

FEDERICA ALZIATI

*«Fin dove arrivava lo sguardo». Spazi umani e paesaggio naturale
nel Capitolo VIII dei Promessi sposi (con un'appendice verghiana)*

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA ALZIATI

«Fin dove arrivava lo sguardo». Spazi umani e paesaggio naturale
nel Capitolo VIII dei Promessi sposi (con un'appendice verghiana)

Si propone una lettura del Capitolo VIII dei Promessi sposi, nelle sue diverse fasi redazionali e versioni edite, focalizzata sulle dinamiche narrative e descrittive che mettono in relazione gli spazi umani abitati dai personaggi e l'orizzonte naturale contemplato dallo sguardo dei protagonisti e del narratore-autore. Nella prospettiva di ricerca suggerita dal convegno e nell'ambito d'indagine delineato dal panel, l'episodio della «notte degli imbrogli» rappresenta infatti uno specimen di notevole interesse: in primo luogo, per la singolare complessità dell'intreccio romanzesco, magistralmente intessuto di molteplici ambientazioni e punti di vista, fatti interagire con un'istanza di realismo che esalta ogni dato di realtà e di esperienza; quindi, per la capacità di fascinazione esercitata da queste pagine sui prosatori italiani, dagli immediati epigoni ottocenteschi agli autori maggiori del secondo Ottocento e del Novecento. Si saggerà brevemente, a titolo di esempio illustre, il riverberarsi del modello negli elementi spaziali e umani della scena d'apertura del Mastro-don Gesualdo verghiano.

1. «C'è il diavolo in casa»

L'assunto ispiratore del presente contributo è la semplice, tutt'altro che originale constatazione che, nel panorama letterario italiano otto-novecentesco, le categorie del *contemplare* e dell'*abitare* si possono felicemente applicare, appaiate, quali criteri di lettura del Capitolo VIII dei *Promessi sposi*.¹ L'intricato racconto della «notte degli imbrogli» induce a prolungati attraversamenti dello spazio umano focalizzato nella sezione inaugurale del romanzo (il paese dei protagonisti e le sue immediate propaggini), imponendo al contempo con cadenzata regolarità di estendere lo sguardo all'ambiente naturale circostante (dalla superficie lacustre ai versanti montuosi), che finisce per catalizzare un'attenzione a larghi tratti esclusiva nel congedo.²

Da principio, predomina senza dubbio l'*abitare*. Il ben noto *incipit* introduce nell'intimità di un locale sopraelevato e la prima vera azione – fatta eccezione per il perdurante sottofondo del ruminare del curato – è l'ingresso di Perpetua:

Carneade! Chi era costui? – ruminava tra sé don Abbondio seduto sul suo seggiolone, *in una stanza del piano superiore*, con un libricciolo aperto davanti, quando Perpetua *entrò* a portargli l'imbasciata. (§ 1)

Quell'*entrò* dà avvio a una sequela ininterrotta di *entrate* e *uscite*, di *aperture*, *chiusure* o attraversamenti di *soglie*, con continui spostamenti prospettici tra il *fuori* e il *dentro* (provando ad evocare campi semantici tra i più ricorrenti nella narrazione) – certo non giustificabili esclusivamente con la

¹ Nell'impossibilità di dar conto, anche soltanto sommariamente, della letteratura critica accumulatasi a margine delle pagine in questione, giova ricordare almeno le edizioni commentate cui si è fatto più di frequente ricorso: A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro e G. Alfano, commento alle immagini di M. Palumbo e M. Viscardi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2014; ID., *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di T. Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2013; ID., *I promessi sposi e Storia della colonna infame*, edizione critica dell'edizione definitiva 1840-1842 a cura di L. Badini Confalonieri, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2006; ID., *Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna infame; I Promessi Sposi (1827); I Promessi Sposi (1840). Storia della Colonna infame*, a cura di S. S. Nigro, con la collaborazione di E. Paccagnini, 3 voll., Milano, Mondadori, 2002; ID., *I Promessi Sposi. Storia della Colonna infame*, a cura di A. Stella e C. Repossi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995; ID., *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988; ID., *I Promessi sposi*, a cura di B. Travi, Milano, Bruno Mondadori, 1981.

² Testo e paragrafatura del romanzo, nella sua versione definitiva, sono sempre tratti da MANZONI, *I promessi sposi*..., a cura di T. Poggi Salani; laddove non altrimenti specificato, si riprende la lezione della Quarantana e i corsivi sono da attribuirsi a chi scrive.

conclamata sceneggiatura ‘teatrale’ degli episodi.³ Ad un rapido spoglio linguistico, nella lezione della Quarantana i 99 paragrafi del Capitolo VIII annoverano, ad esempio, nelle varie declinazioni e coniugazioni di ciascun lemma:

6	occorrenze	di <i>accostare/riaccostare</i>
2		di <i>andito</i>
19		di <i>aprire/apertura</i>
1	occorrenza	di <i>camera</i>
46	occorrenze	di <i>casa</i> (con le varianti diminutive)
11		di <i>chiesa</i>
11		di <i>chiudere/rinchiudere/socchiudere</i>
11		di <i>dentro</i>
17		di <i>entrare</i>
10		di <i>finestra/finestrina</i>
9		di <i>fuori</i>
1	occorrenza	di <i>ingresso</i>
1		di <i>introdursi</i>
8	occorrenze	di <i>porta</i>
2		di <i>soglia</i>
5		di <i>spalancare</i>
2		di <i>spiraglio</i>
7		di <i>stanza</i>
31		di <i>uscio</i>
8		di <i>uscire/uscita</i>

