LETTERE E ARTI

Gli aspetti sconosciuti del taumaturgo che si festeggia oggi

La prosa di Sant'Antonio

Sant'Antonio da Lisbona — o da Padova, dove morì — non ha avuto come scrittore la fama che merita. Forse è stato vittima della sua popolarità; gli aspetti umani, gentili, più propri a eccitare il sentimento, hanno offuscato gli altri. Le ricerche dedicate ai suoi scritti sono state scarse e senza risultati obbiettivi. Bisogna leggerne le opere per comprendere il vigore della fede che si manifesta nella prosa antoniana.

Ma di quali opere si tratta? La critica non è riuscita a sceverare ancora quelle genuine da quelle spurie o dubbie. Però si delinea all'orizzonte il progresso che porterà a chiarire le situazioni.

**

Alcuni sostengono che il nostro santo abbia scritto *L'esposizione mistica della Sacra Scrittura*. L'attribuzione è plausibile, poichè in quell'epoca (sec. XII-XIII) erano numerose le opere interpretative e commentarie della Bibbia. Se non consideriamo tale aspetto, non possiamo valutare il movimento religioso del tempo. Allora la Sacra Scrittura costituiva lo studio principale della formazione religiosa e culturale. Noi non possiamo essere certi che Sant'Antonio abbia scritto l'opera suddetta, come pure l'altra che concerne i *Sermoni sui Salmi*, *L'incendio d'amore* e *La sacra consuetudine di S. Francesco con madonna povertà*.

Per noi sono opere di S. Antonio i *Sermoni domenicali* e *Le concordanze morali dei libri sacri*. In entrambe c'è una continuità logica che appare nella struttura biblica, ora palese, ora sottintesa. Egli, alla scuola del monastero di Coimbra, in Portogallo, si era appassionato allo studio severo della Bibbia. Era la scuola agostiniana dei Canonici Regolari, che induceva alle meditazioni scritturistiche fatte con cuore ed acume. L'ideale biblico accompagna Sant'Antonio fino alla morte. Non chiese a San Francesco di studiare e approfondire quella cultura che fosse necessaria al bene, non solo dell'ordine dei frati, ma di tutta l'umanità? San Francesco con lui concordava nello spirito animatore della Bibbia, di cui il Poverello di Assisi era assiduo lettore.

⁂

I sermoni domenicali si presentano in un'armonia di proporzioni che risponde alla pace interiore. Conservano calma e potenza di ragionamento in ogni tratto e sembrano quadretti di vari colori. Incominciano con un versetto del Nuovo Testamento e procedono nella dimostrazione con la testimonianza di innumerevoli passi biblici, legati da una logica di idee e di osservazioni morali. Si ha così un ricamo fine e delicato che unisce le concezioni antoniane a quelle scritturistiche, formando un nesso inscindibile. Qui la forza persuasiva della predicazione antoniana. Aveva assimilato il linguaggio biblico da parlare biblicamente in ogni circostanza. La sua parola è chiara, semplice e facile, poichè riesce ad esprimersi con termini simbolici che hanno lo sfondo dell'infinito.

Per esempio, nella seconda Domenica di Avvento, commentando il Vangelo di Matteo 11, 1 5, nell'accenno di Isaia che i ciechi vedono, Sant'Antonio, alla domanda: «Chi possono essere per i nostri tempi i ciechi?», risponde: i superbi, e in particolare i frati, i chierici e i sacerdoti che non sanno guardare avanti e non avvertono la grandezza della vita cristiana. Per lui il sacerdote e il religioso debbono rinunziare ai privilegi mondani che irretiscono, uccidendo la vita dello spirito. Dai *Sermoni domenicali* di Sant'Antonio potremmo ricavare i tipi ideali degli uomini di Chiesa. Analizzando l'ubbidienza dice, in una scala di concetti, che essa deve essere umile, devota, pronta, gioconda, perseveranta, e che con l'umiltà genera le buone azioni. Si coglie, attraverso quest'opera, la passione per Isaia, il profeta amato dai mistici. Nella terza Domenica dell'Avvento scorge nei pescatori di Isaia tutti coloro che ardono nella sete del potere e delle ricchezze e inseguono ogni sorta di piacere materiale.

