

TERESA AGOVINO

«Sotto un diverso angolo visivo». Manzoni letto da Primo Levi

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

TERESA AGOVINO

«Sotto un diverso angolo visivo». Manzoni letto da Primo Levi

Alessandro Manzoni è un modello imprescindibile nella scrittura leviana, al punto che l'autore piemontese arriva a notare un'apparente crepa nella descrizione dei gesti anatomici dei personaggi (in particolare in Renzo). Questo contributo, analizzando il saggio Il pugno di Renzo contenuto nella raccolta L'altrui mestiere vuole fare il punto sull'importanza di Manzoni in quanto autore universale capace ancora, nel corso del Novecento, di dare un senso all'ordine del mondo che Levi cerca non solo nella chimica ma anche nella scrittura del poeta lombardo che gli fa da modello.

Il fatto è che Manzoni ha un tipo di narrazione visiva straordinaria.¹

All'interno della prosa di Primo Levi si intrecciano sin dalle origini scienza e letteratura. A più riprese, in racconti e romanzi, il chimico racconta delle sue esperienze – da studente, da prigioniero e da impiegato – dentro e fuori dal *lager* nazista di Auschwitz, vissute proprio in funzione di quella scienza che tanto lo affascina. Una vita, si sa, nettamente divisa a metà tra la chimica e la narrativa: «Centauro, amava autodefinirsi, perché scienziato “dimezzato” e narratore “dimezzato”». ² È ben noto come:

la produzione letteraria di Primo Levi sia stata influenzata dalle diverse attività cui lo scrittore si era dedicato lungo tutta la propria esistenza. Palandri identifica nello specifico ben tre mestieri che caratterizzarono la vita dello scrittore torinese: il mestiere di chimico, quello appunto di scrittore ed infine, ma non da ultimo, quello di testimone della Shoah.³

Attraverso la continua scoperta delle metamorfosi della materia, Levi vuole indagare su un tema più profondo, tendenzialmente di matrice filosofico-esistenziale, che risale sino alle origini del mondo, cercando - con alterne fortune sia in ambito scientifico che letterario - di arrivare a spiegare anche l'inspiegabile di dare cioè ordine al *caos* del mondo, della vita, dell'agire umano così carico di ingiustificata violenza.⁴ «Numerose [...] sono le metafore di stampo scientifico che condensano, attraverso efficaci immagini, lo stretto rapporto che intrecciano nell'autore i due mestieri di chimico e scrittore». ⁵

Il momento in cui emerge forse in maggior misura la fortissima componente di quella dimensione scientifica che caratterizza la scrittura leviana, quello strettissimo connubio tra scienza e letteratura che ne segna l'intera attività scrittoria, si può riscontrare all'interno del celebre dialogo con Tullio Regge; così, ad esempio, lo scrittore torinese commenta la scoperta e composizione della tavola periodica di Mendeleev:

¹ A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, 61.

² A. CAVAGLION, *Primo Levi era un centauro?*, in *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Atti del Convegno Internazionale, Torino 15-16 dicembre 1999, a cura di E. Mattioda, Milano, Franco Angeli, 2007, 25.

³ C. FRUSTAGLI, *Primo Levi davanti all'assurdo*, Lucca, Tra le righe libri, 2016, 23.

⁴ Sul rapporto tra chimica e letteratura in Levi e sull'importanza degli studi di chimica per l'autore si è scritto molto. Si veda, tra gli altri, D. SCARPA, *Il chimico che salvò Levi*, «Il Sole 24Ore», 20 giugno 2010; A. OTTIERI, *Il filtro della chimica. Due racconti fantastici di Primo Levi*, in «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di G. Caltagirone e S. Maxia, Cagliari, AM&D Edizioni; *Il segno del chimico. Dialogo con Primo Levi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2010; P. ANTONELLO, *La materia, la mano, l'esperimento. Il centauro Primo Levi*, in *Il ménage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano, Le Monnier, 2005; G. MATTARUCCO, *Primo Levi e il nostro mestiere*, «Autografo», 53, XXIII, 2015; A. DI MEO, *Primo Levi. La chimica, la letteratura, lo stile*, «La cultura», I, aprile 2016; S. REDAELLI, *Primo Levi nel varco tra le due culture*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 43, 2014; E. Mattioda (a cura di), *Al di qua del bene e del male. La visione del mondo di Primo Levi*, Milano, Franco Angeli, 2000; A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010.

⁵ FRUSTAGLI, *Primo Levi davanti all'assurdo ...*, 24.

Nella forma grafica più consueta della tavola del sistema periodico, ogni riga termina con la stessa “sillaba”, che è sempre composta da un alogeno più un gas raro [...]. C'è l'eco [...] dell'emozione (anche estetica, anche poetica) che Mendeleev deve aver provato quando intuì che ordinando gli elementi allora noti in quel certo modo, il caos dava luogo all'ordine.
[...] Ricordo ancora la prima lezione di chimica del professor Ponzio, in cui avevo notizie chiare, precise, controllabili [...] espresse in un linguaggio che mi piaceva straordinariamente, anche dal punto di vista letterario: un linguaggio definito, essenziale.⁶

In un'intervista radiofonica del 1982, Levi ribadisce con convinzione il debito che la sua attività scrittorica ha nei confronti della chimica e, più in generale, della sua formazione scientifica:

