



Il braccio della morte: arte in parola e arte in figura

Salvatore Silvano Nigro
Università di Zurigo

«Annali Manzoni», terza serie, n. 1, 2018, pp. 26–42

Sintesi

L'edizione dei *Promessi sposi* nella collana dei «Millenni» Einaudi (1960) fu accompagnata da vivaci discussioni sulla prefazione di Alberto Moravia, notoriamente critica nei confronti del Manzoni. Poca attenzione venne data così alle illustrazioni di Renato Guttuso, che sottolineando la presenza del Male nella storia valorizzava l'attualità del romanzo. Questo articolo, che attinge a documenti inediti dell'Archivio storico Einaudi e del Fondo Alberto Moravia, dapprima ricostruisce i retroscena di quella polemica, quindi si sofferma su un tema iconografico, il braccio penzolante nella raffigurazione di morenti e di cadaveri, che Guttuso desume sia dal testo manzoniano e dalle vignette del Gonin, sia da modelli pittorici, quali *La morte di Marat* di David. Sulla medesima linea si muoveranno altri illustratori manzoniani, come Bruno Caruso (2007) e Mimmo Paladino (2012).

Abstract

The publication of *I Promessi sposi* in the Einaudi series «I Millenni» aroused fierce discussions about Alberto Moravia's introduction, rather disapproving of Manzoni's novel. Little attention was paid therefore to Renato Guttuso's drawings, which enhanced the modernity of the text by emphasizing the presence of Evil in history. This article, based on unpublished documents from the Einaudi Historical Archive and the Alberto Moravia Foundation, outlines the background of the controversy and analyzes an iconographic theme, the dangling arm of dying persons and corpses, which Guttuso gleaned from Manzoni's pages, from Gonin's drawings, and from pictorial examples, such as David's *Death of Marat*. Guttuso's path was followed by other artists who have illustrated Manzoni's works, namely Bruno Caruso (2007) and Mimmo Paladino (2012).

Parole chiave

Manzoni, Alessandro; Moravia, Alberto; Guttuso, Renato; Paladino, Mimmo; Caruso, Bruno

Contatto

salvatore.nigro@iulm.it

Keywords

Manzoni, Alessandro; Moravia, Alberto; Guttuso, Renato; Paladino, Mimmo; Caruso, Bruno

Il braccio della morte: arte in parola e arte in figura

Salvatore Silvano Nigro

*La materia ha una sua spiritualità: se stendi un colore,
fai anche un'operazione spirituale.*

Renato Guttuso in dialogo con Alberto Moravia, 1981

*La libertà che mi posso consentire è data dal fatto che sono un pittore
prestato alla letteratura, non un illustratore, quindi da me non ci si aspetta
una pagina illustrativa, ma qualcosa di diverso.*

Mimmo Paladino, «Arabeschi», 11 febbraio 2018

Ci sono date che impegnano la memoria. Vincolano a un nome, a un evento. Si imprimono, lapidarie, e fanno da epigrafe o epitaffio. Sono date, e sono lapidi. Sono iscritte tanto nella storia quanto nella letteratura. Una di queste indicazioni monumentali ricorda la morte di Napoleone. E intitola un'ode manzoniana: *Il Cinque Maggio*.

Non si maneggiano per caso date così fragorose. Non possono che essere trattate con intenzione. Ci si accomoda dentro, sapendo di avere varcato una soglia perentoriamente allusiva. Ne era consapevole Giulio Einaudi, quando datò cinque maggio (dell'anno 1959) una lettera a Moravia: «Caro Moravia, vorrei pubblicare nell'autunno una edizione dei *Promessi sposi*, ma vorrei che fosse un'edizione fuori del comune e che significasse qualcosa. La mia idea era che Guttuso facesse le illustrazioni e che tu scrivessi qualche pagina di prefazione: da un lato il pittore apparentemente più lontano, ma di fatto il più generoso e il più ricco di pietas storica, dall'altro lo scrittore che meglio di ogni altro può parlare del romanzo come d'una cosa assai viva, fuori dai soliti schemi ideologici e critici. Amerei molto vedere uniti i vostri due nomi su un'edizione dei *Promessi sposi*, che, in tal caso, sarei lietissimo di firmare come editore. A Guttuso ho già fatto la proposta e l'ha accettata. Ora spero che anche tu voglia accettare».

Einaudi voleva un'edizione del romanzo manzoniano che risultasse estranea ai galatei della critica e della politica; e segnasse una data: una data storica. Aveva convocato, per l'evento, uno scrittore burberamente avverso a Manzoni perché ritenuto responsabile

(l'accusa è in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 30 novembre 1952, poi ribadita nel saggio *Note sul romanzo* del 1956) di «fare con l'arte opera di edificazione e di predicazione»; e un pittore che era difficile pensare cattolicamente manzoniano, e che era tuttavia congeniale all'operazione per il suo realismo fatto di «pietas storica». Moravia sapeva di essere criticamente non corretto, eretico. Prima di portare a termine l'introduzione al romanzo, si accertò che in casa editrice fossero consapevoli della scelta non convenzionale. Scrisse a Calvino. Gli chiese un avallo preventivo: «Io ho buttato giù una ventina di pagine. Ma non si tratta tanto di un'introduzione ai *Promessi sposi* quanto di alcune riflessioni sopra un aspetto molto particolare del romanzo. In altri termini io guarderei ai *Promessi sposi* attraverso l'esperienza recente del realismo socialista. Infatti il saggio dovrebbe intitolarsi *Alessandro Manzoni e l'ipotesi di un realismo cattolico*. S'intende che io sono contrario così al realismo socialista come all'ipotetico realismo cattolico. Il saggio si dividerebbe in due parti. Nella prima esprimerei le mie riserve su tutte quelle parti dei *Promessi sposi* che confermerebbero la presenza di un realismo cattolico analogo a quello socialista. Nella seconda parte sarebbero analizzate le parti belle del romanzo nelle quali il Manzoni si rivela secondo me diverso da quello che vorrebbe sembrare. Insomma si tratta di un saggio abbastanza limitativo. Dimmi se vi interessa. Altrimenti lo metto da parte».

Il 29 agosto 1959 Giulio Einaudi si congratulò con Moravia: «Sono assai lieto di sapere da Calvino che hai terminato di scrivere la prefazione al Manzoni. Ti ringrazio per la tua puntualità e per l'impegno che hai messo in questo lavoro».

