

Note su alcuni personaggi minori dei Promessi Sposi

Autor(en): **Bonini, Domenico**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **42 (1973)**

Heft 4

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-32839>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Note su alcuni personaggi minori dei Promessi Sposi

Pubblichiamo volentieri questo saggio del giovane ticinese dott. Domenico Bonini, laureatosi in lettere a Neuchâtel con il professor Remo Fasani. Nel prossimo fascicolo si parlerà del suo lavoro di laurea intorno al capolavoro di Torquato Tasso. Lo studio sui personaggi minori del romanzo manzoniano comprende altri due capitoli, che qui si tralasciano. La pubblicazione vuole essere un contributo, assai modesto ma sentito, alla commemorazione del centenario della morte di Alessandro Manzoni.

I rimandi ai passi del romanzo si riferiscono all'edizione del 1840 e corrispondono ai numeri riportati in margine dell'edizione mondadoriana (a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti) del 1963.

GLI UMILI

I personaggi di condizione umile hanno, nei «Promessi Sposi» un'importanza tale, sia per il loro numero sia per il profondo significato che essi rappresentano su diversi piani, da meritare uno studio approfondito, che qui non è il caso d'intraprendere.

Si può tuttavia compiere una prima fondamentale distinzione. Da una parte sta l'individuo come tale, dall'altra sta il popolo come una massa

di individui e assume allora un comportamento che gli è caratteristico, in funzione di un contesto storico, sociale, ideologico relativo al tempo in cui la vicenda si svolge. Ora, che il romanzo sia «l'epopea degli umili e degli oppressi, delle loro pene e delle loro ansie, delle loro speranze incerte e tumultuose e del loro perenne fecondo sacrificio»,¹⁾ ci è già stato detto da numerosi critici, ma questa non è che una osservazione superficiale, quanto mai generica. Ciò che conta è l'operazione, tutta da compiere, di mettere in evidenza le linee direttrici che presiedono alla presentazione manzoniana di questa categoria di figure. E' evidente che alla base del romanzo c'è la presa di coscienza di un rapporto storico tra oppressori e oppressi, caratteristico del mondo neofeudale e determinante per la creazione delle figure di umile condizione, come Claudio Varese ha saputo chiaramente indicare.²⁾ Un passo più avanti è stato compiuto da Marcella Gorra, la quale ritiene «che il popolo manzoniano sia, non meno di Lucia o di Padre Cristoforo o del-

¹⁾ N. Sapegno: *Ritratto di Manzoni*, Laterza, Bari, 1966, p. 49.

²⁾ *Fermo e Lucia, un'esperienza manzoniana interrotta*, «La Nuova Italia», Firenze, 1964, p. 118.

l'Innominato, un personaggio: uno per l'organicità che è nella sua compagine, uno per il finalismo secondo il quale si evolve. Anzi, teleologicamente, esso realizza in grado supremo l'esigenza religiosa intima ad ogni personaggio, perché in esso si trascrive quella corallità liturgica e cattolica in cui si risolve alla fine, sublime parabola, tutta l'opera del Manzoni.»³⁾ Questa indicazione vale sì, in ultima analisi, come considerazione sul romanzo guardato, se si può dire, dall'alto, ma non è applicabile a tutti i particolari del comportamento particolare d'insieme, nelle diverse fasi del romanzo. Infatti, il realismo dell'autore e una sua sottile attenzione alla psicologia delle masse gli permettono d'indicare i vizi e le aberrazioni in cui l'uomo può cadere, quando affida le redini della propria ragione ai modi d'un agire per così dire collettivo. Vediamo allora che il popolo dei **Promessi Sposi** non incarna sempre un'umiltà di tipo religioso, ma giunge a volte alla più irragionevole bestialità.

Non si tratta qui di fare un'analisi della folla nel romanzo manzoniano, ma di portare qualche annotazione su alcuni personaggi minori, suggerendo tutt'al più un modo di lettura per qualche passaggio che li concerna. Per non correre il rischio di fare un discorso unicamente teorico, veniamo dunque a qualche esempio.

