

Riccardo Deiana

Raffaello Palumbo Mosca

L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento

Roma

Inschibboleth

2020

ISBN 978-88-5529-118-7

Nell'ultimo capitolo delle *Lecture manzoniane*, un volume dei primi anni Sessanta quasi dimenticato, Giovanni Getto poteva concludere con sicurezza che «oggi [...], dopo tante furibonde cavalcate non soltanto letterarie, i tranquilli orizzonti del romanzo manzoniano [...] hanno mantenuto una luminosità che si rivela sempre più tersa e sicura». Ma volendo riproporre adesso la questione di una effettiva e più generale fortuna di Manzoni, come la si potrebbe risolvere? Si cadrebbe in errore se si credesse di trovare, nel recente libro di Raffaello Palumbo Mosca, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, edito da Inschibboleth, soltanto una risposta capace di ripercorrere le declinazioni della presenza manzoniana nei vari e difformi percorsi della letteratura italiana novecentesca. In questo caso, infatti, il punto principale non è costituito o non è circoscrivibile solamente dietro il progetto di una ricezione. Tessere le fila molteplici della «lunga ombra che Alessandro Manzoni proietta sul Novecento», per l'autore, sembra implicare soprattutto l'identificazione di un insieme di nessi fondamentali di cui l'opera manzoniana può, ancora oggi, essere portatrice: arte e morale, «fluidità e quasi [...] identità tra etica ed estetica», storia e scrittura, finzione e non finzione. Questi sono solo alcuni degli elementi che emergono dalla lettura di saggi diversi, distinti per oggetti e situazioni, e disposti in un ordine che, attraverso Manzoni, avvicina la critica di Giuseppe Antonio Borgese alla saggistica gaddiana e fa contrastare il *récit* storico-indiziario di Leonardo Sciascia con le riscritture romanzesche di Mario Pomilio.

Il problema Manzoni, la serie di problematiche che Manzoni consegna al secolo breve, vengono attraversate e calibrate mettendo in luce esigenze critiche di volta in volta distinte ma unite da sottili ricorrenze. Nel primo saggio, ad esempio, l'individuazione di un rapporto fondante per l'opera manzoniana, istituibile nella misura in cui «morale e teologia fondano e motivano un'estetica», si scopre prodotto indiretto di tutte quelle operazioni, come il ricorso all'ironia, o alle interruzioni e integrazioni dell'ordine narrativo tramite digressioni e commenti, che il narratore-autore sfrutta sia come soccorso concreto e personale per sostenere un determinato gioco compositivo, sia come dispositivo distanziante e razionalmente coinvolgente, utile a «stimolare un rapporto di simpatia e a [...] scongiurare o almeno rendere più difficoltoso il pernicioso (perché perturbante) rapporto di identificazione empatica del lettore con il personaggio». Nel secondo saggio, poi, ad essere discusso è, sempre sulla scorta del rapporto con l'opera manzoniana, il percorso di Giuseppe Antonio Borgese. I nessi desunti in precedenza diventano strumenti efficaci per osservare, da una particolare prospettiva, l'evoluzione del pensiero estetico borgesiano nel solco della tradizione critico-filosofica primonovecentesca. Da una parte, l'inasprirsi del problematico «rapporto tra verità storica e verisimile» rende l'opera dell'ultimo Manzoni qualcosa di non facilmente accettabile, per un giovane Borgese ancora crocianamente vicino ad una idea della verità artistica superiore al «reale positivo o storico». Dall'altra, sarà invece proprio attraverso un rinnovato interesse per Manzoni, come dimostra Palumbo Mosca, che Borgese ripenserà i cardini della sua estetica, nel tentativo di proporre, in significativa tangenza con la rilettura dell'opera kantiana del filosofo Piero Martinetti, un chiarimento di fondo sulla natura dell'esperienza artistica come luogo di manifestazione, per simboli, dell'assoluto. Quel «vero veduto dalla mente per sempre» di manzoniana memoria pare trasformarsi insomma, nel sistema borgesiano, in una qualificazione della realtà artistica come

«metafisica, ma metafisica simbolica, mitica e ritmica», e pare riconfermare una “poetica” interessata a legare «a doppio filo etica ed estetica».

