

DANIELA IUPPA

*«I promessi sposi» e le arti figurative: la prospettiva di Giovanni Testori nel caso del Pitocchetto*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DANIELA IUPPA

*«I promessi sposi» e le arti figurative: la prospettiva di Giovanni Testori nel caso del Pitocchetto*

*Il saggio intende indagare il rapporto tra 'I promessi sposi' e le arti figurative, attraverso la mediazione di Giovanni Testori. In particolare, si vedrà come la frequentazione della pittura lombarda, qui in ispecie del Pitocchetto, abbia sostenuto Testori nell'interpretazione di Manzoni.*

## 1. Considerazioni generali

1.1 *Ecfrasi manzoniana* – Fin dagli albori il romanzo manzoniano ha rappresentato una vasta prateria da percorrere in lungo e in largo per gli appassionati di ecfrasi. Già per la Ventisettana, infatti, l'autore prevedeva un corredo iconografico che, com'è noto, nell'edizione finale consisterà di oltre quattrocento immagini affidate alla mano di Francesco Gonin. Dal 1840 in avanti numerosi pittori si sono cimentati nell'illustrazione delle vicende romanzesche, ognuno lasciando trasparire, più o meno felicemente, i tratti e le istanze del proprio tempo: dai coevi del Gonin, Gallo Gallina, Bartolomeo Pinelli, Roberto Focosi, ai più giustamente noti Giovanni Fattori e Gaetano Previati; da Giorgio De Chirico a Renato Guttuso, fino a uno dei più celebri illustratori contemporanei, Federico Maggioni.<sup>1</sup> Ma oltre alla tradizione iconografica diretta, l'opera manzoniana offre al lettore riferimenti alle arti figurative e, in particolare, a quei pittori su cui lo sguardo di Don Lisander deve pur essersi posato: certo, si tratta di rimandi velati, non espliciti, a volte occultati, ma suscettibili di essere rintracciati da uno sguardo attento e vigile. Immane, in tal senso, il riferimento a Carlo Emilio Gadda, fine lettore manzoniano che avvertendo i «tenui tocchi» e «la grave tristezza»<sup>2</sup> del barocco lombardo dei *Promessi sposi*, non può fare a meno di nominare lo Spagnoletto con i suoi «dividori»<sup>3</sup> e il Caravaggio che «dipinse giovinastri dalle turgide labbra, cocchieri e sgherri e fervidi garzoni».<sup>4</sup> Il medesimo filo che Gadda afferra dalla mano manzoniana,<sup>5</sup> sfilacciandolo, storcendolo

<sup>1</sup> Per l'ecfrasi manzoniana rimando ai seguenti studi e alla bibliografia Ivi riportata: A. MOMIGLIANO, *Manzoni illustratore dei «Promessi sposi»*, «Pegaso», II (gennaio-marzo 1930), 1-14; L. ZUCCONI, *Dalla sfida all'alleanza: frontiere dell'ecfrasi ottocentesca*, Firenze, Università degli studi Firenze, Tesi di dottorato di ricerca in letteratura e filologia italiana, ciclo XXVI, coordinatore: Dei Adele, 2013; F. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca di via Senato, 2006; F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985; L. TOSCHI, *Prodromi della multimedialità: «I promessi sposi» illustrati*, «Rassegna della Letteratura Italiana», VIII (gennaio-agosto 1995), 1-2, 131-140; S. BARELLI, *Testo verbale e testo iconico nei «Promessi sposi» illustrati del 1840. Un romanzo per immagini*, «Archivio Storico Ticinese», 110 (dicembre 1991), 193-228.

<sup>2</sup> C. E. GADDA, *Apologia manzoniana*, «Solaria. Rivista mensile di letteratura», II (gennaio 1927), 39-48, ora in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*. Vol. 1, Milano, Garzanti, 1991, 679-687: 682.

<sup>3</sup> Ivi, 686.

<sup>4</sup> Ivi, 682. Si noti, inoltre l'uso abbondante dei verbi afferenti alla sfera figurativa per designare la scrittura manzoniana, fin dall'*incipit*: «Egli disegnò con un disegno segreto e non appariscente gli avvenimenti inavvertiti», «*ridisegnare* la curva dei ricchi vassoî, o dei boccali d'argento liscio», «Quello stesso amore per cui *disegnò* la dolce figura d'una popolana», «*Dipinse* d'altronde anche marchesi, conti e duchi» (corsivo mio): Ivi, 679-680.