Il quadro non muta, di fatto, se si arretra all’edizione Ventisettana (con le residue 3 attestazioni di *imposta* e il caso singolo di *serrare*) e, pur nella maggior varietà ed incertezza lessicale delle redazioni precedenti, una simile tramatura semantica è riscontrabile anche nelle carte degli *Sposi promessi* e fin dalla stesura originaria del *Fermo e Lucia* (tenendo conto, in entrambi i casi, delle sequenze narrative ancora divise tra i Capitoli VII e VIII del tomo I: per la precisione, *FL* I VII 72-102 e VIII 1-12, 30-65; *SP* I VII 50-82 e VIII 1-26, 53-92).⁴

Provando a isolare qualche dato degno di nota, andrà rilevato che nella sistemazione finale il termine *uscio* figura 31 volte, insieme alle alternative, pressoché adiafore, *soglia* (ricorrente in 2 occasioni) e *porta* (presente in 8 casi); quest’ultima voce risulta prevalente ancora nella Ventisettana (in cui si registrano 29 attestazioni del lemma, contro le 2 di *soglia* e i soli 3 ricorsi di *uscio*), ma cedette probabilmente il passo perché avvertita come più ricercata e meno colloquiale.⁵ Se a partire

³ I profondi legami della sezione inaugurale del romanzo, culminante nella ‘notte dell’imbroglio’, con la tradizione drammaturgica, in particolare con l’impostazione strutturale e la coloritura linguistica dell’opera buffa (mozartiana in special modo), sono stati segnalati e approfonditi a partire da contributi quale l’ormai canonico C. OSSOLA, *Manzoni e Mozart*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. II, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 1719-1738; ne recupera di recente lo spunto, fornendo bibliografia aggiornata sul tema, F. ROSSI, I promessi sposi tra Le nozze di Figaro e Don Giovanni, in S. Barsotti, I. Ottria e M. Zanobi (a cura di), *Secondo fantasia. Studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola Normale Superiore*, Pisa, ETS, 2020, pp. 213-225.

⁴ Di seguito, le rispettive edizioni di riferimento, per testo, paragrafatura e apparati: A. MANZONI, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da D. Isella, vol. III [*I promessi sposi. Ventisettana*, testo e apparato a cura di D. Martinelli], Milano, Casa del Manzoni, 2021; vol. II, tomi I-II [*Gli sposi promessi (1823-1827)*, testo e apparato critico a cura di B. Colli e G. Raboni], Milano, Casa del Manzoni, 2012; vol. I, tomi I-II [*Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, testo e apparato critico a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni] Milano, Casa del Manzoni, 2006.

⁵ Il Dizionario Tommaseo-Bellini definirà, ad esempio, il lemma *uscio* «men nobile di *Porta*» (vd. il *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato dai Signori Nicolò Tommaseo e Cav. Professore Bernardo Bellini...*, 4 voll., 8 tt., Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1861-1874, s.v.).

dalla disamina dell'apparato iconografico della Quarantana Daniela Picamus ha individuato nel 'motivo dell'uscio' un elemento strutturale portante del romanzo e ha censito 127 riprese complessive del termine nell'edizione definitiva, occorrerà riflettere sul fatto che un quarto netto di tali riproposizioni si ha soltanto nella porzione testuale che stiamo analizzando.⁶ Emblema dei confini permeabili dello spazio abitato, l'uscio è quasi immancabilmente connesso alla *casa*, non per nulla unità di luogo fondamentale del capitolo, evocata esplicitamente per ben 46 volte (la cifra è pari nella Ventisettena, soltanto di poco inferiore nelle redazioni anteriori). La *fabula* della notte degl'imbrogli potrebbe, dopotutto, sintetizzarsi in una duplice, parallela violazione di case: la canonica a un'estremità del paese, in cui si introducono i promessi e i loro testimoni-complici, e la casetta di Lucia e Agnese dall'altra, presa d'assalto dal manipolo di bravi incaricato del rapimento della giovane.⁷ A meno di non voler considerare in aggiunta, con un margine di licenza, un terzo e ultimo ingresso di soppiatto, col favor delle tenebre, nella chiesa del convento di Pescarenico, casa di Dio. Andrebbe allora ricordato, con il soccorso di Giovanni Getto, che tale circostanza costituisce il primo (e in certo senso unico) accesso, nel romanzo, in una chiesa:⁸ varrà quindi la pena aggiungere al computo precedente anche le 11 significative occorrenze, nella Quarantana, della denominazione *chiesa* – dato non eguagliato in nessun altro capitolo.⁹ In fin dei conti, l'avvertimento accorato di Menico, «c'è il diavolo in casa» (§ 55), non stonerebbe se apposto in calce quale proposta di titolo generale.

Non soltanto le azioni di forza del capitolo si esercitano ai danni di due case, ma ogni abitazione del paese è coinvolta nel fermento collettivo e ne diviene cassa di risonanza. Si pensi al momento di maggior tensione entro la folla accorsa in aiuto (§ 65), radunata dalle grida del curato e dai rintocchi a martello delle campane: non appena qualcuno «gettò nella brigata una voce, che Agnese e Lucia s'eran messe in salvo *in una casa*» – spiegazione quant'altre mai generica, eppure efficace –, la furia condivisa si placò «e la brigata si sparpagliò, andando ognuno *a casa sua*» (con precisazione nient'affatto indolore, considerando il reale destino delle due donne). E così, a seguito di «un bisbiglio, uno strepito, un picchiare e *un aprir d'uscì*, un apparire e uno sparir di lucerne, un interrogare di donne *dalle finestre*, un rispondere dalla strada», i «discorsi» si sarebbero perpetuati e infine spenti «*nelle case*» (*ibidem*).