Benché, in fondo, la suddivisione in categorie sia alquanto arbitraria, anzi non sia che una ripartizione di comodo, i personaggi appartenenti a

questa classe sono moltissimi. Potremmo chiamarli benissimo i personaggi del dolore, in quanto il Manzoni sente la loro umile condizione come una profonda ingiustizia, alla quale gli uomini non pongono il rimedio che il comandamento cristiano esigerebbe. Dobbiamo al Momigliano la scoperta della funzione catartica del dolore nel romanzo, quale mezzo di purificazione e di elevazione spirituale. L'osservazione dell'importanza del dolore nella genesi delle pagine migliori fa però compiere al Momigliano una discriminazione difficilmente accettabile: «Il dolore nella compagine dei **Promessi Sposi** ha una parte preponderante, e nulla è così profondo in questo capolavoro come quello che scaturisce da tale sentimento. Fino al matrimonio per sorpresa l'arte è grande ma, in genere, di un ordine relativamente inferiore: poi, quando comincia l'errar malinconico degli esuli e le loro vicende s'innestano nella tragedia di tutto un popolo, il romanzo diventa poema.»

Pensiamo a come il Manzoni descrive i mendichi e i contadini che padre Cristoforo incontra quella mattina d'autunno, mentre si avvia verso la casa di Agnese, per rispondere all'invito che fra Galdino gli ha trasmesso. Da ogni riga traspare la commozione del poeta per lo spettacolo, che pure è visto attraverso gli occhi del frate. Il paesaggio, ravvivato dai colori dell'autunno sui quali il poeta si sofferma, presenta un quadro vivace, idillico, che si prepara a rafforzare, per contrasto, la tragedia implicita nella

³⁾ M. Gorra: **Manzoni, un discorso che continua**, Ceschina, Milano, 1964, p. 111.

miseria delle figure umane che stanno per comparire. L'autore anticipa questo contrasto, dicendo che «La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero»; ciò è possibile in quanto il contrasto rattrista il frate che vede, prima del lettore, il quale avvertirà il contrasto quando sarà stato descritto. Tutta la pagina, del resto, accompagna il viaggio di padre Cristoforo e, per il lettore, lo suggerisce nel ritmo stesso delle immagini, che occupano esattamente lo spazio necessario a una osservazione compiuta passando. Quanto alla qualità delle immagini, poi, tralasciando quelle paesaggistiche che qui non ci interessano, possiamo osservare come esse corrispondano a un trittico di crescente tragicità, giustificato dal fatto che questo sentimento, inizialmente rafforzato per contrasto, sarebbe venuto scadendo lungo una serie d'immagini d'uguale intensità. Abbiamo così all'inizio la rassegnazione dei mendicanti: «Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri e macilenti, o invecchiati nel mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano. Passavano zitti accanto al padre Cristoforo, lo guardavano pietosamente, e, benché non avesser nulla a sperar da lui, giacché un cappuccino non toccava mai moneta, gli facevano un inchino di ringraziamento, per l'elemosina che avevan ricevuta, o che andavano a cercare al convento.» (IV, 66). Nell'immagine seguente il crescendo è indicato dal Manzoni stesso: «Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso.» (IV, 66). Il periodo poi che contiene questa seconda imma-

gine traduce addirittura sintatticamente lo stento, quasi lo sforzo doloroso dei contadini che lottano contro la carestia, negl'incisi frequenti, nella frase spezzettata: «Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla.» (IV, 66). Il culmine viene toccato infine nella terza immagine, che si accampa da sé, nella sua cruda immediatezza, senza esigere parole che l'accompagnino interpretandola: «La fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita, guardava innanzi, e si chinava in fretta, a rubarle, per cibo della famiglia, qualche erba di cui la fame aveva insegnato che anche gli uomini potevan vivere.» (IV, 66). La nota dominante, quella in cui meglio si riassume il valore più alto della tragedia è rappresentata dalla magrezza della «fanciulla scarna», di un'esilità che diviene inumana nella «vaccherella magra stecchita», mentre l'immagine della corda, così come riunisce pittoricamente la fanciulla all'animale, ne sottolinea sentimentalmente l'estrema esilità. Quasi poi il crescendo di drammaticità non fosse sufficientemente ottenuto tramite le immagini, l'autore lo indica esplicitamente nella frase che subito segue: «Questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate.» (IV, 66).

