



La catabasi di Renzo.
Per una lettura del capitolo XVII dei *Promessi sposi*

Giancarlo Alfano
Università di Napoli Federico II

«Annali Manzoni», Numero 2, 2019, pp. 39–52

Abstract

L'articolo propone una interpretazione del capitolo XVII dei *Promessi sposi* basata sul suo carattere metanarrativo. In particolare, la centralità della fenomenologia della paura e il dialogo nascosto con elementi della religione popolare mostrano la presa di distanza dell'Autore rispetto alle forme regressive del sentimento religioso.

Parole chiave

Alessandro Manzoni; *I Promessi sposi*; folklore; religione popolare; paura

Abstract

This essay discusses *I Promessi sposi's* chapter XVIIth as an important metanarrative section of the novel. In particular, the representation of fear and the hidden dialogue with popular religion show how the Author takes the distance from the regressive forms of religious sentiment.

Keywords

Alessandro Manzoni; *I Promessi sposi*; folklore; popular religion; fear

La catabasi di Renzo.

Per una lettura del capitolo XVII dei *Promessi sposi*

Giancarlo Alfano

1. Il modello tassiano

In un interessante saggio di qualche anno fa, Sergio Zatti ha indagato nel dettaglio il rapporto di Manzoni con Torquato Tasso. La rassegna delle notizie biografiche, l'esame della parodia giovanile del canto XVI della *Gerusalemme liberata* (scritta a quattro mani con Ermes Visconti) e il raffronto degli argomenti utilizzati nel trattato *Sul romanzo storico* con l'impianto teorico dei *Discorsi dell'arte poetica* e dei *Discorsi del poema eroico* hanno permesso allo studioso di riconoscere nel poeta cinquecentesco un modello di riferimento per lo scrittore milanese. Al punto di poter considerare nella *Liberata* «un paradigma epico» per *I Promessi sposi*, che in particolare dialogherebbero fittamente con il fondamentale canto XIII del poema tassiano, in cui è narrato l'incantamento della Selva di Saron da parte delle forze maligne. Le apparizioni demoniche che infestano il bosco dapprima terrorizzano i boscaioli cristiani che vi si sono introdotti per cavarne la legna necessaria alla realizzazione di nuove macchine d'assedio, poi lasciano Tancredi «fuor di sé», quando dai rami dell'albero che ha tagliato con la spada emerge la voce dell'amata Clorinda da lui uccisa nel canto precedente: «presente aver gli è avviso / l'offesa donna sua che plori e gema, / né può soffrir di rimirar quel sangue, / né quei gemiti udir d'egro che langue (GL XIII, 45, 1-8).¹

La centralità dell'episodio tassiano, prima ancora di essere valorizzata da Ezio Raimondi in un fondamentale libro del 1980,² era stata colta da Sigmund Freud, che in *Al di là del principio di piacere*, aveva utilizzato l'apparizione fantasmatica di Clorinda morta innanzi agli occhi di Tancredi come esempio emblematico della «coazione a ripetere», cioè di quel processo psichico che costringe il soggetto a subire «passivamente un'esperienza sulla quale egli non riesce a influire».³ Nel caso del poema, Tancredi, fissato sull'assenza irrimediabile dell'amata, resta perduto nell'intrico di una selva paragonabile a quella dove si aggiravano i cavalieri erranti della tradizione romanzesca. Questa tradizione, che Tasso aveva voluto tener fuori della sua opera, riemerge pertanto sotto forma di «ritorno del represso»: ⁴ la voce magicamente artefatta di Clorinda scatena, al di là della lettera delle sue parole,

¹ Cfr. Sergio ZATTI, *I «Promessi sposi» e il modello epico tassiano*, in Id., *L'ombra del Tasso*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 231-92.

² Ezio RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.

³ Sigmund FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'es e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 189-249.

⁴ Francesco ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1987.

l'apparizione di elementi profondi, il cui significato afferisce alla dimensione culturale, che non riguarda un individuo concreto, ma una intera stagione, un'epoca, un insieme complesso di fenomeni.

Torquato Tasso ne era del resto consapevole, giacché fu lui stesso a spiegare che il centro del suo poema si trovava proprio nel canto XIII: lì, innanzi al volto di Tancredi che ha perso sé stesso si gioca il conflitto dinamico di un'opera in cui sono costantemente contrapposti il rigoroso percorso lineare di chi vuole giungere al suo fine (rappresentato dal personaggio di Goffredo), e il labirinto di chi, come appunto Tancredi, resta esposto alle forme dell'erranza che ne mettono a repentaglio la vita.

Le dinamiche freudiane sono anche alla base delle considerazioni di Zatti, il quale – è opportuno ricordarlo – è stato indotto a tornare sul rapporto di Manzoni con Tasso da un saggio di Fredric Jameson raccolto nel celebre libro dedicato a *L'inconscio politico*, nel quale il critico americano ha utilizzato *I Promessi sposi* come esempio particolarmente significativo dell'utilizzo nel «modo romanzesco» di forme «obsolete», che vengono superate e trasformate, ma mai completamente cancellate.⁵ Il modello che ne sortisce sarebbe pertanto quello di un sistema stratigrafico, in cui la sincronia (il testo considerato per così dire in astratto) si basa in realtà sulla compresenza di soluzioni formali appartenenti a fasi storico-letterarie differenti. In particolare, il romanzo manzoniano sarebbe espressione di una teologia che «rinna e trasforma in una dimensione laica e razionalista la sacralità di tipo magico che caratterizza il mondo antico»: l'emersione di questi «arcaici contenuti», sarebbe garantita dalla «particolare struttura composita» dell'opera manzoniana.