L'unità del Vecchio col Nuovo Testamento costituisce per Sant'Antonio la linea del progresso umano su un piano ininterrotto di realtà. L'elemosina, il digiuno, la penitenza gli ispirano pagine in cui leggiamo cose utili agli uomini di ogni tempo.

**

Il nostro Santo ha una parola sciolta e colorita. Per persuadere l'uditore ricorre a immagini vive e piene di considerazioni. Vizi e virtù sono assimilati, come si usava nel Medio Evo, a luoghi, piante e animali. Le negatività impersonate nel diavolo sono raffigurate nel monte caliginoso; monte per la superbia, caliginoso per il tenebrore della mente. Il linguaggio simbolico desunto dagli animali non esce dell'ambiente medievale. Nella prosa antoniana, come in un film odierno, rapidamente si passa da una immagine all'altra e il lettore viene trascinato dove il Santo vuole.

Sant'Antonio ha una concezione ottimistica dell'uomo, ricco di possibilità e di risorse interiori. Nel sermone della Domenica di sessagesima sostiene che la terra buona è la mente del giusto. Con la visione patristica negli occhi, paragona la Chiesa all'Arca di Noè che contiene ogni tipo di uomo, i prediletti essendo gli sposi intenti alle pie opere. Nel nucleo familiare, sin dall'Antico Testamento, si ha la relazione divina dell'uomo. Assiduo studioso della Bibbia e dei Padri, sa alternare come pietre preziose le espressioni dell'una e degli altri. Il suo sguardo è rivolto al cielo, il luogo del tesoro, come amava dire, ripetendo una frase di San Giovanni Crisostomo. *I Discorsi domenicali* di Sant'Antonio appartengono alle prosa latina medievale eloquente e armoniosa nelle note di un canto dolce e soave.

Abbiamo indugiato sui *Discorsi domenicali* perchè l'altra opera, *Le concordanze morali della Sacra Scrittura*, è più scheletrica e meno discorsiva. E' uno scritto, dovremmo dire, di esercizio sulla Sacra Scrittura, con schemi laicali. L'originalità consiste nella scelta delle proposizioni scritturistiche, che accompagnano tutti e cinque i libri, su questioni che riguardano la morte o la salvezza dell'anima. Le stesse argomentazioni dei *Discorsi domenicali* sono condensate in brevi versetti biblici che uno dietro l'altro ammoniscono, invitano, pregano o esortano. La vita attiva, i buoni propositi, la prudenza, il tacere lo portano al rimprovero contro certi chierici che pregano senza devozione, biascicando le parole del Signore.

Alcuni hanno messo in dubbio che questa opere sia di Sant'Antonio ma le ricerche dei Kleinhans hanno dimostrato che lo scritto è di ispirazione antoniana, sebbene la parte redazionale ultima sia dovuta ai frati minori.

⁂

La fama di Sant'Antonio fu legata alla persuasione della parola. Quantunque morisse giovane (Lisbona 1191 o 1195 - Padova 13 giugno 1231), acquistò una popolarità superata solo da quella di San Francesco. Amato dai confratelli e dalle masse, aveva il segreto di penetrare nel cuore di ogni categoria sociale. Gli ideali di vita religiosa da lui tracciati con l'amore dei poveri e l'ammonizione ai potenti nascono dall'educazione spirituale, radicata nella passione biblica. La Sacra Scrittura per lui aveva un linguaggio sempre attuale. E' l'aspetto del nostro Santo che meno si conosce. L'attualità dell'insegnamento scritturistico non sfugge a chi ha gli occhi aperti sulla realtà irrompente. Contro gli abusi del clero dell'epoca Sant'Antonio ricorre alla Bibbia, come quattro secoli circa più tardi Galileo Galilei ricorda all'alto clero del suo tempo di attendere meglio alla Bibbia per seguire i principi che regolano la vita dell'uomo.