Attraverso la passeggiata mattutina del frate, la scena ha tuttavia qualcosa di intensamente vissuto: su tutto il passaggio aleggia la commozione e la compassione del poeta, espresse

soprattutto dal continuo intervento delle sue considerazioni sul modo di salutare dei mendichi, su quello di vangare dei contadini o sugli insegnamenti che gli uomini hanno ricevuto dalla fame. Ciò conferma una delle caratteristiche del modo di raccontare manzoniano: un intervento continuo ed esplicito nel commentare i fatti narrati, nell'accostarli, nel tentativo di predirne le conseguenze. Il Barberi Squarotti ha visto bene come lo stile del Manzoni sia caratterizzato appunto da un modo di scrivere sorvegliatissimo, dove non vien fatta concessione alcuna al capriccio della penna: «Nulla è lasciato, dal Manzoni, nell'indeterminazione, nella indifferenza, nella libertà assoluta dell'oggettività: la sorveglianza del narratore non concede spazio all'arbitrio o al puro svolgersi del fatto narrato.»¹⁾

Le scene di povertà e di desolazione sono abbastanza numerose e giungono poi a fare da sfondo costante agli avvenimenti riguardanti la peste. Ma le scene in cui la miseria raggiunge estremi sconosciuti alle più dolorose pagine del romanzo sono senz'altro quelle della visita di Renzo al lazaretto di Milano, le scene cioè che stanno a cavallo tra il XXXIV e il XXXV capitolo. Proprio nel passaggio dall'uno all'altro capitolo, l'autore sospende magistralmente la descrizione mediante una pausa a effetto, ottenuta con l'immobilizzarsi di Renzo sulla porta che dà al recinto del lazaretto stesso. Proprio per ottenere un effetto più realistico nell'arresto, l'autore passa qui, per l'ultima frase

del capitolo, dal passato remoto, usato fino a quel momento nella narrazione, al presente storico: «S'affaccia a quella porta, entra sotto la volta, e rimane un momento immobile a mezzo del portico.» (XXXIV, 673)

Nell'attacco del capitolo seguente l'autore non guarda più attraverso Renzo, ma si rivolge direttamente a chi legge, «S'immagini il lettore» (XXXV, 674), iniziando una descrizione del lazaretto ottenuta con arte suprema, in poche righe dense, dove gli uomini e le cose si mescolano, producendo ciò che meglio non si può riassumere se non con una parola cara al Manzoni, per il suo alto potenziale espressivo: «un brulichio» (XXXV, 674). Questo è però ben diverso dal brulichio del villaggio di Renzo, la sera: «C'era infatti quel brulichio, quel ronzio che si sente in un villaggio, sulla sera, e che, dopo pochi momenti, dà luogo alla quiete solenne della notte.» (VII, 136). Se quello era tutto animazione di contadini affaccendati, questo è un frenetico, penoso agitarsi, in cui la disperazione accomuna, nell'immagine che si va precisando, il dolore fisico degli esseri umani a un urgere disordinato delle cose. Si noti come il risultato finale della descrizione acceleri fino al parossismo l'ondeggiamento e il brulichio che si trasformano in un movimento disperatamente vorticoso: «quello spazio tutt'ingombro, dove di capanne e di baracche, dove di carri, dove di gente; quelle due interminate fughe di portici, a destra e a sinistra, piene, gremitte di languenti o di cadaveri confu-

¹⁾ G. Barberi Squarotti: *Teoria e prove dello stile del Manzoni*, Silva, Milano, 1965, p. 18.