Lo stesso Zatti ammette che una tale impostazione appare un po' troppo rigida, soprattutto alla luce degli esercizi ermeneutici che negli anni '70 e '80 del Novecento hanno mostrato la complessità del sistema dialogico manzoniano. Eppure, da allievo di Francesco Orlando, lo studioso italiano ha giustamente individuato nell'impostazione di Jameson il vantaggio di valorizzare la compresenza di soluzioni divergenti, e soprattutto di considerare i testi letterari come vettori capaci di far emergere valori inattuali, elementi regressivi, o comunque superati.

Si spiegherebbe allora così il riuso tassesco nel capitolo XVII del romanzo, quando «Renzo, fuggitivo da Milano dopo il tumulto di san Martino, attraversa il bosco in riva all'Adda, in quella che si può considerare la riduzione realistica e 'bassa' della selva incantata della *Gerusalemme*», episodio che a Zatti appare «sintomatico» in quanto esprimerebbe il «ripudio» del modello tassesco «come stadio arcaico e regressivo di una narrazione storico-religiosa» che tuttavia resta «presente» e attiva nel tessuto romanzesco.⁶ In particolare, «il ritorno alla luce» di Renzo varrebbe come distacco di Manzoni nei confronti di «un'ideologia divenuta oggetto della sua polemica razionalista»: «la realtà tassiana dell'operare di potenze soprannaturali [...] viene commutata [...] in superstizione regressiva, trasposto in un immaginario popolare giudicato con inesorabile superiorità illuminista».⁷

Le intelligenti osservazioni di Sergio Zatti sono state giustamente accolte dalla critica tassiana, tanto che Silvano Nigro, commentando l'episodio nella sua edizione del romanzo, le ha riprese per segnalare in particolare la «regressione infantile» di Renzo quando s'introduce nel fitto della campagna lombarda. Le pur sintetiche osservazioni del commentatore sono a mio avviso importanti, sia perché mostrano la produttività della intuizione di Zatti, sia perché mettono in evidenza che «l'episodio di Renzo ha una forte valenza

⁵ Fredric JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], trad. di Libero Sosio, Milano, Garzanti, 1990. Cfr S. ZATTI, *I «Promessi sposi» e il modello epico tassiano*, cit., p. 231.

⁶ Ivi, p. 277.

⁷ Ivi, p. 281.

metanarrativa»,⁸ sulla quale vorrei adesso proporre qualche ulteriore riflessione.

2. «Cammina, cammina»

Dopo la consueta intestazione, la prima immagine del capitolo XVIII presente nell'edizione illustrata del 1840-42 è il capolettera che mostra Renzo (ben riconoscibile col suo largo cappello) mentre cammina nel folto di una campagna raffigurata come un bosco di alberi dalle spesse radici e dalle chiome fittamente intrecciate (fig. 1). Le indicazioni fornite dall'autore a Francesco Gonin («Iniziale (B) del Cap. 17. Andava dunque e pensava. Io fare il diavolo?») mostrano la chiara intenzione di creare una anticipazione visiva della prima battuta del successivo soliloquio del protagonista, che ripensa al racconto del mercante: l'immagine xilografica rende in maniera efficace l'isolamento del personaggio, immerso nella vegetazione del bosco notturno, stabilendo peraltro un chiaro rapporto iconografico con l'iniziale del capitolo precedente, dedicata anch'essa al giovane, ma preso di spalle mentre si dà alla fuga dentro la città di Milano (fig. 2).



(fig. 1: *I Promessi sposi*, capolettera del cap. XVII)

⁸ Salvatore Silvano NIGRO, *Commento a «I Promessi sposi» (1827)*, in A. Manzoni, *I Promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, t. I, *I Promessi sposi (1827)*, Milano, Mondadori, 2002, p. 878.



(fig. 2: *I Promessi sposi*, capolettera cap. XVI)

L'effetto complessivo ricercato dall'autore è insomma quello di staccare nettamente il nuovo episodio da quanto lo ha preceduto: dal giorno si passa alla notte, dalla città si passa alla campagna, dalla Storia alla Natura, dalla compagnia degli uomini alla solitudine, dal regno della parola (che affascina, che tradisce, che dissimula, che travisa) allo spazio del silenzio.

Un silenzio però ricchissimo di umori fabulatori, come hanno mostrato i commentatori che hanno giustamente ricondotto la formula «Cammina, cammina» – con cui viene introdotto il definitivo abbandono, da parte di Renzo *viator*, delle strade battute dagli uomini – agli «stilemi» favolistici, peraltro stabilendo un contatto con il precedente capitolo XVI.⁹ Da questo punto in avanti il racconto cambia completamente passo narrativo e registro espressivo. Anche se Manzoni non sfrutta la dilatazione del tempo del discorso (alcune

⁹ Cfr. Alessandro MANZONI, *I Promessi sposi*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, Milano, Rizzoli, 2014, p. 543, e commento a p. 518. Le successive citazioni, direttamente a testo, sono da questa edizione.

ore vengono infatti sintetizzate in un paio di brevi pagine), tuttavia il ritmo narrativo risulta rallentato, mentre lo stile si concentra intorno a pochi elementi ribattuti.

La spiegazione andrà innanzitutto cercata nel «ruolo di Renzo», che – ha spiegato Ezio Raimondi – coincide «con quello di un “eroe cercatore”» calato «in un universo dominato dalla morte, insidiato dalla corruzione, dalla grande paura del disordine metafisico». Il suo viaggio assume pertanto «il carattere di una prova, di una iniziazione al livello di un’umanità spoglia, quasi elementare»:¹⁰ tragitto decisivo che trova nel capitolo XVII il momento apicale, tanto che, «concluso il ciclo della sua odissea urbana», Renzo uscirà dallo spazio narrativo per una lunga porzione del romanzo.¹¹

Il parallelo tra questo capitolo e il canto XIII della *Gerusalemme liberata* appare allora ancor più significativo: come nel romanzo, anche nel poema vi è infatti una svolta marcata dal provvisorio isolamento di uno dei personaggi principali in una selva il cui prototipo concettuale è di evidente matrice dantesca (non si deve pensare alla *Commedia* come a un intertesto puntualmente ripreso da Manzoni, quanto piuttosto come a un orizzonte ideativo, forse addirittura ideologico-formale).