La chimica mi ha insegnato [...] anche a scrivere in un certo modo. Ho spesso pensato che il mio modello letterario non è né Petrarca né Goethe, ma è il rapportino di fine settimana, quello che si fa in fabbrica o in laboratorio che deve essere chiaro e conciso, e concedere poco a quello che si chiama il "bello scrivere".⁷

Allo scrittore, all'umanista Levi, però, questo contatto con la chimica da solo non basta, ed ecco che egli si affida a più riprese (e nella quasi totalità delle sue opere) a diverse fonti letterarie, tra cui spicca per numero di citazioni e identità di pensiero (insieme all'imprescindibile Dante Alighieri) quell'Alessandro Manzoni che Levi tanto ammira.⁸ Nella prefazione alla sua personale antologia, *La ricerca delle radici*, nessuno dei due autori modello compare; lo stesso Levi avverte allora il bisogno di giustificarne l'assenza come un qualcosa di talmente scontato nella vita di un narratore italiano, che sarebbe inutile riportarne le fonti: «Ho deliberatamente escluso [...] Dante e Manzoni [...] sarebbe stato come se, in un documento di identità, sul rigo “segni particolari” si scrivesse “due occhi”».⁹

Le caratteristiche principali di questo poderoso incontro tra due titani della nostra letteratura¹⁰ sono state a lungo scandagliate dalla critica. Oltre al gran numero di citazioni dirette (a volte anche scorrette) che Levi trae dal milanese, è ben noto il rimando manzoniano alla *Storia della colonna infame* in *Se questo è un uomo*, un testo all'interno del quale il problema della giustizia terrena e della complicità delle vittime al male ingiustificato si fa punto cardine della riflessione morale, filosofica ed esistenziale dell'ebreo deportato e testimone della *Shoah*:

Manzoni diviene per Levi ‘principio ermeneutico’ [...]. Il rapporto intertestuale tra Manzoni e Levi si caratterizza per la centralità che assume la tematica del potere dai limiti indefiniti, che spinge talvolta chi è oppresso a collaborare con l'oppressore [...]. I due testi [*La storia della colonna infame* e *Se questo è un uomo*, n.d.a.] dialogano dal punto di vista stilistico, ma soprattutto etico.¹¹

Al di là dei problemi strettamente legati al mondo del *lager*, del male e della violenza, esiste un ulteriore tratto comune tra i due narratori che riscontrabile nel punto di vista sulla Storia. Raspadori evidenzia molto bene la posizione del narratore torinese in merito e quanto questa si avvicini al modello manzoniano:

Manzoni e Levi sono due scrittori che attraversano la storia non passeggiandovi dentro con agio ma quasi combattendo con essa; li accomunano il corpo a corpo sofferto con la storia, la

⁶ P. LEVI-T. REGGE, *Dialogo*, a cura di E. Ferrero, Torino, Einaudi, 2005, 9, 19, 59-61.

⁷ *Il suono e la mente*, trasmissione condotta da D. LUCE; Rai, seconda rete radiofonica, 4 ottobre 1982 in P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 1997, 40.

⁸ Per i contatti tra Levi e Manzoni si veda, oltre ai testi citati in nota in questo contributo, G. CINELLI, *Alessandro Manzoni e Primo Levi. Sulla funzione etica della letteratura*, «Spunti e ricerche. Rivista di italianistica», 27, 2012; P. FRARE, *Manzoni europeo?*, «Nuovi quaderni del CRIER», «I promessi sposi» nell'Europa romantica, IX, 2012, 199-220.

⁹ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 1997, XVI.

¹⁰ Nell'ambito dei punti di contatto tra Levi e Manzoni si veda anche, tra gli altri, A. RONDINI, *Manzoni e Primo Levi*, «Testo», XXXI, luglio - dicembre 2010, 49-86.

¹¹ FRUSTAGLI, *Primo Levi davanti all'assurdo...*, 60 e 65, e anche tutta la prima parte del capitolo III, 59-70.

coscienza di un importante messaggio da inviare, che non può essere rimandato, la necessità di prendere la parola "per conto terzi", [...] e un'attenzione rigorosa e innamorata alla parola.¹²

A ciò si aggiungano i toni pacati e mai scopertamente provocatori attraverso i quali entrambi gli autori portano avanti le proprie idee e narrazioni. Quanto Camon afferma in merito a Primo Levi, infatti, risulta facilmente attribuibile anche al narratore lombardo dell'Ottocento romantico:

Levi [come Manzoni, d'altra parte, n.d.a] non gridava, non insultava, non accusava, perché non voleva gridare: voleva molto di più: far gridare. Rinunciava alla propria reazione in cambio della reazione di noi tutti. Ragionava su tempi lunghi.¹³

Nonostante le ben note e insanabili divergenze di opinione in ambito religioso – incentrate principalmente sull'ateismo dell'autore contemporaneo e sull'idea della Provvidenza cara al milanese ma rigettata invece da Levi sia in quanto scienziato sia, ovviamente, in qualità di sopravvissuto alla furia nazista – si manifesta, invece, tra i due scrittori una comunione dialogica di intenti narrativi, di visione della storia e di ideologie nei confronti del male unita ad una metodica e certosina attenzione alla parola scritta, mai lasciata al caso. Lo stesso Levi argomenta in prima persona intorno alla propria scrittura e all'amore per la precisione lessicale che la caratterizza, spinto ancora una volta, proprio dalla chimica:

