

Nel centenario della morte di Alessandro Manzoni

# GLI ORIZZONTI DEI «PROMESSI SPOSI»

In un equilibrio irripetibile, il romanzo vive di una sua tensione interna: tra un fiducioso impulso verso il futuro e la persuasione accorata che sia impossibile porre riparo al caos della società

Uno degli episodi principali dei Promessi sposi è dedicato ai tumulti di Milano del 1828, provocati dalla carestia di pane. La folla esasperata saccheggia i forni, si scontra con la polizia, dà l'assalto alla casa di uno dei governanti più odiati, con il proposito di linciare. Rocco si trova immischiato in questi avvenimenti per caso, ma vi partecipa con la solidarietà istintiva di chi ha provato sulla sua pelle quanto sia «mala cosa nascerne povero». Non condive però affatto gli eccessi in cui la rivolta sta decenando, e si adopera come può per frenarli. Il suo comportamento attira l'attenzione di una spia travestita, che concepisce subito un piano professionalmente ben studiato, e per il lettore di oggi acquista un'importanza che il romanzo non aveva. Rocco viene arrestato e solo la sua prontezza di spirito gli consente di fuggire. Non solo queste pagine, ma l'intero romanzo manzoniano è percorso da una dura polemica contro i ceti dirigenti dell'epoca, accusati di esercitare il potere alterando una demagogia inetta a un autoritarismo arbitrario. Lo scrittore illumina con chiarezza le origini pratiche, economiche, dell'oppressione di cui soffre la maggioranza della collettività: anche se ciò non lo induce a identificarsi senz'altro nella causa degli strati sociali inferiori, per la difesa di due umili cittadini dell'Italia secentesca sono narrate secondo il punto di vista della nuova classe che si accinge ad unificare il paese, nel risorgimento nazionale, e che ha a Milano il maggior centro operaio. Creare uno Stato in cui tutti potessero riconoscersi, perché fondato sulla libertà personale e sull'uguaglianza di fronte alla legge: tale era, per il Manzoni, il compito storico della borghesia italiana.

## La poesia corale

Per attuarlo, occorreva intraprendere un processo di «rivoluzione senza rivoluzione», senza violenza, cioè senza un appello diretto alle masse popolari, e soprattutto delle campagne. I ceti intermedi fra aristocrazia e plebe dovevano agire in nome degli interessi generali, dimostrando di voler superare particolarismi di casta e grettezze corporative. Ma questa funzione egemonica poteva essere assolta solo riconducendo l'attività pratica ai valori morali rivelati nel Vangelo: alla Chiesa, loro eterna depositaria, spettava di rilanciare la predicazione, attraverso la sua presenza capillarmente organizzata a tutti i livelli della società civile. Il rinnovamento d'Italia, promosso dalla borghesia liberale, sarebbe così venuto a coincidere con un'opera di rievangelizzazione del paese, nella quale l'organismo ecclesiastico avrebbe dato nuova vita al suo ardore apostolico. La costruzione romanizzata dei Promessi sposi poggiava dunque su una proposta politica complessa e lungimirante. D'altronde, tutta la maggior fase creativa dell'attività manzoniana si sviluppò sulla linea di una crescente attenzione a un fattore politico, individuato come lo strumento migliore per intervenire sul proprio tempo attraverso la letteratura, sollecitando l'interesse del pubblico più vasto. La conversione al cattolicesimo, nel 1810, non annullò l'influenza che le ideologie illuministiche e giacobine avevano avuto sulla formazione giovanile dello scrittore, ma corroborò, riplasmandola, la meditazione sui grandi temi della giustizia, del rapporto fra governanti e governati, oppressori ed oppressi, personalità che incarnano le sorti delle moltitudini e masse anonime destinate a formare il puro oggetto della vicenda storica decisa dai grandi della terra.