Nell’edizione Quarantana, la contrapposizione tra i capitoli XVI e XVII esprime bene l’arco diegetico che viene così coperto: l’allontanamento dalla città e l’ingresso nel bosco; tra i due momenti, la narrazione sensazionalistica, tutta basata sul pedale emotivo, di cui all’osteria si fa protagonista il mercante proveniente da Milano, e che conferma come, tra le tante altre cose, *I Promessi Sposi* sia anche un grande romanzo della paura, singolare e collettiva. Infatti, se ebbe ragione Italo Calvino a definire quello manzoniano il «romanzo dei rapporti di forza»,¹² allora occorre riconoscere che tali rapporti determinano sempre tensioni, scontri, e dunque timori. Si pensi già solo al primo episodio, quando, dopo aver sistemato i luoghi e la prospettiva da cui la scena romanzesca verrà osservata, il Narratore sistema su «una di queste straducce» don Abbondio, che a una voltata d’angolo si trova innanzi i due celebri bravi – l’uno seduto a cavalcioni sul muretto, l’altro con le braccia incrociate e appoggiato al muro per sostenere il carico del corpo – che aspettano qualcuno: cioè, inequivocabilmente, lui.

Come in quella scena sono presentati i piccoli gesti con cui di solito ci si accerta di un timore paventato, e nel contempo si esprime quello stesso timore, così nel resto dell’opera si moltiplicano i momenti in cui viene descritta l’ampia fenomenologia della paura: dal timore provocato da una minaccia o una maledizione (la reazione di don Rodrigo al dito levato in alto da fra Cristoforo) allo sbigottimento che invade chi abbia capito d’un tratto di aver contratto la peste; dal senso come di noia patita per la stupida volontà di prevaricazione degli altri all’inquietudine notturna – riscrittura peraltro dalle *Metamorfosi* di Apuleio – che induce una fanciulla dal cuore semplice a esprimere un voto solenne; dal terrore del funzionario che rischia il linciaggio al panico collettivo generato dal contagio. La paura è insomma non solo oggetto della rappresentazione narrativa, ma addirittura tema del romanzo, nel quale assume un ruolo decisivo.

I Promessi Sposi appaiono dunque come un’opera di storiografia drammatizzata, pari a quelle narrazioni storiche che nell’antica Grecia venivano rappresentate negli stessi teatri in cui avevano luogo tragedie, satire e commedie.¹³ Puntuale, precisissima appare infatti la

¹⁰ Ezio RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1985, p. 183.

¹¹ Ivi, p. 182.

¹² Italo CALVINO, «*I Promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza* [1973], in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 328-41.

¹³ Cfr. Luciano CANFORA, *La storiografia greca*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 44-60.

penetrazione storica, sociologica e psicologica di Manzoni nel mettere in scena i moti individuali e collettivi di un'epoca dominata da una profonda incertezza come fu quella che va dalle invasioni barbariche alla tarda età moderna, fino a quella grande emozione culturale che è passata alla storia con un 'nome parlante', il Terrore, e sulla quale lo scrittore milanese dovette meditare a lungo.¹⁴

Fu infatti proprio la riflessione su quanto accaduto nella Parigi rivoluzionaria a fornirgli probabilmente la capacità di affrontare una fenomenologia della paura davvero impressionante, soprattutto se si pensa alla consapevolezza con cui coglie la dimensione 'storica', e quindi pubblica e insomma esterna, dell'individuo: storicità, pubblicità, esteriorità che riguardano anche i fenomeni e i movimenti interiori; inverso formale dell'attitudine manzoniana messa in luce da Raimondi in base alla quale nel romanzo «la dimensione interna del personaggio» è sempre «condizionata dal suo statuto sociale».¹⁵ «Cammina, cammina», dunque: il progressivo ingresso nella Natura notturna, battuto sul registro favolistico, va di pari passo con il residuo – lo diremmo il «residuo diurno» – dell'esperienza storica del protagonista, in fuga dalla Milano in rivolta.

3. Rumori e voci: un uomo nel buio

Dopo esser riuscito con un'abile trovata a sfuggire dalle mani degli sbirri che sono venuti a prelevare la mattina presto all'osteria della luna piena, Renzo Tramaglino si è gettato fuori di Milano incamminandosi verso l'Adda con l'intenzione di abbandonare lo stato milanese e rifugiarsi nella Repubblica di Venezia. Il giovane, nel timore di essere fermato e riconosciuto, si è tenuto lontano dalle strade principali, spesso procedendo attraverso i campi per evitare ogni contatto coi militari e coi curiosi. Fermatosi a mangiare in una trattoria di campagna, ha avuto modo di sentire la sua storia trasformata e ingigantita dalla voce popolare che lo rappresenta come il capo di una misteriosa organizzazione sovversiva. Innervosito e preoccupato da queste fandonie per lui così pericolose, riprende la marcia verso il fiume, dubbioso se fermarsi in un luogo nascosto o se invece affrettarsi verso la sua meta. Certo, pensa tra sé, il suo volto lo conoscono soltanto due «birri», «ma gli tornavano in mente certe storie, che aveva sentite raccontare, di fuggitivi colti e scoperti per strane combinazioni, riconosciuti all'andare, all'aria sospettosa, ad altri segnali impensati: tutto gli faceva ombra» (*I Promessi Sposi*, XVII, 2).