Il reticolo di abitazioni, teatro di tanta parte dell'azione del capitolo VIII e della sezione del romanzo che in esso volge a conclusione, tornerà a guadagnare rilievo nel congedo finale (§§ 90-99), in cui i segni visibili dell'insediamento umano contendono al fondale frastagliato dei monti e alla placida distesa del lago le attenzioni dei protagonisti. Prima che la distanza si faccia incolmabile

⁶ «L'insistenza con cui [l'uscio] compare nelle vignette [...] autorizzerebbe a farne un 'motivo' interno del romanzo, caratteristico di particolari momenti e situazioni», scriveva la studiosa, per poi suggerire, tra i casi esaminati, che «tutta giocata su un equilibrio di porte appare l'architettura della 'notte degli imbrogli', in cui d'uscio sembra dunque configurarsi come il motivo ordinatore di tutta la complessa azione narrativa notturna»: cfr. D. PICAMUS, *Il motivo dell'uscio. Per una rilettura dell'edizione illustrata del 1840*, «Annali manzoniani», n. s. IV-V (2001-2003), pp. 235-263: 236-254.

⁷ Alla funzione dell'ambiente casalingo, protettivo e al contempo vulnerabile, nelle vicende della notte degli imbrogli e nel complesso del romanzo ha dedicato pagine notevoli G. GETTO, *Il tema della casa e la struttura del capitolo VIII dei «Promessi Sposi»*, «Lettere italiane», XIII (1961), 4, pp. 410-433 (poi confluito in ID., *Lettere manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 125-149).

⁸ «Viste dal di fuori, idealmente o materialmente, sono in fin dei conti la chiesa di don Abbondio, [...], la chiesa del convento di porta Orientale, la chiesa del villaggio del sarto, la chiesa del lazzeretto»: GETTO, *Il tema della casa...*, p. 427.

⁹ Restando alla lezione definitiva del romanzo, si avvicinano a tale somma soltanto i 7 ricorsi del termine nel capitolo XXIII e le 5 attestazioni dei successivi capitoli XXIV-XXV.

dallo sguardo, i fuggiaschi riescono a distinguere un'ultima volta, con crescente precisione, «i villaggi, le case, le capanne», sparsi sui pendii e minacciati, nella loro umiltà, dalla ferocia del «palazzotto di don Rodrigo»; e a Lucia è persino dato riconoscere, con una progressiva messa a fuoco dei dettagli ancor più sorprendente, il «suo paesello, [...] la sua casetta, [...] la finestra della sua camera». Non stupisce allora che, dopo una prefigurazione della straniante anonimità delle «case aggiunte a case» nella vastità della pianura e degli imponenti «edifici» cittadini, gli estremi addii della giovane siano riservati alla «casa natia», alla «casa ancora straniera» e (di nuovo in immediata associazione) alla «chiesa» del paese.¹⁰

Per i personaggi manzoniani, la difficoltà dell'*abitare* non deriva, tuttavia, soltanto dall'esperienza sconvolgente della profanazione e della perdita delle soglie più intime o dallo scontro con spazi irrevocabilmente chiusi all'alterità (di cui è simbolo la canonica serrata per proteggere il pavido egoismo del curato). Nel dipanarsi del suo intreccio, il capitolo VIII rappresenta, infatti, lo spazio umano come una realtà di per sé angusta, limitata e limitante, che riduce le possibilità di visione e comprensione degli individui che lo popolano, in tal senso tutti più o meno esposti all'errore o all'inganno. Ne è spia il progressivo accumularsi, nei brani narrativi e descrittivi, di formule diminutive (o vezzeggiative in funzione diminutiva), in alcuni casi ricorrenti, facilmente annoverabili (nelle loro declinazioni) in un elenco essenziale che comprenda almeno le espressioni *piccolo abituro*, *bugigattolo*, *campicello*, *cortiletto* (4 occorrenze), *casetta* (2 ricorsi), *casipole*, *casuccia* (2 attestazioni), *finestrina/finestrino*, *paesello*, *paesetto*, *palazzotto*, *piazzetta*, *scaletta*, *stradetta* (registrata 3 volte). Quasi perfettamente sovrapponibili risultano i cataloghi stilabili per Ventisettana e *Sposi promessi*; un poco più sparuto, invece, il gruppo dei diminutivi emergente dal *Fermo e Lucia*: *callajetta*, *casetta*, *castellotto*, *chiesicciola*, *muriccioli*, *piazzetta*, *vottolo* (in 4 occorrenze, variamente declinate). Oltre ad evocare il contesto raccolto e familiare del paese, tale insistenza suggerisce fatalmente anche un restringimento di orizzonti e prospettive, che induce a interpretazioni fuorvianti del quadro degli eventi. Agli attanti convocati in scena basta *voltare* un angolo, una *cantonata* (accade 11 volte), o appostarsi dietro una soglia, per perdere di vista un dettaglio o sottrarlo alla percezione di qualcun altro. Lo sa bene Agnese, che per dare avvio al piano concertato con Renzo conduce subito Perpetua (§§ 9-10) laddove «s'apriva, tra due *casipole*, una *stradetta*, che, finite quelle, *voltava* in un campo [...] *donde non si poteva più veder* ciò che accadeva davanti alla casa di don Abbondio».