<sup>5</sup> In un saggio manzoniano tra arte e letteratura è d'obbligo il riferimento a Ezio Raimondi: come tutti i destini, anche il suo di formidabile interprete tra figura e parola è passato per volti e incontri: ventenne, all'Università di Bologna segue le lezioni di Roberto Longhi: «Vertevano sui 'fatti di Masolino e Masaccio' nella Cappella Brancacci di Firenze. Longhi ne faceva un romanzo, fondato però su prove, tracce, segni. Su una delle pareti della cappella – raccontava – c'era un chiodo. E intorno ad esso Longhi andava organizzando l'alternarsi della visione dell'allievo, Masaccio, accanto con quella del maestro, Masolino. Ne usciva, nitido, il rapporto fra l'artista anziano e il pittore più giovane audace, aggressivo. Longhi suggeriva l'interpretazione

e insieme rinvigorendolo, passa nelle mani di un altro lombardo, Giovanni Testori, che manipola il grande romanzo con le *pièces* *La monaca di Monza* (1967) e *«I promessi sposi» alla prova* (1984). Tuttavia non sulla ‘testorizzazione’ diretta del Manzoni ci soffermeremo in questa sede; e non al drammaturgo presteremo la nostra attenzione, bensì al critico d’arte. Così, in modo più imprevedibile e sorprendente, perché nell’ambito meno assodato della critica d’arte, si vedrà campeggiare la figura manzoniana nella formazione, a tutto tondo, dello sguardo testoriano; e, in secondo luogo, per una di quelle «infinite intersezioni che, sempre, si stabilirono fra arte in figura e arte in parola»<sup>6</sup> le intuizioni critiche di Testori, traghettate dalla pittura alla letteratura, andranno a lievitare, ancora e ancora, l’eterna pasta del romanzo.

1.2 *I ricordi figurativi di Manzoni: la lettura della scuola longhiana e di Giovanni Testori* – Il bicentenario della nascita di Manzoni è l’occasione per Milano di riguardare a uno dei suoi padri, riconsiderandone l’attualità, la capacità di incidenza sul presente: da qui il titolo della mostra del 1985 *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*,<sup>7</sup> nel cui catalogo compare in posizione prominente, subito dopo quello di Giancarlo Vigorelli, allora Presidente del Centro Nazionale Studi Manzoniani, l’articolo di Testori *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*. Il titolo palesa come Testori voglia porsi nel solco degli studi inaugurati da Mina Gregori, allieva di Roberto Longhi, la quale nel 1950 aveva pubblicato su «Paragone» *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*,<sup>8</sup> tuttavia rivela anche un’espansione del tema e una prospettiva ancor più sbilanciata verso l’autore dei *Promessi sposi*, il quale è presentato da Testori come porto in cui va a confluire una traiettoria culturale (non solo letteraria) e come centro propulsore di una nuova interpretazione di quella stessa traiettoria che si propaga negli anni – nei secoli – successivi. Gli artisti adunati in questa linea d’elezione, squisitamente lombarda, vanno dal Bussola, il Rusconi e il Prestinari, le cui mani hanno plasmato le meravigliose stazioni francescane del Sacro Monte di Orta, alla serie di «teloni» carliani opera del Cerano, del Procaccini, del Morazzone, esposti ogni 4 novembre per celebrare la memoria del Santo, ai precedenti del Caravaggio, a Ceruti e fra Galgario, per quanto riguarda i ricordi figurativi ‘del’ Manzoni. Nella sezione relativa invece al ‘dal’ Manzoni, a quei pittori che hanno raccolto, più o meno consapevolmente, l’eredità dello spirito manzoniano, vengono chiamati in causa l’*Ave Maria a trasbordo* di Giovanni Segantini, la *Sera sull’Adda* di Ennio Morlotti, il *Dittico* di Federica Galli, tutte

---

dell’opera attraverso metafore fasciose. Dopo che, nel ‘45, ebbi sostenuto un esame con lui, mi propose di laurearmi in storia dell’arte, mettendomi a contatto con Francesco Arcangeli, suo assistente. L’offerta mi inorgogli, ma non seppi accettarla. Per paura»: N. AJELLO, *Un italianista cresciuto alla scuola di Longhi*, «Repubblica», 20 marzo 2004. Raimondi ha traghettato l’approccio visivo direttamente alla letteratura leggendo nella prosa vivacemente icastica di Gadda e del suo maestro Longhi la matrice manzoniana: cfr. E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mondadori, 2003, ma anche ID., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.

<sup>6</sup> G. TESTORI, *I ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *Manzoni: il suo e il nostro tempo* (catalogo della mostra), Milano, Electa, 1985, 13-25: 13.