Antonio Quacquarelli

Profilo e scorcio di Mauriac

François Mauriac ha 82 anni. Egli è nato, infatti, a Bordeaux l'11 ottobre 1885 da una famiglia di borghesia commerciante dalla vita agiata. La madre, molto pia, educò i cinque figli, quattro maschi e una femmina, nella fede cristiana; il padre, libero pensatore, morì quando Francesco non aveva ancora due anni.

Si rivelò presto nel futuro scrittore l'attitudine allo studio, alla meditazione, alla solitudine sognante, favorita anche dalla sua debolezza fisica e da una precoce superiorità di immaginazione e d'intelligenza. Era affezionatissimo a sua madre, la quale più tardi, leggendo i suoi libri, si meravigliò di non essersi mai accorta ch'egli fosse stato un fanciullo triste. Piissimo, era lacerato precocemente da scrupoli e timoroso del mondo esterno; presto dovette porsi il problema del male; le avide letture gli aprivano nuove prospettive oltre i limiti della famiglia austera e devota. Già a sedici anni conosceva gran parte degli autori antichi e moderni, e sopra tutti sentiva profondamente la suggestione di Pascal, che lo accompagnerà lungo gli anni senza mai venir meno. Egli stesso ha confessato in *Dieu et Mammon*: «All'età che il sangue si sveglia, tutte le mie inquietudini, tutte le mie angosce prendevano l'aspetto di scrupolo; tutto si cristallizzò intorno alle nozioni di purezza, di peccato, di stato di grazia; nello stesso tempo, eccitato dalla lettura di Huysmans, io mi abbandonavo al diletto della liturgia, della musica — oserì dire dei sacramenti?».

Fatti gli studi nella sua città natale, nel 1905 (aveva venti anni) fu mandato a Parigi per prepararsi all'Ecole des Chartes. Era ricco, ma già allora manifestava sentimenti democratici, e per qualche tempo fece parte del *Sillon*, che doveva poi rappresentare ne *L'Enfant chargé de chaînes* (il personaggio Servet adombra Marc Sangnier). Era amico di Lafon, di Vallery-Radot, di Cocteau; ammirava Claudel e Francis Jammes: s'interessava al l'opera di Maurice e di Eugénie de Guérin; si proponeva di dedicare uno studio al Lamennais e al Lacordaire.

Nel 1909 pubblicò alcuni poemi sotto il titolo *Les Mains jointes*, che interessarono l'abbé Bremond, Bourget e Barrès, il quale ultimo lanciò, come si dice, il giovane scrittore con un articolo nell'*Echo de Paris*.

Del 1913 è il suo primo romanzo, *L'Enfant chargé de chaînes*, a cui fece seguito l'anno successivo un altro romanzo, *La Robe prétexte*. E con essi apparve quel fondamentale motivo del contrasto fra la passione e la fede, quel tormento dell'anima pura turbata dai sensi e attratta dello spettacolo della vita, che, in tutto palese nel terzo romanzo, *La Chair et le sang* (pubblicato solo nel 1920, dopo la guerra), doveva più o meno riapparire in tutta l'opera successiva del romanziere.

Lo spettacolo della società uscita dalla sanguinosa tragedia e subito follemente dimenticata dei lutti e dei dolori *(o jazz de 1919! nuits du «Boeuf sur le toit»; jeunesse ivre et folle qui préférait au bonheur de tristes plaisirs!)*, induce lo scrittore a rappresentare in tutta la sua crudezza lo spettacolo di quella vita dissipata, in cui sarà evidente l'assenza di Dio e la miseria del mondo che se ne è privato. *Préséances*, del 1921, è il primo documento di quel proposito artistico che si potrebbe definire im «surnaturalismo»; ma l'anno successivo, con *Le Baiser au lépreux*, si annuncia un nuovo inquietante motivo, che Mauriac, qualche anno dopo, formulerà così in *Souffrances et bonheur du chrétien*: «Le christisuisme ne fait pas sa part à la chair; il la supprime»... Uno studioso inglese acuto e coscienzioso, Robert J. North — che, prima nella sua tesi di laurea all'università di Londra, poi in un volume edito in francese nel 1950 (Ed. du Conquistador, Parigi) ha preso per argomento: *Il Cattolicesimo nell'opera di F.M.* — così riassumeva il senso del romanzo: «la sainteté est possible, mais seulement au delà du renoncement. La triomphe de l'homme ne dépend que de lui: il lui faut porter sa croix».

