

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

Manzoni al confine tra figura e parola

Francesca Giglio

Attraverso la parola Manzoni esprime il suo possesso sul reale, possesso che è anche visivo. Quando il romanzo è storico a maggior ragione l'esigenza rievocativa ricorre alle ricordanze figurative oltre che affettive. A Manzoni non interessa imitare un'epoca ma considerarla nella realtà e penetrarvi, alienando quanto più possibile lo spirito romanzesco che edulcora o interpreta la vita reale. Solo con motivabile discrezione lo scrittore aggiunge al vero documentato il verosimile, vale a dire la verità vista dalla mente e limata dalla fantasia romanzesca.

L'epoca eletta a sfondo del romanzo dei *Promessi Sposi* si è resa indovinabile per Manzoni anche attraverso le figure, accumulate nel suo sguardo adolescente mentre la liturgia ambrosiana, annualmente, con i teloni esposti nel Duomo di Milano, gli ricordava vita e miracoli di San Carlo Borromeo durante l'onomastica ricorrenza. Di certo questo appuntamento popolare, che dopo due secoli ancora si protraeva dal 1602, ha sollecitato tanto lo scrupolo documentario quanto le licenze fantasiose del romanziere. La consuetudine inaugurata dal cardinale Federico omaggiava il cugino Carlo, in lista d'attesa nell'accollita dei santi. I pittori convocati a tale scopo pennellavano l'incubo delle pestilenze passate e le sante carità fiorite dalle parole e dalle azioni di un vescovo paterno. La parte più riguardevole sarebbe spettata a Giovan Battista Crespi detto il Cerano. Già nel 1942 il critico d'arte Gian Alberto Dell'Acqua sospettava una corrispondenza fra il favorito dei Borromeo e le ispirazioni manzoniane: gli si deve, infatti, la prima citazione moderna di possibili ricordi figurativi nella formazione culturale di Manzoni. In particolare lo studioso proponeva un accordo tra i gentiluomini dipinti da Cerano nel 'telero' carliano della *Benedizione delle crocie* quelli descritti da Manzoni nel capitolo quarto dei *Promessi*: «A mezzogiorno, il palazzo brulicava di signori d'ogni età e d'ogni sesso: era un girare, un rimescolarsi di gran cappe, d'alte penne, di durlindane pendenti, un muoversi libero di gorgiere inamidate e crespe, uno strascico intralciato di rabescate zimarre».

L'evidenza figurativa di una società seicentesca in pompa magna qui fa tutt'uno con l'ironia. In volute verbali si riconduce lo spettacolo della nobiltà di un'epoca, quella stessa che assiste alla benedizione delle croci da parte di Carlo Borromeo, a dimostrazione di come l'iconografia del Seicento lombardo si sia dilatata sino a Manzoni.

Le necessità celebrative ed edificanti di Federico, eletto come arcivescovo di Milano il 27 agosto 1595, si coniugavano allo spirito della Controriforma, che, per consolidare i consensi e rinnovare semplicità e decoro, si puntellava, per mezzo di un racconto pittorico, all'esaltazione ufficiale di un

grande uomo di fede, vissuto, poco prima, all'insegna di una profonda adesione alla realtà. Il racconto per immagini del celebre Borromeo si configurava in tal modo come «controfigura cattolica del naturalismo; un naturalismo velato di pietà»,¹ che, nella proposta veritiera di fatti contemporanei, avrebbe fornito uno spunto al romanzo di ambiente seicentesco di Manzoni e forse anche generato i padri Cristofori e i Don Abbondi. L'estremo manierismo di Cerano si inginocchiava all'umiltà borromea e si spendeva nelle affettazioni sentimentali di un vescovo trionfante agli albori del seicento. Milano tutta abdicava in favore dell'umiltà di fronte a Dio ed esprimeva, entro un'impalcatura molto disciplinata, dimessa e, insieme, austera, la pienezza di uno spirito ineccepibile nella santità. Cerano, prima di affrontare la sua parte, si era confrontato stilisticamente con la sintassi che i Sacri Monti, sorti sull'esempio di Varallo, tra Piemonte e Lombardia dalla fine del cinquecento, avevano già trovato in risposta alle nuove necessità devozionali. Il pittore novarese aveva avuto un'indimenticabile partenza 'gaudenziana': i suoi 'inni catastrofici' – è così che Testori chiama i quattro teloni carliani – si generavano dal teatro popolare di Gaudenzio Ferrari. Quale protagonista del Seicento lombardo, Cerano portava la crisi a un livello solenne, corale e partecipato in primo luogo dal popolo. Tentava l'inno, e cioè un omaggio devoto alla catastrofe, a uno «spettacolo patrocinato dalle ali nere della morte».²