si, sopra sacconi, o sulla paglia; e su tutto quel quasi immenso covile, un brulichio, come un ondeggiamento; e qua e là, un andare e venire, un fermarsi, un correre, un chinarsi, un alzarsi, di convalescenti, di frenetici, di serventi.» (XXXV, 673). Pienamente cosciente di aver scritto una pagina riuscita, l'autore evita qualsiasi facile compiacimento, interrompendo la descrizione fine a sé stessa, per proporsi di riprenderla in rapporto al peregrinare di Renzo in cerca della promessa sposa: «Questo spettacolo, noi non ci proponiam certo di descriverlo a parte a parte, né il lettore lo desidera; solo seguendo il nostro giovine nel suo penoso giro, ci fermeremo alle sue fermate, e di ciò che gli toccò di vedere diremo quanto sia necessario a raccontar ciò che fece, e ciò che gli seguì.» (XXXV, 673-674). Eppure, anche attraverso lo sguardo di Renzo, quante figure popolari minori balzano all'attenzione fantastica del poeta che ce le propone tutte con la stessa realistica evidenza, temperata però da un senso di cristiana pietà; si pensi agli ammalati che formano, ancora una volta, la nota costante del «brulichio», recandosi, come Renzo, al lazzeretto: «era tutto un brulichio; erano ammalati che andavano, in compagnie, al lazzeretto» (XXXIV, 671), descritti spesso nel breve giro di una frase, o anche solo di poche parole, eppure perfettamente vivi in un gesto, come quello del «meschino che, seduto tranquillamente in fondo al fossato, cantava a più non posso, con la testa per aria.» (XXXIV, 672). Si pensi an-

cora come ogni figura, nella commovente scena delle balie mescolate alle capre, vale di per sé un ritratto, confermando una delle maggiori doti del Manzoni narratore: la pennellata sintetica eppure potentemente espressiva nell'essenzialità dei tratti. Una qualità, questa, confermata in modo particolare nella presentazione dei personaggi più umili, per quell'atteggiamento di cristiana carità che glie li fa avvicinare nel modo più schietto. Proprio nei loro confronti, infatti, il Manzoni cristiano anticipa il Manzoni storico, sociologo, psicologo (seicentofobo, e chi più ne ha più ne metta).

I VECCHI

Occupiamoci ora brevemente di un gruppo di figure che, malgrado il numero ridotto, contiene esempi fra i meglio riusciti dell'arte manzoniana del ritratto: i vecchi. Vediamo, innanzitutto, di definire sommariamente l'atteggiamento morale che presiede alla genesi di tali personaggi. Una prima osservazione la dobbiamo al Russo: «I vecchi del Manzoni hanno tutti qualcosa di venerando o almeno di decoroso; sono tutti vecchi che schiudono la mente ai casti pensieri della tomba. La vecchiezza è come l'ombrifero prefazio della morte, e quindi dell'eternità; da ciò il rispetto religioso del Manzoni per la canizie santa.»¹⁾

Sarebbe tuttavia inesatto accettare questa osservazione senza restrizioni e tentare di applicarla a tutte le fi-

¹⁾ L. Russo: *I personaggi dei Promessi Sposi*, Ediz. Italiane, Roma, 1946, p. 83.

gure di vecchi contenute nel romanzo. Il rispetto dell'autore per la canizie c'è, ma non gl'impedisce di presentare queste figure servendosi dei modi del più schietto realismo, quasi che la stessa estrema età, portando all'estremo i vizi e le virtù dell'uomo, esiga tale trattamento. Certo la rappresentazione dei personaggi più anziani del romanzo attrae e incuriosisce in modo particolare il poeta, che opera su di essi un'azione profonda di scavo psicologico, dalla quale escono ritratti essenziali, spogli di qualsiasi superfluo compiacimento estetizzante.

Ecco perché, accanto a figure che evidentemente incarnano il bene, come il vecchio servitore di don Rodrigo, ci sono esseri che simboleggiano la malvagità nel suo più vasto concetto, quali il vecchio malvissuto, la cui satanica apparizione nel tumulto milanese sciolge Renzo.

Già il Momigliano aveva visto che «la salvezza di Lucia non sarebbe possibile senza il vecchio e onesto servitore di don Rodrigo, una grande, inavvertita figura, l'unica dei **Promessi Sposi** che non sia altro che uno strumento della Provvidenza.»¹⁾ Eppure l'autore non cede all'impulso di farne un'astrazione della bontà, una figura in un certo qual modo angelicata; anzi, la prima impressione che ce ne dà, ben lungi dal lasciar supporre la sua funzione benefica, ne sottolinea il lato più umano: quella scontentezza di tutto e di tutti propria dei vecchi, che subito lo classifica come un brontolone: «giunse borbottando un vecchio servitore». (V, 88). Il poeta