Renzo ha dunque paura un po' di tutto, è preoccupato di poter essere riconosciuto e pertanto teme che qualche suo gesto possa attirare l'attenzione dei passanti; anche se ciò sembrerebbe impossibile, il giovane ripensa alle storie che circolano, alle dicerie, agli aneddoti più o meno fantastici che per tanti secoli hanno saturato l'orizzonte culturale degli Europei. Una rassegna di queste paure collettive e dei modelli mentali che hanno permesso, congiuntamente all'informazione relativamente ristretta, l'organizzazione di sistemi dall'apparenza delirante ma dalla forte coesione simbolica interna e dalla grande tenuta nel tempo si può leggere nel libro dedicato alla *Paura in Occidente*, in cui Jean Delumeau ha osservato che «a partire dal XIV secolo [...] un tipo di cultura propria della "cristianità" si

¹⁴ Al riguardo, dopo le illuminanti pagine di Giulio BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983 (ma il saggio in cui si riflette su Manzoni risale al 1972), cfr. l'importante lavoro di Luca MANNORI, *Manzoni e il fenomeno rivoluzionario. Miti e modelli della storiografia ottocentesca a confronto*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno» 15 (1986), pp. 7-106.

¹⁵ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 73.

sente minacciata»: ¹⁶ minaccia che lo storico definisce come *la* Paura del mondo occidentale, cioè la paura vissuta dai ceti dirigenti che a suo avviso trasferirono l'organizzazione mentale, ideologica e spirituale di tale sentimento sui ceti inferiori, dando un nuovo assetto storico a paure dal tipico radicamento antropologico, come quella del buio o della morte per inedia.

Se la tesi centrale del suo studio verte sui ceti dirigenti, lo storico francese ha però svolto delle interessanti osservazioni di «psicologia delle masse». Intanto spiega che, poiché «una collettività si rassicura per il solo fatto che si raduna», di qui deriva il fatto che nel mondo medioevale e moderno gran parte delle rivolte siano scoppiate «in occasione delle fiere, dei mercati, delle feste patronali, delle processioni o semplicemente della messa domenicale», ¹⁷ sviluppandosi dai «centri di raccolta» delle chiese, dei sagrati e delle osterie (i capannelli e tutta l'atmosfera milanese del romanzo manzoniano...) per poi divampare nelle strade, nelle piazze, nelle campagne circostanti. A parte il vago antropomorfismo linguistico in base al quale nella Francia medioevale «i sommovimenti e i «folli tumulti» delle popolazioni in rivolta» venivano chiamati *effroi*, ossia «spaventi», è interessante che tali *effroi* o «emozioni» collettive non si trasformassero in «rivolta senza l'accompagnamento di dicerie [...], il clamore della folla e soprattutto il suono di campane a martello e rullo di tamburi», come a dire di un rapporto stretto tra emozione e racconto, tra paura e ritualità immaginativa. ¹⁸

Nel più volte ricordato fondamentale saggio sul «romanzo senza idillio», Ezio Raimondi ha depositato delle illuminanti riflessioni sul ruolo che nei *Promessi Sposi* hanno le voci collettive. Leggende locali sui sabba stregoneschi; «voci», «ipotesi» e «congetture» che risuonano nel paesino il mattino dopo la «notte degli imbrogli»; «racconti popolari» diffusi intorno al nome «favoloso» dell'innominato: in tutti questi casi il romanzo risuona di una «disposizione fabulatrice» diffusa, di una tendenza alla «mitologia notturna di ricordi e di terrori collettivi che risalgono alle docili impressioni dell'infanzia». ¹⁹

A supporto della sua tesi, lo studioso fa un fuggievole riferimento alla teoria romantica del «meraviglioso», citando una serie di saggi, originariamente apparsi su «Il Conciliatore», che Ermes Visconti pubblicò in volume autonomo nel 1818 intitolandoli *Idee elementari sulla poesia romantica*. Nel terzo di questi articoli, *Definizione della poesia romantica*, si legge un passaggio che mi pare particolarmente interessante per comprendere il capitolo che stiamo ripercorrendo:

i popoli idioti aggiunsero sempre alle dottrine religiose qualche superstiziosa credenza desumendola da inganni triviali e da grossolane apparenze. Però le antiche favole settentrionali sulle Streghe, terribili messaggere e strumenti di tristissime deità, non cessarono coll'idolatria, subirono soltanto una metamorfosi per adattarsi all'insieme del nuovo culto. In progresso i crociati reduci dalla Palestina diffusero nelle loro patrie le bizzarre invenzioni degli orientali, cioè i Genj e le Fate che creano in un attimo palagi rilucenti di gemme e giardini ridenti d'ogni delizia; voluttà che gli Spagnuoli appresero d'altronde, mediante gli Arabi loro conquistatori, e che furono quindi propagate più e più sul continente d'Europa. Così si ebbe un meraviglioso di doppia origine e doppio carattere, in parte creato dalla mollezza degli Asiatici commercianti e ricchissimi, in parte dalla rozzezza, austerità, ed audacia de' robusti

¹⁶ Jean DELUMEAU, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)* [1978], trad. it. di Paolo Traniello, Torino, Società editrice internazionale, 1979, p. 605.

¹⁷ Ivi, p. 282.

¹⁸ Ivi, pp. 23-24 e 282.

¹⁹ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, cit., pp. 194-95.

abitatori di foreste in regioni povere ed agghiacciate: così si ebbero i magnifici incantesimi dell'Ariosto, e le Streghe di Macbeth.