In *Genitrix* è ancora la miseria umana priva della luce di Dio che viene ostentata, e in *Le Fleuve de feu* e in *Fabien* (diventato poi *Le Mal*) la resistenza del nostro corpo di fango alla misteriosa azione della grazia.

Questi romanzi misero in allarme i cattolici, per il loro pessimismo, per la presentazione fattavi del vizio in tutta la sua turpitudine e le sue tragiche conseguenze, per una continua, si direbbe, ossessione del peccato, ma non molti badarono all'intento che l'autore si proponeva con quell'ardita fedeltà nel rappresentare la vita: mostrare che senza Dio non vi è felicità possibile; mettere a nudo il vuoto e lo squallore delle anime da cui la fede è assente; denunciare il segreto orrore di certe famiglie dall'apparenza rispettabile. *Désert de l'amour*, *Thérèse Desqueyroux*, *Noeud de vipères* continuarono su questa linea, e alle ripetute riserve dei cattolici, Mauriac oppose questo terribile dilemma: «S'il existe dans mes oeuvres des traces de sanie ou de pus, je chercherais au fond de moi l'ulcère» *(Trois récits)*.

E' di quel tempo, 1928, una sua famosa polemica col Gide. Ma la sua pessimistica visione della vita non sembra mutata, ed anzi sembra essersi rafforzato in lui un certo rigore che si potrebbe definire (come infatti lo è stato) giansenistico, e inasprita la sua avversione al conformismo farisaico. Il tema di fondo rimane però sempre quello: «la misère du monde sans Dieu». In uno studio sul poeta Lafon, a lui carissimo, così lo preciserà: «Peindre l'homme d'aujourd'hui avec toute sa misère, c'est démasquer l'abime qu'ouvre, dans le monde moderne, l'absence de Dieu... Ne truquez pas le réel... Sachons n'être pas timorés... La solution du problème se trouve dans la parole du Seigneur: un bon arbre ne saurait donner de mauves fruits».

Il tema narrativo diventa più sottilmente religioso, carico di significato religioso sotto il peso della miseria rappresentata, in *Noeud de vipères* e *La Fin de la nuit* e, si può dire, anche nelle opere teatrali dello scrittore, anzi in tutte le sue opere (che sono in numero di 95, compresi il *Journal* e *Bloc-notes*): apologetica indiretta, dimostrazione per assurdo e per contrasto, rappresentazione di stati passivi e negativi più che intervento diretto e operante della grazia, ricerca a ritroso di una china di degradazione di quel punto celato e misterioso in cui, anche in creature dall'apparenza abbietta, essa può far presa.

E' stato detto molto acutamente che Mauriac non è il romanziere della condizione umana, ma dell'esilio. Non l'umanità dell'uomo egli rappresenta, ma la caduta della grazia nell'uomo che l'ha privato del paradiso; la sua concupiscenza, il funesto peso dell'ereditarietà nel suo libero arbitrio; la potente suggestione e ossessione della carne, e la sua incompatibilità, si direbbe, con l'amore di Dio; la finale constatazione della vanità e della disperazione della passione e perfino — così sembra a volte — del matrimonio cristiano. «Tout amour humain forme bloc, et se dresse contre l'unique Amour, engage son destin, le marque» *(Dieu et Mammon)*. Ma queste anime, ma questi esseri, studiati con così spietata chiaroveggenza quando sono più in basso e nella più grande miseria, «il peut être beau de les obliger à lever la tête» *(Le Romancier et ses personnages)*.

