

Daniela Brogi
Un romanzo per gli occhi.
Manzoni, Caravaggio
e la fabbrica del realismo

Roma, Carocci, 2018, 247 pp.

Il titolo del recente saggio di Daniela Brogi dedicato alla rilettura analitica di uno dei testi più celebri della letteratura italiana, *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, può inizialmente spiazzarci, e per ben due volte. *Un romanzo per gli occhi*, recita il titolo. L'accento sulla vista ci sorprende, perché a differenza di come ne poterono fruire i lettori ottocenteschi, ai quali Manzoni pensò anche in termini visuali collaborando con l'illustratore Gonin per la realizzazione delle numerose vignette che accompagnarono la quarantana, noi lettori contemporanei siamo stati abituati a esperirlo in termini, prima di tutto, scolastici, dove alla vividezza dei disegni si sostituiscono le note esplicative. Ma a stupirci doppiamente, il sottotitolo ci indica che non è, tanto o solo, alla mano dell'incisore ottocentesco che quegli "occhi" fanno riferimento, ma piuttosto a colui che nella pittura italiana ha saputo per primo riportare gli umili all'interno delle sue tele: Caravaggio.

Manzoni e Caravaggio sembrano comporre un abbinamento solo apparentemente poco giudizioso, perché, come Brogi ci dimostra lungo tutto il volume, tra i due esistono corrispondenze strettissime rispetto a un problema di portata enorme sul piano della *mimesis*: quello della rappresentazione realistica, e in particolare di una sua declinazione che si lega al sostrato culturale e storico che Caravaggio visse in prima persona, e che Manzoni recuperò con quel gesto di imbastire un "componimento misto di storia e invenzione".

Lo scopo del volume di Brogi è di svelarci una consonanza epistemica che si fonda, primariamente, sull'interferenza costante del codice verbale con quello visuale, e viceversa. Si tratta di un interscambio che trova le sue ragioni nelle "abitudini visuali" e nelle "strutture dell'intelligibilità" del XVII secolo, che se per Caravaggio rappresentano l'humus nel quale attecchì la propria modalità rivoluzionaria di esprimere drammaticamente l'interiorità umana, per Manzoni costituì oggetto di studio, ma anche punto di riferimento per un modello religioso controriformista di ritorno alle "genti meccaniche", agli umili cui la Storia non presta attenzione, ma ai quali il romanzo può ridare, finalmente, voce e dignità.

Al confronto fra le poetiche di Caravaggio e Manzoni, nonché all'indagine più accurata del "realismo cristiano" che li accomuna, Brogi prepara chi legge in modo graduale, e attivando primariamente le coordinate di un metodo comparativo fondato su significative metafore concettuali – e visuali – che si offrono come un'intelaiatura solida su cui allestire l'analisi. Ed è proprio con un oggetto strettamente legato alla tela, l'arazzo, che si apre e chiude, armoniosamente, lo studio di Brogi, che si affida anche a un apparato iconografico cospicuo per "illustrare" il proprio ragionamento.

Si parte, infatti, da un'analisi di *Las hilanderas* (1657) di Diego Velázquez per introdurre una serie di problematiche centrali nel progetto manzoniano: l'attenzione alla "dicitura", ovvero la presenza di dispositivi metatestuali che attestano l'intensità della riflessione artistica e poetica; l'attenzione manifesta a soggetti umili – qui le filatrici di arazzi, là gli umili del Seicento lombardo – su cui scarsamente era stata gettata luce in precedenza; la polisemia della "trama" intesa nel senso barocco di concettosità, ma anche come strumento cognitivo per intessere i fili della Storia con quelli della microstoria. Il quadro di Velázquez, che offre corrispondenze epistemiche sorprendenti con il romanzo manzoniano, serve a introdurre i temi che andranno ad approfondirsi nei capitoli successivi: la presenza di un vocabolario fortemente pittorico e visivo, l'importanza delle vignette di Gonin nell'impianto romanzesco (di cui una bella selezione è presente nelle *Tavole* a fine volume), ma soprattutto la funzione spettatoriale che nei

Promessi Sposi si articola anche e soprattutto in consonanza con la cultura popolare del mondo che rappresenta, la provincia lombarda del XVII secolo in cui il ruolo delle immagini è stato fondamentale.