La mia chimica mi ha fornito in primo luogo un vasto assortimento di metafore. Mi ritrovo più ricco di altri colleghi scrittori perché termini come "chiaro", "scuro", "pesante", "leggero", "azzurro" hanno una gamma di significati più estesa e più concreta [...]. Dispongo di un inventario di materie prime [...] per scrivere, un po' più vasto di quello che possiede chi non ha una formazione tecnica [...] come anche l'abitudine all'obiettività, a non lasciarsi ingannare facilmente dalle apparenze [...]. Quando devo descrivere una moneta da due lire mi riesce bene. Se devo scrivere qualcosa di indefinito, ad esempio un carattere umano, allora ci riesco meno bene.¹⁴

Orbene, in una tale ottica – suffragata anche dall'idea che «per me [scrivere] è un lavoro molto preciso», al punto che l'elemento cardine di una narrazione deve essere «un accorto bilancio fra il necessario e il superfluo»¹⁵ – è evidente quindi che lo scienziato Primo Levi non riesca a perdonare al narratore Manzoni le (apparentemente involontarie) imprecisioni anatomiche che riscontra nella gestualità dei personaggi all'interno dei *Promessi sposi*.

Nel breve saggio intitolato *Il pugno di Renzo*, inserito nella raccolta *L'altrui mestiere*, il chimico conta ben sei diversi passaggi del romanzo manzoniano all'interno dei quali l'autore lombardo: «così felice nel creare immagini e metafore, così essenziale nel dipingere stati d'animo e paesaggi [...] sia invece incerto e maldestro quando si tratta di rappresentare il gesto umano».¹⁶ Attraverso l'occhio dello scienziato, angolato stavolta dalla prospettiva dell'ottica anatomica e fotografica, Levi isola i singoli fotogrammi di sei scene manzoniane in cui la gestualità risulta impossibile da realizzare concretamente, se riproposta anatomicamente in un corpo umano. I primi due esempi riguardano Renzo in fuga dalla folla e in atto di saltare sul carro dei monatti al capitolo XXXIV:

In una stessa pagina trovo due 'gesti' al limite del credibile, o addirittura del possibile. Renzo, accerchiato da una folla di passanti minacciosi, si fa strada a urtoni e scappa «di galoppo, col pugno in aria, stretto, nocchiuto, pronto per qualunque altro gli fosse venuto tra i piedi». Ora, è del tutto innaturale correre col pugno in aria. È antieconomico, anche per pochi passi: si perde molto più tempo di quanto non ne occorra per stringere e sollevare il pugno una seconda volta

¹² P. RASPADORI, *La storia imprigionata: Manzoni e Levi*, in *La letteratura e la storia*, Atti dell'XI Congresso nazionale ADI, Bologna - Rimini, 21-24 settembre 2005, a cura di E. Menetti e C. Varotti, Bologna, Gedit, 2007, 1531.

¹³ F. CAMON, *Conversazione con Primo Levi*, Parma, Guanda, 1997, 9.

¹⁴ LEVI-REGGE, *Dialogo...*, 59-60.

¹⁵ P. LEVI, *Il dare e l'avere*, intervista a G. Bocca, *Prima Pagina*, Canale 5, 13 giugno 1985, in *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, a cura di G. Poli e G. Calcagno, Milano, Mursia, 1992, 237.

¹⁶ P. LEVI, *Il pugno di Renzo*, in ID., *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1998, 77.

[...]. Subito dopo, Renzo in fuga risolve di rifugiarsi sul carro dei monatti: «Prende la mira, spicca un salto; è su, piantato col piede destro, col sinistro in aria e le braccia alzate». Questa è veramente un'istantanea mal riuscita, anzi inventata. In nessuna delle fasi di un salto può esistere una posizione statuaria come quella descritta: ma forse questo è più evidente a noi, abituati fin dall'infanzia alle fotografie sportive, che non ai contemporanei del Manzoni.¹⁷

Appare evidente che il giudizio di Levi su Manzoni, pur non intaccandone l'imperitura ammirazione, sia però qui impietoso: inverosimili le posizioni del corpo umano, plateale l'errore anatomico e una scena impossibile persino da inquadrare in una giusta angolazione fotografica. L'occhio dello scienziato non perdona nemmeno il più grande autore del XIX secolo italiano.

Le altre scene relative alla postura di Renzo che per Levi risultano assolutamente inverosimili, si trovano ai capitoli II, III, e VII dei *Promessi sposi*:

Renzo, in preda a una collera per lui insolita, ma pienamente giustificata dalle reticenze di don Abbondio, ha sequestrato quest'ultimo nella sua camera [...], «e stava curvo, con l'orecchio chino sulla bocca di lui, con le braccia tese, e i pugni stretti all'indietro». La resa del gesto è precisa, ma il gesto stesso è poco plausibile, enfatico, eccessivo [...]. poche frasi più oltre [...] mentre Renzo li regge [i capponi per Azzecagarbugli] scuotendoli sgarbatamente, le loro teste spenzolate «s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra [...]». Ma anche qui [...] il gesto umano è artificioso: anche in tempo di carestia, quattro capponi sono almeno una dozzina di chili, e solo un Ercole avrebbe potuto dibatterli, alzarli, scuoterli con una sola mano, come qui descritto [...]. Poche pagine più oltre [...] Renzo, stravolto dall'ira, ha minacciato di farsi giustizia da sé [...] «[...] la guardò torvo, diede addietro, tese il braccio e l'indice verso di essa» si ha l'impressione che il gesto teatrale abbia contagiato la «colonna sonora» tirandosela dietro.¹⁸