Fra le superstizioni del volgo ve n'è una forse universale e perpetua, modificata bensì ed alterata in mille maniere; ed è l'opinione toccante l'apparizione degli spettri de' morti, la quale domina tuttavia nelle nostre campagne, né è pienamente rigettata dalla plebe della nostra città: e pur troppo viene qualche volta istillata persino ai fanciulli delle classi più agiate.²⁰

L'amico di Manzoni, lettore attento del *Fermo* e accorto consigliere letterario, sintetizza in poche righe alcune delle questioni principali dell'intera svolta culturale romantica: l'identità del «popolo» e la sua cultura, la natura della tradizione medioevale, la connessione tra immaginazione individuale e immaginario collettivo, il rapporto tra Oriente e Occidente. Al tempo stesso, per i più modesti fini della nostra indagine, fornisce due suggestioni che meritano di essere accolte.

La prima risiede nell'apparizione di quel termine «meraviglioso», centrale anche nella poetica di Torquato Tasso, che peraltro sembrerebbe quasi evocato nel riferimento ai «crociati reduci dalla Palestina», che «diffusero nelle loro patrie le bizzarre invenzioni degli orientali». Anche se nella Selva di Saron non vi sono palazzi incantati (ne appaiono più avanti nel corso della *Gerusalemme*, al canto XVI, dove si narra di Rinaldo prigioniero nell'isola di Alcina), tuttavia la «bizzarra invenzione» di una selva animata dagli spettri in cui risuona una voce di donna sembra davvero mettere d'accordo la fantasia barbarica delle «streghe di Macbeth» con l'orizzonte orientale, ponendo peraltro lo stesso problema affrontato dal poeta cinquecentesco a proposito della necessità di ammodernare il discorso del meraviglioso adeguandolo all'orizzonte di attesa del suo pubblico (cristiano e moderno).

La seconda suggestione, di cui vedremo adesso la ricaduta nel romanzo manzoniano, riguarda invece la «superstizione» o addirittura l'«opinione» (il termine è sintomatico: indica una *doxa*, una credenza condivisa, un paradigma conoscitivo affermatosi a livello collettivo) concernente «l'apparizione degli spettri de' morti». Visconti ne accredita la vivace persistenza, ancora all'inizio del diciannovesimo secolo, nelle «campagne» lombarde («nostre»), aggiungendo che essa sopravvive però anche in alcuni settori urbani, arrivando addirittura a diffondersi tra i «fanciulli delle classi più agiate». Il nobile milanese non spiega come sia possibile una tale sopravvivenza arcaica anche nel settore più alto della gerarchia sociale, ma non credo si sbaglierebbe a trovare la risposta nelle parole con cui Carlo Gozzi, in pieno Settecento, aveva sintetizzato il successo della sua fiaba *L'amore delle tre melarance*. Non è infatti improbabile che anche al piccolo Hermes e ai suoi fratelli e cugini e amichetti fosse capitato di ascoltare «dalle balie, e dalle nonne loro» una «inetta favola», una «favola fanciullesca», una «fola» insomma che li aveva impauriti e divertiti, e che – chissà – avrebbero poi ritrovato anni dopo in Basile, o nelle pagine dei fratelli Grimm, o ancora in una raccolta di studi folkorici, o come si sarebbe detto a metà Ottocento, demopsicologici.²¹

²⁰ Ermes VISCONTI, *Definizione della poesia romantica*, in *Idee elementari*, Milano, Ferrario, 1818, pp. 24-25. Poco più avanti l'autore fa riferimento alla credenza delle anime del purgatorio che predicano i terni del lotto (cfr. p. 28).

²¹ Carlo GOZZI, *Analisi riflessiva della fiaba "L'amore delle tre melarance" rappresentazione divisa in atti* [rappresentata il 21 gennaio 1761], in *Fiabe teatrali*, Introduzione e note di Alberto Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994, p. 32. L'autore sottolinea come egli stesso restasse coinvolto dalla «mirabile novità», confessando «che rideva di sé medesimo, sentendo l'animo a forza umiliato a godere di quelle immagini fanciullesche, che lo rimettevano nel tempo della sua infanzia» (ivi, p. 27): tale era la forza di quella

Torniamo allora al romanzo manzoniano, quando Renzo si rimette in cammino e parlando tra sé e sé, forse per farsi coraggio, s'inoltra nel folto della campagna lombarda in una direzione che crede, o spera, esser quella dell'Adda. Oramai tutto, lo dicevamo prima, gli dà «noia», termine che al tempo di Manzoni ancora implica qualcosa in più del fastidio, qualcosa che si avvicina al dolore. Proprio tutto: «Le tenebre, la solitudine, la stanchezza cresciuta, e ormai dolorosa; tirava una brezzolina sorda, uguale, sottile [...]» (*I Promessi Sposi*, XVII, 9). Il giovane è stanchissimo per la lunga giornata di marcia, senza contare l'ubriacatura della notte precedente e il brusco risveglio; ed è appunto il corpo che qui Manzoni mette al centro della narrazione, con quello scarso o nullo vedere, quella spossatezza, quel freddo pungente e quasi irritante. Questa centralità del sensorio del protagonista si accompagna all'emersione del suo flusso di pensieri, che il Narratore lascia incuneare nel discorso narrativo come una *couche* che introduca il lettore alla dimensione tutta individuale che sta progressivamente occupando la scena. L'emersione della individualità di Renzo è anzi tale che a un certo punto il Narratore prende in prestito dal personaggio l'espressione favolistica, tipicamente popolare, da cui abbiamo preso le mosse.

