in un certo modo “riparata” e che finisce per rendere giustizia anche alle vite degli umili. A tal proposito, secondo Brogi, è molto significativo il capitolo conclusivo del romanzo, nel quale la trama del racconto sembra venir dissestata per svelare al meglio i congegni retorici e concettuali che hanno permesso a Manzoni di ordire le vicende narrate. L'implicito confronto dialettico instaurato con l'Anonimo, le ricostruzioni fatte da Don Abbondio, Renzo e Lucia degli avvenimenti sono tutti procedimenti che nel piccolo confine del capitolo riescono a riflettere l'interezza del romanzo: una parte dell'arazzo – appunto – che riesce a restituire anche il disegno complessivo.

Concludendo, il saggio di Brogi ci aiuta a capire che forse l'aspetto più innovativo e rivoluzionario della «fabbrica del realismo» manzoniana e caravaggesca è quello di «creare una visione più vera della cosa di cui è immagine e racconto» (p. 135), perché è proprio nel cuore di questa visione che l'umanità svela e mette in campo tutte le sue contraddizioni, le sue complessità, la sua tragicità e tutta la sua fragilità; ma anche una forza che riesce a riscattarla dal caso e dalla catastrofe, una forza che rende la vita autentica e degna di essere vissuta.