Il volume uscì l'anno dopo, nell'elegante e prestigiosa collana dei «Millenni». Nonostante l'edizione fosse tutt'altro che economica, il successo duraturo provvide varie ristampe. Giulio Einaudi aveva calcolato bene la sua mossa. Si era già capito che Luchino Visconti non avrebbe realizzato il film sui *Promessi sposi* per il quale, negli anni 1954-1955, aveva fatto aprire dalla Lux Film due inchieste consecutive fra vari scrittori; e aveva dichiarato che nel 1957 avrebbe iniziato a girare «*Les fiancés de Manzoni*»: «En ce moment, nous faisons un sondage d'opinion des écrivains. Je voudrais tout garder. D'autres voudraient couper, Moravia, par exemple : à l'entendre, il faudrait tout changer. Pour lui, Manzoni ne compte pas !» («L'Express», gennaio 1956). Nel 1960, Visconti guardava già al *Gattopardo*. Continuava a tenere (tiepidamente) in caldo *I Promessi sposi*, ma di fatto allentava il suo interesse: dopo aver sottoposto il romanzo alle riletture di Bassani, Soldati, Bacchelli, Moravia, Parenti, Cecchi, Antonio Baldini, e Guglielmo Alberti; e dopo averlo caricato di responsabilità novecentesche, riproponendolo all'interno del dibattito in corso sul realismo. È dentro questa sintassi fattasi lasca che Einaudi lasciò cadere la riproposta dei *Promessi sposi* in un'edizione che non indulgesse ad acquiescenze critiche, e si proiettasse entro i consueti «schemi». Sottrarre Moravia all'additamento scontroso di Visconti, e incaricarlo della nuova operazione, fu un atto di destrezza: un'idea genialmente provocatoria, sulla quale si cercò di avere il massimo riserbo. Renato Guttuso, l'altro comprimario dell'azione editoriale, aveva chiesto una guida letterariamente esperta per un sopralluogo in «quel ramo del lago di Como», che dà paesaggio all'avvio borghigiano del romanzo manzoniano. Nelle tavole illustrative intendeva avvalersi del paesaggio vero, delle sue articolazioni reali, della sua serenità stilistica e dei cipigli delle rughe espressive di

«monti» e «golfi». Organizzò l'escursione il direttore commerciale della Einaudi, Roberto Cerati, discreto sempre e ovattato, che della gita guidata investì l'autorevole Dante Isella; al quale ebbe l'accortezza di non rivelare, se non come ipotesi dubitativa, il coinvolgimento di Moravia nell'edizione. Delle perplessità di Isella, Cerati informò subito Giulio Einaudi, in una lettera del 4 agosto 1959:

[...] le riferisco, per sua informazione, e sua tranquillità, della visita fatta a Guttuso [...] In quanto alla visita sui luoghi manzoniani, miglior guida [Guttuso] non potrebbe trovare di quella di Dante Isella, suo e mio buon amico; di casa a Villa Dotti [di Guttuso, a Velate], e con il quale sabato prossimo farà una gita a Pescarenico, lungo l'Adda, a Lecco, alla rocca, cioè seguendo quella atmosfera che è al centro del libro. Sono stato anche da Isella, il quale mi ha assicurato che non è assolutamente necessario interpellare a Lecco qualche studioso locale; finirebbero per attaccarsi fisicamente alle cose manzoniane, mentre ad un artista sono più utili indicazioni di natura che di colore. Mi hanno invitato ad essere della partita, ma dato il carattere di gita con relative famiglie, e soprattutto, garantito che le cose sono su un binario buono, ho declinato. Sarò da Renato in seguito, e lo tampinerò durante il lavoro. Ci possiamo dunque contare. Della conversazione con Isella, molto interessante, anche come indicazioni editoriali, le riferisco un particolare. Mi ha chiesto se il libro avrebbe avuto una prefazione e di chi. Moravia, forse, gli ho risposto. Non lo ritiene il più indicato, in quanto assolutamente al di fuori di quei valori stilistici e di contenuti propri del Manzoni; riconosce che è un nome, e che da solo tira; riconosce che farà magari una cosa anche originale, ma non pertinente al mondo manzoniano. Per lui la vera bomba e novità sarebbe una prefazione di Gadda. E me ne ha detto tutte le ragioni.

Isella era interessato all'arte di Guttuso. L'anno prima aveva comprato da lui un olio su tela intitolato *Tramonto sul lago di Varese (da Velate)*. Sugli interventi manzoniani di Moravia era invece perplesso. Con le sue riserve era in buona compagnia. Cesare Angelini aveva reagito con garbo agli «appunti per un saggio sul Manzoni» di Moravia, che il «Corriere della Sera» (come ricordato) aveva pubblicato nel 1952 sotto la dicitura *Quaderno verde (I)*:

Non abbiamo capito se è simpatia o antipatia che l'ha mosso a fare questo discorso. Tra il bene e il male che ne va dicendo, cadono osservazioni strane [...] Moravia parla [...] del decadentismo del Manzoni; perché, dice, «le parti migliori del libro, le più belle e le più ispirate, si trovano in due episodi di disfacimento e di corruzione: la monaca di Monza e la peste» [...] Ma il decadentismo non è nei fatti, è nell'atteggiamento spirituale del narratore di fronte ai fatti. Ora il Manzoni davanti a tali episodi non è per nulla affascinato né dal gusto del macabro, né dal senso del peccato: ne salva la bellezza funerea, e conserva una sua sanità totale e un equilibrio addirittura classico [...] ingenua, per non dir grossolana, è l'accusa che gli fa di «insufficiente creatore di personaggi». E li paragona a marionette docili [...] Qui Moravia non manca di riguardo al Manzoni, ma a se stesso e al suo illustre ingegno».¹

Più piccate erano state le chiose duttili e sottilmente micidiali di Bassani:

Alberto Moravia [...] qualche anno fa, fece una specie di stroncatura che destò scalpore, accusando il Manzoni di non aver creato, con Renzo, Lucia, Don Rodrigo, ecc., dei personaggi veri e propri, ma semplicemente dei fantocci, privi di vita libera e autonoma.

¹ Cesare ANGELINI, *Moravia e il Manzoni*, in *Vivere coi poeti*, Milano, F.lli Fabbri, 1956; quindi in *Capitoli sul Manzoni, vecchi e nuovi*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 283-286.

Il linguaggio dell'articolo era aspro, irriverente: tale, da solo, da giustificare il pubblico scandalo [...] A noi, figli e nipoti dell'Ottocento, borghesi, laici estranei alla problematica religiosa del Manzoni, ha sempre dato molta noia quella lingua toscana che il cantore di Ermengarda, con sovrana noncuranza per ogni più facile esigenza di realismo, mette in bocca ai suoi contadini lombardi.

Ma abbiamo torto ad arricciare il naso (torto come critici, beninteso!).

La disinvoltura linguistica del dialogo manzoniano, che altro è se non il segno, la spia, d'una religione indifferente alla realtà, così com'è intesa dai romanzieri realisti?