Primo Levi narratore sì, ma anche uomo di scienza, sembra non riuscire proprio a sorvolare su tali stravaganze, che vede come veri e propri errori descrittivi in un autore come Manzoni, così attento alla parola; egli rivendica quella accuratezza lessicale tanto cara al milanese, che Pierantonio Frare così argomenta:

Per ottenere lo scopo di scoprire per sé la verità e trasmetterla agli altri, occorre, innanzitutto e semplicemente, rimanere fedeli al linguaggio, usarlo correttamente ai suoi vari livelli [...]. Ecco il perché dei tanti "processi alle parole" che Manzoni intenta ripetutamente nelle sue opere [e il perché - diremmo noi - del processo a lui intentato da Levi sulla gestualità mal descritta, n.d.a.]: perché l'attento esame del modo in cui gli autori [...] usano le parole consente di cogliere il punto in cui l'errore - o la colpa, cioè la menzogna - smaglia lo sfondo originario di verità che esse inevitabilmente costruiscono.¹⁹

Il pugno di Renzo, se visto come un ammirato e mirabile atto di correzione al maestro lombardo, rimette in ordine il caos; mette d'accordo il Levi misuratore certosino dell'anatomia umana e quindi scienziato, con lo scrittore attento alla parola e intransigente di fronte all'errore. Torna ancora quel connubio scienza-lingua caro al Nostro, che Gordon così ben delinea in un paragrafo dedicato alle misurazioni nella prosa leviana:

La chimica richiede [...] anche di valorizzare la misura [...] nel suo senso più letterale di misurazione accurata, precisa, proporzionata e appropriata; della misurazione in quanto descrizione, valutazione e giudizio; della misurazione come distinzione, riconoscimento accurato delle similarità e delle differenze. [...] L'opposto [...] sarebbe piuttosto la misura erronea. L'insofferenza di Levi per l'imprecisione è evidente e dichiarata [...].²⁰

Se si aggiunge poi, ancora d'accordo con Frare, che: «Nella cultura ebraica, e in parte anche in quella cristiana, [...] la parola è azione [...] ripete il rapporto tra anima e corpo e [...] si basa sull'identità

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, 78-80.

¹⁹ P. FRARE, *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Novara, Interlinea, 2010, 50.

²⁰ R. S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003, 107.

– non sulla somiglianza – tra parola e persona»²¹ sarà evidente a questo punto quanto premano al torinese quegli errori di misurazione anatomica compiuti dal Manzoni. Tali supposti errori rappresentano per Levi quasi un'ombra fastidiosa in una narrazione pressoché perfetta e più volte ammirata e presa a modello. La parola non solo per l'uomo di scienza, a questo punto, ma anche e soprattutto per l'uomo di scienza intriso di cultura ebraica deve rappresentare l'azione corretta, ben eseguita, identificarsi totalmente con essa e non somigliarle soltanto.

Lo scrivere è per il chimico Levi l'equivalente del costruire molecole, che in prima istanza avviene attraverso una manipolazione e una combinatoria di simboli [...]. La comunicazione scientifica ha come principio etico fondamentale proprio il rigore e la comprensibilità delle descrizioni [...] in vista di una verifica e di una riproducibilità dei loro contenuti da parte dei destinatari.²²

I gesti compiuti da Renzo,²³ quindi, se non risultano riproducibili nella realtà, creano in Levi lettore di Manzoni una distorsione da quel rigore e comprensibilità delle descrizioni obbligato nella scrittura scientifica.

All'interno de *Il pugno di Renzo* tutte le scene 'incriminate' riguardano proprio il giovane Tramaglino; ciò probabilmente perché egli è quello tra i personaggi manzoniani che, per diverse ragioni, nel corso del romanzo si muove più degli altri. L'unica accusa che Levi muove a un diverso personaggio è quella relativa al capitolo VI in cui:

padre Cristoforo si sdegna per l'insolenza di don Rodrigo: [...] «[...] dando indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo [...]». Qui non c'è più il frate, ma il monumento barocco del frate; ancora una volta si direbbe che l'autore sia giunto all'immagine per una via traversa: non passando direttamente dalla rappresentazione alla parola, ma intercalando fra esse una scena recitata da un attore; e diciamolo pure, da un attore mediocre.²⁴

Per la seconda volta qui Levi individua quello che ritiene essere l'errore che porta Manzoni a descrivere male i gesti dei suoi personaggi. Da valido scienziato qual egli è, una volta individuato un errore, sente di dover risalire fino alla causa che lo ha generato. Certamente Levi è molto disturbato da tutte queste incongruenze anatomiche, poiché nel criticarne l'inesattezza rende sgraziato e di disagiata lettura anche il passaggio che ne argomenta; ciò attraverso uno sgarbo compiuto anche ai danni di quella parola tanto ricercata di norma nella sua prosa, che qui cede di netto ricorrendo alla compulsiva ripetizione della parola *illustrare/illustrazione*, reiterata ben tre volte in quattro righe:

[è] come se l'autore, di fronte a un atteggiamento del corpo umano, si sforzasse di costruirne una illustrazione nel gusto dell'epoca, e successivamente, nel testo scritto, cercasse di illustrare l'illustrazione stessa in luogo del dato visivo immediato.²⁵

Ecco dunque l'errore manzoniano che Levi reputa imperdonabile: se Manzoni nelle sue descrizioni gestuali fosse passato direttamente dall'immagine alla parola (intesa come perno, cardine centrale e fondante della scrittura) si sarebbe accorto immediatamente che tali posizioni mimiche non erano anatomicamente rispondenti al vero. Eppure Levi, che così diretto e irreprensibilmente severo

²¹ FRARE, *Il potere della parola...*, 7-8.