Manzoni, per una coincidenza non trascurabile, andava a villeggiare a Orta presso una zia e nelle cappelle del Sacro Monte, inneggianti la vita di San Francesco nella versione pittorica dei due Fiamminghini, leggeva la storia del costume lombardo o meglio dei protagonisti del Seicento, presi dai frescanti lombardi quale materiale umano di spunto per un'attualità romanzata. Tutti i ceti insomma, dalla gente altolocata a quella che popolava i campi e le filande, si vedevano trasferiti nel secolo del santo d'Assisi e si consegnavano alle pagine di Manzoni, fuori da ogni storicizzazione. Nel naturalismo accomodato e descrittivo dei vari Fiamminghini, Bussola, Prestinari e Nuvolone, tutti registi del Sacro Monte d'Orta, Manzoni rinveniva di volta in volta le possibilità di accordare alla storia del costume il suo conte Attilio o la sua Gertrude, il marchese Ariberti o il principe padre della monaca di Monza. Il Seicento lombardo, attraverso la pittura panreligiosa o la ritrattistica, si disponeva al romanzesco; con la sua evidenza cronachistica e la caratterizzazione persino confidenziale dei suoi protagonisti, si preparava ai *Promessi Sposi*.

L'importanza del confronto tra l'arte del Seicento lombardo e Manzoni è stato riconosciuto, in ordine cronologico, nel 1942 da Dell'Acqua, nel 1950 da una giovanissima Mina Gregori e nel

¹ MINA GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone. Arte», Firenze, I, 9, settembre 1950, p. 11.

² GIOVANNI TESTORI, *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Nuvolone, Del Cairo*. Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico di Torino, 6 maggio-26 giugno 1955; Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1-15 luglio 1955), Torino, Museo Civico-Ivrea, Centro Culturale Olivetti in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento* a cura di Pietro C. Marani, Longanesi & C., Milano 1995, p. 209.

1985 da Testori, che, con il saggio *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, parafrasava proprio *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* della succitata esimia studiosa nonché cara amica. Con il suo articolo, che si poneva come brillante esordio, la Gregori chiariva le intersezioni fra arte in figura e arte in parola, in particolar modo presenti alla tradizione lombarda, e riconosceva alla storia dell'arte il ruolo di «entità esprimente (ed emovente)»³ di un'epoca.

Il popolo con i Sacri Monti di Lombardia e del Piemonte era stato rappresentato in presa diretta in tutti i suoi atteggiamenti umani e, con inedita capacità drammaturgica, aveva occupato i «meraviglianti scrigni» della «memoria del brusugliese». ⁴ L'indagine delle intersezioni, addirittura inestricabili, tra arte e letteratura fa luce sui semi e dunque sui derivati frutti tutti lombardi di Manzoni che, come Caravaggio, lombardo fu e lombardo resta, senza togliere patente alcuna alla loro universalità; «insomma, l'Arno fu certo Arno; ma, forse, che riuscì a soppiantare l'Adda o anche solo a imbustarne di troppo le care onde e le carissime rive?»⁵ Manzoni guarda ai pittori della peste, ai cosiddetti precedenti di Caravaggio, per incontrare l'approvazione al suo realismo di stile. Inoltre, l'urgenza di vivere in un'epoca lo porta a intingere la penna nella tempera di chi aveva dipinto l'incubo del morbo e si era arrancato dietro l'onda del flagello.