La realtà che interessa al Manzoni è tutt'altra, né può essere diversamente, da quella cui crede, o cui crede di credere, il nostro Moravia.²

In seguito Bassani si avvarrà della legge di corrispondenza per contrappasso e definirà Moravia «un cattolico, tutto intriso [...] di quel particolare cattolicesimo post-tridentino che sopravvive ancora oggi qui a Roma [...] una specie di Alessandro Manzoni immerso nello scirocco romano, un Manzoni senza Dio».³

Isella si era sorpreso di un'altra spavalda esternazione di Moravia, sempre più installato nelle certezze laceranti di una produzione critica disinvoltamente affatturata nei presupposti storici sostanzialmente anacronistici. Aveva letto, sul secondo fascicolo del 1959 di «Officina», i suoi *Aforismi linguistici* dedicati a Goldoni, Porta e Belli («Il dialetto di quei tre grandi scrittori non sta [...] a testimoniare una ripresa di vitalità bensì la decadenza della società italiana [...] una prova dell'impotenza e dell'esaurimento della società italiana e della provincializzazione repentina dell'Italia all'indomani della rivoluzione francese»); e alla scelta linguistica di Manzoni, naturalmente, «provinciale» e «reazionaria»: egli

scrive in lingua le parti storiche del suo libro e fa parlare i personaggi in vernacolo fiorentino. Una simile frattura, oggi inconcepibile, fa la spia al carattere individuale, isolato dell'esperienza manzoniana. La società alla quale apparteneva il Manzoni pensava infatti e dunque anche parlava e agiva in dialetto milanese oppure in francese oppure in italiano gergale, di classe: ossia pensava, parlava e agiva fuori e al di sotto di una cultura nazionale. Questo spiega anche perché il Manzoni non abbia creato una tradizione, una scuola, e perché, dopo di lui, la letteratura italiana sia ricaduta nel provincialismo meschino e nella retorica reazionaria.

La risposta correttiva di Isella non fu immediata. Si fece attendere. Il suo cordiale dissenso (*Il «come se» del Manzoni*) apparve su «Questo ed altro» del 1962. E fu un racconto critico magistrale, nel quale Moravia venne preso per mano e pianamente portato fuori dal guado delle sue sovraccitazioni critiche:

[...] la nostra cultura, negli anni immediatamente successivi alla guerra, ha mostrato di saper recuperare meglio che in passato il valore dell'operazione culturale manzoniana; anzi il significato (che nell'opera di un Manzoni e, diciamo ormai, di un Porta raggiunge la persuasiva equivalenza della poesia, ma in tutti è chiaramente leggibile) del lavoro degli scrittori romantici operosi a Milano tra il 1810 e il 1825. Si è compreso cioè come quello sia stato il tentativo, più consapevole dei suoi fini e più lucido nell'elaborare gli strumenti necessari per attuarli, di instaurare nel nostro paese, dotato di una tradizione letteraria altissima ma

² Giorgio BASSANI, *Per un nuovo film sui «Promessi sposi»*, in *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 195-201. L'articolo, scritto nel 1955, era uscito su «Paragone-Letteratura», a. XI, 132, dicembre 1960, pp. 58-63, con il titolo *Manzoni e il cinema* (quindi era stato accolto nel volume *Le parole preparate e altri scritti di letteratura*, Torino, Einaudi, 1966).

³ *In risposta (III)*, in *Di là dal cuore*, cit., p. 276.

aristocraticamente appartata dalla vita reale, una nuova cultura: dove nuovo, cioè moderno, perfettamente in linea con il più avanzato pensiero europeo di quegli anni, è il concetto stesso di letteratura, l'idea di un diverso rapporto dello scrittore con la società. Né è senza ragione che l'accento morale e politico del romanticismo lombardo sia stato inteso, con maggiore capacità di recupero di una lezione ancora usufruibile, negli anni della guerra e della resistenza al fascismo [...] l'idea di lingua italiana perseguita dal Manzoni, dal '23 al '40, prima di essere teorizzata (e in questo passaggio semmai sta il torto, se vogliamo dir così, del Manzoni), era la forma stessa del suo mondo immaginativo. Si tratta insomma di riconoscere il carattere individuale ma insieme necessario di quella soluzione: legata a tutto un sistema di scelte, determinato e insieme determinante. (Sicché, sia detto tra parentesi, non è vero come si è ripetuto molte volte che alla base di quell'idea linguistica, ci sia soltanto l'ossequio del Manzoni al concetto settecentesco di lingua come istituto piuttosto che a quello di lingua come creazione individuale: la libertà linguistica, cioè la possibilità innovativa dello scrittore, è massima [...] nei momenti di norma più sicura, minima al contrario in quelli di assenza di norma. La soluzione manzoniana dunque mentre rispondeva all'esigenza romantica di una lingua non individuale né aristocratica, ma aperta democraticamente a un'intera società di parlanti, ubbidiva pure alla necessità di stabilire una norma su cui fosse concesso all'artista di misurare e sentire misurata dagli altri una sua reale forza creativa). Ci siamo indugiati sulla scelta linguistica, perché quella su cui si è equivocato, sempre, più facilmente; e non avremmo nessuna difficoltà a concedere a Moravia che la lingua del Manzoni ha carattere individuale, intellettuale e sperimentale: soltanto che per noi questo giudizio ha valore positivo: prima e dopo Manzoni la nostra letteratura, la nostra lingua letteraria sono profondamente diverse. La prima è arrivata ad avere un romanzo, l'altra si è fatta «semplice, chiara, diretta, espressiva e moderna»; né, per quello che già abbiamo detto più sopra, ci sentiremmo di fare colpa al Manzoni che dopo di lui «la letteratura italiana sia ricaduta nel provincialismo e nella retorica reazionaria», convinti come siamo anche noi che «il solo modo che abbia una lingua di svilupparsi e diventare moderna (tutti i tempi hanno la loro modernità) è di essere adoperata da una società impegnata a risolvere per conto suo i massimi problemi dell'umanità. Mancando questa società, non possono certo bastare gli scrittori da soli, per quanto geniali». Non possono bastare; ma il loro dovere è di lavorare come se quella società esistesse perché un giorno esista veramente, di impegnarsi a risolvere per conto proprio i massimi problemi dell'umanità. Dovere e impegno che il Manzoni non rifiutò mai nel suo lavoro di scrittore, sentendoli magnanimamente come un problema di continue scelte responsabili: non solo per sé (che è obbligo morale cui ogni scrittore degno di questo nome non può non soddisfare), ma anche per quella società che mancava, ma che bisognava pur aiutare a nascere.⁴

Non è per caso che negli anni della Resistenza c'era chi portava i *Promessi sposi* nello zaino, o nella valigia di cartone con la quale si avviava verso il carcere, la tortura e la fucilazione; e Pietro Pancrazi, insieme a Piero Calamandrei, poteva leggere nel romanzo di Manzoni «un bellissimo programma» per l'«avvenire prossimo» dell'Italia democratica. Se Alberto Carocci, scrivendo a Leone Ginzburg, negli anni trenta contrapponeva Manzoni a Moravia, Lino Pertile, nel saggio del 1983 *Moravia, Manzoni e il realismo*, ribalterà la situazione. Riprenderà in mano gli scritti di Moravia su Manzoni. Li verificherà grezzamente sul realismo militante della *Ciociara*. Si confonderà. Li sventolerà come una bandiera di impegno critico e civile. E definirà conservatrice e oscurantista «l'ideologia manzoniana»: inutilizzabile durante la guerra civile e l'occupazione straniera; ma congeniale, nel dopoguerra, alla «restaurazione cattolica, o meglio democristiana»⁵.