insiste su questo aspetto facendone il filo conduttore nella presentazione del vecchio, che, dopo il primo breve dialogo con padre Cristoforo, si esprime nuovamente a mezza bocca: «Del bene, continuò mormorando tra i denti, e rincamminandosi, se ne può far per tutto.» (V, 88). Qualche pagina dopo, quando l'autore riassume brevemente la vita del vecchio servitore, ecco comparire puntualmente l'elemento comune ai passi che lo riguardano. Il povero vecchio, che non si sarebbe mai permesso di mostrare apertamente la sua disapprovazione per ciò che vede in casa di don Rodrigo, «appena ne faceva qualche esclamazione, qualche rimprovero tra i denti.» (VI, 106). Se con il frate parlerà poi sottovoce, sarà invece per una prevedibile misura di prudenza; ma tutto il suo comportamento è presentato secondo un motivo costante di azioni misteriose, seminasconde, di sotterfugi, che alla fine realizzano l'immagine del comportamento del vecchio, il suo andirivieni nel castello, meglio di quanto potrebbe farlo qualsiasi descrizione diretta: «il vecchio se gli accostò misteriosamente, mise il dito alla bocca, e poi, col dito stesso, gli fece un cenno, per invitarlo a entrar con lui in un andito buio. Quando furon lì, gli disse sotto voce: «padre, ho sentito tutto, e ho bisogno di parlarle.» (VI, 106). Poco oltre, ciò è ancora confermato dal modo attento di guardare e di ascoltare del vecchio, che impegna a fondo i suoi sensi resi forse un po' meno acuti dall'età, per carpire qualche notizia relativa al progettato ratto di Lucia:

¹⁾ A. Momigliano: **Alessandro Manzoni**, Principato, Milano, 1955, p. 224.

«A forza di stare attento e di domandare; accattando una mezza notizia di qua, una mezza di là, commentando tra sé una parola oscura, interpretando un andare misterioso, tanto fece, che venne in chiaro di ciò che si doveva eseguir quella notte.» (VII, 131). Certo si può dire che tutto questo modo di fare è determinato dai rapporti sociali tra i miseri e i potenti, fondati sul sopruso e sulla legge del più forte, e vedervi quindi, di nuovo, una condanna del Manzoni moralista; ma quello che non si può pretendere affatto è che l'autore abbia voluto fare del vecchio una macchietta buffonesca. Infatti, anche se, quando il Manzoni riunisce le azioni in corso con un'arte tutta sua, il vecchio è rappresentato mentre scende trotta verso il convento, «Il povero vecchio trottava ancora» (VII, 132), non vi è qui nessuna carica particolarmente ironica, ma una semplice considerazione realistica che richiama le condizioni geografiche in cui si trova la «casaccia» (VI, 108) di don Rodrigo. Anche fra Cristoforo, del resto, è stato ritratto mentre scende «quasi saltelloni» (VII, 119) la viottola che porta dalla casa di Agnese al convento ed è questa una nota puramente realistica che non sminuisce per nulla la dignità del frate. Se tuttavia volessimo proprio individuare una leggera inflessione caricaturale negli atteggiamenti del vecchio servitore, non dovremmo che farla rientrare nel grande capitolo del realismo manzoniano, pur non dimenticando che la comicità, nel romanzo, è quasi sempre attenuata e filtrata da un indulgente atteggiamento di cristiana carità.