Da ultimo *(Le Sagouin, Galigai)* quel punto divenne quasi irreperibile, e non restò che la rappresentazione opaca del male a dimostrare la terribilità della condizione umana priva della Grazia. Uno scarto inatteso, un balzo verso l'alto è il suo ultimo romanzo, *L'Agneau*, il romanzo di una vocazione sacerdotale. Dall'uomo peccatore la mira narrativa era spostata e puntata sull'uomo che detiene il tremendo privilegio di cancellare il peccato. Ma che strano prete qual Xavier, che muore immolato, con sospetto di suicidio. Sembra un ossesso, un idiota, qualcosa ancora di meno di Don Michele in *Perfetta letizia*. Ma egli è l'intercessore, l'intermediario, quello che muova le forze del bene e scuole le anime cui fin nelle radici dell'essere, egli è l'agnello immolato come prezzo di un riscatto.

Tutta l'opera romanzesca di Mauriac pone, propone e ripropone in ogni momento il problema del «romanzo cattolico» o, per dirla in termini più esatti, quello della posizione di un romanziere che sia cattolico e voglia esserlo nella sua opera. Il caso di Mauriac, ogni qualvolta se ne parla, solleva questo problema che non è specifico di lui, ma d'ordine generale. Due aspetti della sua personalità, continuamente manifesti nelle sue opere, sembrano in disaccordo e contrasto in lui, l'artista e il credente; ma essi esprimono la sua fondamentale sincerità; non solo il risultato di un pensiero filosofico o teologico; traducono in arte, o si sforzano di tradurla, una veduta della vita, o, come egli stesso ha detto *(Journal)*, cercano di «rendere sensibile, tangibile, odorante, *l'universo cattolico del male*».

Che altro hanno detto e fatto due scrittori cattolici, credenti come lui, sinceri come lui, tormentati come lui? Julien Green si domanda: «Je voudrais savoir si le fait d'écrir un roman est compatible avec l'état de grâce». E sembra rispondergli Graham Greene quando dice: «Il ne faut pas cercher à faire du catholicisme. *Tout ce que l'on dit ou écrit respire inévitablement le catholicisme*».

FRANCESCO CASNATI

EPPURE AVEVA SONNO

L'Innominato del Manzoni, al termine della sua giornata spesa col Cardinale Federigo nell'abbraccio della Pace, e nel discorso finale ai suoi bravi e servi per una scelta di vita il domani — o con me mutati o via da me immutati —, «andò finalmente a dormire», «dice il Manzoni. Sì, a dormire, «perchè aveva sonno». Gli restavano tuttavia degli «affari intralciati», tanti come non mai, «eppure aveva sonno». «I rimorsi che gliel'avevano levato la notte avanti, non che essere acquietati, mandavano anzi grida più alte, più severe, più assolute; eppure aveva sonno» Tutto un ordine, l'ordine suo di vita e di obbedienza, per sè e per tutti, «ora l'aveva lui medesimo messo in forse, con poche parole». ... «i suoi mezzi gli aveva fatti diventare un monte d'imbrogli, s'era messa la confusione e l'incertezza in casa; eppure aveva sonno».

La cadenza profonda del brano è quel sonno nonostante le ragioni contrarie, che sono il resto della vita anteriore, una larva lasciata di fuori, caduta all'uscio. Entrata l'anima con sé medesima, quelle spoglie più non la toccano. Può dormire. E' il sonno del roseto interno finalmente raggiunto, dove l'uomo è fuor dell'atrio delle cose e perfino della mente, in un convivio di silenzio il cui senso è la verità, il cui dominio è la pace.