<sup>7</sup> La mostra viene ospitata a Palazzo Reale dal 29 ottobre 1985 al 2 febbraio 1986.

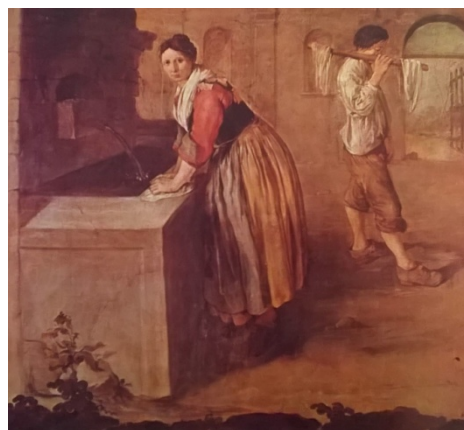
<sup>8</sup> M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone. Arte», I (settembre 1950), 9, 7-20. Così la cita esplicitamente Testori: «L’esimia studiosa, e cara amica, non ce ne vorrà se, in quest’occasione, ci siam permessi di riprendere, appena appena parafrasata, proprio quella sua titolazione; non per gareggiare col di lei studio [...], ma per riconoscere l’intero peso che esso ebbe, non solo nella formazione d’una coscienza meno effimera circa le infinite intersezioni che, sempre, si stabilirono fra arte in figura e arte in parola, ma altresì per la formazione di come, tali intersezioni, ebbero a segnare l’*inter et intus* della tradizione lombarda»: G. TESTORI, *I ricordi figurativi del e dal Manzoni*..., 13.

prove paesaggistiche che si sono tenute all'altezza della poesia «così umanamente piena, calma e possente»<sup>9</sup> del romanzo.

1.3 *Giacomo Ceruti, detto il Pitocchetto* – Attivo nella prima metà del Settecento tra Milano e Brescia<sup>10</sup>, il soprannome di Giacomo Ceruti già suggerisce l'orizzonte che lo accomuna ad Alessandro Manzoni. Egli, infatti, passa alla storia col soprannome, «fin troppo carico e insolente»,<sup>11</sup> di Pitocchetto, da «pitocco», «pezzente, mendicante, accattono». <sup>12</sup> «Inesistente nelle fonti», afferma la Gregori, il soprannome «ha invece tutta l'aria di essere nato, non sappiamo quando, ma forse nell'Ottocento, in quelle famiglie dove i suoi quadri furono custoditi con indubbia affezione come suppellettili di limitato valore venale, in anni in cui le collezioni bresciane furono oggetto di massicci acquisti da parte di musei stranieri». <sup>13</sup> La fortuna del pittore in territorio bresciano attraversa il periodo più oscuro proprio nel XIX secolo, quando le spoliazioni napoleoniche nella città d'Adelchi e la moda orientante le collezioni verso il '500 lo relegano ai margini.



G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *Due pitocchi (I due disgraziati)*, olio su tela, 153x172, Pinacoteca Tosio Martinengo (Brescia), 1730-1740



G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *La lavandaia*, olio su tela, 105,3 x86,3, Pinacoteca Tosio Martinengo (Brescia), ca. 1730

Il 1882 è l'anno della rinascita: durante la celebre asta Fenaroli-Avogadro<sup>14</sup> vengono acquistati ad un prezzo abbastanza alto *Due pitocchi (I due disgraziati)*, 134,5x173 dal collezionista Paolo Brognoli; nella stessa occasione la famiglia Salvadego si impossessa di quasi tutti i dipinti di soggetto

<sup>9</sup> Ivi, 20.

<sup>10</sup> Creduto bresciano, anche a causa di quel 'Brixsensensis' con cui più volte verga le sue tavole, nasce in realtà a Milano, presso la Parrocchia di San Pietro in Campo Lodigiano, il 13 ottobre 1698, come attesta il documento ritrovato da Mina Gregori e illustrato in quella che rimane la più accreditata delle monografie su Ceruti, edita nel 1982: M. GREGORI, *Giacomo Ceruti*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1982.

<sup>11</sup> R. LONGHI, *Dal Moroni al Ceruti*, in *I pittori della realtà in Lombardia* (catalogo della mostra), a cura di R. Cipriani-G. Testori, Milano, Arti grafiche A. Pizzi, 1953, I-XIX: XVI.

<sup>12</sup> Cfr. voce *Pitocco*, in *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* (DELI minore), a cura di M. Cortellazzo, Bologna, Zanichelli, 2004, 928.