Al precisarsi di questi interessi corrispose la volontà di saggiare successivamente le forme letterarie più adatte ad allargare la cerchia degli interlocutori ben oltre i confini delle élites intellettuali: la poesia corale degli Inni sacri; il ritmo trascinante delle odi civili, come quella in morte di Napoleone; la rappresentazione teatrale, con le tragedie e il conte di Carmagnola e

Adelchi; infine la prosa narrativa del romanzo storico. La straordinaria portata innovativa del realismo manzoniano discende dal suo connotato intrinseco di democraticità stilistica. Le grandi rivoluzioni letterarie della storia sono sempre nate da un atto di fiducia nel pubblico, e corrispondentemente dal proposito di adeguare le risorse espressive alle esigenze ed attese dei nuovi lettori che si intende far accedere al mondo della lettura. Con i Promessi sposi assurgono alla dignità della parola scritta le voci di personaggi popolari, colte nella loro autenticità viva, posta a contrasto con la gonfiata retorica e l'ipocritica filistea di nobiluomini briosi, maneggiatori furbastri, umanisti perdigrino. Per parte sua, lo scrittore interviene costantemente sulla pagina, per riportarla a un tono medio, affabilmente cordiale; a questo scopo di autocontrollo viene adibita un'ironia svariante dai toni della comicità bonaria all'asprezza satirica. Ma, assieme, crescono nel romanzo le sue pretese di un'opera verso una civiltà in cui vengono conculcati anche i diritti più naturali dell'uomo, come quello di sposare la donna che ama; e ciò in quanto il capriccio di un tiranno qualsiasi trova rispondenza non solo in una rete di complicità e connivenze opportuniste, ma nella logica stessa del sistema sociale.

## Invincibile inquietudine

Il romanzo manzoniano perviene così a una svolta: la politica, che in essa si realizza. Dal terreno sociale lo scrittore recede a quello psicologico individuale: l'attenzione si concentra sul dramma interiore della coscienza, combattuta fra volontà di bene e quiete e desiderio del male. E' qui che si decide la salvezza di ognuno: risorsa infallibile, la preghiera, attraverso cui la Grazia divina scende in soccorso dei credenti. L'energico slancio operativo da cui nascono i Promessi sposi si rivela minata da una inquietudine invincibile. In fondo, il Manzoni è ancora convinto, come aveva scritto nell'Adelchi, che al mondo «non resta che far torto, o patirlo».

A mediare il contrasto da cui si sente diviso, egli ora esalta il principio di responsabilità personale, derivante dal libero arbitrio di ogni essere umano è dotato di tutte le nostre azioni sono il frutto di una scelta di cui dobbiamo saperci tenuti a rispondere in ogni momento. Su questo dato di certezza il romanzo ritorna a una coerenza unitaria, sovrana di una pacatezza tanto più assiduamente esibita quanto più grave è l'assillo pessimistico che lo soggiace.

Certo, i Promessi sposi danno un aspetto di assennatissima, olimpica serenità. La cultura moderata, di ieri e di oggi, ne ha tratto profitto per interpretarli in chiave di perbenismo quietistico piccolo borghese. Di contro, le tendenze agiografiche e diciamo pure le forme di integralismo cattolico risonanti nel capolavoro manzoniano giustificano le molte riserve avanzate da esponenti di parte democratica. In realtà, il romanzo vive proprio della sua tensione problematica verso un fiducioso impulso verso il futuro e la persuasione accorata dell'infinito degli sforzi di mettere riparo al caos delle cose mondane. L'equilibrio pur raggiunto fra queste due disposizioni non implicava un loro pieno superamento: e infatti si rivela irripetibile. Dopo i Promessi sposi lo scrittore cede al bene e quanto ai suoi discepoli e imitatori, saranno ben lontani dal riprendere in modo adeguato la sostanza del suo insegnamento: il lucido realismo critico di chi giudica leggi e convenzioni e costumi in base ai criteri di verità evangelicamente egualitaria secondo cui «non può esservi superiorità dell'uomo sugli uomini, se non al loro servizio».

Vittorio Spinazzola

La grande mostra retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma

# Il cammino di Morandi

Riproposta la modernità della sua presenza artistica - Il tema dominante della natura morta di oggetti: una ostinata meditazione sulla durata delle cose nei pensieri e nei sensi dell'uomo - L'esclusione dall'immagine dei conflitti contemporanei assume il significato di una profonda resistenza al ritmo folle di violenza e di decomposizione della società borghese

A nove anni dalla morte di Giorgio Morandi (Bologna 1890 - 1964) e a sette dalla retrospettiva della Biennale di Bologna, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ripropone il grande cammino moderno, pittorico e grafico dell'artista, con una bellissima mostra che durerà fino al 22 luglio e che comprende un centinaio di dipinti, un gruppo di acquerelli e disegni e 80 acquarelli. Presentatore commosso e penetrante ancora una volta Cesare Brandi.