²² A. DI MEO, *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, 49-51.

²³ Sulla figura di Renzo si veda, tra gli altri, M. SARNI, *Affinità simboliche tra Manzoni e Scott*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016; M. SARNI, *Le parole e la parola. Note per un commento ai «Promessi sposi»*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017.

²⁴ LEVI, *Il pugno di Renzo...*, 79.

²⁵ Ivi, 77-78.

si è mostrato verso il suo maestro per oltre cinque pagine, non riesce a serbargli rancore e in chiusura di saggio, infine, gli perdona l'errore, poiché, dice:

La lettura con la lente è un esercizio impietoso. Guai allo scrittore che lo pratica sui suoi stessi scritti: se lo fa, si sente condannato a riscrivere senza fine ogni pagina, e ogni suo libro diventa un'opera aperta.²⁶

Analizzando però a fondo il testo manzoniano ci si accorge che, in realtà, ad essere in errore è proprio lo scienziato Primo Levi. «Non so se l'osservazione sia nuova, e neppure se sia legittima»²⁷ dice Levi; e difatti la sua osservazione non soltanto non è nuova, ma nemmeno legittima. Tra le scene incriminate dal chimico torinese, quella relativa al salto di Renzo sul carro dei monatti va, innanzitutto, isolata e analizzata a parte. Levi sostiene che la posizione anatomica del personaggio è scorretta e che «in nessuna delle fasi di un salto può esistere una posizione statuaria come quella descritta».²⁸ Guardando però alle origini del romanzo manzoniano, ovvero alle annotazioni del *Fermo e Lucia*, si può rinvenire la seguente nota: «(da primo:) spiccò un salto [...] sul destro piede, col sinistro sollevato alquanto, con le braccia alzate tuttavia [...] come il Mercurio di Giovanni Bologna».²⁹ In questo caso, dunque, la postura decisamente anomala per un salto è assolutamente voluta da Manzoni, che la modella su una statua del Giambologna. La svista di Levi in tal senso è stata già segnalata da Nigro:

L'osservazione è acuta. Si deve a Primo Levi [...] E coglie pienamente l'inverosimiglianza della balistica: l'enfasi, l'eccesso [...]. Ma tutto questo è calcolato, nel testo. È voluto. Manzoni ha pensato davvero a una statua di audace composizione e di virtuosistica tensione dinamica. e l'ha «illustrata» [...]. Questa scultura [...] è il Mercurio del Giambologna [...]. Fermo è una parodia di Mercurio. E il suo volto «manierato» carica, con l'inversione dei gesti e con la souplesse di un ginnasta a «braccia alzate», il manierismo della scattante divinità di bronzo. La parodia antimanieristica, non deve però far dimenticare l'occasione letteraria, la fonte storica, che ha suggerito l'episodio di finzione [...] (F. Borromeo, *De pestilentia*,³⁰ V, p. 68).³¹



²⁶ Ivi, 80.

²⁷ Ivi, 77.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di D. Isella, vol. I: *Prima minuta (1821-1823)*, *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, tomo II, *Apparato critico*, 613.

³⁰ Il riferimento è qui a F. BORROMEEO, *De pestilentia quae Mediolani anno MDCXXX magnam stragem edidit*, opuscolo in possesso del Manzoni, tradotto in italiano solo dal 1932; cfr., tra gli altri, F. BORROMEEO, *De pestilentia*, a cura di A. Torno, Milano, Libreria Bocca, 1984; F. BORROMEEO, *La peste di Milano del 1630. la cronaca e le testimonianze del tempo del Cardinale Federico Borromeo*, a cura di A. Torno, trad. di I. Solari, presentazione di G. Ravasi, Milano, Rusconi, 1998.

³¹ A. MANZONI, *I romanzi*, a cura di S. S. Nigro, vol. I: *Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna Infame*, a cura di S. S. Nigro con la collaborazione di E. Paccagnini per la *Appendice Storica su La Colonna Infame*, Milano, Mondadori, 2002, 1165-1166. Cfr. anche A. DI FAZIO, *Emblema di un'emozione. L'agente storico della rivoluzione in Alessandro Manzoni*, «La modernità letteraria», 11, 2018, 25-34.

L'episodio analizzato da Nigro, è riportato anche da Ghidetti, che afferma:

[Manzoni] rielabora un episodio registrato dal Borromeo: «...uno di loro [untori], colto proprio nell'atto delittuoso di ungere, non potendo altrimenti evitare il violento assalto della folla, balzò su un carro dove venivano trasportati dei cadaveri, stimando di poter essere ivi in salvo [...]. Fu trafitto di ferite e fu così condotto in carcere dove poco dopo spirò». ³²