Anche il secondo capitolo si apre con una tela – questa volta di Caravaggio – che funge nuovamente da introduzione visiva a una serie di quesiti di carattere epistemologico e mimetico. La *Canestra di frutta* (1595-1596) ci induce a ragionare sui segni del trascorrere del tempo, dunque sulla relazione tra esistenza privata e storia collettiva, ma anche sull'ingresso del quotidiano sulla scena: in poche parole, si tratta di intravedervi in nuce la questione del rapporto tra finzione e realtà, tra illusione e verità, alla base della concezione di romanzo storico per Manzoni. Ecco allora che nei *Promessi Sposi* il romanzesco costituisce il modo narrativo su cui innestare una riflessione storica diluita tanto nei discorsi dei personaggi quanto nelle digressioni del narratore, che si trasforma in storico nel momento in cui giudica, polemizza, ma che sa di appartenere alla genia degli affabulatori, come dimostrano l'attenzione costante alle forme della "dicitura" e al suo intervento, massiccio, nell'organizzazione della materia del racconto, tra primo e secondo piano, modulando la velocità da imprimere alla diegesi a seconda del proprio disegno narrativo. Così la forma del romanzo storico, che si apparenta anche a quello di formazione, diventa strumento elettivo per rappresentare il singolare e il popolare, ma anche e soprattutto per mettere in scena il tempo, quello della storia e quello del racconto.

Il terzo capitolo sembra quasi simulare la struttura stessa del testo manzoniano, così pregno di digressioni ma anche di analessi che aprono squarci nella caratterizzazione di personaggi indimenticabili. Sfuggendo al piano speculativo più generale sinora condotto, Brogi propone un affondo proprio sulla protagonista indiscussa dei flash back manzoniani. L'approfondimento sulla monaca di Monza costituisce quasi un saggio nel saggio – come un romanzo nel romanzo è stata definita la vicenda di Gertrude all'interno dei *Promessi Sposi* – perché propone una questione fondamentale, quella dello sguardo femminile, senza ricorrere scopertamente agli strumenti dei *gender studies*, che sono tuttavia assolutamente in essere, seppur in modo implicito. La

trattazione romanzesca dell'esistenza della giovane donna, dall'infanzia sino al suo diventare badessa, viene riletta alla luce della dinamica dello sguardo che tanto la narrazione manzoniana quanto l'accostamento sapiente alle illustrazioni di Gonin mettono in luce. Lo stile che caratterizza la prosa del narratore quando si occupa di Gertrude, con una prevalenza di avversative, di frasi ipotetiche e di espressioni sospese, va di pari passo a una scopia di cui la giovane non è mai soggetto attivo. Quella di Gertrude è una "coscienza abitata da altri" che vive in una "condizione di flashback permanente" alla mercé degli occhi altrui, in primis quelli del padre, che la guardano dall'alto verso il basso.