In poco più di 50 anni di lavoro, Morandi produrrà oltre 1400 quadri (600 sono nell'archivio fotografico che il pittore cominciò a tenere nel 1930). Gli acquerelli sono un centinaio e la gran parte di data recente. Le acquarelli, il cui catalogo è stato fatto da Lamberto Vitali, sono 132 su ben 200 zineo datate tra il 1912 e il 1961 (la produzione grafica si concentra nel 1921 e nel 1927-33). Morandi esordì con i quadri di paesaggio nel 1910 e il paesaggio si terrà fortemente nel 1942-43. Del 1912 è un primo quadro di figura «saranò rarissimi» — e del 1913 un primo quadro di fiori. La prima natura morta di oggetti è del 1913 e questo tema sarà quello dominante (queste notizie e altre sono nel catalogo curato da Giorgio de Marchis).

## Una figura serena

Morandi trentatreenne ci accoglie, in camicia bianca senza colletto, panciuto aperto, seduto in cavalletto. L'Autoritratto del 1924, ad apertura di mostra: è una figura serena italiana, come direbbero Francesco Arca e gli altri costruita con i tipici colori morandiani: bianco, giallo, ocra, terra, rosa, occhio, azzurro. Ha la determinazione implacabile del pittore di natura morte, di oggetti. Ma è proprio a questo punto del cammino che Morandi si distacca dall'eterogeneo e dalla metalinguistica per stare al duraturo, per appassinarsi al precario e al povero. Dalla metafisica dechiruchiana ha derivato un grande senso della costruzione e dei rapporti tra forma e spazio in folgorante luce meridiana. Ha geometrizzato, in cristalli e diamanti di luce, il primo tentativo di ordine e di costruzione fatto, riferendosi a Cézanne, a Henri Rousseau, al Cubismo e a De



Giorgio Morandi

la sua vecchia Bologna, Giorgio Morandi canta così, italianamente, il canto dei buoni artefici d'Europa.

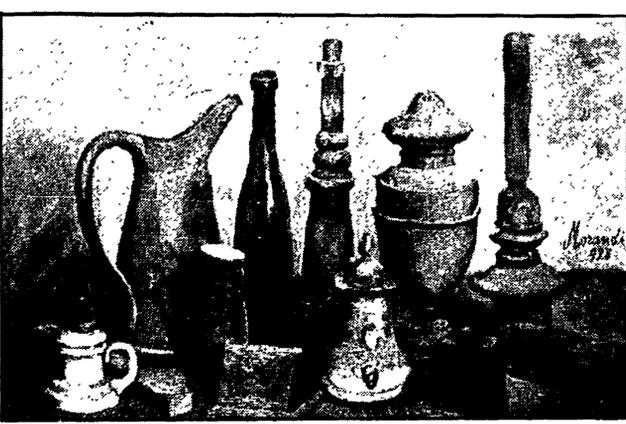
Con questa splendida annessione di Morandi alla pittura metafisica — e dopo i capolavori metafisici di Morandi del 1918-20 di Enrico Prampolini — venne fatta una grande illuminazione dell'avvio del cammino di Morandi pittore di natura morte, di oggetti. Ma è proprio a questo punto del cammino che Morandi si distacca dall'eterogeneo e dalla metalinguistica per stare al duraturo, per appassinarsi al precario e al povero. Dalla metafisica dechiruchiana ha derivato un grande senso della costruzione e dei rapporti tra forma e spazio in folgorante luce meridiana. Ha geometrizzato, in cristalli e diamanti di luce, il primo tentativo di ordine e di costruzione fatto, riferendosi a Cézanne, a Henri Rousseau, al Cubismo e a De

## Un pittore che guarda e sa

C'era stata la guerra e una malattia di Morandi. In molti tornavano all'ordine, in Italia rovente socialmente, e preparavano le figure pittoriche della menzogna italiana e dell'abitudine figurativa a una falsa storia e a un altrettanto falsa quotidianità. De Chirico ripiegava nell'ordine e di costruzione fatto, riferendosi a Cézanne, a Henri Rousseau, al Cubismo e a De

rain, nei paesaggi, nelle bagianti e nelle nature morte del 1911-15 (il futurismo, anche se espose con i maestri futuristi, contò poco con le sue forme e con i suoi contenuti urbani, dinamici e ottimistici).