Il Manzoni dà nel romanzo, di pagina in pagina, in ogni vita e in ogni episodio, questo uscir fuori e rientrare in se stesso dell'uomo: dal gran caso dell'Innominato al minor caso di Federigo: quella folgore che ritorce il cammino, questa quotidiana sorveglianza, visto so l'uno, l'altro quieto ma con eguale incidenza profonda; in mezzo a cui, fra i due estremi, le altalene degli uomini incerti, pressati ora di qua ora di là, con un piede verso il roseto e un altro verso l'atrio: Don Abbondio, Renzo, chi più accidioso, chi meno, dentro e fuori a seconda. Naturalmente si pongono in quest'ambito gli altri personaggi e ogni loro azione, fornendo graduatorie illuminanti, da Fra Cristoforo nell'ordine dell'Innominato, a Lucia nell'ordine di Federigo. E poi quegli altri avvertiti del passo dentro e fuori che hanno tante fisionomie quanti sono i volti di Perpetua, Agnese, Donna Prassede, il buon servo di Don Rodrigo, ed altri molteplici. E in fine quai due corollari capitali del rientro in sé, come due fuochi soffocati: Don Rodrigo e la Monaca di Monza: che hanno davvero conseguito il punto, il convivio, il roseto? col perdono di Renzo e di Lucia forse il primo; la seconda, un misterioso silenzio.

Il roseto di Federigo e di Lucia è preservato con la sorveglianza e dal timore costante di perderlo; Renzo ne ha il profumo e lo smarrisce. Agnese ne segue più da vicino le orme, così Perpetua; Don Abbondio va pel filo del chiostro col gomitolo in mano senza trovar l'uscio interno di sé medesimo. E via così.

Ora dunque chi legge il romanzo, se non ha questa chiave menoma il senso, chiude la verità nel vestibolo delle sollecitazioni esterne, che son tante in vero nelle pagine, fitte, perfino entusiasmanti: c'è la invenzione e c'è la storia, la storia vera, coi suoi intrighi, fasti, miserie, lutti, catastrofi; c'è la folla degli uomini che in quelli si muove, su e giù, una ruota di vendette e rivalse, di offensori e offesi, di giustizia e soprusi, con tenebre di colpe e lampi di onestà; c'è l'intrigo che s'insinua obliquo a farsi intermediario e complice del male; c'è il caso che scende perpendicolare a spezzare nodi e lacrime; c'è il terrore e c'è lo sprazzo di sole; c'è la vita e c'è la morte. La vita prima e poi la vita sempre. Il romanzo si apre con la vita di un matrimonio impedito; e si chiude con la vita di un matrimonio concluso e fruttifero. Figli «ne vennero poi non so quant'altri», dice con quel suo sereno risolino fine fine il Manzoni. Se badiamo a queste cose, dando loro come scopo unico il divertimento, non usciamo dal semplice obbligo di considerare la materia narrata una realtà convincente, più o meno: più, nei passi di rilevata consistenza esterna quotidiane, mescolata a quel tanto di avventura che è il sale del racconto (uomini consueti, pavidi o forti, discreti o furenti, controllati o scoperti, finti o sinceri, infatuati o coscienti — e con essi e in essi il patetico e il comico, il farsesco e il tragico); meno, nei passi di rilevata densità interna, per i più inconsueta, dove ogni parola affonda così a dire in se stessa, e il senso è della parola nella parola, del verbo nel verbo: usualmente, una predica insomma. E con questo attributo hanno infatti molti critici ritagliato molte pagine del Manzoni per farne la antologia del «rettorico»: non consigliabile, a rigor di termini, come bello; o per lo meno come bello pari alle bellezze dei Promessi Sposi. Che è tutto un giro per comporre un cerchio così: fino a un punto i personaggi son nel vero: dopo, valicano il termine per diventare inverosimili, o quel tanto inverosimili che li elide dalla nostra esperienza.