⁴ Dante ISELLA, *Il «come se» del Manzoni*, «Questo ed altro», n. 1, 1962, pp. 45-48.

⁵ Lino PERTILE, *Moravia, Manzoni e il realismo*, «Studi Novecenteschi», vol. 10, n. 25-26, giugno-dicembre 1983, p. 114.

Comunque, *I Promessi sposi* einaudiani arrivarono puntualissimi in libreria, nel 1960, con diciassette disegni fuori testo di Guttuso.

Moravia aveva arrotato gli artigli per lacerare il presunto conservatorismo cattolico del «paternalistico e padronale» Manzoni (detto gramscianamente), colpevole di avere asservito il romanzo all'ideologia e alla propaganda, confondendo e talvolta identificando Storia e Fede; e di risultare, in questo modo, negli anni sessanta del Novecento, «contemporaneo» agli «scrittori del realismo socialista»: «così, un secolo prima del realismo socialista, noi abbiamo nei *Promessi sposi* ciò che chiameremo per comodità un tentativo di realismo cattolico. A chi poi trovasse troppo ardito l'accostamento, ci basterà ricordare il comune terreno del conservatorismo sociale e politico. In realtà, realismo socialista e realismo cattolico sono il prodotto estetico per eccellenza del conservatorismo».

L'attualità reazionaria dei *Promessi sposi* aveva messo a «disagio» il prefatore. «Al diavolo il realismo cattolico!», sbottò Carlo Emilio Gadda scrivendo a Pietro Citati il 23 luglio del 1960. La gelidezza e la schematicità dei giudizi di Moravia (il «loro disceverativo e rigido sistematismo antilombardo, antiborghese, antivattelapèsca») avevano irritato il Gran Lombardo ed eccitato la sua aggressività espressiva:

Quanti aggettivi «spiacevoli», tolti dalla terminologia letteraria di 100 anni dopo! Per inseuire [...] contro un'opera d'arte a cui ci si abbandona con la semplice (e profonda) gioia di chi si disseta in montagna a una fonte d'acqua chiara [...] Ho letto dieci volte i *P. S.* da ragazzo, fra i 9 e i 16: e sempre mi hanno incantato, pagina per pagina, a cominciare dalla Introduzione parodistica e insino alla morale (ambigua) della chiusura: e i preti-frati-monache-Cardinale non mi hanno mai turbato i sonni, come li turbano a Moravia, si direbbe. La scelta del sec. XVII *non è dovuta* a intento propagandistico, ma al fascino di quel tempo tridentino-spagnolesco-innominatesco-lombardesco: (che ha prodotto, fra l'altro, il Caravaggio!): il Tardino, il Ripamonti canonico, Ludovico Settala, don Ferrante, Ambrogio Spínola fesso e tant'altri non sono frati-preti: e il padre di Gertrude nemmeno, e il dottor Azzècca e il castellano di Lecco nemmeno! Anche la grana dell'Innominato (insufficienza nel nominarlo, secondo M.) è una grana di lana caprina [...] Gli omini e le donne agiscono e pensano meravigliosamente [...] con la sanità profonda di un biologismo e di istinti e istanze biologiche [...] certo sommesse a una fede, a una oscura metafisica [...] che «per combinazione» si rapprende nella cattolica [...] Le parole di Agnese, Perpetua, i fatti (difesa personale e generosa avventatezza e umano rispetto dell'autorità, di Ferrer) di Renzo sono fatti biologici stupendamente avvertiti: la cattolica non c'entra [...] Il Manzoni era un signore, malato di nervi, un po' fissato sulla cioccolata [...] come conservatore ha fatto meno soldi di Moravia e Pasolini e Germi e Fellini [...]

Tre giorni dopo, il 26 luglio, uscì sul «Giorno» la recensione di Gadda ai *Promessi sposi* moraviani (*Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*):

In Moravia un implacabile rigore mentale, una volontà recidente: collocare *I Promessi sposi* negli scaffali della nuova biblioteca, guardati a vista dai volumi della nuova critica; incriminare, sia pure tra sostanziali riconoscimenti, un signore milanese nato nel 1785 e operante fra il congresso di Vienna e il quaranta, di non aver condotto il suo romanzo avendo riguardo alle istanze mentali o alle situazioni di diritto del 1959; quando proprio quel signore milanese ha romanizzato per primo nei poveri, negli umili, negli incorrotti o nei fatalmente oppressi i risorgenti protagonisti della storia umana, della salvezza biologica: e li ha immaginati a dire (in battute inimitabili) e a sentire e patire e volere come tali: in un seicento lombardo,

spagnolesco, lanzichenesco, e borremeiano e sinodale e cattolico (cattolico era, lui non poteva farlo turco). Un seicento che non è se non il grande teatro del suo dramma.⁶

Non mancano nel saggio di Moravia «osservazioni acute» in mezzo al dilagare di «invalidi concetti», «strettoie» forzose, e deformazioni «violente» (Nicola Chiaromonte, Edoardo Sanguineti).⁷ Il discorso di Moravia risulta alla fine «forse discutibile, ma in questo senso coraggioso» (Giovanni Testori)⁸: perdurerà, nell'insieme, come una grossolana «curiosità» critica (Guido Ceronetti).⁹

L'avvilimento dei *Promessi sposi*, e l'artiglieria dispiegata da Moravia, polarizzarono l'attenzione dei lettori. E la distolsero dai disegni di Guttuso, che l'«attualità» del romanzo non disdegnarono; e anzi l'assunsero a un grado elevato di astrazione, per ottenere di mettere a nudo il Male nella storia, i suoi agenti e i suoi collaboratori, con la consapevolezza che ancora di recente una violenza ferina, una mortificazione dell'umanità, si era fatta male assoluto e aveva inflitto e incistato un dolore che non poteva (e non doveva) scivolare nel silenzio e nella dimenticanza. Cronista di volti (da quelli del paesaggio in bianco e nero, o nelle tinte sobrie e scalate su gamme brune e di liquido verde, a quello nodoso, geologico, di Agnese; a quelli contrapposti di Lucia e della Monaca: di quieta malinconia uno, di plastica, impudente e interrogante disperazione l'altro) e dell'energia tumultuosa della rivolta del pane, Guttuso non avvertì nel romanzo angustie e retoriche di propaganda. E si sentì vicino a quanti, come Anna Banti, nel saggio significativamente intitolato *Manzoni e noi* («Paragone», giugno 1956), si erano accostati ai «caratteri realistici» dei *Promessi sposi* come a segni di partecipata contemporaneità:

Basterà citare, per esempio, gran parte dei capitoli 28 e 29, là dove si raccontano gli effetti e gli aspetti della carestia e dell'invasione nel milanese. La quasi fatale incongruenza delle leggi annonarie nei tempi di crisi, quel lazzaretto (oggi si direbbe «campo di concentramento») dove i fortuiti mendicanti eran raccolti e poi rinchiusi a forza; infine il talento distruttivo dei lanzichenecchi nei poveri paesi lombardi, trovano nei nostri recentissimi ricordi di guerra e di miseria collettiva dei riscontri e delle conferme sorprendenti [...] Come sta [...] che quando leggiamo dei bruciamenti, delle distruzioni, del luridume, soprattutto dell'orrendo fetore lasciato dalle soldatesche nelle case dei paesetti lombardi ci par di riconoscere le descrizioni di un ipotetico e sublime «inviato speciale» dei nostri giorni? Il fatto è che il genio meditativo e rappresentativo del Manzoni, nutrito dei documenti più disparati e in fondo, meno precisati, ha letto come nel più esatto dei referti quel che potessero lasciarsi dietro le spalle tanto i lontani lanzichenecchi come i loro tardi successori: cenere, sangue, lordura [...].¹⁰

⁶ Carlo Emilio GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* [1960], ora in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, Milano, Garzanti («I libri della spiga»), 1991, pp. 1179-80.