Morandi, a questo punto, ripenso a Cézanne e alla sua faticata costruzione (alla Biennale, dopo i 28 quadri di Cézanne esposti nel 1920, ci fu l'incontro con la pittura di Renoir, Morandi è diventato, alla data del 1920, un pittore che guarda e sa: degli oggetti ha imparato a guardare la concretezza e la precarietà. A questo punto l'immagine non è quella della certezza degli oggetti ma, soprattutto, della fatica, del costo umano e del metodo per conservarli e per tenere attivo lo sguardo del pittore sulla realtà. Morandi mette il soggetto al minimo e si occupa sempre più, e in grande solitudine intellettuale, della durata umana degli oggetti. Ma mise anche la sua vita al minimo per identificarsi con la pratica della pittura.



Giorgio Morandi - «Natura morta», 1928

per tutta la vita. Per 50 anni rischiò di essere considerato un pittore non attuale per la sua dedizione, quasi maniacale, a un piccolo mondo di oggetti e del paesaggio domestico di Grizzana. Non ebbe altra mitologia che questa quotidiana dell'imitazione pittorica di oggetti e paesaggi: una ostinata, malinconica ma inesauribile meditazione sulla durata delle cose umane nei pensieri e nei sensi dell'uomo, medium il pittore e la pittura.

Col suo mondo di oggetti ci viveva, ad essi dava tutti i possibili colori del mondo, li componeva di sempre nuove gruppi sulla linea dell'orizzonte fatta da un piano qualsiasi, magari da quello del tavolo di cucina. Non distorse più la figura umana quando tutti la dipingevano, la scolpivano in ogni dove a l'urda gloria del fascismo. La figura umana, dovette apparire troppo mobile, troppo compromessa, portatrice di disordine in mezzo a ciò che era stabile e duraturo. Morandi in mente un altro grande poeta della durata, Giacomo Gatti quando gli veniva da urlare perché pensava a una testa umana, quella di un morto o quando sentiva che tra una narice e l'altra di una testa c'era, per lui pittore, uno spazio vuoto e incolmabile come il deserto del Sahara. Contro questo silenzio i fascisti, anche quelli modernisti e futuristi, si sollevarono. Beronio non perono nulla.

Con estrema lentezza Morandi introdusse nuovi oggetti nell'immagine, preferì variare i colori, e incolmabile i rapporti tra quelli prediletti, preferendo andare in profondità a cercare di esprimere, con sempre nuovi motivi di colore, nuovi sentimenti, nuovi amori, nuovi pensieri che rappresentassero la continuità della vita. Morandi, a questo punto, ripenso a Cézanne e alla sua faticata costruzione (alla Biennale, dopo i 28 quadri di Cézanne esposti nel 1920, ci fu l'incontro con la pittura di Renoir, Morandi è diventato, alla data del 1920, un pittore che guarda e sa: degli oggetti ha imparato a guardare la concretezza e la precarietà. A questo punto l'immagine non è quella della certezza degli oggetti ma, soprattutto, della fatica, del costo umano e del metodo per conservarli e per tenere attivo lo sguardo del pittore sulla realtà. Morandi mette il soggetto al minimo e si occupa sempre più, e in grande solitudine intellettuale, della durata umana degli oggetti. Ma mise anche la sua vita al minimo per identificarsi con la pratica della pittura.

La sequenza della costruzione, con la luce-ombra, nelle nature morte di oggetti e di fiori degli anni venti-trenta è allucinante, sequenza grandiosa e funebre come immagine di resti di una città morta in un deserto o immagine polverosa di un mondo ricostruito e avvistato con poche case rimaste (è stato Brecht, in questi anni a dire di un uomo che si affrettava girando con un matrone come morire a tutti come era fatta un tempo la sua casa). Il colore è come pietrificato, vitreo, spessoro su spessoro, un fascio di colori: giallo, ocra, terra, nero, azzurro, grigio, viola.