A fronte delle disparate difficoltà sperimentate da protagonisti, comprimari e antagonisti nell'accidentato notturno del capitolo, l'atto del *vedere* e, ancor più, del *distinguere* (altri Leitmotivi lessicali)¹¹ risultano senza dubbio tra le imprese più ardue. L'illuminazione prodotta dalle ridotte fonti di luce a disposizione tra le vie e nelle case (dalla «piccola lucerna» del curato, § 13, al «lanternino» del Griso, § 36) si rivela sempre insufficiente e soltanto il bagliore naturale della luna pare offrire momentanee schiarite. Il chiarore dell'astro s'introduce per la prima volta quale inatteso termine di paragone nell'iniziale ritratto di don Abbondio (§ 13). Non sorprende che il sacerdote sia immortalato tutto «ravvolto in una vecchia zimarra» e nelle paure che lo attanagliano, il viso

¹⁰ Come spiega la magistrale disamina stilistico-linguistica dell'*Addio monti* condotta da Giovanni Nencioni, proprio dal primo rinvenimento della «casetta» della protagonista (al § 92 della lezione definitiva), «cioè da quel grumo di genuinità e di essenzialità che Lucia è», trae origine «l'involto del canto» conclusivo: cfr., anche per un'analisi complessiva del brano, la riedizione del contributo in G. NENCIONI, *La lingua dei «Promessi sposi»*, Bologna, il Mulino, 2012 [1993], pp. 89-96.

¹¹ Ad un veloce calcolo, nella Quarantana il verbo *vedere* si ripropone 39 volte (con un'ulteriore occorrenza del sostantivo *vista*), vale a dire in non meno di un terzo dei paragrafi; si aggiungano le 17 occorrenze delle voci del verbo *guardare* (o *soggi guardare*, più uno *sguardo*); *distinguere* fa invece capolino in 5 occasioni.

incorniciato anch'esso dalla papalina, asserragliato nella sua stanza «al lume scarso d'una piccola lucerna»; ma, fatta eccezione per il primo getto del *Fermo*, in ogni altra stesura la descrizione si completa con un coraggioso accostamento: (nell'esito definitivo) «due folte ciocche di capelli, che gli scappavano fuor della papalina, due folti sopraccigli, due folti baffi, un folto pizzo, tutti canuti, e sparsi su quella faccia bruna e rugosa, potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve, sporgenti da un dirupo, al chiaro di luna». La luce celeste fatica a trovare spiragli nella canonica, ad ogni livello, e il contrasto con il «lume scarso» non potrebbe essere più marcato; eppure il narratore, con una spiazzante divagazione paesaggistica, sembra quasi suggerire che persino nell'immobilismo del curato persiste un principio vitale, una natura repressa dall'abitudine che preme per scappar fuori e sporgersi alla luna. Poco oltre, in una sequenza ancor più notevole (§§ 26-28), il «serra serra» concitato che tiene in assedio don Abbondio nel perimetro di due stanze contigue della canonica lascia momentaneamente campo a un'ulteriore apertura, favorita da una finestra che rivela lo spazio più generoso della piazza e, soprattutto, «il più bel chiaro di luna». È proprio il chiarore lunare a rendere percepibile e dunque, in un certo senso, a porre in essere la spazialità distesa del «piano erboso e lucente della piazza», contemplando il quale anche la narrazione si concede per un attimo un respiro più dilatato. In quel frangente privilegiato «ogni oggetto si poteva distinguere», benché il persistere dei limiti percettivi umani concedesse alla realtà circostante di svelarsi soltanto «fin dove arrivava lo sguardo».¹² Nella quieta, luminosa estensione della piazza mancano, d'altronde, all'appello proprio gli uomini («non appariva indizio di persona vivente»), e la ricerca di abitanti obbliga subito lo sguardo a rinserrarsi di nuovo, rientrando nei ranghi della chiesa, della casa, fino a posarsi su «un *piccolo abituro*, un *bugigattolo*, dove dormiva il sagrestano». Un sonno, quello di Ambrogio, destinato a essere presto turbato (§ 49) dal «primo sgangherato grido di don Abbondio»: la sola voce che in quei frangenti penetri nel ricovero del sacrestano e al contempo si diffonda «nel vano immoto dell'aria, per l'ampio silenzio della notte», pennellato per contrasto da Manzoni con due larghe campiture virgiliane.

Per lunghi tratti del capitolo VIII, lo spazio dell'azione umana e i confini della percezione soggettiva – soprattutto se raffrontati alla vastità degli ambienti naturali – paiono davvero una quinta angusta, un'inaggirabile categoria kantiana (se è lecito spendere il concetto in un'accezione impropria e riduttiva). Dando corso a una breve divagazione sul tema, forse nemmeno troppo peregrina, varrebbe la pena accostare la lezione di Antonio Rosmini, il filosofo più influente sulla ricerca intellettuale manzoniana almeno dagli anni Trenta, che nel suo *Rinnovamento della filosofia in Italia* (apparso per la prima volta nel 1836) riconosceva ai filosofi tedeschi seguaci di Kant «una grande potenza di mente, e un bisogno di sollevarsi sopra le cose sensibili e mutabili» assecondato con «sforzi erculei», ma rimproverava loro di perpetuare l'incapacità sensista di svincolarsi dai limiti dell'esperienza e della riflessione dell'individuo, «di non uscire mai [...] interamente dal soggetto» (Libro III, Cap. XVII, 325).¹³ Di lì ad alcuni anni, Manzoni gli avrebbe fatto eco nel Dialogo

¹² Ancora in conclusione del capitolo, è il riflesso del corpo celeste sulla superficie lacustre a rivelarne la vitalità («il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso immobile, se non fosse stato il tremolare e l'ondeggiar leggiero della luna, che vi si specchiava da mezzo il cielo», § 90), e grazie alla medesima fonte luminosa ai fuggiaschi è consentito al contempo scorgere, dalla barca, «il paese rischiarato dalla luna. *Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne [...]*» (§ 91).