L'apparente incongruenza alla realtà anatomica è dunque spiegata con una voluta intenzione caricaturale dell'autore. D'altro canto, per un autore attento al connubio parola-immagine come Manzoni, non avrebbe potuto essere altrimenti. Ben note sono le attenzioni maniacali che egli riservò, nella stesura della Quarantana, alle illustrazioni di Gonin.³³ Analizzando proprio le immagini realizzate da Gonin per capitoli VI e VII, ovvero la minaccia di fra Cristoforo a don Rodrigo e quella di Renzo a Lucia, è facile notare come più di un dettaglio le accomuni. Non solo si tratta di due immagini che racchiudono più azioni in contemporanea³⁴ ma, se analizzate insieme alla scena che vede Renzo scuotere in aria i capponi (capitolo III)³⁵ e a quella della minaccia rivolta a don Abbondio al capitolo II, si mostrerà chiaramente al lettore che esse rappresentano tutte scene di violenza perpetrate da due personaggi tendenzialmente non violenti, seppur a tratti sconvolti da momentanee passioni iraconde, la cui violenza Manzoni non può, ovviamente, soffrire. Per quanto concerne la scena del capitolo VII, e solo in quel caso, Levi giustifica Manzoni che li esplicitava direttamente un tale artificio narrativo:

A Renzo, in quel momento, poteva essere utile incutere spavento a Lucia, che fin allora aveva rifiutato la soluzione spiccia del matrimonio forzoso [...]. Il Manzoni sembra disposto ad ammettere certe soluzioni recitative solo «quando due passioni schiamazzano insieme nel cuor d'un uomo»; ma in quello «schiamazzo» si legge chiara l'avversione cattolico-stoica dell'autore per le passioni di cui il personaggio, pur così amato, è schiavo.³⁶

Non ci si può, però, trovare d'accordo *in toto* con la conclusione di Levi. Lo scrittore piemontese sembra qui additare a Manzoni un'avversione "cattolico-stoica" per la violenza *tout court*. Se così fosse, come giustificare allora, ad esempio, i pensieri suicidi dell'innominato con la pistola in pugno al capitolo XXI? O la violenza perpetrata ai danni del «vecchio poco più che ottuagenario»³⁷ scambiato per untore al capitolo XXXII? Sarà pur vero, allora, che Manzoni rifiuta la violenza nei suoi personaggi, ma solo in coloro che non hanno un'indole violenta di base come, appunto, Renzo³⁸ e il

³² A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. Ghidetti, Milano, Feltrinelli, 2008, 663n.

³³ A tal proposito va detto che tra le posture incriminate da Levi solo quelle descritte al capitolo XXXIV non vennero illustrate da Gonin: probabilmente Manzoni ritenne più appropriato illustrare Renzo già sul carro dei monatti che nelle fasi di fuga e salto precedenti. In merito alle illustrazioni della Quarantana e ai rapporti con Gonin si veda, tra gli altri, M. PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche, 1945; A. BRANCACCIO, *Dal 'block notes' del regista al racconto per immagini dell'«ammirabile traduttore». Manzoni, Gonin e la Quarantana illustrata*, 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, 1-29; A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, Milano, BUR, 2014.

³⁴ L'immagine al capitolo VI mostra il momento in cui don Rodrigo blocca il braccio alzato del padre Cristoforo; quella relativa al capitolo VII mostra invece Renzo in atto di minaccia e Lucia in ginocchio, contiene cioè due azioni in una.

³⁵ G. BALDI, *L'Eden e la storia. Lettura dei «Promessi sposi»*, Milano, Mursia, 2004, 146: «All'inizio del capitolo III Renzo appare di nuovo in preda alla sua rabbia di oppresso e smanioso di farsi giustizia, perché ha appena appreso dalle labbra della promessa sposa le insidie di cui è stata fatta oggetto da don Rodrigo».

³⁶ LEVI, *Il pugno di Renzo...*, 80.

³⁷ MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro ..., 928.

³⁸ «La nota ribelle del carattere di Renzo [...] si offre prima ancora che l'eroe compaia in scena [...] già nel monologo di don Abbondio [...]. Ma naturalmente tutti questi propositi non si traducono in atto. Manzoni [...] non può avere alcuna compiacenza verso gesti violenti compiuti dal suo eroe popolano [...]. Accanto alla severità

padre Cristoforo.³⁹ L'autore ottocentesco sembra quasi voler parodiare, mettere in caricatura i gesti momentanei dettati dall'ira in questi due personaggi come a voler significare che, di fondo, non celano alcuna intenzione malvagia. Quanto a Renzo, come ben spiega Maiolini, egli certamente difetta della «virtù della prudenza [...]». Per giovane età, se non per indole, è precipitato e irriflessivo [...]. Dalla smania all'ira il salto è breve [...]. L'ira ha fretta [...] di farsi giustizia da sé». ⁴⁰

Renzo risponde per un verso all'ideale di “popolo” che è proprio delle concezioni manzoniane, in quanto è spontaneamente religioso, fundamentalmente buono d'animo, generoso, onesto, laborioso, rispettoso dei valori più alti; però d'altro lato la sua naturale innocenza di popolano è insidiata da una componente ribelle, dalla sua insofferenza per ogni forma di sopruso, dalla sua convinzione che esista la giustizia in terra e che l'oppresso abbia il diritto di farsi giustizia da sé, dall'illusione che l'azione energica degli umili possa giungere a modificare la loro condizione e a reintegrare il diritto violato. ⁴¹

Guardando ad alcuni tra i più celebri commenti alle scene incriminate da Levi, si noterà che più di un critico ha indicato nel tempo l'avversione di Manzoni per la violenza dei suoi beniamini, nonché la voluta teatralità (grottesca e parodistica) delle scene; così, ad esempio, de Cristofaro in merito alla minaccia di Renzo a don Abbondio al capitolo II:

Il tocco da grande scrittore del «cavamenti», immagine che sembra presa dall'universo delle stampe popolari, permette al narratore di distrarre il lettore dalla violenza della scena interrompendo [...] la simpatia del fruitore dell'opera verso i personaggi e le loro passioni. [...] Renzo sovrasta fisicamente don Abbondio [...] il testo manzoniano offre una descrizione icastica [...] lo stesso Manzoni, nella lettera del 2 febbraio 1840 a Gonin, descrive del resto la scena «come estrazione del segreto». ⁴²

In merito alla scena immediatamente successiva, al capitolo III, dedicata ai capponi scossi pesantemente dal giovane Tramaglino, già Russo notava come:

Quei capponi valgono non solo per sé come simbolo, ma sono una nota di involontaria commedia nell'agitazione di Renzo. Qui, a dire il vero, i capponi sono un pretesto, per farci vedere meglio Renzo ora che stende il braccio per la collera, ora che l'alza per disperazione, ora che lo dibatte in aria; e quelle teste spenzolate delle sue vittime valgono a smorzare, come nota comica, tanta incomposta e ingenua ira. ⁴³

Anche in questo caso, quindi, il gesto sgraziato, disarmonico e impossibile da realizzare fisicamente, null'altro sarebbe che una parodia dell'arrabbiatura di Renzo. L'ira dei buoni viene resa con gesto teatrale a sottolineare che l'indole di questi personaggi non è naturalmente portata alla violenza. Manzoni illustra così quella «teatralità dell'esistenza»⁴⁴ che si verifica quando ci si trova di

di giudizio, è facile però cogliere un atteggiamento di benevola protezione del narratore nei confronti del personaggio»: BALDI, *L'Eden e la storia...*, 142-144.

³⁹ «Dietro la figura del frate, del rappresentante dell'autorità della Chiesa, si profila quella di Lodovico, il borghese che ha bruciato l'esperienza della ribellione antif feudale, ne ha saggia la realtà negativa, fatta di violenza, colpa e rimorso»; Ivi, 147-148.

⁴⁰ E. MAIOLINI, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Cesati, 2017, 172-173.

⁴¹ BALDI, *L'Eden e la storia...*, 141.

⁴² MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro..., 129n, 130n. Si veda anche, tra i commenti alla scena, A. MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. Russo, Firenze, La nuova Italia, 1967, 39-40n: «La frase [del cavamenti, n.d.a.] è scopertamente comica [...]. Da ciò l'insistere più aperto su particolari grotteschi: [...] quello stesso Renzo che, stando con le braccia tese, e i pugni stretti all'indietro, non solo non ci appare più minaccioso, ma ha qualcosa di buffamente professionale nella positura».

⁴³ MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro..., 129n, 130n. Si veda anche, tra i commenti alla scena, A. MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. Russo, Firenze, La nuova Italia, 1967, 39-40n: «La frase [del cavamenti, n.d.a.] è scopertamente comica [...]. Da ciò l'insistere più aperto su particolari grotteschi: [...] quello stesso Renzo che, stando con le braccia tese, e i pugni stretti all'indietro, non solo non ci appare più minaccioso, ma ha qualcosa di buffamente professionale nella positura».

⁴⁴ E. RAIMONDI, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 2004, 109.

fronte a una «condizione scissa comune al singolo e a tutta l'umanità». ⁴⁵ La situazione viene reiterata al capitolo XXXIV, nella scena relativa alla corsa verso il carro dei monatti col pugno in aria. Già Russo in questo caso notava come: «Questa colluttazione, in corsa, di Renzo, toglie criminalità a ogni sua violenza; pare a un certo punto un semplice esercizio di gesti agonistici [...]. Manzoni [...] non può precipitare il suo eroe, cristiano e bonario, in una vicenda troppo criminosa». ⁴⁶ Come per Renzo, anche il padre Cristoforo ⁴⁷ – diversamente da Lodovico che non mostra atteggiamenti caricaturali durante l'omicidio del nobile nemico – ha ben più di una motivazione a giustificare la teatrale gestualità barocca:

Fra Cristoforo sarà per tutta la vita (a definizione di un suo confratello) l'«eufemismo» di Lodovico: non rinuncerà mai agli originari 'spiriti guerreschi' né alla primitiva vocazione a «[...] proteggere gli oppressi» [...]. Lodovico sopravvive in Cristoforo, corretto e battezzato. ⁴⁸

Se dunque in questa scena l'uomo nuovo e quello vecchio si trovano d'accordo, come lo stesso Manzoni afferma, e se l'uomo vecchio altro non è che la raffigurazione del barocco, allora la definizione leviana della scena («Qui non c'è più il frate, ma il monumento barocco del frate») ⁴⁹ ancora una volta darà ragione a Manzoni. Il gesto da «scena recitata da un attore [...] mediocre» ⁵⁰ ha un suo perché: rendere ancora una volta, in enfatica parodizzazione, quel barocco seicentesco fatto di scene pompose e inutilmente teatrali ⁵¹ del quale Lodovico, l'uomo vecchio che qui risorge in Cristoforo, è emblema e raffigurazione. La scena si ricollega qui perfettamente a quella raffigurata nel capitolo precedente, che vede i commensali di don Rodrigo conversare proprio su un tema cerimoniosamente inutile. «Manzoni ha scritto un romanzo che vuol essere anche rappresentazione della società secentesca [...] egli accentua il guerresco in funzione ironica». ⁵² Per di più, all'interno del romanzo «il linguaggio è portatore di menzogna [...] Che cosa [...] non mente? Direi, eminentemente, ciò che non è aurale, ma visivo». ⁵³ E dunque, se il padre Cristoforo parla è Lodovico quello che si muove: non c'è altra soluzione possibile per rendere il personaggio in preda all'ira, abbassato al livello di don Rodrigo, in una scena in cui «s'intravede [...] il riso prospettico del narratore». ⁵⁴