Passando dal Sei al Settecento, lo scrittore doveva essersi imbattuto in qualche ritratto compreso nella serie di tele di popolo di Giacomo Ceruti, «un maestro dell'umano o, addirittura, come da parte nostra si crede, della riduzione all'umano d'ogni altra ragione, fin quella, o quelle, dello stile». ⁶ I travasi di verità storica fra arte in figura e arte in parola non sono sempre perquisibili, ma il verificarsi in letteratura di precedenti della pittura non risulta vietato: i ricordi di persone dipinte si sono risolti in personaggi nella zona dell'inconscio infantile e dei precordi, in una circolarità di memoria e di coscienza. Per Testori i due *Contadini* di Ceruti sono i Renzo e Lucia sorpresi in una passeggiata domenicale in quel di Pasturo, la bellissima *Filatrice*, «una Lucia appena cresciuta negli anni», la *Ragazza col ventaglio*, una «Lucia pronta, non più per le nozze incerte, ma per le nozze finalmente, e come meritatamente, certe», la *Vecchia*, «un'Agnese ancor più pressata dalla miseria e dagli affanni»,⁷ la *Sera sulla piazza*, la panoramica sullo sconfinato popolo di uno scrittore che girava sempre lo sguardo d'intorno. Il critico attinge anche da Galgario per riconoscere in un suo *Prete* (n. 93 del catalogo del 1953, *I pittori della realtà in Lombardia*) Don Abbondio in persona.

La 'manzoneria' avrebbe resistito anche dopo e i Ricordi figurativi sarebbero esitati nel «feriale eppur supremo capo d'opera»⁸ di Segantini, l'*Ave Maria*, che mostra come l'arte abbia la pazienza

³ GIOVANNI TESTORI, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, catalogo della mostra a cura di vari autori, Electa, Milano 1985 in ID., *op. cit.*, p. 342.

⁴ *Ibid.*, p. 343.

⁵ *Ibid.*, p. 343.

⁶ *Ibid.*, p. 345.

⁷ *Ibid.*, p. 346.

⁸ *Ibid.*, p. 347.

per virtù (questa, la perenne constatazione di Manzoni) anche nei transiti più dolorosi. La necessità del romanzo di esistere era proprio nella dimostrazione coscienziale di una pazienza che, «liberamente e supremamente cattolica», rispondesse ai drammi della storia e accettasse di giocare in essa una parte «preconosciuta, ma non precostituita, dalla Provvidenza».⁹ L'uomo, nella perpetua attesa, se gli riesce, prega, nella dolce dimostrabilità, da parte di un quadro o di una pagina, della pazienza della vita.

Morlotti poi, con la *Sera sull'Adda*, ha ricordato tutto ciò che nel romanzo di Manzoni era stato il paesaggio, intriso di storia, di *humus* lombardo, amorosamente abbracciato ai suoi personaggi, ai fuggitivi di notte sull'Adda, per esempio. La pittura di Morlotti cerca la pace dell'anima nel grande grembo della terra lombarda, in «quelle deliranti, dolcissime sere sull'Adda, tutte accese di tacche di luce, quasi il cielo della Brianza fosse, per Morlotti, un immenso roseto e l'ombra che pure vi compaiono nelle loro quotidiane visite di malinconie e di morte non riuscissero mai a vincere la beltà di quelle tacche e di quelle gemme».¹⁰ In Manzoni, come in Morlotti, il paesaggio conosce e mitiga il peso e il dolore delle sue creature, conosciute a memoria perché sanno di polenta. In una notte piangente, tre pellegrini su una barca vanno avvicinandosi alla riva destra dell'Adda; l'inno alla natura, intesa come madre e come spettatrice di una vita, continua nei paesaggi di Morlotti, affratellati ai pensieri di Lucia. Un ancestrale, e mai finito, bisogno e desiderio di proseguire in pittura i propri luoghi somiglia alla suprema malinconia insita nel pianto segreto della donna, nel capitolo VIII dei *Promessi*:

Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! [...] Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini, mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell'Adda.