¹³ Si cita da A. ROSMINI, *Il Rinnovamento della filosofia in Italia*, a cura di G. Messina, Stresa-Roma, Centro Internazionale di Studi Rosminiani-Città Nuova Editrice, 2007, t. II, pp. 54-55. Nella biblioteca manzoniana superstita è conservata la seconda edizione del trattato, cui Manzoni fa riferimento nel Dialogo *Dell'Invenzione*: Milano, Boniardi-Pogliani, 1840 (URL: <https://www.alessandromanzoni.org/biblioteca/esemplari/3898>; data dell'ultima consultazione: 20 settembre 2024). Sul tema, e per la bibliografia relativa, si rinvia inoltre alla

Dell'invenzione (1850), imputando al magistero kantiano l'assolutizzazione ingiustificata di un «ingegno» umano vincolato a categorie percettive e cognitive limitanti, che «quanto più [...] s'innalza, per veder molto, tanto più gli oggetti gli svaniscono davanti; quanto più si profonda, per cercare i fondamenti del sapere, tanto più gli oggetti gli svaniscono davanti; che non può uscire da errori volgari, se non per ismarrirsi in illusioni scientifiche» (§ 160).¹⁴ Non è un caso, e nemmeno una scelta di poco conto, se nel romanzo manzoniano, persino in un'oscura notte di imbrogli e sotterfugi, la visione di narratore, personaggi e lettori si arricchisce invece dell'opportunità di confronto con una luce di altra natura, che si proietta dall'alto sul reale aprendo prospettive ulteriori e più ampie: i momenti di lucidità favoriti dal plenilunio ne sono l'emblema e si fanno pertanto invito, ad ampio raggio, alla contemplazione fiduciosa della realtà umana e ancor più del paesaggio naturale.

Il bisogno di fissare sulla magnificenza della natura uno sguardo non distratto, bensì saldo nella percezione e rinvigorito nella ricerca di senso, si esprime come esigenza insopprimibile e insieme quale motivo di inquietudine già in un passaggio dell'*Addio monti* nella versione del *Fermo e Lucia* (I VIII 54-56): tra quelle righe, si paventa «l'aspetto della pianura dove il sito a cui si aggiunge è simile a quello che si è lasciato addietro, dove l'occhio cerca invano nel lungo spazio, dove riposarsi e contemplare», e si teme che i contorni uniformi del piano siano paragonabili allo sfondo «d'un quadro su cui l'artefice non abbia ancor figurata alcuna immagine della creazione», che tra le mura cittadine «le vie che hanno vanto d'ampiezza» non risultino altro che «valli troppo anguste». La presunta indecifrabilità del panorama pianeggiante dipenderà, tuttavia, in buona parte dalla focalizzazione interna del brano, che lascia libero corso agl'intimi turbamenti, se non proprio di Lucia, di un'anima montanara posta alla prova dolorosa dell'emigrazione. E, a ben vedere, andranno osservati con una giusta dose di spirito critico persino i sereni scorci di plenilunio dei *Promessi sposi*: il «più bel chiaro di luna» che proiettava sulla piazza del paese soltanto l'ombra rassicurante del campanile (§ 27), o la distesa del lago animata dai bagliori lunari, sulla quale «non tirava un alito di vento» (§ 90), scenari naturali apparentemente imperturbabili, immuni ai travagli umani. Per quanto legittima, o meglio necessaria, la contemplazione fiduciosa del creato espande, in fondo, lo sguardo dell'uomo per porlo a confronto con un mistero che ne travalica ugualmente le immediate capacità di comprensione. La complessità della creazione e della sua vicenda storica richiede, allora, di evitare di dedurre, dalle semplici apparenze, affrettate e rigide distinzioni manichee tra ambiente naturale e realtà umana, tra innocenza e colpa, tra quiete e fermento.¹⁵ Tra gli innumerevoli indizi in proposito

miscellanea di studi a cura di M. Krienke, *Sulla ragione: Rosmini e la filosofia tedesca*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

¹⁴ Si fa riferimento al testo e agli apparati introduttivi e di commento di A. MANZONI, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, premessa di C. Carena, introduzione e note di U. Muratore, testi a cura di M. Castoldi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, *ad locum*; per inquadrare il passo e approfondirne la portata si rimanda anche all'edizione del dialogo a cura di P. Prini, Brescia, Morcelliana, 1986. In merito al rapporto manzoniano con le scuole di pensiero sette-ottocentesche restano fondamentali le riflessioni di E. GARIN, *Alessandro Manzoni e le discussioni filosofiche del suo tempo*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», XXVIII (1973), 4, pp. 363-379.

¹⁵ Indirizza invece in tal senso l'interpretazione suggerita da Daniela Picamus del 'motivo dell'uscio' dominante nel capitolo VIII, attraverso il quale si coglierebbe «il senso, quasi manicheo, che Manzoni ha di intendere e interpretare la realtà»: «L'uscio, con la sua funzione essenziale di separare, e anche di contrapporre, richiama quel modo di procedere per opposizioni (*alto/basso, dentro/fuori, noto/ignoto, bene/male, realtà/menzogna, natura/cultura, uomo/Dio*) con cui Manzoni organizza i dati del reale» (PICAMUS, *Il motivo dell'«uscio»*..., p. 263).