## Rapporti con l'oggettività

Ecco Morandi gli daglie pitture metafisiche, immagini di un mondo assai lontano, confortato dalla casa bolognese di via Fondazza e da pochi amici: un uomo che pratica la pittura con determinazione e tenerezza, ma che tutto stesso sprofondando e lui dovesse lasciare questa testimonianza, magari chiudendo gli occhi, magari al pensiero che potrebbe non esserci più nessuno a guardarla oppure soltanto certi che guardano e non sanno.

Ogni mattina decaepo, giorno dopo giorno, tornare a guardare i poveri, semplici oggetti di uso e di scarto lasciati composti sul piano della tavola, e ogni giorno il significato alcuni per altri che entrando nello studio, magari per fare pulizia e «ordine», avrebbero mutato la costruzione data dal pittore. Oggetti che soltanto per lui sono agnoscibili e prova dell'esistenza; sono coscienza e scandaglio della durata e degli spessori umani; sono le forme sulle quali si depositano i colori dolci dei sentimenti feriti e ostinati con i quali si possono costruire nuove mura, sacri, distruzioni e fascismi in Europa.

Ma gli oggetti, per Morandi, esistono in quanto l'uomo è capace di tenerli vivi e rapporti con l'oggettività. Per un giorno il rapporto tra il senso umano e l'oggetto è creato e tenuto, ma domani il rapporto si ripropone, dovrà trovare nuova conferma. Ecco Morandi nell'immagine fissata su un grande foglio di carta una tavola di un metro di base farà sempre tremare la mano al pittore vero — egli prova a tenere assieme un piccolo mondo, un privato pianeta con gli oggetti che pesano sulla verticale e che fiurano come una città disabitata sul bordo del tavolo; un mondo tenuto insieme da sentimenti e da pensieri non meno attivi e resistenti che le forze che tengono assieme la luna, la terra e gli altri corpi celesti a noi familiari anche se sconosciuti. A fissare questi oggetti in equilibrio

viene come un canto a fior di labbra, sereno e silenzioso, che è quello misterioso, che in noi sale dall'intimo della mente quando si lavora e ciò che si fa prende la forma della costruzione desiderata.

In definitiva il grande, costante contenuto della sua vita e del suo fatto è: la forma non sono le separate certezze dell'occhio e dell'oggetto ma è lo spazio da colmare, modernamente che sta tra l'occhio e l'oggetto; ecco perché il metro o i due metri della distanza in un studio di pittore possono diventare l'evidenza di una distanza e di una separazione storica da colmare. Qui sta la forza di Morandi e del suo occhio; e anche il suo limite quando ha troppo fidato di poterle colmare soltanto per via di sentimento.

Gli oggetti, certo, si possono cambiare e può essere attivato un altro rapporto tra l'occhio e l'oggettività; ma il problema toccato da Morandi di colui misurare l'irrimediabile distanza e separazione tra l'occhio e cosa non ha perduto di valore. Per tenere in piedi il suo «ponte», che spazza è soltanto una trasalante passerella tesa su una voragine, Morandi ha tenuto fuori dell'immagine le figure dirette della società e dai colori di un paesaggio prediletto a un paesaggio prediletto



Giorgio Morandi «Fiori», 1921

dove avessero potuto un albero o una siepe, o intagliato a nuovo una casa. Nel suo cammino per tutta la vita con gli oggetti, mai era preso dal panico se diventavano troppi o mutavano rapidamente.

La «lentezza meditata» del realismo borghese di Morandi è il simbolo di una profonda resistenza al ritmo folle di violenza e di decomposizione che ha preso la società occidentale. Tal è la «lentezza meditata» del poeta che va oltre le idee conservatrici stesse di Morandi: molto utile rintracciare i percorsi di questa resistenza, non guardando le pitture (secondo un avviso di Roberto Longhi), anche se si hanno idee e esperienze radicalmente diverse sul tempo dell'azione umana, oggi.