<sup>13</sup> M. GREGORI, *Giacomo Ceruti...*, 18.

<sup>14</sup> Fortemente indebolitosi il pur consistente patrimonio dei Fenaroli, la contessa Paola Armani, moglie di Girolamo Federico Fenaroli Avogadro, si trova a dover mettere all'asta moltissime opere d'arte e suppellettili (circa 900 quadri) il 20 aprile 1882 presso lo stesso Palazzo Fenaroli, attuale Palazzo Bettoni Cazzago di Brescia. In quell'occasione il conte Bernardo Salvadego acquista, attraverso l'antiquario Achille Coen, 15 delle 22 tele che andranno a comporre il ciclo di Padernello, detto appunto anche ciclo Salvadego, di Giacomo Ceruti.

popolare del Ceruti, ricostituendo così in gran parte l'epopea dei poveri nota come ciclo di Padernello, dalla sede in cui sarebbero state poi ospitate le tele.<sup>15</sup> Ripercorrere brevemente la storia della fortuna critica del Ceruti avrà chiarito quello che Testori stesso riconosce:

Risulta assai dubbio pensare che il Manzoni abbia potuto conoscere quest'altra grande anima di Lombardia [...]; meno difficile pensare che il Manzoni, nel frequentar le dimore nobiliari di Milano e dintorni, s'imbattesse in qualche ritratto, del nostro Ceruti; ma, con ogni probabilità, accettandolo per quel che era; senza, dunque, porsi il problema di chi fosse l'autore, del quale, con ogni probabilità, gli stessi proprietari avevan perso ogni segno e ogni memoria.<sup>16</sup>

Il parallelo tra i due artisti, pertanto, non risulta sostenuto *per documenta*, piuttosto per riconosciuta appartenenza a una comune tradizione, quella del realismo lombardo, che in campo artistico Longhi fa sgorgare dal quattrocentesco Vincenzo Foppa per proseguire con il Romanino, il Moretto, Moroni e giù fino al Ceruti; tutti caratterizzati da uno sguardo sulla realtà «fiducioso», di «umile rispetto», tutti tesi «a ritrarne le apparenze senza forzarle [...], a penetrarne la loro semplice e spoglia verità, estraendone una toccante poesia».<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Allo studioso Giuseppe Delogu si deve la riscoperta, nel 1931, nel maniero della famiglia Salvadego, delle 14 tele che compongono il ciclo del Pitocchetto. Degna di nota anche la scelta da parte del conte Bernardo Salvadego di collocare il ciclo nell'edificio quattrocentesco circondato da boschi, acque, pascoli, vigne e mulini, in un contesto di ben radicata tradizione feudale e agricola, che si poneva dunque come lo scenario più familiare ai protagonisti delle tele popolari (Cfr. G. DELOGU, *Appunti su Jacopo Ceruti pittore bresciano detto il Pitocchetto*, «L'arte», XXXIV (1931), 312-331; ID., *Pittori minori, liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia, Stamperia Zanetti, 1931, 195-210). Nel decennio precedente era iniziata la rivalutazione del pittore milanese, quando a Palazzo Pitti, in occasione della *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* (1922), viene esposta *La lavandaia* che riscuote un discreto interesse (cfr. U. OJETTI, *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti MCMXXII*, Firenze, Fratelli Alinari, 1922). Il rinvenimento di Delogu del 1931 contribuisce a rifocillare l'interesse per il maestro milanese che già nel 1934 viene citato in una conferenza parigina da un Vitale Bloch stupito della verità che emana dai dipinti del Ceruti; l'anno successivo le tele del Ceruti sono esposte nella mostra *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*; nel 1953 Roberto Longhi cura la mostra *I Pittori della realtà in Lombardia* e conserva un posto d'onore al genio «totalmente umano» del Pitocchetto; seguono poi gli studi di Testori, di Gregori, di Porzio e Frangi.

<sup>16</sup> G. TESTORI, *I ricordi figurativi del e dal Manzoni...*, 19.

<sup>17</sup> A. CRUCIANI, *Presentazione* in ID., *Pittori lombardi della realtà*, Milano, Vallardi, 1962, 3-5: 4. Non si dimentichi che la «lombardità» dello stesso Caravaggio è un elemento imprescindibile per comprendere il fondale su cui nasce il suo geniale realismo. Se in arte, la linea lombarda è ormai ben attestata fin dai suoi albori, nella storia della letteratura si deve a studiosi del calibro di Dante Isella e Luciano Anceschi l'aver rintracciato questa vena da Porta al Novecento inoltrato; sarebbe altresì importante rintracciare i rappresentanti della linea in tempi ancora più lontani e coglierne i rapporti con l'arte figurativa, oltre che con la questione della lingua (si pensi a Folengo, Ruzante, Bandello, Maggi, Tanzi, fino a Porta appunto e i successivi). Parlando di realismo, in qualsiasi ambito, d'obbligo la segnalazione del capolavoro di ERICH AUERBACH, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946 (trad. it. di A. Romagnoli, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1953).