messi sotto gli occhi del lettore dall'intelligenza e dalla finezza di giudizio manzoniane,¹⁶ uno dei primi si offre, ancora una volta, nelle pagine del *Fermo e Lucia*: il *diavolo*, l'entità maligna evocata (tra serio e faceto) per ben 10 volte nel capitolo VIII dei *Promessi sposi*, in origine figura sotto le spoglie del tutto naturali del *serpente*, incarnazione del male e delle limitazioni che insidiano ogni forma di vita e ogni anfratto del creato, che dall'ora del peccato primigenio invalidano, entro i confini terreni, qualsiasi illusione edenica. La tana, la dimora della serpe si scopre così naturalmente affiancata alle abitazioni umane, ricorrente motivo di turbamento che mina la sicurezza e interpella la libertà d'arbitrio degli individui, costantemente chiamati a combattere le malefatte del rettile ed esposti all'alternativa fondamentale tra il rifiuto e l'emulazione del suo modello malvagio. Ed è proprio da questa scelta che scaturiscono, allora, tutte le possibili ramificazioni dell'esistenza umana nello spazio e nel tempo, a partire dal bivio determinante tra la pacifica coabitazione e la guerra vicendevole:

Il serpente nel suo viaggio torto e insidioso, si posta talvolta *vicino all'abitazione dell'uomo*, e vi pone *il suo nido*, vi conduce la sua famiglia, riempie il suolo e se ne impadronisce; perchè l'uomo il quale ad ogni passo incontra *il velenoso vicino* pronto ad avventarglisi, che è obbligato di guardarsi e di non dar passo senza sospetto, che trema pei suoi figli, sente venirsi in odio la sua dimora, maledice *il rettile usurpatore*, e parte. E l'uomo pure caccia talvolta l'uomo sulla terra come se gli fosse destinato per preda = allora il debole non può che fuggire dalla faccia del potente oltraggioso: ma i passi affannosi del debole sono contati, e un giorno gliene sarà chiesta ragione. (I VIII 60-61)

2. Spigolature verghiane: alle soglie del Mastro-don Gesualdo

Se trova (risicato) spazio, a questo punto del discorso, un *excursus* tra le sequenze inaugurali del *Mastro-don Gesualdo*, lo si imputi al prevalere della tentazione di raffrontare alla notte manzoniana degl'imbrogli un notturno quasi altrettanto celebre, ancor più densamente popolato e in pari misura intessuto delle insidie della coabitazione. Più al desiderio, insomma, che all'effettivo diritto di chi scrive di addentrarsi in un territorio, quello dei rapporti tra Manzoni e Verga, in gran parte ancora da esplorarsi, che dopo un secolo e mezzo di incursioni permane un ambito critico «soltanto da poche e isolate voci effettivamente sondato»; va da sé che il tema resterà, una volta di più, «sospeso e alluso», con la promessa, valida per ora soltanto nelle intenzioni, di futuri svolgimenti.¹⁷ Facendo seguito ad una prima lettura sinottica, ancora superficiale e forse persino un po' ingenua, si accenneranno e riordineranno, qui di seguito, alcune schegge del capitolo iniziale del *Mastro-don*

¹⁶ Alla natura conciliante dello sguardo di Manzoni – sempre proiettato alla ricerca di una verità e di una giustizia che superino le opposizioni e risolvano le contraddizioni che minano il progredire dell'esperienza umana, individuale e collettiva – e all'acutezza richiesta dall'autore al lettore, assunto a giudice degli esiti dell'opera di scrittura, ha dedicato preziosi contributi Pierantonio Frare, di cui giova ricordare almeno la monografia *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006.

¹⁷ I giudizi riportati, accompagnati da un'ampia ricognizione della letteratura critica sui legami tra i due autori, si leggono in apertura di un autorevole, recente affondo sui debiti manzoniani della prosa dei *Malavoglia*: cfr. G. POLIMENI, *Renzo alla prova di Trezza. Sinopie manzoniane nella «dicitura» dei Malavoglia*, «Studi linguistici italiani», XLVIII (2022), 1, pp. 104-141: 104. È emblematico, in tal senso, che gli Atti del Convegno dedicato nel 2018 al rapporto di Verga con l'ambiente, la cultura e la tradizione milanesi non annoverino un contributo focalizzato sul modello di Manzoni, e che il nome di quest'ultimo compaia soltanto sporadicamente, in accenni cursori e marginali: vd. *«I suoi begli anni»: Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania, 19-21 aprile 2018-Milano, 28-30 novembre 2018), a cura di G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana e G. Polimeni, 2 voll., Leonforte, Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2020.

Gesualdo, raccolte tra diegesi e discorsi diretti, in vario grado sovrapponibili all'ipotesto manzoniano, ma ad oggi poco o per nulla messe in rilievo in tale prospettiva.¹⁸

Nella piana di Catania come lungo la sponda lecchese del lago di Como, una comunità umana è destata di soprassalto, nella notte, da rintocchi allarmati di campane:

[...] il *paesetto* dormiva ancora della grossa [...]. Tutt'a un tratto, nel silenzio, s'udì un rovinio, la campanella squillante di Sant'Agata, che chiamava aiuto, *uscì e finestre* che sbattevano, la *gente che scappava fuori* in camicia [...].

Nei frangenti concitati del risveglio collettivo, tra case e vie, la voce narrante ritaglia spazio per uno scorcio naturalistico, introdotto con la cadenza lenta dei notturni manzoniani («Era ancora buio...»), che distende lo sguardo alla vastità della pianura tutt'attorno, non illuminata dal chiarore lunare ma punteggiata da minuscole fonti di luce, umane e celesti, e attraversata da una nota sonora lamentosa e inquietante:

Era ancora buio. Lontano, nell'ampia distesa nera dell'Alia, ammiccava soltanto *un lume di carbonai*, e più a sinistra *la stella del mattino*, sopra un nuvolone basso che tagliava l'alba *nel lungo altipiano* del Paradiso. Per tutta la campagna diffondevasi *un uggolare lugubre* di cani.