La superficialità dell'uomo è immensa, accanita, difesa con le due mani unghiate come i gatti. Tutta una sua rettorica ha l'uomo per sottrarsi non pure a seguire ma a consentire le vie interne, il roseto, il cenacolo. L'atrio gli piace, perchè significa molte porte di uscita; questa o quella son via esterna oltre il fossato e il vallo. Di fuori c'è l'aria, dentro l'asfissia. Dunque, nessuno vuol morire, può accettare di morire, nel chiuso della torre. Le vie del mondo sono il vero andare, l'incontro, la vita. Non importa che la loro peregrinazione sia sudore e anche sangue: anzi, lì si dice sta il tesoro: l'esperienza. Del resto, chi sa camminare, cerca di non scontrarsi coi pericoli; che se poi li incontra, o li piega con la forza, o li svincola dal loro offendere alleandosi alla loro offesa. In realtà non è di chi si ritrae la vita, bensì di chi l'occupa. L'uomo è come un generale: se fugge dentro il suo campo, il nemico lo invade. Scendere in campo aperto non è una espressione teorica ma pratica, da cui deriva la vita o la morte. Chi vuole soccombere fugge in sé, chi vuole cavalcare fa la sortita in resta.

Questo è il lessico familiare del sacro oggi, non più del sacro, oggi. Ed ecco il Manzoni celebrato con venerazione, ma perchè principalmente denota e connota gli uomini nel loro intrigo per estricarsi, tutto sommato, dal rientrare in sé. Guardate che sudate ne fa Don Abbondio, che sgridate Renzo, che sotterfugi Agnese, che lingua Perpetue, che sagacia, Donna Prassede, che sottilità la Monaca di Monza, che battaglia d'orgoglio Don Rodrigo, di concitazioni l'Azzeccagarbugli, che furore compresso Fra Cristoforo, che continua sorveglianza Federigo, che infinite malinconia segreta Lucia dopo il voto, che tregenda notturno l'Innominato - lingue di fuoco che piovono su di lui, fugge fin dove può per non recepirle. Questo è il vero romanzo. Qui s'applica l'attribuzione del vero nel bello e del bello nel vero.

Se non che sfugge alla diagnosi di tal lessico un termine che non è di paragone ma di precedenza e di conseguenza: diciamo il termine a quo e ad quem, legato intrinsecamente a un solo punto o nodo: il passo interno. E' come dire il valico, o se vogliamo la valle obbligata dove è segnata l'entrata e l'uscita del mondo. Il discorso è molto semplice: nessuno dei personaggi manzoniani, ripetiamo nessuno, è in realtà ignaro, per persuasione o per trascuratezza o per finzione o per dimenticanza e nonostante esse, del suo principio e della sua fine, cioè del suo alfa e omega, in termini strettamente cristiani. Vale a dire in termini di novissimi: nascite, morte, giudizio, paradiso o inferno. Se citerete per esempio, non diciamo Don Rodrigo ma il Griso, troverete nel suo tradimento la irrisione dell'inferno all'inferno, collocato lì come segno di verità religiosa: infatti, il diavolo ruba al diavolo; l'angelo no, mai.

Ora pertanto accade, potrei dire inevitabilmente, che quando il Manzoni viene traslato in rime di divertimento pubblico generale, e il suo libro espanso in vertici filmici o televisivi, più ancora in questi che in quelli corre l'occhio dei costruttori dello spettacolo a deltere le vie esterne, sciogliendo i personaggi in quel maggiore contesto che sembra, ripetiamo, il loro intrigo per estricarsi dal rientrare in sè. Per vero i due primi, e non saranno gli ultimi, maggiori costruttori delle otto puntate dei Promessi Sposi per l'ultima televisione italiana, hanno dato largo spazio ai punti nodali dei dialoghi, degli incontri interni, insomma dell'habitare secum dei maggiori personaggi: quella voce persuasiva che legge o meglio dice, con davvero un bel senso interno, i brani celeberrimi narrativi delle vicende interne e della folgore che ferma i passi e li piega al loro rientro, va elogiata senza misura per la prudenza, la linearità intrinseca, la densa e pur chiara coloritura. Mi pare non vi sia dubbio che il valore dell'insime dello spettacolo nessuno possa ricercarlo altrove. Gli stessi attori, più e meno, tutti quanti, si redimono in quei «punti» focali. Lì prendono un ritmo maggiore, tutti; ovvero s'incide in loro la verità. Guardate per esempio Renzo e Lucia nella scena del Lazzaretto: i loro volti si scavano in cadenze che si legano e ci legano a quel tutto interiore pienamente partecipato anche dal tutto interiore di Fra Cristoforo nel suo incisivo dettare, coi gesti, le parole, gli atti, la gioia insieme di fare ancora del bene agli sposi promessi e el proprio tanto atteso e promesso gaudio di disfarsi del corpo annientandolo nella carità di quel pane del perdono che pertanto egli consegna a Renzo quale pegno o segno del perdono a Don Rondrigo e del perdono fondamento sacro della nuova famiglia. Umanità dunque reinserita in sé, che nei momenti maggiori redime tutti i recitanti: anche Don Abbondio, anche il Cardinale, anche l'Innominato, anche Don Rodrigo, del quale il volto impietrat dalla peste significa molto più di ogni discorso. Lì s'apre il silenzio del Manzoni, che è la dimensione visibile e diciamo pure udibile del mondo interno di tutto il romanzo: l'a quo panicamente confluente nell'ad quem.