G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *Portarolo*, olio su tela, 130x95, Pinacoteca di Brera (Milano), 1730-1740



G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *Filatrice e contadino con la gerla*, olio su tela, 143x218, Pinacoteca del Castello Sforzesco (Milano), ca. 1750- ante 1767

### 1. Il Pitocchetto: un pittore protomanzoniano

1.1. *Gli umili: tema e stile* – La vicenda figurativa del Pitocchetto è tale da permettere il rilevamento di varie analogie con l'avventura *per verba* dell'autore dei *Promessi sposi*; analogie che gli valgono la definizione di protomanzoniano. Come Manzoni, partecipa «degli orientamenti più avanzati del suo secolo a livello europeo», ma al contempo in lui appare «uno sviluppo geniale, in consentaneità col mutare dei tempi, di tendenze proprie» della tradizione lombarda<sup>18</sup> e del suo «culto della realtà». <sup>19</sup>

A scorrere le sue tele, il dato primo e più immediato di cui ci si trova spettatori è la «presa potente sulla realtà del mondo popolare». <sup>20</sup> Il Ceruti, in un secolo in cui ben altre erano le maggiori tendenze artistiche (si pensi da una parte ai clamori del Tiepolo, ai vedutisti, agli strascichi barocchi, al rococò, dall'altra al Neoclassicismo) «ebbe ad alzare la più vasta e commossa 'epopea' di popolo che la storia dell'arte conosca», <sup>21</sup> facendo campeggiare su tele enormi, abituate ad ospitare mani affusolate, seta di Lione e pellicce di ermellino, ciabattini, lavandaie, filatrici, mendicanti, che fanno bella mostra di calli e vestiti sdruciti in quadri 119x95, 131x146, 225x120, per dare qualche numero che dia l'idea delle dimensioni, quando la consuetudine voleva che i soggetti popolari e di vita quotidiana fossero di misura ben più ridotta. <sup>22</sup>

<sup>18</sup> Cfr. M. GREGORI, *Giacomo Ceruti...*, 19.

<sup>19</sup> Con questa felice espressione Filippo Crispolti parla di Manzoni, sebbene nello stesso articolo lo accusi di conservatorismo e paternalismo: cfr. F. CRISPOLTI, *Nuove indagini sul Manzoni*, «Pegaso», agosto 1931, ora anche in U. COLOMBO, *Manzoni e gli 'umili'*, Milano, Edizioni Paoline, 1972, 217.

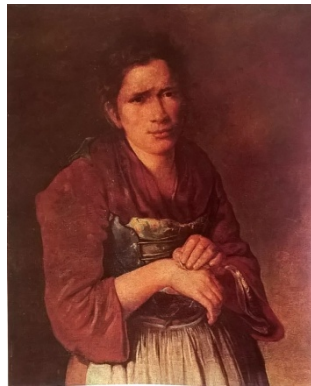
<sup>20</sup> *Ibidem*

<sup>21</sup> G. TESTORI, *Il grande Ceruti era milanese*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1983, 11.

<sup>22</sup> «La rappresentazione su scala monumentale delle classi basse era sospetta, respinta a livello di gusto, e consentita soltanto se collegata a significati morali e universali»: M. GREGORI, *Giacomo Ceruti...*, 26.

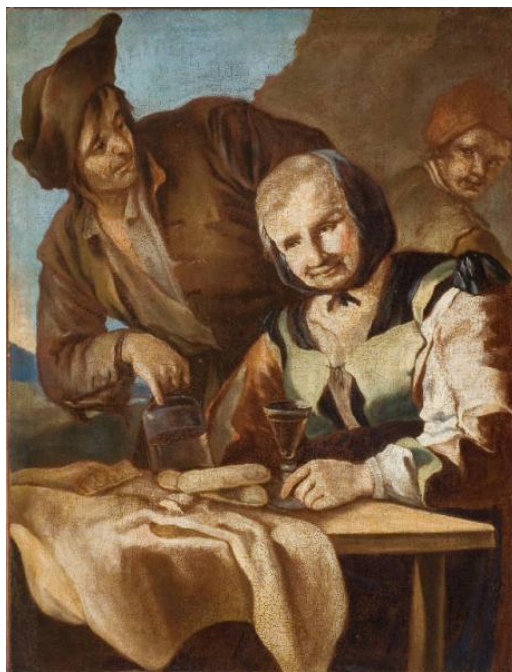


G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *Mendicante*, olio su tela, 74,5x54,5, Konstmuseum (Göteborg), 1737