Altrettanto «dugubri» erano risuonati alle orecchie di Renzo, Lucia e Agnese, nel silenzio dei campi, i rintocchi a martello che parevano inseguirli nella fuga (*PS* VIII 68). Ma nel rinnovato scenario popolare, lo «scampanio generale che correva sui tetti spaventato» non lasciava tempo per riflessioni malinconiche: «Gli uomini accorrevano vociando, *colle brache in mano*. Le donne mettevano il lume *alla finestra*». Torneranno alla memoria le «brache... sotto braccio» di Ambrogio (*PS* VIII 29), e anche qui, del resto, c'è «don Luca il sagrestano» che seguita a «dar di mano alle campane [...] per chiamare all'armi».

Dal groviglio di «vicoletti», la folla si raduna man mano nella «piazzetta» su cui si affaccia la dimora avita della famiglia Trao. L'imbroglione da dirimere sta tutto in quella casa, decrepita per l'incuria di decenni e ora minacciata da un improvviso, non ben distinto pericolo: la gente scorge i primi segnali di un incendio («Dal cortile non si vedeva ancora il fuoco», ma «di tratto in tratto, come spirava il maestrale, passavano al di sopra delle gronde ondate di fumo»), mentre gli abitanti, novelli don Abbondio sportisi alla finestra in tenuta da notte per chiamare di soccorso, gridano al ladro:¹⁹

– *Aiuto!... ladri!... Cristiani, aiuto!*

¹⁸ A riscontro, si sono consultate le edizioni del romanzo verghiano licenziate in: G. VERGA, *Mastro-don Gesualdo*, introduzione di C. Riccardi, con uno scritto di L. Pirandello, Milano, Mondadori, 2022; ID., *Romanzi*, a cura di M. Pieri, Torino, UTET, 1998; ID., *Mastro-don Gesualdo*, edizione critica a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1993; ID., *I Malavoglia*. *Mastro-don Gesualdo*, prefazione di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1972; ID., *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955. Entro la bibliografia critica, si è fatto ricorso in particolare ai seguenti contributi: *Verga e il verismo*, a cura di G. Forni, Roma, Carocci, 2022; R. LUPERINI, *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci, 2019; G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno editrice, 2016; *Verga e gli scrittori. Da Capuana a Bufalino*, a cura di G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016; S. CIGLIANA, *L'immaginario di Verga. Saggi critici. Con documenti dal laboratorio verghiano*, Roma, Salerno editrice, 2006; L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1995 [1920]; G. TELLINI, *L'invenzione della realtà: studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993; *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo" (Atti del Congresso internazionale di studi, Catania 15-18 marzo 1989)*, 2 voll., Catania, Fondazione Verga, 1991.

¹⁹ «L'assediato, vedendo che il nemico non dava segno di ritirarsi, aprì una finestra che guardava sulla piazza della chiesa, e si diede a gridare: "aiuto! aiuto!" [...] "Correte, Ambrogio! aiuto! gente in casa!" (*PS* VIII 27, 29).

– Il fuoco! Avete il fuoco in casa! Aprite, don Ferdinando!
 – Diego! Diego!
 Dietro alla faccia stralunata di don Ferdinando Trao *apparve* allora *alla finestra* il berretto da notte sudicio e i capelli grigi svolazzanti di don Diego. Si udì la voce rauca del tísico che strillava anch'esso:
 – Aiuto!... Abbiamo i *ladri in casa!* Aiuto!

Nella calca, si fa avanti persino un testimone oculare della presenza dei banditi: «Giunse in quel punto *trafelato* Nanni l'Orbo, *giurando di averli visti lui i ladri, in casa Trao*». Già dinnanzi al portone di don Abbondio era «arriva[to] uno tutto *trafelato*», ad annunciare di aver scorto malviventi «alla casa d'Agnese Mondella» (PS VIII 61), ma riecheggerà pure la precedente, terrorizzata testimonianza del povero Menico («C'è il diavolo *in casa* [...] *Gli ho visti io*», § 55).

Mentre i più intraprendenti rompono gli indugi, invadono il palazzo e si danno a domare le fiamme, resta da risolvere il mistero dell'incursione avvertita dai padroni e avvistata dalla strada da Nanni l'Orbo. A perfezionare la teatralità alla scena, la soluzione si nasconde, neanche a dirlo, dietro l'uscio della stanza di donna Bianca Trao:

[...] don Diego seguitava a chiamare *dietro l'uscio* della sorella: – Bianca! Bianca!... – Udivasi un tramestio *dietro quell'uscio*; un correre all'impazzata, quasi di gente che ha persa la testa. Poi il rumore di una seggiola rovesciata. [...] Allora *si aprì l'uscio* all'improvviso, e *apparve* donna Bianca, discinta, pallida come una morta [...]. Ad un tratto si piegò sulle ginocchia, aggrappandosi allo stipite, balbettando:
 – Ammazzatemi, don Diego!... Ammazzatemi pure!... ma non lasciate *entrare* nessuno qui!...
 Quello che accadde poi, *dietro quell'uscio* che don Diego aveva *chiuso* di nuovo spingendo nella cameretta la sorella, nessuno lo seppe mai.

Molti, tuttavia, congetturano con buona approssimazione che ad introdursi di soppiatto nel palazzo sia stato l'amante segreto della gentildonna, e lo stesso don Diego si premura subito di allontanare la folla, dalla quale aveva sperato aiuto ma da cui ora teme di raccattare soltanto vergogna:

S'affacciò don Diego, invecchiato di dieci anni in un minuto, allibito, stralunato, con una visione spaventosa in fondo alle pupille grigie, con un sudore freddo sulla fronte, la voce strozzata da un dolore immenso:
 – Nulla!... Mia sorella!... Lo spavento!... Non entrate nessuno!...
 [...] Don Diego, reggendosi appena sulle gambe, *sporgeva il capo dall'uscio*, e rispondeva a ciascheduno:
 – Sta un po' meglio... È più calma!... Vuol esser lasciata sola...