La formula «Cammina, cammina» apre infatti un capoverso in cui, insieme alla prima impressione più concreta dell'approssimarsi a un fiume, s'insinua un'altra impressione, un sospetto vago e incerto, un'inquietudine che suscita in Renzo «certe immagini, certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite raccontar da bambino». Il giovane, «per discacciarle, o per acquietarle», si mette a recitare, «camminando, dell'orazioni per i morti» (*I Promessi Sposi*, XVII, 13). Mi pare evidente qui la pertinenza del meraviglioso 'popolare' evocato da Ermes Visconti: l'«apparizione degli spettri de' morti», credenza diffusa «nelle nostre campagne» ma così pervasiva da giungere anche alle orecchie dei «fanciulli delle classi più agiate» riemerge qui addirittura come ripresa letterale (*apparizione/apparizioni, morti/morti, bambino/fanciulli*), chiarendo in maniera definitiva il motivo per cui alla bocca di Renzo risalgono, quasi autonome, le preghiere per i trapassati.

Cantilenando le sue «orazioni» per farsi forza, il protagonista continua ad avanzare, fino a quando «s'accorge d'entrare in un bosco». ²² Pur timoroso, vi entra, e più s'inoltra più aumenta il suo timore, e di nuovo prova «fastidio» di «ogni cosa», ha l'impressione che «gli alberi che vedeva di lontano» assumano la forma di «figure strane, deformi, mostruose», mentre le loro cime si muovano in maniera innaturale e il fruscio del vento acquista «un non so che d'odioso» (*I Promessi Sposi*, XVII, 14-15). Il potenziamento percettivo di un soggetto immerso in uno spazio aperto sconosciuto e oscuro è certo una reazione psichica normale, ma qui Manzoni stringe insieme la fenomenologia della percezione e la dimensione storica delle credenze e dei riti collettivi, fino al culmine di una rappresentazione che quasi disintegra l'organicità individuale sotto la pressione di una paura vaga e indistinta, onnicomprensiva:

Le gambe provavano come una smania, un impulso di corsa, e nello stesso tempo pareva che durassero fatica a reggere la persona. Sentiva la brezza notturna batter più

«fanfaluca misteriosa» (ivi, p. 37). Mi permetto di rinviare a Giancarlo ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006. A questo proposito cfr. Maria Antonietta CORTINI, *L'ombra di Esopo nel «Cunto de li cunti»*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a cura di Michelangelo Picone e Alfred Messerli, Ravenna, Longo, 2004, pp. 61-79, che mette tra l'altro in evidenza l'introduzione di Isaac Nevelet alla sua *Mitologia Aesopica* del 1610 nella quale appunto si sottolinea la sorpresa degli adulti nel riconoscere il raccontino ascoltato in culla dalla voce della balia.

²² Dunque, sia detto per inciso, la regressione infantile in Manzoni è precedente l'ingresso nella selva, non successiva come invece in Tasso: questo perché nel poema il centro della paura è la selva, nel romanzo è invece la notte in un luogo solitario.

rigida e maligna sulla fronte e sulle gote; se la sentiva scorrer tra i panni e le carni, e raggrinzarle, e penetrar più acuta nelle ossa rotte dalla stanchezza, e spegnervi quell'ultimo rimasuglio di vigore. (*I Promessi Sposi*, XVII, 15)

Ecco, con questa animazione demonica della «brezza» si raggiunge forse l'apice della incorporazione dell'inquietudine di Renzo: la semplice percezione di un fenomeno naturale, sia pure spiacevole per le condizioni di freddo, di stanchezza e di isolamento, diventa qui trasfigurazione in fantasma, presentificazione di una volontà estranea che s'insinua, come appunto uno spettro, tra le pieghe del corpo, entrando sotto i vestiti, dentro la stessa carne, tra le ossa. Ma raggiunto l'acme e attraversata l'esperienza del terrore («Era per perdersi affatto»), il giovane si fa forza e «richiam[a] al cuore gli antichi spiriti»: *I Promessi Sposi*, XVII, 16).

Dal suo primo ingresso nel bosco, dominato da percezioni confuse Renzo passa adesso alla percezione precisa; alla logica sensibile in cui dominano «immagini» e «apparizioni» sedimentate sin dai tempi della sua fanciullezza (ed evocate dalla sua immaginazione come forma di integrazione rispetto alle nozioni imprecise e manchevoli che gli offre la situazione in cui si trova) si sostituisce la logica razionale che è tipica dell'intelletto. Il processo è chiarissimo sin dalla costruzione sintattica: il giovane si ferma, i suoi piedi non fanno più frusciare l'erba, sicché «cominciò a sentire un rumore, un mormorio, un mormorio d'acqua. Sta in orecchi, n'è certo, esclama: "è l'Adda!"» (*I Promessi Sposi*, p. 545). Alla prima terna, dei sostantivi, con la quale il Narratore mima la progressiva certificazione del percelto (da *rumore* a suono d'*acqua* che scorra), si accosta la seconda, dei verbi, che restituisce la reazione soggettiva a quel riscontro oggettivo.²³

Il corpo diventa a questo punto esclamativo, esplosivo: alla fase di introiezione, alla assimilazione forzata della paura che s'incorporava nel soggetto, succede qui l'estroffessione del corpo nello spazio, verso il fiume, al di là della corrente, lì dove si vede «una gran macchia biancastra» che sembra proprio «dover essere una città», anzi «Bergamo sicuramente» (*I Promessi Sposi*, XVII, 18): quella Bergamo agognata dove si aprirà un'altra storia – che noi lettori non seguiremo che di sbieco e per incerte notizie – e dove poi proseguirà la storia successiva al finale ricongiungimento, per ora ancora parecchio lontano, dei due promessi. Ma intanto, se è vero che a Manzoni «interessa, nel teatro del mondo, l'uomo posto alla prova, la sua reazione di fronte al pericolo»,²⁴ ecco che l'episodio della catabasi del protagonista maschile, «eroe cercatore» in cammino tra Storia e Natura, mostra l'intreccio pluridiscorsivo di quel pericolo, la sua natura verbale e dunque sociale: le *novelle* sentite da bambino, le *storie* che ha sentito raccontare in passato, tutta insomma quella «babilonia di discorsi» (*I Promessi Sposi*, XIV, 3) che agita le vicende degli uomini precipitano nella paura di Renzo rimasto da solo nel buio.²⁵

4. Pluridiscorsività e monologismo

²³ Per un commento di questa sezione del romanzo, cfr adesso anche Matteo MESCHIARI, *Nelle terre esterne. Geografie, Paesaggi, Scritture*, Modena, Mucchi, 2018, pp. 154-56.