Se il personaggio di cui abbiamo appena parlato afferra l'occasione propostagli dal frate, per schierarsi dalla parte del bene e assurgere a modello di valori etici elevati, non dimentichiamo che altre figure di vecchi malvagi si drizzano dalle pagine del romanzo, quali esempi d'una concezione dell'uomo realistica e vagamente pessimistica. Già si è accennato alla satanica figura, in tutto rilievo, del vecchio malvissuto che, nel tumulto, quasi un dantesco Caronte, polarizza l'attenzione del lettore e di Renzo, pur nelle poche righe in cui l'autore, col consueto acutissimo senso della misura, l'ha rinchiusa: «Spiccava tra questi, ed era lui stesso spettacolo, un vecchio mal vissuto, che, spalancando due occhi affossati e infocati, contraendo le grinze a un sogghigno di compiacenza diabolica, con le mani alzate sopra una canizie vituperosa, agitava in aria un martello, una corda, quattro gran chiodi, con che diceva di volere attaccare il vicario a un battente della sua porta, ammazzato che fosse.» (XIII, 255-256). Pensiamo anche solo alla loquacità senile della vecchia alle cui cure è affidata Gertrude, sulla quale il poeta esprime la sua ironia con epigrammatica concisione, rafforzandone così la causticità: «La vecchia aveva parlato mentre spogliava Gertrude, quando Gertrude era a letto; parlava ancora, che Gertrude dormiva.» (X, 195). Lo scilinguagnolo della vecchia richiama poi quello di don Abbondio che, nell'ultimo capitolo, lui pure essendo divenuto vecchio per il tempo passato e per la peste, trattiene Agnese e i promessi a «parlar di bubbole.» (XXXVIII, 736).

Si potrebbe ancora ricordare la curiosità pettegola della vecchia, nell'osteria della quale Renzo fa colazione, mentre si dirige verso Bergamo: «Questa, in un momento, ebbe messo in tavola; e subito dopo cominciò a tempestare il suo ospite di domande, e sul suo essere, e sui gran fatti di Milano.» (XVI, 313).

Sebbene queste ultime figure rappresentino, sotto un certo aspetto, forme meno crude del realismo applicato alla presentazione della senilità, non mancano però personaggi più direttamente accostabili a quello del vecchio malvissuto. Alcuni di questi sono creati mediante la semplice rappresentazione di un ipotetico gesto che potrebbero compiere, come i contadini di don Rodrigo; «vecchi che, perdute le zanne, parevan sempre pronti, chi nulla nulla gli aizzasse, a digrignar le gengive.» (V, 87). Prendiamo, ad esempio, la donna che crede di ravvisare in Renzo un untore intento alla sua opera malefica. Il Manzoni non ci dice subito che si tratta di una vecchia, ma la sua descrizione richiama talmente quella del vecchio del tumulto, che l'immagine, valendosi appunto di questa associazione, non ammette equivoci sull'età del personaggio ritratto: «l'unica persona che vide, fu un'altra donna, distante forse un venti passi; la quale, con un viso ch'esprimeva terrore, odio, impazienza e malizia, con cert'occhi stravolti che volevano insieme guardar lui, e guardar lontano, spalancando la bocca come in atto di gridare a più non posso, ma trattenendo anche il respiro, alzando

due braccia scarne, allungando e ritirando due mani grinzose e piegate a guisa d'artigli, come se cercasse d'acchiappar qualcosa, si vedeva che voleva chiamar gente, in modo che qualcheduno non se n'accorgesse.» (XXXIV, 665-666). Poche righe dopo, la conferma diviene perciò, in un certo senso, superflua: «Allo strillar della vecchia, accorreva gente di qua e di là.» (XXXIV, 666). Per una eventuale ricerca sugli stereotipi nella ritrattistica manzoniana, si noti qui che già la vecchia cameriera di Gertrude aveva svegliato la sposina con «voce strillante.» (X, 196).

Una figura che esigerebbe ancora un'analisi più attenta è quella della vecchia donna al servizio dell'innominato. Ci accontenteremo soltanto, però, chiudendo il capitolo, di commentare brevemente la seguente nota del Russo, in merito a questo personaggio: «La presentazione di questa vecchia ha un andamento critico come tanti ritratti manzoniani, con qualche sfumatura oratoria qua e là: da quel concetto «magnifico e terribile» che essa ha del potere del suo padrone, a quell'uso «spaventevole» della forza che essa ammira rabbrivendo in lui, fino a quella immagine per cui «Satana avrebbe riconosciuto più del suo ingegno in lei», che nelle parole dei suoi provocatori. «Magnifico», «terribile», «spaventevole», sono aggettivi più oratori che rappresentativi, ed anche l'immagine di Satana tradisce il terrore moralistico dello scrittore.»¹⁾ Queste considerazioni sono accettabili solo se, negli aggettivi oratori, non si vede anche la possibi-

¹⁾ L. Russo, op. cit., p. 82

lità di un contenuto di significato morale. Infatti non va dimenticato che, dietro l'abbondante aggettivazione, c'è quasi sempre, nel Manzoni, un più o meno recondito giudizio morale. Qui, tali aggettivi potrebbero esprimere il carattere iperbolico che assumono lo stupore e la conseguente sottomissione feudale della serva di fronte alla potenza del padrone, indicando così un nuovo aspetto del rapporto sociale tra superiori e soggetti, che abbiamo visto essere uno dei motivi ricorrenti nella trama ideologica del romanzo.