⁷ Nicola CHIAROMONTE, *Moravia e Manzoni*, «Tempo presente», a. V, n. 6, giugno 1960 (pp. 430-431), poi in *Silenzio e parole. Scritti filosofici e letterari*, Milano, Rizzoli 1978, pp. 121-126; Edoardo SANGUINETI, *Il Manzoni di Moravia*, «Lettere Italiane», a. XIII, n. 2, aprile-giugno 1961 (pp. 217-226), quindi in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 201-215.

⁸ Giovanni TESTORI, «I Promessi sposi»: dai personaggi luci su Manzoni. *Conversazione con Ezio Raimondi* [1986], in *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 173-189: p. 176. Nello stesso volume: *Il romanzo e la storia. Dio e popolo nei "Promessi sposi"*. *Conversazione con Alberto Moravia* [1984], pp. 155-172.

⁹ Intervista a Simonetta Fiori, «la Repubblica», 6 gennaio 2007.

¹⁰ Anna BANTI, *Manzoni e noi*, «Paragone-Letteratura», a. VII, n. 78, giugno 1956, pp. 30-31.

La scena scorre nelle tonalità livide della «cenere» e del brunastro dei «bruciamenti», che tingono di sé la desolazione disfatta della Storia a partire dai fulcri emotivi della violenza lanzichenesca e della costrizione di massa nel lazzaretto o campo di concentramento. Nella tavola a doppia pagina del capitolo XXXI dei *Promessi sposi*, Guttuso ha lasciato che la nube nera della morte assorbisse e sfumasse a lutto tutti i colori. Se un frate soccorre i malati, la brutalità nuda di un muscoloso monatto agguanta con violenza un cadavere: profanando, nella posa, una figura di Pietà. Il quadro è fuliginoso. Due necrofori trasportano, disteso su una lettiga, un corpo senza peso. Ed è sull'antico Trasporto di Meleagro che Guttuso ha composto il particolare: con quel braccio destro che pende inerte dalla barella; con quell'arto cadente, che gli storici dell'arte chiamano «della morte», passato dai rilievi dei sarcofagi pagani ai Trasporti di Cristo dipinti da Raffaello e da Caravaggio (fra i tanti altri), per laicizzarsi nel Marat di David e, con l'avvento dell'arte sociale otto-novecentesca, nei Trasporti delle vittime del lavoro (Salvatore Settis, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, a cura di Maria Luisa Catoni, Milano, Feltrinelli 2013). Il «braccio della morte» dà pietosa sacralità alle vittime, ammassate su una carretta, in un disegno del capitolo XXXIV (fig. 1), scortata (come nella corrispondente vignetta di Gonin, fig. 2) da un rigido e militaresco monatto dal volto selvaggio (non meno di quello truce di un bravo) che, mentre marcia, trasuda violenza di sangue fra le gamme ribassate dei colori: fra i quali leccature di una tonalità giallastra, che Garboli, scrivendo nel 1969 dei disegni danteschi di Guttuso, definì «dolorosa e schifosa». I monatti hanno, nei disegni di Guttuso, i corpacci volgarmente ottusi dei boia e dei carnefici. Le cavità vuote di urli ciechi, dentro l'ammasso della carretta, richiamano le bocche spalancate di quella Strage degli innocenti che è *Guernica*. Dal *Trionfo della Morte* di Brueghel il Vecchio, dal suo affollato carro macabro, discendono nelle vignette di Gonin e nelle illustrazioni di Guttuso le pose aggrovigliate, scomposte, rovesciate e penzolanti dei cadaveri trasportati. Nel 2007, il modello verrà ripreso da Bruno Caruso in uno dei disegni per la *Storia della Colonna infame* (Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Chieti, fig. 3), con l'aggiunta di cadaveri deposti, tutti scheletro e pelle, stile campo di sterminio, che, tra l'insulto ripugnante dei topi, digradano verso una figura da sudario composta nell'orrore congelato del *Cristo morto* di Holbein il Giovane: di un Cristo portato fuori dal loculo e dalla cornice dell'inquietante quadro di Holbein (che tanto turba nell'*Idiota* di Dostoevskij), e buttato nella discarica barbara della storia.

Don Rodrigo giace morente sulla «materassa», nel disegno di Guttuso per il capitolo XXXV del romanzo (fig. 4). Manzoni l'aveva fatto vedere con la mano destra premuta sul cuore: «l'ivide tutte», le dita adunche, «e sulle punte nere». Guttuso non ha rispettato la disposizione manzoniana delle mani. Ha lasciato che fosse la mano sinistra a poggiare sul petto, per poter far pendere dal giaciglio il braccio destro allentato: il «braccio della morte», che qui è figura di probabile «ravvedimento» che riverbera, sull'ormai inerme don Rodrigo, il perdono con il quale Renzo ha consegnato alla «misericordia» di Dio il suo persecutore: quel «tizzone d'inferno» che, nelle «enfiate [...] labbra», riportate dal disegnatore insieme agli occhi «spalancati [...] ma senza sguardo», conserva ancora un contrassegno di «rabbia» diabolica: «Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia, / e disse: "Taci, maladetto lupo! Consuma dentro te con la tua rabbia"» (*Inferno* VII, 7-9). Guttuso, buon lettore della *Commedia* dantesca, ha riconosciuto l'allusione. E ha recuperato la falda profonda del testo nell'espressione facciale del morente, che i resti di una pulsione ferina rivela da dentro il nido di peli aggrovigliati sotto le froge. La memoria pittorica del «braccio della morte» riaffiora anche nelle illustrazioni di Mimmo Paladino per *I Promessi sposi* (Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012): nell'isoletrito e chiazzato («sparso di macchie nere») don Rodrigo morente,