Nel terzo capitolo, in uno stile godibile che alterna l’andamento argomentativo tipico della prosa scientifica a stacchi e passaggi di ascendenza narrativa propri del saggismo classico («Edolo, 17 settembre 1915»; «Facciamo ora un salto temporale»; «Un inciso prima di procedere»), Palumbo Mosca si concentra su Gadda. Risalendo fino al principio della sua produzione, evidenzia come, per Gadda, Manzoni rappresenti innanzitutto un campo di studio dove rintracciare degli archetipi (non solo romanzeschi) da fissare e rifunzionalizzare: «Già all’altezza del *Racconto [italiano di ignoto del Novecento]* Gadda sembra ragionare e comporre a partire da Manzoni e sulla sua falsariga». Egli vi attinge e a lui si ispira già dal 1915, dal fronte, e poi ancora nei primi anni Venti, per preparare il «primo abbozzo di quella che sarà poi *L’apologia manzoniana*». Le operazioni di Gadda su Manzoni, però, sembra di capire, non hanno finalità estetiche, di gusto citatorio-letterario, tantomeno si esauriscono negli esercizi narrativi in cui, per esempio, «mima [...] la voce narrante dei *Promessi Sposi*», o ne riadatta alcuni espedienti romanzeschi (la diluizione di «inserti saggistici» per descrivere fenomeni come la carestia). Esse volgono piuttosto alla ricerca di paradigmi e modelli generali e alla strutturazione di una postura artistica in grado di produrre una scrittura omogenea che sia «non solo aderente alla realtà», ma mezzo che «questa realtà [...] sappia indagare e spiegare». Come Palumbo Mosca dimostra, tutte le volte, e sono frequentissime, in cui Gadda si accosta a Manzoni, non è per un corpo a corpo gratuito; l’intento semmai è di estrarre elementi che, nella fase di progettazione della macchina romanzesca, possano fungere da principi regolativi: estrarre non solo il tono, ma «l’idea cardine della rappresentazione», il *noumeno* creativo. La funzione Manzoni, quindi, opera in Gadda in modo trasversale, se è vero che, ancor prima che nel prodotto artistico, sollecita una ricerca che mira a risolversi in una filosofia dell’umano, in un’antropologia, in una teoria morale e sociale. Il processo, anche se metodico, non è mai lineare e facilmente separabile in una prima fase analitica, di studio, e in una seconda fase di applicazione e sperimentazione (nel terreno romanzesco) dei risultati desunti; è semmai eterogeneo, fatto di convergenze, elezioni, scarti e riprese, ma sempre con la finalità di stabilire un «sistema filosofico», una poetica, che possa poi orientare il proposito creativo. Che il sistema, in virtù del «crudo pragmatismo» gaddiano, possa essere suscettibile di modifiche, correzioni o rivoluzioni copernicane, non significa che sia meno imprescindibile. Anche in questo senso va inteso il concetto di funzione Manzoni: è a Manzoni che si deve, sostiene Palumbo Mosca, la traduzione, possiamo dire, narratologica, che Gadda fa del lirismo: «alla lirica Gadda» attribuisce «la stessa funzione che il coro [...] ha in *Il conte di Carmagnola*», cioè, e si cita Manzoni, come «organo de’ sentimenti del poeta che parla in nome dell’intera umanità»; è grazie a Manzoni che Gadda, come dimostra quel «racconto-rifacimento-esegesi di *I promessi sposi*», che è l’*Apologia manzoniana*, ha «trovato la sua voce»; è via Manzoni che gli è possibile legittimare una rappresentazione «maccheronica e grottesca della realtà».

Rispetto allo Sciascia dell’*Affaire Moro*, invece, l’eredità manzoniana si pone in termini diversi: «Sciascia si muove nel solco di Manzoni, “tradendolo” e aggiornandolo [...] ad ogni passo». Del modello della *Storia della colonna infame*, Sciascia fa proprio il «rovesciamento del rapporto tra realtà e narrazione», per cui quando la finzione non è il prodotto di una volontà artistica, ma il prodotto del potere, che la cosparge come una tinta sulla realtà al fine di manipolarla e falsificarla, allora lo scrittore mette i panni dell’investigatore e interviene a «ristabilire il vero». Come Manzoni, «Sciascia rinuncia allora al privilegio (non allo sguardo) del romanziere», ma in modo meno pedissequo: non si priva, e anzi la sfrutta al massimo grado, per esempio, dell’immedesimazione con Moro, fino al punto che «Moro stesso diventa doppio e quasi portavoce dell’autore». Il narratore manzoniano che «conserva l’oggettività e [...] il distacco storico» perde terreno, avvicinando il *pamphlet* di Sciascia, mai totalmente distante dai modelli post-rondeschi del capitolo, alla dimensione saggistica, la cui a-sistematicità si rivela paradossalmente più congeniale al

raggiungimento dell'obiettivo: svelare al lettore quella verità segreta e profonda che nessuna «analisi dei documenti», che pure nel testo resiste, per «l'insufficienza della ragione stessa», sarà mai in grado di restituirgli. L'oscillazione tra i generi permette a Sciascia di conservare il carattere militante ma togliendone il grido, di denunciare polemicamente i fatti ma spostandone il piano della verità su orizzonti meno contingenti e più estesi, metafisici (Palumbo Mosca approfondisce opportunamente, in proposito, l'influenza che *Processo e realtà* di Whitehead esercita nell'*Affaire Moro*). La verità universale cui Sciascia allude e rinvia, dopo la creaturalizzazione di Moro, «affonda le sue radici in un'intuizione morale, in un riconoscimento pre-logico e pre-razionale», è, anzitutto, una «verità [...] morale». Anche qui aggancia Manzoni e poi lo filtra, stavolta attraverso il suo laicismo illuministico: sebbene nell'*Affaire* Sciascia si approssimi progressivamente a una concezione cristiana della verità, affida alla letteratura e non alla religione «ciò che – di nuovo manzonianamente – rivela “l'uomo all'uomo”».