I teloni carliani di Cerano formavano la sua gloria maggiore e realizzavano il sogno di «tender la catastrofe sul filo supremo dell'inno»,¹¹ stringendo attorno a un emblema sacro – il San Carlo, cui è dedicato, come ultima personale fatica, anche un abnorme monumento encomiastico –, i gemiti del popolo milanese.

Nella mostra fiorentina del 1922, *La pittura italiana del Sei e Settecento*, Roberto Longhi, documentando la scoperta del genio di Tanzio da Varallo, trovava, nei lombardi Cerano e Daniele

⁹ GIOVANNI TESTORI, *I promessi sposi. Introduzione a Alessandro Manzoni, I promessi sposi*, Mondadori, Milano 1984, in ID., *I promessi sposi alla prova. La Monaca di Monza*, a cura di Fulvio Panzeri, Mondadori, Milano 2003, p. 282.

¹⁰ GIOVANNI TESTORI, *Quelle sue dolcissime sere sull'Adda*, «Corriere della sera», 16 dicembre 1992.

¹¹ GIOVANNI TESTORI, *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, cit., p. 210.

Crespi, un'immagine tanto reale quanto metaforica del clima della Lombardia dei vescovi Borromei. Gli apporti successivi all'indagine del legame degli artisti con la storia lombarda sono venuti dalla Gregori e da Testori: essi sono entrati nell'intimità più riposta dei pittori per scoprirli «epifonemi di un drammatico discorso collettivo»,¹² deputato a condensare le angosce e le alienazioni intercorse fra le due pestilenze del 1579 e del 1630, cioè fra i due Cardinali cugini.

Diversi critici d'arte e di letteratura hanno riconosciuto il fascino, oltre che l'opportunità, di assecondare la direzione manzoniana, sia pure in una prudente distanza da figure, ambienti, vicende culturali e sociali ammatassate romanticamente attorno al 1630.

Ed ecco allora, in una, le due pestilenze, e in un Federico, pur nella sua documentatissima concretezza storico-psicologica, quasi in filigrana, anche un Carlo, sì come Cristoforo è la «summa», in corpo, mente e spirito, della Riforma cattolica come trasformazione attiva del reale umano e sociale e dei suoi rapporti.¹³

Eppure la realtà documenterebbe la diversità fra i due cugini. L'uno, Carlo, più incisivo e operante sul tessuto diocesano, persino spregiudicato nel pragmatismo, paladino della Chiesa uscita dal concilio tridentino; l'altro, Federico, più umanista ed equilibrato, destinato alla porpora in una strada non più ascendente, sotto l'ombra incombente del cugino, fautore di un vero stato nello stato spagnolo. La narrazione di Manzoni distilla dai Borromeo soltanto le più raffinate essenze, già espresse dai filati d'oro rifulgenti nelle immagini carliane, e, dal Seicento, l'adesione corale di un popolo all'imponenza dei suoi vescovi.

La regia ceranesca guidava la sacra rappresentazione di una vita, proprio tra le arcate del Duomo in cui, sul fondale della peste e del lazzaretto, era risuonata la voce del beato Carlo. Prima di assolvere un impegno di così gran rispetto, Cerano aveva forse attinto al non troppo perdonante *Memoriale ai milanesi* del futuro santo. Una vita, anzi meglio una voce, incombente e gloriosa, si era affermata nella biblica devastazione di Milano e per questo andava ripetuta *per immagine*, a oltranza, alla coscienza lombarda. Il popolo, nella ricorrenza novembrina del 1602, come già nel teatro di Gaudenzio, prendeva parte al miracolo dell'arte che batteva all'unisono con la funerea vita vissuta e con la paura di riviverla. Cerano, infatti, pittore per eccellenza della crisi, era chiamato a dipingere gli avvenimenti della peste quando la minaccia di un suo ritorno gravava ancora sui suoi occhi e le preoccupazioni private provavano ad attenuarsi in una poesia corale. Manzoni, invece, avrebbe consegnato le immagini di quel mondo attraverso la pace di Brusuglio, astraendo dalla figura la parola e plasmandola con la discrezione dello storico e la libertà del romanziere.