già dentro lo spavento del sepolcro; nella Cecilia su lettiga, che ha richiami arcaizzanti, ellenici: figura di limpida evidenza formale, che dà una sensazione di marmo; e nella quale la spurcissima morte bubbonica è purgata dalla castità del bianco (fig. 5). Paladino, a differenza degli altri illustratori, ha inserito la sequenza dei disegni in una ingegnosa cornice che offre agio di racconto. L'apertura è data dai profili speculari (un po' alla maniera di Gino De Dominicis) di Renzo e Lucia che, con i loro contorni, disegnano il panorama d'acque e monti di «Quel ramo del lago di Como»: quel brano lacustre di terra lombarda, quel paesaggio di vita che, a sua volta, li intride. La chiusura è un insieme di profili che si innestano l'uno nell'altro a dichiarare la nascita e l'armonia di una famigliola composta di padre, madre e «bella creatura». La silhouette di Lucia è sul modello dei ritratti di giovani donne di Piero del Pollaiuolo, eseguiti nell'occasione delle nozze. Dentro la cornice respirano i ritratti di don Abbondio, la cui maschera è come incisa nella densità degli umori colorati della vigliaccheria furbescamente contadina; dell'Azzecagarbugli con il pince-nez che gli scivola sul nasone spiovente, da uccellaccio; di padre Cristoforo, che è un santone; della Monaca che mostra una voluttà inquieta, ed è assorta sul proprio privilegio di sventura; dello spagnolo don Rodrigo, che è chiuso dentro una gabbia geometrica alla Francis Bacon e subisce il dito da profeta di padre Cristoforo che, sulla fronte, gli ha appuntato l'in-cubo del «Verrà un giorno...» (raccontato il tutto nel perimetro di due abitacoli, di due messe-in-cubo che sono poi un incubo al quadrato, che allusivamente si collocano nella tradizione dell'arte ispirata alla *Gestaltpsychologie*, dall'*In cubo* antropometrico di Luciano Fabro a *Nel cubo* letterario di Giorgio Manganelli, non senza il più lontano ricordo del *Cubo* di Redon); dell'Innominato, con la faccia «intenta», che si piega ed entra in se stesso: dentro la propria commozione. Non mancano figurazioni di brani di racconto, che sono a volte un'astrazione: come quel danzare di mani nell'aria, per prendere a volo pagnotte e pagnottelle (il bottino reso sacro da fame e disperazione), nel quale si compendia l'assalto ai forni; o quella girandola di capponi attorno alle nocche di Renzo, che incorona il viaggio a vuoto e agitato del giovane alla ricerca dell'aiuto di un leguleio che, purtroppo, sa come taroccare leggi e giustizia.

Una Pietà in piedi è la Madre di Cecilia, «il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa; e vi traspariva una bellezza velata e offuscata, ma non guasta, da una gran passione, e da un languor mortale: quella bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo [...] gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d'averne sparse tante; c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo». Per il disegno, Guttuso si servì della vignetta che Gonin aveva realizzato per il capitolo XXXIV della Quarantana (fig. 6): opportunamente trattata però, e sforbiciata.

La madre di Cecilia «scendeva dalla soglia» di un uscio, aveva scritto Manzoni: «e veniva verso il convoglio» dei monatti. Dall'illustrazione di Gonin, Guttuso eliminò il «convoglio» che, insieme a un altro dello stesso capitolo, fa da modello alla sua carretta della morte: da entrambe il pittore cita un cadavere riverso con le braccia penzoloni (già presente nell'olio su tavola di Brueghel il Vecchio).

La madre è rimasta drammaticamente sola, sulla soglia, statuarica. Stringe al petto il corpicino morto della figlia. Guttuso fa ruotare l'immagine di Gonin. E fa sì che a «penzolare» con «inanimata gravezza», fuori dalla stretta della madre, sia il braccio destro della bambina; e non quello di sinistra, come nella vignetta di Gonin. Ricompare così il lemma funebre del «braccio della morte»: quella figura-aggettivo, quella formula di pathos cristiano, attraverso la quale Guttuso esplora delicatamente il linguaggio morale e religioso del romanzo

manzoniano. Altro che cattolicesimo tridentino, e propaganda, e oratoria d'apparato. Come Gadda, anche Guttuso avrà esclamato: «Al diavolo il realismo cattolico!».

Guttuso non ha illustrato *I Promessi sposi*, ha disegnato un saggio critico a lente e minute scansioni. Maneggiando prosa e immagini del romanzo (nella convinzione legittima che anche le vignette sono scrittura di Manzoni), si è concesso una raffinata e sghemba distrazione per potere impiantare nella sua disegnata lettura saggistica quell'illusionismo morale ed emotivo che ha reso reciprocamente comunicabili (senza forzature e sovraccarichi ideologici) la coscienza novecentesca e la «vita» tragica del Seicento milanese così com'era stata raccontata nel romanzo.

Del resto lo stesso Manzoni aveva dovuto affrontare la conciliabilità tra critica storica (in forma di romanzo ambientato nel Seicento) e responsabilità (tutta ottocentesca) di chi ha scelto di narrare, senza dissestamenti, la tangenza morale e politica tra secoli diversi.

Riferimenti bibliografici

Alessandro MANZONI

I Promessi sposi, introduzione di Alberto Moravia, diciassette disegni di Renato Guttuso, Torino, Einaudi (coll. «I Millenni»), 1960

Agenda Manzoni 2007, disegni di Bruno Caruso, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Chieti, 2007

I Promessi sposi, a cura di Carlo Ossola, illustrazioni di Mimmo Paladino, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (coll. «Classici Treccani»), 2012

Cesare ANGELINI, *Moravia e il Manzoni* [1956], in *Capitoli sul Manzoni, vecchi e nuovi*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 283-286

Anna BANTI, *Manzoni e noi*, «Paragone. Letteratura», n. 78, giugno 1956, pp. 24-36

Giorgio BASSANI, *Per un nuovo film sui «Promessi sposi»* [1955], in *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 195-201

Nicola CHIAROMONTE, *Moravia e Manzoni* [1960], in *Silenzio e parole. Scritti filosofici e letterari*, Milano, Rizzoli 1978, pp. 121-126

Carlo Emilio GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* [1960], in *Saggi giornali favole e altri scritti*, ed. diretta da Dante Isella, vol. I, Milano, Garzanti («I libri della spiga»), 1991, pp. 1179-80

Dante ISELLA, *Il «come se» del Manzoni*, «Questo ed altro», n. 1, 1962, pp. 45-48

Lino PERTILE, *Moravia, Manzoni e il realismo*, «Studi Novecenteschi», vol. 10, n. 25-26, giugno-dicembre 1983, pp. 95-114

Edoardo SANGUINETI, *Il Manzoni di Moravia* [1961], in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 201-215

Salvatore SETTIS, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, a cura di Maria Luisa Catoni, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 85-108

Giovanni TESTORI, *Il romanzo e la storia. Dio e popolo nei «Promessi sposi». Conversazione con Alberto Moravia* [1984] e *«I Promessi sposi»: dai personaggi luci su Manzoni. Conversazione con Ezio Raimondi* [1986], in *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.