Tanto più dunque sembra obliterata, nell'ultima resa televisiva, la conclusione specifica del romanzo da quelle scenette col focolare, la marmocchietta Maria, Renzo di nuovo tutto estroverso (la felicità ha un altro volto, è anche più interiore del dolore, perchè soffre meno della partecipazione esterna), Lucia concreta in un nulla domestico del tutto superficiale. Per cui la finale evade in una sorta di favola che i due protagonisti s'industriano di racimolare con passeggere sembianze al vero vissuto; tanto che le celebri battute del «Ho imparato», dei «guai non cercati, ma venuti a cercar me», non preparano ma smuovono il piedestallo del verbo della verità splendente: «...quando vengono (i guai), o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore».

Per una vita migliore. Che non è quella di là soltanto, bensì, anzitutto, quella di qua in prima istanza e come celebrazione del roseto, del cenacolo, della pace.

Di conseguenza, ben si capisce come i due costruttori delle otto puntata non abbiano colto la puntata centrale del romanzo che il Manzoni colloca in quel serto di umiltà nelle pagine finali, addirittura fingendola una considerazione dell'Anonimo: quell'epigrafe grandiosa del

«si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene:
«e così si finirebbe anche a star meglio».

Cecità, limitazione delle vie interne, opposti che non legano coi tempi congressuali del pensare più a star bene che a far bene?

Vero è che un'ultima scadenza è venuta in uno degli ultimi «Tappa buchi» televisivi, quando le scene italiane hanno ridevolmente riso della farsa di una Lucia-Vianello e di un Renzo-Corrado «estromessi» tanto dalle conclusioni del Manzoni, da impillacherarsi l'un l'altro e con la polenta acquosa e col richiamo a Don Rodrigo che, se è ancora vivo, dia un busso per Lucia (e se è morto, consegni a un altro il suo arrivo da lei).

Lì, in platea, c'era il duo Renzo e Lucia, naturalmeate portato subito in mostra sul video: lui come non Renzo, lei come non Lucia. Invece quella ragazzina che ha scritto all'attrice di Lucia una letterina in cui molto ingenuamente le dice che il rappresentar Lucia così bene (e certo vuol dire così bene nelle scene tratte dal cuore interno dal roseto dell'anima), le darà forse il bene di poter essere Lucia, mette inconsciamente la tabella della freccia segnatrice della vera direzione del romanzo al volo interno, riassumendo così, benissimo, il senso del Manzoni: come nessun critico, nessun attore, nessun regista.

ALFREDO OBERTELLO

Ricordo di mia madre

Caduta la sera,

andava l'ombra del bambino a
sghembo

sulla parete, quando,

nel cielo della cappa del camino,

madre, accendevi il lumicino a
olio:

ora che avverto diradar me stesso

accendo di parole il mio deserto.

IDILIO DELL'ERA