¹² MARCO ROSCI, *Storie del popolo lombardo. Realtà di S. Carlo e metafora aristocratica di Federico Borromeo* in *Il Seicento lombardo. Saggi introduttivi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale e Pinacoteca Ambrosiana), Electa, Milano 1973, p. 49.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

Il proverbiale arcivescovo sulla mula bianca intento a visitare i malati di peste nel quadrone di Cerano (*Carlo Borromeo visita i malati di peste*, Milano, Duomo) si predispona a proseguire l'eco di una voce, a consegnare un esempio ai devoti della *charitas* del 'Buonromeo', capace di sollevare l'inno sul dramma, la magnificenza di una fede sui limiti dell'esistenza, la vittoria sullo sfacelo. Cerano, come gli altri protagonisti lombardi dell'ultima maniera, operanti in clima di riforma cattolica e di peste, e per questo ribattezzati da Testori con il nome di 'pestanti', si muoveva, con la freschezza e la franchezza che gli venivano da Gaudenzio Ferrari, sui contrasti più tormentati: tra agonie e miracoli, sussiego al decoro di Borromeo e libertà, sofferenza e sua giustificazione, martiri e trionfi celesti. Si trattava di aprire un varco per il sole nel mezzo di un cielo cupo. In un passo del cap. XXXV Manzoni indugia nella descrizione di elementi naturali davvero opprimenti che partecipano alla sofferenza umana del lazzaretto anzi, se possibile, ne accrescono l'orrore. Eppure, in un cielo tempestoso e già pronto al temporale incombente, «la spera del sole», sia pure pallida, si fa strada, per dire, in una metafora precisa, che allo sgomento della peste solo la pietà trova rimedio.

L'aria stessa e il cielo accrescevano, se qualche cosa poteva accrescerlo, l'orrore di quelle viste. La nebbia s'era a poco a poco addensata e accavallata in nuvoloni che, rabbuinandosi sempre più, davano idea d'un annottar tempestoso; se non che, verso il mezzo di quel cielo cupo e abbassato, traspariva, come da un fitto velo, la spera del sole, pallida, che spargeva intorno a sè un barlume fioco e sfumato, e pioveva un calore morto e pesante.

È nel mondo poetico del grande Cerano l'origine figurale di una matassa, «la convulsa e tragica matassa che la peste ebbe a svolgere e avvolgere senza fine dentro il lento formarsi e il complesso crescere della cultura lombarda»,¹⁴ di cui Manzoni ha trovato un bandolo. Lo scrittore ha rintracciato gli 'esterminii', la peste carliana (1576-77) e la peste federiciana (1630), tra le sue memorie e le sue immagini, e li ha esperiti nella storia disegnata dalla Provvidenza: di fatto si è distaccato da essi per coglierne soltanto un'eco. Nella lettera del cappuccino Fra' Giacomo da Milano, datata 4 ottobre 1576, di cui Testori ci dà notizia, si dice di un uomo appestato, condotto alla sepoltura con altri – già morti – sul carro, che chiede di ricevere la santissima comunione prima di spirare. Anche il vescovo Borromeo riporta l'episodio nel suo *Memoriale*, nella seconda parte, al capo secondo.

stava dunque questo poverello fra un mucchio de 50 e 100 corpi d'huomini morti nella notte precedente per dover essere ancor esso come morto sepolto fra puoco con loro, et era ancora vivo, o in mezo fra la morte et la vita, quando la matina per tempo il sacerdote, ch'aveva cura de gli appestati di san Gregorio portando secondo il solito il santissimo sacramento dell'Eucharistia ai suoi malati, passò davanti a quella porta, ch'era all'hora

¹⁴ GIOVANNI TESTORI, *Il «memoriale» e l'«esterminio»*, prefazione del *Memoriale ai Milanesi* di Carlo Borromeo. Illustrazioni da Tanzio da Varallo, a cura di Giacomo Pozzi Bellini, Giordano Editori, Milano 1965, p. XI.