I RELIGIOSI

In quest'ultimo capitoletto ci occuperemo in breve di alcuni personaggi religiosi. E' questa una categoria di un certo peso, sia per il numero di figure che conta, sia per l'indubbia importanza che tali figure hanno nell'economia del romanzo. Certo il numero di cappuccini, di monache e di sacerdoti è notevole, ma, se anche l'impegno fosse, mentre invece non è, quello di passarli tutti in rassegna, il compito sarebbe facilitato dal fatto che, dovendo portare qui l'attenzione solo sulle figure minori, molte sarebbero subito da accantonare. Fra queste, tralasceremo dunque di esaminare senz'altro fra Cristoforo, don Abbondio, suor Gertrude e il cardinal Federigo. Il numero delle rimanenti essendo ancora ragguardevole, s'impone subito una prima considerazione: come mai tanti ecclesiastici in un romanzo che si propone di essere la rappresentazione fedele del mondo

seicentesco, una storia tanto verosimile da poter essere creduta vera? Si potrebbe superficialmente rispondere che i costumi stessi del tempo lo esigevano, per l'importanza che i ministri della chiesa rivestivano nelle vicende degli uomini e nella vita di ogni giorno; ma ciò non spiega ancora come mai i personaggi religiosi compaiano, o sia fatto loro accenno, praticamente, in tutti i capitoli del libro.

La vera ragione la si può trovare osservando che il fatto religioso è costantemente presente alla mente del Manzoni, tanto da determinare la sua concezione dell'opera artistica, inducendolo a introdurre i personaggi religiosi quale spunto per un'opera di convinzione moralistica, che riporta tutto alla verità religiosa. Il Sapegno ha notato che: «Il punto di partenza della concezione manzoniana dell'arte sta anzitutto nella sua ferma convinzione, che si può far risalire addirittura alla sua remota educazione pariniana e alfieriana, ma che ha ricevuto nuovi rincalzi e un'intonazione ben altrimenti salda e concreta attraverso la crisi religiosa, che l'arte non può essere mai un gioco, un divertimento che si appaga in se stesso della fantasia e dell'intelligenza, che essa ha bisogno di giustificarsi, proponendosi una funzione concreta di progresso, uno scopo etico.»¹⁾

Ma solo il Momigliano ha perfettamente centrato il problema, mostrando come la conversione del poeta, dominandone il pensiero e la fantasia, diviene il centro delle vicende del Manzoni uomo e artista.²⁾

¹⁾ N. Sapegno, op. cit., p. 82.

²⁾ A. Momigliano, op. cit., p. 23.

Mi sembra qui doveroso sottolineare l'importanza fondamentale che attribuisco all'opera del Momigliano in rapporto alla comprensione del romanzo manzoniano e alla direzione secondo la quale vengono stese queste annotazioni.

Per tornare ai personaggi che qui ci interessano, possiamo constatare come il poeta non si lasci affatto trascinare dallo zelo apostolico, al punto di volerci presentare soltanto figure di santi. Tanto per incominciare, di veri santi non ce n'è uno in tutto il romanzo: fra Cristoforo non sa sempre impedire che in lui l'uomo vecchio si trovi d'accordo col nuovo, il Cardinale favorisce il diffondersi della peste permettendo la famosa processione e, in quanto a don Abbondio, sappiamo bene che il povero curato riesce a non essere disgustoso soltanto per la continua possibilità di mostrarsi sotto un aspetto comico. Le figure di religiosi e religiose minori, poi, non sfuggono a una visione realistica trovandosi, sotto questo aspetto, esattamente sullo stesso piano degli altri personaggi. In questo modo essi non sfuggono alla possibilità di rappresentare le caratteristiche dell'animo umano, così come piace al pungente pessimismo manzoniano metterle in evidenza. Avremo così la bonaria semplicità di fra Galdino, l'ignoranza e la cieca sottomissione alle tradizioni di fra Fazio, l'umorismo poco castigato del padre guardiano del convento di Monza, l'ipocrisia della badessa, la dabbenaggine del vicario, il fare sospettoso del frate portinaio di Milano che impedisce a Renzo l'accesso al convento, la diplomazia del padre provinciale e lo zelo poco ragionevole del