Non occorrerà troppa fantasia, per ripensare alla scena in cui per primo don Abbondio si affaccia a congedare la calca esterna dei suoi soccorritori, divenuti ormai inutili, anzi testimoni potenzialmente compromettenti.²⁰

Al di là delle sovrapposizioni puntuali, importa cogliere, anche soltanto di sfuggita, nella gestione complessiva di queste sequenze corali da parte di Verga un recupero (più o meno consapevole, o

²⁰ «Don Abbondio, il quale, appena accortosi della fuga degli invasori, *s'era ritirato dalla finestra, e l'aveva richiusa*, [...] dovette, quando si sentì chiamare a voce di popolo, *venir di nuovo alla finestra*; e visto quel gran soccorso, si pentì d'averlo chiesto. “Cos'è stato? – Che le hanno fatto? – Chi sono costoro? – Dove sono?” gli veniva gridato da cinquanta voci a un tratto. “Non c'è più nessuno: vi ringrazio: tornate pure a casa.” “Ma chi è stato? – Dove sono andati? – Che è accaduto?” “Cattiva gente, gente che gira di notte; ma sono fuggiti: tornate a casa; non c'è più niente: un'altra volta, figliuoli: vi ringrazio del vostro buon cuore.” E, detto questo, *si ritirò, e chiuse la finestra*» (PS VIII 59-60).

riuscito) di situazioni, strategie narrative e stilemi manzoniani, quasi che la prosa dell'autore, estendendosi dalla comunità ristretta dei pescatori di Acì Trezza alla composita società borghigiana del *Mastro-don Gesualdo* (e insieme arretrando con l'epoca di ambientazione dalla contemporaneità al periodo pre-unitario), sentisse in qualche modo l'impeto di ricorrere in modo più capillare alla sorgente del romanzo storico-realistico italiano.²¹ A colpire maggiormente in tal senso, di primo acchito, è il precipitato di discorsi diretti – di domande, invocazioni, imprecazioni della folla – su cui si costruisce il capitolo di apertura del *Mastro-don Gesualdo*, a immagine di diverse, magistrali scene popolose o di massa dei *Promessi sposi*. Non sarà forse aleatorio se la voce narrante, commentando il putiferio attorno a palazzo Trao, si lascia scappare l'esclamazione «una torre di Babele!», che parrebbe proprio strizzare l'occhio alla «babilonia di discorsi» della Milano in rivolta di *Promessi sposi* XIV 4.

«E la casa?», verrebbe a questo punto da reclamare, echeggiando l'accorata domanda di Agnese (*PS* VIII 74), per rientrare nei ranghi del discorso e tornare al tema conduttore dello spazio abitato e delle dinamiche romanzesche di violazione e difesa dell'intimità. A fronte dell'adoperarsi collettivo nei meandri della dimora dei Trao, negli esordi del *Mastro-don Gesualdo* la preoccupazione dei fuggiaschi manzoniani si rifrange in special modo, per mutare di segno, nelle esternazioni del protagonista, che fa capolino tra i suoi comprimari esternando a gran voce la propria gelosa bramosia, che connota a più riprese la realtà della casa con il sigillo del possesso:

– Brucia il palazzo, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere! Ci ho accanto *la mia casa*, perdio! – Si mise a vociare mastro-don Gesualdo Motta.

– Peggio dell'esca, vedete! – sbraitava mastro-don Gesualdo. – Roba da far andare in aria tutto il quartiere!... santo e santissimo!... E me la mettono poi contro *il mio muro*; perchè loro non hanno nulla da perdere, santo e santissimo!...

– Santo e santissimo! Contro *il mio muro* è accatastata!... Volete sentirla, sì o no?

– Che scherzate? – rispose mastro-don Gesualdo rosso come un pomodoro, liberandosi con una strappata. – Ci ho *la mia casa* accanto, capite? Se ne va in fiamme tutto il quartiere!

Il martellare dell'aggettivo possessivo smantella l'ideale domestico degli umili manzoniani e dà immediatamente forma a una diversa prospettiva esistenziale, alla novità del personaggio di Verga e della comunità umana accalcata attorno lui tra le vie del borgo siciliano. Già qui si misura l'originalità della proposta verghiana e, di fronte al subitaneo divaricarsi delle strade dei due autori, converrà per ora ammettere che questa è tutta un'altra casa, e un'altra storia.

²¹ Senza evocare in particolare il modello di Manzoni, Maria Luisa Patruno ha recentemente indicato con chiarezza che nel *Mastro* «la struttura narrativa si complica, e si arricchisce, attraverso l'adozione di moduli stilistici differenziati. E sperimentati nella narrativa anteriore. Accanto al monologo interiore, reso con il discorso indiretto libero [...], si colloca, infatti, la rappresentazione diretta dell'ambiente e della collettività» (vd. *Impersonalità e giudizio nelle strutture narrative del Mastro-don Gesualdo*, in *Il centenario del "Mastro-don Gesualdo"*..., I, pp. 121-131: 125); nella medesima sede, Riccardo Scrivano ha invece rilevato nel romanzo di Verga una modalità 'manzoniana' di gestione di *fabula*, intreccio e quadri temporali (*Tempo e narrazione nel Mastro-don Gesualdo*, ivi, pp. 159-168: 166-168).