Fig. 1 Disegno di Renato Guttuso

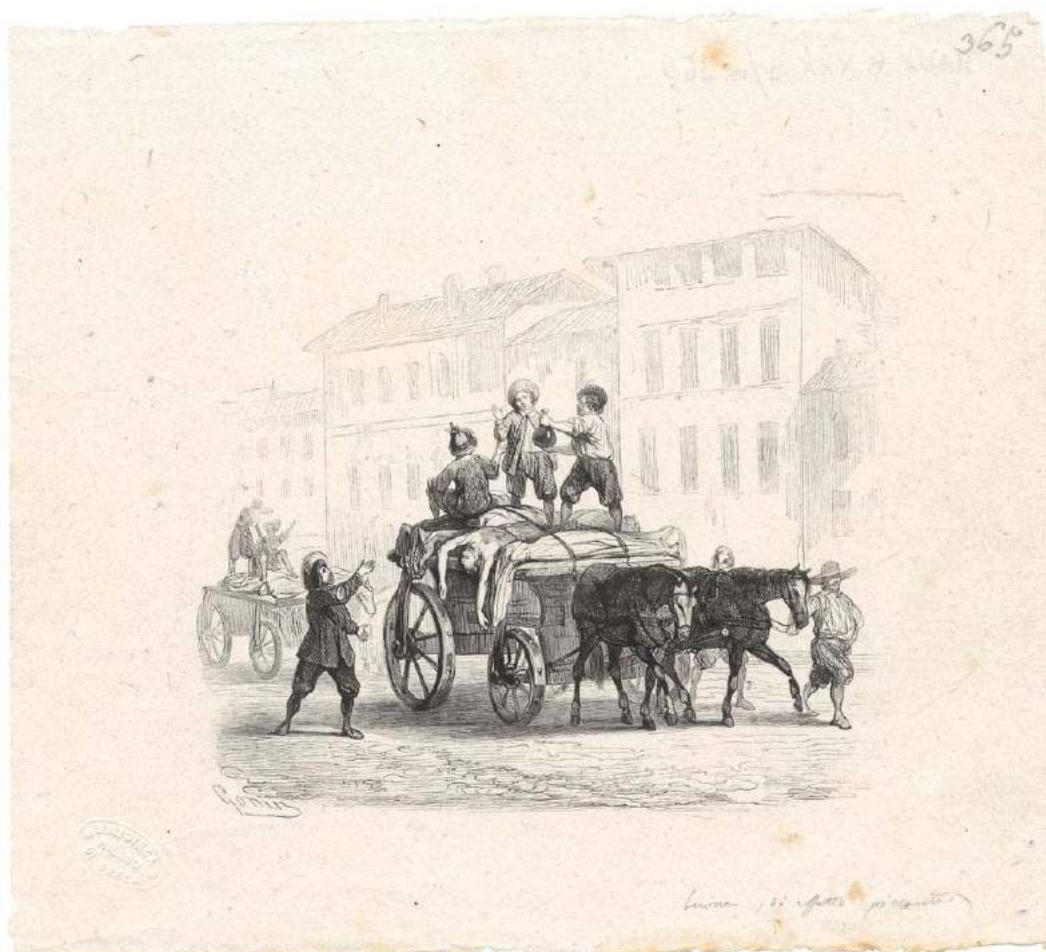


Fig. 2 Vignetta di Francesco Gonin

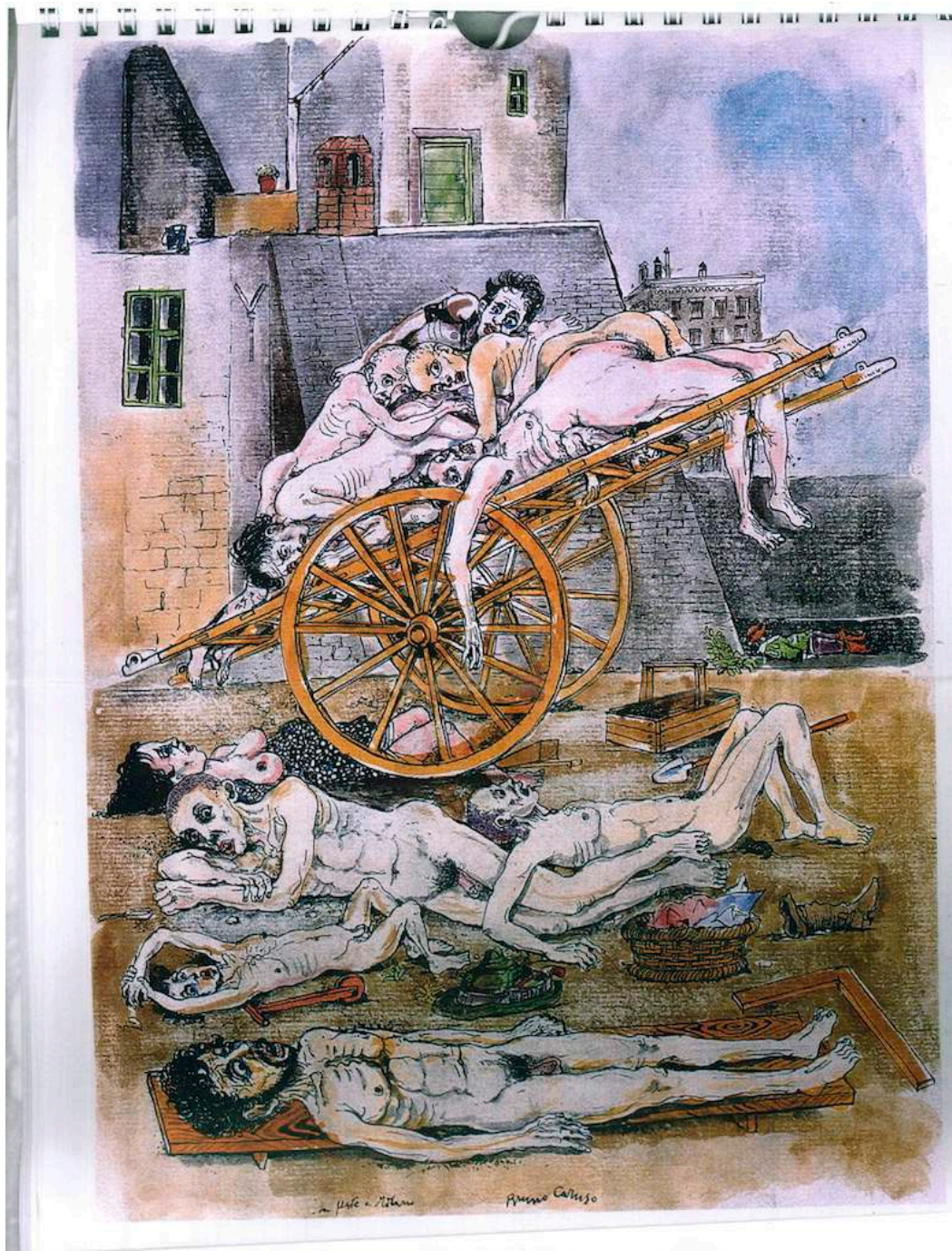


Fig. 3 Illustrazione di Bruno Caruso