aperta, et ecco in un subito questo homo rizzatosi in genocchione fra mezzo a quelli morti, e tutto pieno d'ardente desiderio di non restar privo di quello santissimo viatico, rivoltatosi al sacerdote con voce piena d'affetto, degno d'ogni compassione, gli disse, ah padre, per amor d'Iddio a me ancora il santo Sacramento, puoco più puotè parlare, ma questo bastò per significare il suo desiderio, et il bisogno alla carità di quello sacerdote che subito andò a consolarlo, ministrandogli il santissimo Sacramento, et egli ricevutolo con grandissimo affetto et riverenza tornò subito a colcarsi nell'istesso luoco e passò di questa vita, prima che vi fosse quasi tempo di ridurlo al luoco dei vivi...

Se il cappuccino e il cardinale fondavano questo episodio così passionale sulla colta memoria del Farinata dantesco, Manzoni, cogliendone lo struggimento, l'avrebbe improntato alla soave malinconia di «una bambina di forse nov'anni, morta» sorretta dal braccio dell'indimenticabile madre del capitolo XXXIV.

Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunziava 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. La sua andatura era affaticata, ma non cascante; 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. Ma non era il solo suo aspetto che, tra tante miserie, la indicasse così particolarmente alla pietà, e ravvivasse per lei quel sentimento ormai stracco e ammortito ne' cuori. Portava essa in collo una bambina di forse nov'anni, morta; ma tutta ben accomodata, co' capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l'avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Nè la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva; su non che una manina bianca a guisa di cera spenzolava da una parte, con una certa inanimata gravezza, e il capo posava sull'omero della madre, con un abbandono più forte del sonno: della madre, chè, se anche la somiglianza de' volti non n'avesse fatto fede, l'avrebbe detto chiaramente quello de' due ch'esprimeva ancora un sentimento.

Quelle due parole urlanti dell'anonimo morente carliano, «ah padre», sono rimaste nell'aria e nel sangue civico di Milano e della Lombardia e hanno trovato nel Renzo sopraffatto dalla collera nel lazzeretto un'ultima eco: «“Ah padre!” disse Renzo, andandogli dietro in atto supplichevole: “mi vuol mandar via in questa maniera?”», dopo che il ritrovato padre Cristoforo gli ha rimproverato il sentimento di vendetta dal quale si è lasciato infiammare verso il morente Don Rodrigo.

Cerano era pressato realmente dal flagello e non avrebbe potuto esprimere, diversamente da come ha fatto, «l'identità mistica nello stesso tempo che mostruosa tra peste e peccato»,¹⁵ che invece Manzoni ha potuto meditare nella prospettiva della storia. L'autore dei *Promessi* ha potuto ascoltare

¹⁵ *Ibid.*, p. XV.

e rendere sublime la litania, sedimentata in quasi due interi secoli, di un popolo devastato nella carne e nell'anima,

quasi che, messi a mezzo della storia come a mezzo d'un campo, il Manzoni avesse inteso registrare la molecolare, giusta e designata circolarità degli eventi: il salire della linfa nel ramo per farsi gemma, come il salire, nel cuore, per farsi amore, dei primi tremiti d'un sentimento.¹⁶

I teloni del maestro novarese riferiti alla peste superano con altezza morale ogni logica riordinatrice della storia, nel cui svolgimento Manzoni ha invece potuto condurre i particolari, far diventare figure i sentimenti. Cerano non ha avuto il tempo né punti di vista privilegiati per meditare sull'orrore di un'epoca dannata, la sua, ma ha trascinato la catastrofe verso l'inno enfatico dei teloni e inondato della sua emozione un intero popolo: «ed è proprio e solo per quest'enorme, ma in lui livida ed eroica pietà, che egli poté dirsi, con vere ragioni, pre-manzoniano».¹⁷