G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *La fantesca ferita*, olio su tela, 73x60, Collezione Lechi (Brescia), ca. 1730

Il tema non può dirsi del tutto estraneo ai suoi contemporanei, soprattutto nella cosiddetta pittura di genere, tuttavia il Ceruti non solo destina ai suoi pitocchi la più nobile arte del ritratto, ma vi trasfonde una «dedizione affettuosa»,<sup>23</sup> una dignità che non scende come magnanima concessione del pittore ai suoi tristi soggetti, bensì viene portata alla luce come congenita caratteristica della creatura umana, di qualsiasi creatura umana. Sguardo ben diverso da quello grottesco e beffardo di Giacomo Francesco Cipper, detto il Todeschini, a cui viene pur spesso assimilato, e che invece, secondo Testori, ha sì dipinto gli umili, ma maltrattandoli, con esibito disprezzo, risultando così «un volgare sabotatore della tematica del popolo»;<sup>24</sup> non per nulla il pittore non è figlio di Lombardia, ma ha origini austriache (parola di Testori).



G. F. Cipper, detto il Todeschini, *Contadini al desco*, olio su tela, 80x103,7, Musei Civici di Lecco, post 1700 - ante 1799

<sup>23</sup> F. FERRO, *I maestri del colore. Ceruti* (vol. 173), Milano, Fabbri editore, 1966, 2.

<sup>24</sup> G. TESTORI, *Giacomo Ceruti. Mostra di 32 opere inedite* (catalogo), Milano, Finarte, 1966, ora in *La realtà della pittura con il titolo Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, 429-456: 444.

La problematica manzoniana degli umili è troppo nota per essere ripercorsa, tuttavia giova ricordare la contrarietà anche del Tommaseo di fronte alla scelta dell'amico Manzoni non solo di abbassarsi «a donarci un romanzo»,<sup>25</sup> ma anche di indugiare, in esso, «sui sentimenti di quegl'infimi»:

Ora parrà che venire attaccando al destino di due villanucci il destino di tante migliaia di uomini, non sia naturale: parrà che troppa importanza sia data al carattere di quelle due creature. Un montanaro può certamente essere un uomo stimabile come un re: ma non so se meriti d'essere il soggetto d'un romanzo.<sup>26</sup>

E prima del Tommaseo, già Felice Romani aveva lamentato che nessun illustre personaggio del XVII secolo è l'eroe del romanzo, ma «Renzo Tramaglino e Lucia Mondella, due poveri lavoratori del contado di Como, sono gli eroi per cui dobbiamo interessarci [...]. Eccovi, o lettori, tutto il tessuto di questa istoria milanese rifatta; e s'ella è cosa che meriti il nome di storia, giudicatelo voi...».<sup>27</sup> Nel 1904, così commenta quelle polemiche Giovanni Negri: Manzoni, «atterrando secolari pregiudizi, trae fuori dai loro tuguri e propone in esempio i reietti dal duro mondo, que' poverelli ch'erano creduti indegni di poema e di storia; quasi che non fossero stati creati anch'essi da Dio a sua immagine e somiglianza».<sup>28</sup>

Non si creda, però, che quanto detto finora si traduca in una qualche idealizzazione dei soggetti rappresentati: «Contadine scopertesì figlie di regine, poverette scopertesì in ultimo milionarie abbiamo visto; ma Lucia rimane quella che è»;<sup>29</sup> Lucia non ha niente di straordinario, nemmeno la bellezza, che già nel capitolo II è definita «modesta»: <sup>30</sup> si pensi, in tal senso, alla reazione dei nuovi compaesani dei due sposi alla vista della giovane (capitolo XXXVIII):

Quando comparve questa Lucia, molti i quali credevan forse che dovesse avere i capelli proprio d'oro, e le gote proprio di rosa, e due occhi l'uno più bello dell'altro, e che so io? Cominciarono a alzar le spalle, ad arricciar il naso, e a dire: -eh! L'è questa? Dopo tanto tempo, dopo tanti discorsi, s'aspettava qualcosa di meglio. Cos'è poi? Una contadina come tant'altre. Eh! Di queste e delle meglio, ce n'è per tutto -. Venendo poi a esaminarla in particolare, notavan chi un difetto, chi un altro: e ci furon fin di quelli che la trovavan brutta affatto.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> N. TOMMASEO, *Recensione ai «Promessi sposi»*, «Antologia», 1827.