Fig. 4 Disegno di Renato Guttuso

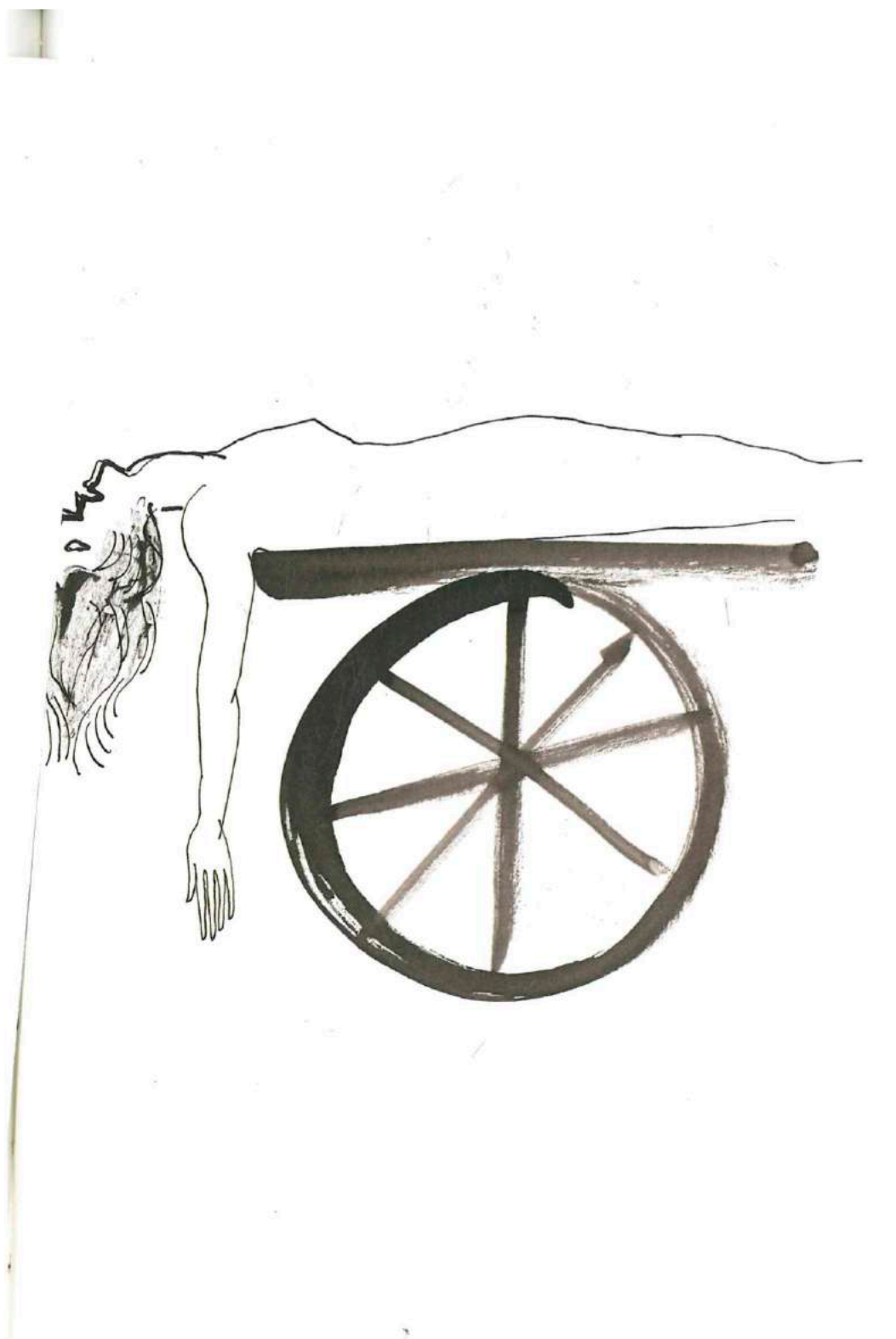


Fig. 5 Disegno di Mimmo Paladino

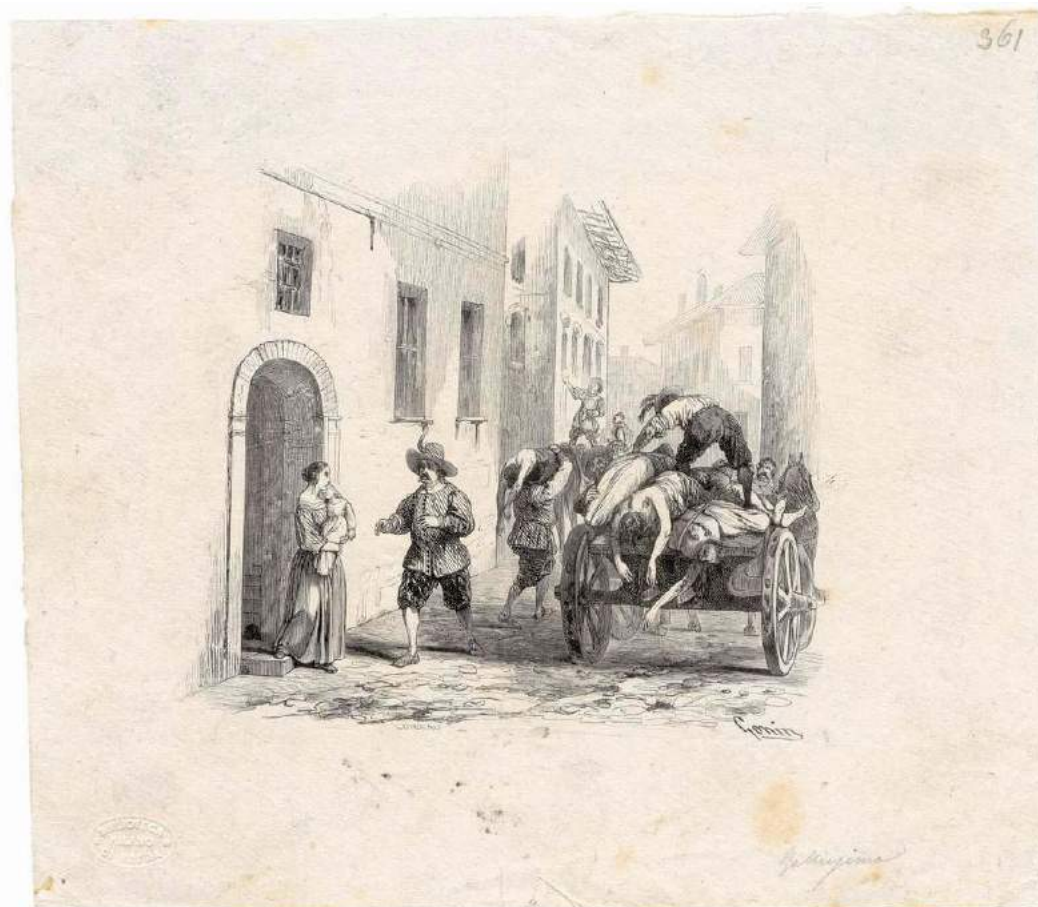


Fig. 6 Vignetta di Francesco Gonin