²⁴ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 279.

²⁵ Cfr. anche A. MANZONI, *I Promessi sposi*, edizione diretta da F. de Cristofaro, ed. cit., commento a *Figura 3*, p. 460.

La «valenza metanarrativa» del capitolo XVII mi pare a questo punto evidente. Intanto dal punto di vista della interdiscorsività,²⁶ con la rappresentazione sia dei modi in cui gli eventi storici vengono modificati dalla immaginazione collettiva, sia delle forme in cui quella produzione orale viene convertita nella psiche soggettiva. Ma anche dal punto di vista delle forme narrative e dei registri stilistici, se è vero che, come abbiamo visto, il romanzo può evocare le forme fiabesche e addirittura piegarle ai propri fini. Il sensazionalismo del mercante che racconta gli accadimenti milanesi alla piccola folla di curiosi in un'osteria del contado e lo sfondo discorsivo folklorico rievocato dallo stato d'animo del protagonista sono chiari esempi di come nella scrittura romanzesca manzoniana possano convivere fianco a fianco livelli linguistici e culturali differenti.

La dimensione «metanarrativa» non è però priva di un risvolto ideologico sul quale è opportuno soffermarsi in conclusione. Si tratta del resto di qualcosa che già Ezio Raimondi, nel suo grande saggio tante volte citato, aveva notato quando suggeriva che «il sentimento del mirabile e del prodigioso» nei *Promessi sposi* «resta circoscritto alla parola del personaggio»: il «narratore» può anche dividerne «i presupposti di fede» (cioè lo sfondo genericamente cristiano), ma la «fenomenologia delle credenze quotidiane, delle formule e delle convinzioni rituali che orientano l'uomo comune nel suo rapporto con le cose»²⁷ appartiene, nella sua opera, all'ordine dell'enunciato, non della enunciazione.

Possiamo allora a questo punto tornare a confrontarci con l'ipotesi di Sergio Zatti evocata in apertura a proposito del modello tassiano come preciso archetipo situazionale della catabasi di Renzo. Ripercorrendo il cammino dentro la paura del protagonista abbiamo infatti potuto far emergere il sottofondo diegetico e antropologico che l'autore doveva avere in mente quando progettò questo episodio, che, giova ricordarlo, è completamente assente nel *Fermo e Lucia* (cfr. tomo terzo, capitolo VIII). Non è certo impossibile che la memoria colta del canto XIII della *Liberata* si trovi accanto alla memoria popolare dei racconti folklorici, ma certo è più arduo sostenere che la «regressione» sia il frutto della combinazione o contaminazione delle due memorie.

Mi pare al contrario del tutto condivisibile l'ipotesi che in questo capitolo Manzoni prenda le distanze dalla «superstizione regressiva», soprattutto considerando che essa viene trasposta «in un immaginario popolare»; ma un tale immaginario difficilmente può essere ricondotto alla creazione tassiana. L'intuizione di Zatti che il romanziere (e ideologo del Cristianesimo) polemizzi qui con la superstizione ci aiuta invece a dare il giusto peso a quelle *Certe immagini, certe apparizioni*, che peraltro rievocano quelle *certe storie* che «tornavano in mente» al protagonista all'inizio del capitolo. Con l'aiuto di Visconti abbiamo già potuto ricondurre quelle «certe» immagini e apparizioni alle credenze relative al ritorno dei morti, delle quali peraltro parla di sfuggita anche Delumeau a proposito dei racconti in cui il Purgatorio – concepito come il «soggiorno delle anime» che non hanno ancora «raggiunto la loro destinazione finale» – finisce col diventare «il grande serbatoio dei fantasmi».²⁸

Il culto delle anime del Purgatorio è del resto ampiamente diffuso nel territorio italiano, e lo stesso romanzo manzoniano presenta un accenno a questa devozione addirittura nelle primissime pagine, quando appare il «tabernacolo» all'angolo dell'incrocio verso il quale si dirige don Abbondio e sul quale sono appostati i due bravi che lo attendono:

²⁶ Per riprendere la celebre messa a punto di Cesare SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

²⁷ E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, cit., p. 210.

²⁸ Cfr. J. DELUMEAU, *La paura in Occidente*, cit., rispettivamente alle pp. 136 e 135.

un tabernacolo, sul quale erano dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevano dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là. (I, 10)

Non ci soffermeremo sull'evidente distanza che il narratore pone tra sé (e con sé il lettore) e le credenze popolari (o *opinioni*, per riprendere il lemma sintomatico di Visconti), condivise invece dall'anonimo «artista» popolare e dagli «abitanti del vicinato». Osserveremo piuttosto che in un libro quasi certamente noto a Manzoni, il *Prato fiorito di varii essempli* di Giuseppe Ballardini, era presente un'intera sezione dedicata alle pene del Purgatorio, un cui capitolo, arricchito di dieci esempi narrativi, era intitolato *Quanto sia meritorio, e grato a Dio, il pregar per le povere anime che sono nelle pene del Purgatorio*.²⁹

Queste «povere anime» sono quelle che necessitano delle «orazioni per i morti» che affiorano alle labbra di Renzo rimasto solo nel buio. Esse costituiscono il fondo regressivo che agita la cultura religiosa ancora nei primi decenni del secolo XIX e che induce i romantici milanesi, nutriti di cultura illuminista e conformati secondo le prospettive culturali della loro classe d'origine, a presentare negativamente le dinamiche del meraviglioso popolare.