<sup>26</sup> *Ibidem*

<sup>27</sup> F. ROMANI, *Critica del romanzo di Manzoni «I promessi sposi» fatta da Felice Romani*, «La Vespa», I (1827).

<sup>28</sup> G. NEGRI, *Commenti critici estetici e biblici sui «Promessi sposi»*, vol. IV, Milano, Tipografia Salesiana, 1906, 225-226 e 235-236.

<sup>29</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi. Storia della Colonna infame*, a cura di Francesco Acerbo, con un saggio introduttivo di Francesco De Sanctis, Roma, Editrice italiana di Cultura, 1958, 9-32: 15. D'altra parte, tante accuse di conservatorismo da Gramsci in poi non verranno a Manzoni proprio per il suo senso autentico della storia e per la sua dedizione affettuosa che non cerca idealizzazioni di sorta, neanche degli umili?

<sup>30</sup> L'aggettivo va inteso nel senso letterale di bellezza «limitata», che non è fuori dalla norma, ma non va ignorata l'accezione morale che spacca la misura estetica portando in primo piano una superiore bellezza, vale a dire la capacità di Lucia di sentire sé stessa sempre in una misura più piccola rispetto alla misura di Dio.

<sup>31</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi* (1840), con saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la *Storia della Colonna infame*, Mondadori, Milano 2002, XXXVIII, 742-743.





G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *Filatrice*, olio su tela, 121x153, Pinacoteca Tosio Martinengo (Brescia), 1734

Proprio a Lucia Testori pensa di fronte alla filatrice che il Pitocchetto dipinge nel 1734;<sup>32</sup> ritratto su cui conviene sostare per riflettere sul decisivo rapporto tra tema e stile: l'amore alla realtà così come essa si presenta non è solo questione di scelta di contenuti, ma anche di declinazione stilistica: non solo il tema si fa umile, ma la materia stessa che lo incarna. E se in Manzoni questo si traduce in un lessico dimesso – non v'è «nessuno sfoggio di carattere dotto o illustre, ma una lingua in cui affluiscono gli elementi più ingenui, aderenti alla vita»<sup>33</sup> – nel Pitocchetto troviamo uno stile piano, una stesura del colore povera, lontana dal tonalismo della scuola veneziana; nessuna esaltazione cromatica, nessun cedimento alla tentazione di esacerbare i toni, di surriscaldare, anche solo di qualche linea; niente ha bisogno «d'uscire dalle proporzioni reali, perché, attraverso quella prospettiva, ogni cosa conserva la presenza, la forza, la bellezza, l'inganno, la gioia, la necessità e il dolore che le son propri».<sup>34</sup> Come nel Pitocchetto il dialetto, parola di Testori, si emancipa dall'indignazione, l'impulsività e la polemica per farsi lingua, che nell'unificazione cromatica lega ogni essere umano al più vasto disegno della realtà,<sup>35</sup> così «col Manzoni siamo alla emancipazione

<sup>32</sup> Altro parallelo degno di nota è quello tra il dipinto *Famiglia di contadini* e una delle scene più celebri del romanzo, quella della madre di Cecilia: così Ferro, critico di scuola testoriana: «Con commossa religiosità il Ceruti rinnova, nell'ambito della sua epopea popolare, il tema della Sacra Famiglia. Nella maestà tragica di questa mamma è l'indelebile presenza lombarda della peste, l'anticipo più puntuale e memorabile della manzoniana madre di Cecilia»: F. FERRO, *I maestri del colore. Ceruti* (vol. 173)..., 6.

<sup>33</sup> C. ANGELINI, *Manzoni*, Torino, Società editrice Internazionale, 1942, 188. Tra le numerose osservazioni degne di nota in questo saggio, segnaliamo l'osservazione sul rapporto tra lessico e sintassi nel romanzo: «Quel ch'è scomparso in pompa esteriore, torna in pienezza d'anima, di sintassi; in una prosa tutta rendimento, che ogni momento inventa se stessa e il suo stile, piegandosi secondo necessità a ragioni intime, varie; e si fa estremamente analitica e familiare, se narra i casi di Renzo e Lucia; scherzosa nelle vignette di fra Galdino che cerca le noci [...]; trepida se descrive cieli e paesi o sviluppa i temi dell'acqua, dei monti, dell'autunno»: Ivi, 189.