Per Testori vero *livre de chevet* per il pittore deve essere stato il *Memoriale* di San Carlo del 1579, meditazione sacra offerta a Dio e provocatrice di grandezze disperate. Città bibliche, quali Babilonia, Gerusalemme, Sodoma si ergevano, nelle parole turbate del Pastore, a rammentare a Milano la terribilità di un destino, il legame tra peccato, inteso quale offerta della carne, «anziché alla luce ferma dell'eterno, alle confuse vendemmie, alle “maledette ed esecrande maschere” del transeunte»¹⁸ e la sua necessaria espiazione nell'«estermínio». Tutto l'amore del vescovo era in questo abbracciare, dentro l'astratto di furenti invocazioni, l'intero popolo e i simboli dolenti e concreti, gli oggetti di tutti i giorni «odoranti di peste, paglia e fame».¹⁹ Dall'inferno delle carette e dei lazzaretti emergeva un atto di fede, un inno abbracciato alla gente poi proseguito nella tradizione ceranesca. Con il *Memoriale*, il vescovo invitava la diocesi a «conoscere e riconoscere», con coscienza e memoria perpetue, il beneficio ricevuto della fine della pestilenza, intesa anche in senso spirituale come castigo divino. Il popolo meneghino, come già l'antico popolo d'Israele, era incorso nelle rovine e traboccato nell'inferno a causa della «inconsiderazione e ignoranza delle divine grazie».²⁰

«Ecco in un tratto dal Ciel che vien la pestilenza, che è la mano di Dio, e in un tratto fu abbassata a tuo dispetto la tua superbia»:²¹ così il vescovo si rivolgeva, con fervore di profondo affetto misto a rabbia, alla sua gran Città, che, prima della peste, si era alzata per grandezza fino ai Cieli. Per S.

¹⁶ *Ibid.*, p. XVII.

¹⁷ *Ibid.*, pp. XVII-XVIII.

¹⁸ *Ibid.*, p. XXI.

¹⁹ *Ibid.*, p. XXVI.

²⁰ CARLO BORRAMEO, *Memoriale ai Milanesi*, cit., p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 13. Il profeta Isaia, con invocazione minacciosa, prospetta agli Ebrei infedeli il momento in cui «l'uomo sarà umiliato, il mortale sarà abbassato, gli occhi dei superbi si abbasseranno» (Is 5, 15).

Carlo Milano era un nome di genere maschile: le si rivolgeva, infatti, come a un uomo tribolato in senso tanto fisico quanto morale.

Tu Milano, affamato, angustiato, e bisognoso di esser continuamente soccorso per vivere dalle Città, da i castelli e dalle povere ville d'ogni intorno, restasti come fuor di te, stupido, incantato; così in quei principii specialmente abbassò l'ira divina in un tratto tutte le tue grandezze.²²

Lo sguardo pietoso rivolto da Borromeo al lazzaretto coincide con quello di Renzo; il capitolo XXXV dei *Promessi Sposi* si apre con una panoramica affrescata dagli occhi del protagonista, cristianamente partecipi all'altrui dolore:

Tale fu lo spettacolo che riempì a un tratto la vista di Renzo, e lo tenne lì, sopraffatto e compreso. 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.

Su Milano, piena di dolore a guisa di una partoriente – e, a tal proposito, nel *Memoriale*, è citato ancora una volta Isaia: «Per questo sono presi dallo spasimo i miei lombi, mi hanno colto i dolori come di una partoriente; sono troppo sconvolto per udire, troppo sbigottito per vedere», Is 21, 3) – invasa e smarrita per la costernazione, era poi giunta la tanto desiderata fine del flagello:

Eravamo conculcati nelle morti, e nelle infermità nostre, una morte partoriva l'altra, una infermità l'altra, il morbo d'uno si propagava in molti; così andavamo morendo in quella miserabile infezione: eravamo confusi, vergognati ne i peccati, cagione di queste ruine; passò Dio, ci vide con quell'occhio suo paterno e con l'istesso ci diede la vita, la sanità; rivestì le contrade; riempì le case; rasserenò i visi de gli uomini; rinovò la frequenza delle Chiese; ha restituito i commerci; ha mutato tutta la faccia di Milano, di maniera che è in fiore e in giubilo come prima: e pare un nuovo Milano.²³