padre guardiano di Pescarenico nel seguire alla lettera le istruzioni dei superiori, il rispetto umano e le paure del cappellano crocifero. Una figura poco significativa come il prete che Renzo incontra a Milano, mentre sta confessando un appestato attraverso l'uscio socchiuso, si comporta poco diversamente, in fondo, dal cittadino che il nostro montanaro aveva appena incontrato nello stradone di santa Teresa. Come quello aveva visto in Renzo sicuramente un untore, così questo, pur nell'esercizio delle sue funzioni sacerdotali, dimostra altrettanta poca fiducia nel prossimo. Avanza tenendosi prudentemente in mezzo alla via, si ferma a una certa distanza da Renzo e, soprattutto, punta il suo bastone in avanti, quasi preparandosi alla difesa: «si fermò, in atto di stare a sentire, puntando però in terra il suo bastoncino davanti a sé, come per farsene un baluardo.» (XXXIV, 657). Nonostante la durezza dei tempi, tale comportamento, in un sacerdote, può dirsi per lo meno poco cristiano. Vi sono naturalmente delle eccezioni, figure di religiosi alle quali, con tutta la buona volontà, non si riesce ad appiccicare un difetto, ma si tratta allora di personaggi poco approfonditi, quali il curato che accompagna il cardinale nella visita alla casa del sarto o i cappuccini che curano gli appestati al lazzaretto, padre Felice e padre Michele. Sono, specialmente questi ultimi, due figure un po' astratte; soprattutto padre Felice, che sta tutto in quella predica, rivolta agli appestati che lasciano il lazzaretto, e nel suo atto ascetico di penitenza: «Ed ecco arrivare il padre Felice, scalzo, con quella corda al

collo, con quella lunga e pesante croce alzata; pallido e scarno il viso, un viso che spirava compunzione insieme e coraggio; a passo lento, ma risoluto, come di chi pensa soltanto a risparmiare l'altrui debolezza; e in tutto come un uomo a cui un di più di fatiche e di disegni desse la forza di sostenere i tanti necessari e inseparabili da quel suo incarico.» (XXXVI, 693). Soltanto qui si direbbe che l'immagine vada al di là dei limiti di un misurato realismo, per alterarsi con colori eccessivamente patetici. Si direbbe quasi che quella predica stesse tanto a cuore all'autore, da obbligarlo a ricorrere alla creazione astratta di un personaggio sufficientemente degno a cui metterla in bocca, poiché i modelli reali non erano all'altezza della situazione.

CONCLUSIONE

Giunti alla fine di questa breve esposizione, non si può non pensare a ciò che resterebbe ancora da fare. Si do-

vrebbe innanzitutto vedere se non esiste la possibilità di considerare altri gruppi di personaggi, quello delle figure caricaturali ad esempio, ma a questo punto si rivela la debolezza del metodo. Infatti, la divisione in categorie è arbitraria e puramente di comodo; si potrebbero cioè ricercare i personaggi caricaturali all'interno delle diverse categorie, come si potrebbero riunire i nobili ai potenti, i vecchi agli umili, e ripartire i religiosi fra gli altri gruppi, a seconda del loro ceto sociale. Tutto sommato, l'unica suddivisione plausibile sarebbe una ripartizione etica fra personaggi del bene e personaggi del male, ma sarebbe allora poco pratica per condurre avanti l'analisi. Sarebbe poi estremamente importante seguire i personaggi minori dal **Fermo e Lucia** ai **Promessi Sposi**, in un esame approfondito della loro genesi e della loro evoluzione. Ma tutto ciò sarebbe un soggetto da tesi, che è impossibile contenere nei limiti di un breve saggio.