<sup>34</sup> G. TESTORI, *Giacomo Ceruti. Mostra di 32 opere inedite...*, 452.

<sup>35</sup> *Ibidem* Così la Gregori: «Il linguaggio colto che vi è espresso dall'artificio pittorico ci si presenta come se fosse comune e popolare; analogamente vedremo che il contenuto ordinario dei quadri di poveri e di

assoluta della lingua dalla pratica letteraria precedente, tradizionale; siamo al movimento espressivo 'dialettale', senza che nulla perda della purità italiana»: <sup>36</sup> insomma, in entrambi la vena dialettale, la «lombardità», lungi dall'essere dismessa, contribuisce a vivificare la loro personalissima via all'interno delle istanze europee dei rispettivi tempi.

1.2. *Il rapporto tra religiosità e laicità* – A Padova, nella basilica del Santo e nella chiesa di Santa Lucia, e a Gandino, nella basilica di Santa Maria Assunta, si possono ammirare le pale d'altare e i cicli pittorici del Pitocchetto: egli, infatti, come tutti i suoi contemporanei, ha impiegato il suo talento anche in qualità di pittore di chiesa. Tuttavia, la sua religiosità, secondo Testori, traspare più nei dipinti di argomento pauperistico che in quelli di soggetto religioso, i cui risultati appaiono manierati, decisamente meno convincenti rispetto alle altre prove dell'artista. Il suo sguardo amicale per la vita, la sua religiosa fiducia nella realtà si accendono autenticamente non tanto alle prese con putti e aureole, quanto a contatto con l'umile quotidiano: «Raramente – afferma Testori –, per giunta qui senza ricorso alcuno alla diretta iconografia, Cristo ci è sembrato presente in un'opera d'arte, e presente eucaristicamente, come in queste tele; tabernacoli grandi e, insieme, domestici; umili e memorandi 'mementa', nei quali l'incarnazione riaccade quotidianamente». <sup>37</sup> Allo stesso modo la religiosità manzoniana permea l'intero romanzo e si esalta soprattutto nella rappresentazione degli umili più che nella rappresentazione diretta di soggetti religiosi. Occorrerà, a questo proposito, fare riferimento alla felice categoria della dislocazione del sacro, coniata da Girardi: <sup>38</sup> Manzoni, nel romanzo, trasferisce il sacro dai luoghi, le personalità, le azioni a cui era abitualmente congiunto a luoghi, atti e parole fino ad allora estranei ad esso. Oggetto privilegiato di questa trasmigrazione è Lucia, vera e propria *figura Christi*, che, con il suo sacrificio, conduce l'Innominato alla conversione e alla salvezza, celebrando in tal senso la vera messa del romanzo.

---

contadini assume, come in un Caravaggio rinato, una profonda dignità che sembra collocarli al di fuori delle convenzioni della pittura di genere.» M. GREGORI, *Giacomo Ceruti...*, 40.

<sup>36</sup> C. ANGELINI, *Manzoni...*, 185.

<sup>37</sup> G. TESTORI, *Monumento agli stracci*, «Corriere della sera», 14 giugno 1987, 5.

<sup>38</sup> Cfr. E. N. GIRARDI, *Il sacro nell'opera di Manzoni*, «Testo», 9 (1985), 5-18.



G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *Sant'Apollonio benedice i Santi Faustino e Giovita*, olio su tela, 193x283, Parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita (Bione-Brescia), ca. 1740



G. Ceruti, detto il Pitocchetto, *La famiglia dei poveri*, olio su tela, 144x124, Ubicazione sconosciuta, 1735-1740

1.3. *Conclusioni* – Il metodo testoriano è un gesto arioso: sempre incline a lasciarsi suggestionare dalle più varie sollecitazioni e sempre pronto ad adottare una pluralità di prospettive – la critica d'arte, la tradizione letteraria – svela o pone più in luce aspetti avvolti dalla penombra se non addirittura dal buio. Il tenere in giusta considerazione l'intreccio rigoglioso, vivo, operante, di storia artistica e storia letteraria contribuisce a una lettura non semplificata di Manzoni, la cui pur geniale opera va collocata all'interno di una tradizione vasta e composita per cogliere nella continuità, l'abbrivio della discontinuità, del nuovo, del rivoluzionario: «I veri rivoluzionari», infatti, «sono sempre attaccati all'antico. Sono i finti rivoluzionari che si tagliano l'ombelico. I veri sono sempre arcaici e mentre vanno avanti e spalancano il futuro, affondano nel passato»<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> G. TESTORI in A. ARBASINO, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, 327.