Il vescovo emanava luce di consolazione, pronto, con pietà manzoniana, a ricondurre il popolo alla serenità cristiana «dopo quei nubilosi giorni di quella universal mestizia, dopo le piogge di tante lagrime, dopo i gridi de i figliuoli piccioli, dopo la fame, dopo le pressure e angustie, dopo l'oscura notte della tribolazione di quei calamitosi tempi, dopo le tenebre della stupidità, nella quale come ciechi molti andavano palpando».²⁴

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

Né anco, figliuoli, è picciola quell'umana consolazione, che sentite ora in conversare liberamente nelle vostre botteghe, ne i traffichi e ne i negozi senza presentaneo sospetto di improvvisa morte; in levare la mattina, e uscire di casa, senza incontrare chi vi racconti molti morti in quella notte; entrare in casa la sera senza trovarvi figliuoli, o padre, o madre, o moglie, o altri morti, ovvero che stiano allora spirando afflittamente l'anima.

Né minor parimente contento è il non avere più timore di subita morte in abbracciare i vostri cari figliuolini, fratelli e amici, o nel conversare con le amate mogli, o mariti vostri.²⁵

Manzoni ci ha invece consegnato la figura del cugino Federico, la cui vita, vagheggiata con suggestione romanzesca, coinvolge anche la presenza simbolica del predecessore Carlo, pietrificata nelle parole altamente simboliche dei suoi estimatori. «Per un uomo! Tutti premurosi, tutti allegri, per vedere un uomo! [...] Cos'ha quell'uomo, per render tanta gente allegra?»: l'Innominato, all'inizio del capitolo XXII, così si sorprende della moltitudine di persone accorsa attorno all'arcivescovo Federico al fine di ricevere parole di consolazione.

Manzoni è interessato a risaltare con nitidezza le azioni di Federico, a ritrarlo nella stessa luce di superiore spiritualità in genere accordata al cugino:

Ci siamo abbattuti in un personaggio, il nome e la memoria del quale, affacciandosi, in qualunque tempo alla mente, la ricreano con una placida commozione di riverenza, e con un senso giocondo di simpatia: ora, quanto più dopo tante immagini di dolore, dopo la contemplazione d'una molteplice e fastidiosa perversità! Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente.

Del secondo Borromeo Manzoni vuole soprattutto esaltare, da letterato, la generosità audace, l'«l'animosa lautezza», necessarie a fondare, nel 1609, la biblioteca ambrosiana.

Ma pensate che generoso, che giudizioso, che benevolo, che perseverante amatore del miglioramento umano, dovess'essere colui che volle una tal cosa, al volle in quella maniera, e l'esegui, in mezzo a quell'ignorantaggine, a quell'inerzia, a quell'antipatia generale per ogni applicazione studiosa, e per conseguenza in mezzo ai cos'importa? e c'era altro da pensare? e che bell'invenzione! E mancava anche questa, e simili; che saranno certissimamente stati più che gli scudi spesi da lui in quell'impresa; i quali furon centocinquemila, la più parte de' suoi.

Le metafore santuarie di San Carlo, molto più ricorrenti sino a Manzoni, avevano nel tempo distillato il vescovo in una gemma della fede, in una perla, in un vaso d'oro, sposato eternamente alla sua Chiesa. Il romanziere, del Cardinale Federigo, riferisce i tratti del carattere che lo confermano un esempio evangelico di carità e di religione eroica; lo consegna alla storia e lo estrae

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

dall'ombra preminente del cugino santo fondando la sua vita su valori eterni, assoluti, degni di un romanzo:

La carità inesausta di quest'uomo, non meno che nel dare, spiccava in tutto il suo contegno. Di facile abbordo con tutti, credeva di dovere specialmente a quelli che si chiamano di bassa condizione, un viso gioviale, una cortesia affettuosa; tanto più, quanto ne trovan meno nel mondo.