La dimensione regressiva presente nel capitolo XVII del romanzo non attiene dunque al sistema del «ritorno del represso» nel senso illustrato da Francesco Orlando. Non sembrano qui infatti agire quelle strategie testuali che consentono a quanto viene normalmente censurato da una data civiltà di emergere a dispetto dei dispositivi di controllo razionali e giudiziari vigenti. Quel che accade in queste pagine sembra piuttosto appartenere al registro dell'intervento ideologico: pur rappresentando con grande maestria delle spinte pulsionali dal profondo radicamento antropologico, il narratore – e il demiurgo che si cela dietro di lui – prende le distanze dalla cultura contadina.

Lo mostra con chiarezza l'ultimo atto della catabasi del protagonista. Renzo ha ormai avvistato l'Adda, ma la notte è ancora lunga; egli allora riattraversa il bosco per rifugiarsi in una capanna che ha visto in precedenza. Prima di «sdraiarsi su quel letto che la Provvidenza gli aveva preparato», il giovane si inginocchia, ringrazia il Signore per il «benefizio» e per l'«assistenza» ricevuta, e recita infine «le sue solite devozioni», aggiungendo le sue scuse per «non averle dette la sera avanti», anzi, citando «le sue parole», per «essere andato a dormire come un cane, e peggio» (PS, XVII, 21). Battute peraltro sottolineate dalla vignetta richiesta a Gonin per rappresentare il momento in cui il protagonista, «Prima però di sdraiarsi, s'inginocchiò» (fig. 3).³⁰

²⁹ Cfr. Giuseppe BALLARDINI, *Prato fiorito di varii essempli*, Venezia, 1605, pp. 253-62.

³⁰ Si tenga presente che nella edizione originale questa vignetta è affrontata alla precedente in cui è rappresentato il fiume Adda: «il raccoglimento religioso di Renzo per ringraziare la Provvidenza risulta così strettamente collegato alla individuazione del fiume che lo porterà in salvo» (*I Promessi sposi*, XVII, 21, p. 548, commento a *Figura 5*).



(fig. 3: *I Promessi sposi*, cap. XVII, Figura 5)

I fantasmi, le opinioni popolari, le sensazioni corporee agitate dall'immaginario folklorico vengono messi a tacere dalle forme corrette della preghiera: un processo di ripristino delle normali pratiche quotidiane sottolineato addirittura dalle stesse parole del protagonista (che si rimprovera di essere andato a dormire «come un cane»). Con queste ultime battute Manzoni promuove una decisa rimozione narrativa di ogni residuo popolare e regressivo, uniformando dentro il monologismo della Provvidenza la vitale pluridiscorsività del romanzo: lo «stadio arcaico e regressivo», la ricaduta nelle paure infantili, la catabasi insomma di Renzo viene alla fine risolta col ritorno alle forme legittime del discorso religioso.

Bibliografia

- Giancarlo ALFANO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006
- Giancarlo ALFANO, *La paura prende corpo. Percezione, fantasma, coazione a ripetere attraverso alcuni esempi letterari*, in *Paura e immaginazione*, a cura di Rossella Bonito Oliva e Aldo Trucchio, Milano, Mimesis, 2007, pp. 17-48
- Giuseppe BALLARDINI, *Prato fiorito di vari essempli*, In Venezia, Appresso Fioravante Prati, 1605
- Giulio BOLLATI, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983

- Italo CALVINO, *I «Promessi Sposi»: il romanzo dei rapporti di forza* [1973], in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in *Saggi*, ed. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. 328-41
- Luciano CANFORA, *La storiografia greca*, Milano, Bruno Mondadori, 1999
- Antonietta CORTINI, *L'ombra di Esopo nel «Cunto de li cunti»*, in *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, a cura di Michelangelo Picone e Alfred Messerli, Ravenna, Longo, 2004, pp. 61-79
- Jean DELUMEAU, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)* [1978], trad. it. di Paolo Traniello, Torino, Società editrice internazionale, 1979
- Sigmund FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. 9, 1917-1923, *L'io e l'es e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 189-249
- Carlo GOZZI, *Analisi riflessiva della fiaba "L'amore delle tre melarance" rappresentazione divisa in atti*, in *Fiabe teatrali*, Introduzione e note di Alberto Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994
- Fredric JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], trad. di Libero Sosio, Milano, Garzanti, 1990
- Alessandro MANZONI, *I Promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di Salvatore Silvano Nigro, t. I, *I Promessi sposi (1827)*, Milano, Mondadori, 2002
- Alessandro MANZONI, *I Promessi sposi*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, Milano, Rizzoli, 2014
- Luca MANNORI, *Manzoni e il fenomeno rivoluzionario. Miti e modelli della storiografia ottocentesca a confronto*, in «Quaderni fiorentini per la storia del pensiero giuridico moderno» 15 (1986), pp. 7-106
- Matteo MESCHIARI, *Nelle terre esterne. Geografie, Paesaggi, Scritture*, Modena, Mucchi, 2018
- Francesco ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1987
- Ezio RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980
- Ezio RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1985
- Cesare SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-118
- Ermes VISCONTI, *Definizione della poesia romantica*, in *Idee elementari*, Milano, Ferrario, 1818
- Sergio ZATTI, *I «Promessi sposi e il modello epico tassiano*, in Id., *L'ombra del Tasso*, Milano, Bruno Mondadori, 1996