Ed è proprio questa vettorialità e dialettica tra chi detiene il potere e chi lo subisce a essere, parzialmente, sovvertita proprio dalle strategie di rappresentazione di Manzoni e Caravaggio, che nel quarto capitolo si confrontano sul terreno comune del "realismo cristiano", con la figura di Federigo Borromeo a fungere da anello di congiunzione. Quella che viene messa in atto dal pittore protetto da Borromeo, e cui guarda retrospettivamente lo scrittore ottocentesco, è la maniera in cui il Seicento lombardo «era abituato a vedersi e raccontarsi» (100). Ecco che allora Brogi ricostruisce, in modo sintetico ma efficace, quel progetto pedagogico popolare di cui Federigo Borromeo si rese protagonista, investendo in un rinnovato senso della visione e della teatralizzazione drammatica di cui l'arte sacra doveva ammantarsi in quei territori prealpini e alpini di confine, quasi a protezione dal dilagare della Riforma d'oltralpe. I Sacri Monti, i quadroni di San Carlo a Milano, ma anche rituali popolari come il presepe, il rosario o i compianti, fanno parte di una nuova strategia mimetica, a partire dalla quale Brogi è in grado di enucleare una serie di tratti caratteristici del realismo cristiano inteso come poetica attiva nelle tele di Caravaggio e nelle pagine manzoniane: dalla "visibilità" come insieme di dispositivi icastici e realistici al censimento di situazioni e scene in cui è la moltitudine a essere al centro; dalla mescolanza tra alto e basso, con una predilezione per gli oggetti minuti del reale, alla teatralità drammatica dei chiaroscuri che dai quadri caravaggeschi sembra propagarsi alle vignette di Gonin, ma anche e soprattutto alle descrizioni di Manzoni, sino a un'elevazione del pauperismo a soggetto degno di rappresentazione. È a partire da

questi punti che si instaura una delle più intense comparazioni del volume: quella tra la manzoniana madre di una bambina, morta di peste, che parla ai monatti nel consegnare loro il corpo esanime della figlia, e la *Madonna dei Pellegrini* (1603-1605) di Caravaggio.

Come se si trattasse di un ricorso storico, l'ultimo capitolo si apre e chiude all'insegna delle due immagini visive con cui aveva preso avvio: l'arazzo e la canestra, questa volta quella dei panni che abita un angolo della vignetta conclusiva dell'ultimo capitolo dei *Promessi Sposi*. Siamo abituati a studiare il narratore manzoniano quale esempio perfetto di narratore onnisciente, colui che tutto può dire perché tutto vede nella storia e nella mente dei suoi personaggi. Eppure, conclude Brogi, il capitolo finale del romanzo sembra svincolarsi da tutti i finali pensabili per una storia perfettamente orchestrata. L'interferenza di molte voci, dei personaggi come nel narratore, la discontinuità del ritmo narrativo, tra riassunti di fatti salienti, come il matrimonio tra Renzo e Lucia, e digressioni del narratore sulla "dicitura" stessa della storia, fanno assomigliare questo epilogo a una tessitura "raccomodata", in cui strappi e tagli sono stati sì rammendati, ma il cui segno è ben visibile, e soprattutto in cui la trama principale sembra perdersi in un sottile intreccio sempre più fitto, dai fili sovrapposti. È un po' come se Manzoni desse commiato ai suoi lettori e ai suoi personaggi – e Brogi con lui – rimescolando storia e invenzione, sfumando i contorni dei suoi protagonisti, che ritornano a far parte dell'anonimato dal quale il narratore li aveva tratti. Non è più, forse, il tempo delle parole, quelle che Renzo e Lucia, e che poi il narratore, cercano di utilizzare per trarre qualche senso dall'esperienza che hanno attraversato, e raccontato. Gli enigmi del reale non possono sempre trovare una spiegazione della "dicitura": ci si può solamente provare, e poi affidarsi alle piccole cose del quotidiano, come quella cesta di panni a fianco di Lucia, che forse è l'immagine più rappresentativa di questo "romanzo per gli occhi".

L'autrice

Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi ha conseguito i titoli di Dottoressa di ricerca in Letterature Euroamericane e di Dr. Phil. presso le università di Bergamo e Giessen all'interno del PhDnet in Literary and Cultural Studies. È autrice di due monografie sul romanzo universitario e su un ripensamento della categoria warburghiana di *Pathosformel* in chiave letteraria. Attualmente è docente a contratto presso l'Università degli studi di Parma, dove insegna un Workshop in Letteratura contemporanea e spettacolo.

Email: beatrice.seligardi@unipr.it

La recensione

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questa recensione

Seligardi, Beatrice, "Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*", *Finzioni, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno – M. Rizzarelli – M. Schilirò – A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>