Ci si potrebbe interrogare, infine, anche sulle motivazioni che portano proprio questi due personaggi (e non altri), colti dall'ira irrazionale e furiosa, ad un bonario sorriso nell'autore lombardo. Ciò accade perché proprio Renzo e padre Cristoforo, si è detto, non sono personaggi d'indole violenta; ma a ben guardare c'è anche una sorta di *fil rouge* che lega i due, individuato chiaramente da Pierantonio Frare: «La ricerca di giustizia terrena che agita Renzo ne fa un efficace doppio di una

⁴⁵ P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006, 186.

⁴⁶ MANZONI, *I promessi sposi*, commento critico di L. Russo..., 645n.

⁴⁷ Sulla gestualità di padre Cristoforo, cfr. tra gli altri, D. CONSOLI, *La 'misura' di Padre Cristoforo*, «Critica Letteraria», II, I, 1974, 27-47; S. ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, 114-123: «La parola di padre Cristoforo [...] reca in sé un tale quoziente gnomico da rendere necessaria una giustificazione plastica [...] che ha il suo apice, naturalmente, nel dialogo con don Rodrigo [...] dove, per assurdo, l'illustrazione del gesto sovrappone quasi il valore morale della rottura sdegnata dell'ultimo fragile diaframma di convenzione dialogica tra i due [...]. La scelta seriore di lasciare in piedi sin dall'inizio i due dialoganti è un'informazione sull'imminente drammaticità del colloquio [...] questa sala è il luogo teatrale il cui centro occupa, ben piantato sui piedi, don Rodrigo [...]. L'azione di padre Cristoforo si muove su una linea rigidamente orizzontale [...] in una solitudine che non ammette confronti».

⁴⁸ S. S. NIGRO, *Manzoni*, Bari, Laterza, 1978, 170.

⁴⁹ LEVI, *Il pugno di Renzo...*, 79.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Già A. MOMIGLIANO, in «*I promessi sposi*» di Alessandro Manzoni, commentati da Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni, 1953, 114-115 notava che: «L'atteggiamento di fra Cristoforo è sottolineato troppo teatralmente [...]. Battute poco spontanee, poco calzanti. La collera di fra Cristoforo prorompe appassionata».

⁵² E. N. GIRARDI, *Il ritratto nei «Promessi sposi»*, «Critica letteraria», XVII, I-II, 66/67, 1990, 264.

⁵³ U. ECO, *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1988, 29-31.

⁵⁴ RAIMONDI, *La dissimulazione...*, 118.

delle due personalità che convivono nel frate, cioè quella di Lodovico, dell'uomo vecchio». ⁵⁵ Renzo, in buona sostanza, con i suoi vent'anni è ciò che padre Cristoforo è stato più o meno alla sua stessa età: ⁵⁶ «Padre Cristoforo può affermare più recisamente e autorevolmente la sua funzione di guida nei confronti del giovane popolano eccessivamente fiducioso nelle proprie forze e pronto a contrastare con la violenza le angherie dei potenti». ⁵⁷

Pare, allora, che sebbene Levi avesse compreso l'avversione di Manzoni a mostrare la violenza nei due personaggi prediletti, il padre Cristoforo e Renzo, non fosse però riuscito a giustificarla in funzione di una realtà storica (o meglio, anatomica) imperfetta; quella imperfezione descrittiva che lo scienziato Levi non può proprio tollerare. Qui, insomma, Levi guarda al romanzo proprio con la lente d'ingrandimento dello scienziato senza valutare le intenzioni narrative dell'autore che tende invece, diremo a questo punto, a parodiare gli atti violenti in due personaggi schiavi sì di passioni contrapposte, ma non certo minacciosi o violenti per indole. «Manzoni preferisce puntare maggiormente sulla rappresentazione drammatica [...] [e] la drammatizzazione ha il sopravvento sull'indugio analitico». ⁵⁸

⁵⁵ FRARE, *La scrittura...*, 186.

⁵⁶ Dell'età di Renzo Manzoni non fa menzione, ma si può facilmente indovinarla in un contadino prossimo al matrimonio nel XVII secolo. Quanto al padre Cristoforo, egli ha circa sessant'anni quando incontra il giovane popolano al lazzaretto e afferma siano trascorsi trent'anni dall'omicidio (capitolo XXXV). Di conseguenza, Lodovico dovrebbe aver commesso l'omicidio intorno ai trent'anni, sicuramente in età più adulta di Renzo al momento della narrazione; ed è per questo che riesce anche a comprenderne (seppur non giustificandola) la collera nei confronti di don Rodrigo: «Ho odiato anch'io, che t'ho ripreso per un pensiero, per una parola [...] L'uomo ch'io odiavo [...] io l'ho ucciso»: A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro ..., 1033.

⁵⁷ BALDI, *L'Eden e la storia...*, 148.

⁵⁸ Ivi, 352-353.