La vita di Giorgio Morandi fu sempre uguale a se stessa, egli quasi non viaggiò, uscì d'Italia alle fine degli anni '40; eppure quante avventure della immaginazione per la costruzione lirica di uno spazio abitabile, umanamente, nella chiusa stanza di via Fondazza! Non gli interessò tanto l'apparenza del soggetto o motivo pittorico quanto la penetrazione dell'oggetto; o scorse con il colore modello: s'è i volumi degli oggetti sia il percorso arduo dall'occhio fino all'oggetto. Lo fece come se avesse fermato la luce mediterranea per cinquant'anni deviandola nella privezza di una stanza, ma assumendo questa luce sia come dato naturale sia come principio intellettuale di chiarezza nelimitato, consapevole campo dell'azione del pittore.

Era malato, esaurito, eppure tentava nella sua eleganza luminosa occhi chiarissimi e aveva ancora occhio a quel povero cosmo che si fa palese per un raggio di sole e che un Vermeer rapresse sul pane e sulle stoffe come una ruvida, cosmica sulla storia dell'uomo.

L'anno della sua morte — e la notizia ci giunse ai Giardini della Biennale — fu l'anno della calata americana pop con gli oggetti del mito americano e con l'apologia allegria e violenta del modo di vita americano. Allora Giorgio Morandi sembrò un vaso di cristallo vermeeriano tra vasi d'acciaio di cemento e di plastica. Sembrò allontanarsi, farsi irrimediabilmente, questi suoi oggetti, che ti contano per la durata umana e come scandagli di lontananza e di separazione con gli oggetti del mito americano e con l'apologia allegria e violenta del modo di vita americano. Allora Giorgio Morandi sembrò un vaso di cristallo vermeeriano tra vasi d'acciaio di cemento e di plastica. Sembrò allontanarsi, farsi irrimediabilmente, questi suoi oggetti, che ti contano per la durata umana e come scandagli di lontananza e di separazione con gli oggetti del mito americano e con l'apologia allegria e violenta del modo di vita americano.

Dario Micacchi

## GRAVISSIMO LUTTO PER LA CULTURA

# La scomparsa di Carlo Emilio Gadda

Il decesso nell'abitazione romana dello scrittore, che aveva 80 anni - Una delle figure più importanti della letteratura del 900



Grave lutto per la cultura italiana: lo scrittore Carlo Emilio Gadda è morto ieri sera nella sua abitazione romana. Era stato colpito da malattia polmonare mercoledì scorso. Le sue condizioni si sono poi aggravate rapidamente ieri sera e sopravvenne un collasso.

Aveva ottant'anni Carlo Emilio Gadda (era nato a Milano il 14 novembre 1893). È un dato che in qualche modo stupisce. Il «gran lombardo» era anche «un gran vecchio», ma, con un'età di ottant'anni, era ancora «un gran vecchio», ma, con un'età di ottant'anni, era ancora «un gran vecchio», ma, con un'età di ottant'anni, era ancora «un gran vecchio».

Laureato in ingegneria industriale nel 1920 al Politecnico di Milano, Gadda aveva preso parte alla guerra del 1915-18 (una esperienza che alimentò il Giornale di guerra e di prigionia pubblicato solo nel 1955).

Il suo primo libro, dopo l'esordio in «Solaria», fu quel complesso di prose fra narrativa, saggistica e poesia (un Pastiche di generi assai funzionali all'invenzione gaddiana) che comparve nel 1931 col titolo La madonna dei filosofi. Seguì il castello di Udine, 1934, anch'esso legato nelle pagine più alte, alla riflessione sulla esperienza militare.

Sono gli anni in cui Gadda esponente di una borghesia lombarda che connette al proprio ruolo una vocazione moralistica e illuministica, di cui lo scandaglio della condizione piccolo-borghese viene spinto più in là nel tempo e forse più a fondo rispetto allo stesso Pasticciccio. La cognizione non riscatta il dolore, la ragione non riscatta la società, piuttosto la consegna alla storia nelle forme barocche del grottesco linguistico. È forse il punto massimo di tensione cui Gadda porta il proprio orizzonte in rapporto alla realtà storica. Il rapporto sociale resta infatti sullo sfondo, inconoscibile.

Il tema del fascismo torna in Eros e Priapo, una interpretazione del fenomeno fascista e della stessa figura di Mussolini, che formi allo scrittore l'occasione per una serie di indimenticabili accenti e tensioni concoscite si saldano nell'analisi di una condizione umana degradata, quella della piccola borghesia sotto il fascismo. Dopo le prose saggistiche e memorialistiche