

Don Rodrigo, Don Giovanni e l'oltraggio ai morti: percorsi purgatoriali ne I promessi sposi

Fabio Camilletti

Volume 41, Number 2, 2020

Purgatori della letteratura italiana a cura di Fabio Camilletti

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087433ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36776>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Camilletti, F. (2020). Don Rodrigo, Don Giovanni e l'oltraggio ai morti: percorsi purgatoriali ne I promessi sposi. *Quaderni d'Italianistica*, 41(2), 161–174. <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36776>

Article abstract

A partire dalla descrizione di un tabernacolo dedicato alle anime purganti, che figura nel primo capitolo de I promessi sposi, traccio qui alcuni percorsi di lettura purgatoriale del romanzo. Contestualizzerò anzitutto gli eventi nella rinnovata devozione verso le anime in pena della Lombardia borromaica. Ricostruirò quindi i nessi che legano il purgatorio al tema leggendario di Don Giovanni, aprendo così nuove possibilità di lettura di quella figura ironicamente dongiovannea che è don Rodrigo. Infine mostrerò come, in antitesi a Rodrigo, sia Renzo a incarnare l'idea di una pietà verso i morti che ne acquieta e rende propizie le ombre.

DON RODRIGO, DON GIOVANNI E L'OLTRAGGIO AI MORTI: PERCORSI PURGATORIALI NE *I PROMESSI SPOSI*

FABIO CAMILLETTI

Abstract: A partire dalla descrizione di un tabernacolo dedicato alle anime purganti, che figura nel primo capitolo de *I promessi sposi*, traccio qui alcuni percorsi di lettura purgatoriale del romanzo. Contestualizzerò anzitutto gli eventi nella rinnovata devozione verso le anime in pena della Lombardia borromaica. Ricostruirò quindi i nessi che legano il purgatorio al tema leggendario di Don Giovanni, aprendo così nuove possibilità di lettura di quella figura ironicamente dongiovannea che è don Rodrigo. Infine mostrerò come, in antitesi a Rodrigo, sia Renzo a incarnare l'idea di una pietà verso i morti che ne acquieta e rende propizie le ombre.

Pues yo te quiero ayudar.
Vete a Sicilia o Milán,
donde vivas encubierto.

Tirso de Molina (?), *El Burlador de Sevilla*, I, v, vv. 108–110

(Voglio aiutarti. In Sicilia
recati oppure a Milano,
dove manterrai l'incognito)¹

Introduzione

Rientrando a casa, al crepuscolo d'un giorno di novembre, don Abbondio incontra a un crocicchio due uomini che “a prima vista si davano a conoscere per individui della specie de' *bravi*” (Manzoni, *Promessi sposi* (1840) I. 12).² È la celebre scena

¹ Cito dalla traduzione italiana *L'ingannatore di Siviglia*.

² Com'è consuetudine negli studi manzoniani, cito il testo della Quarantana con l'indicazione del capitolo e del paragrafo. Per il testo, mi appoggio all'edizione critica a cura di Salvatore

con cui si apre il romanzo: e forse non a caso, in un libro percorso da una costante “tensione visiva” (Brogi 10), la valenza incipitaria dell’episodio viene sottolineata da un potente, ancorché dimesso, riferimento iconografico. Sia il testo che la corrispondente illustrazione di Francesco Gonin, infatti, si premurano di situare i *bravi* in un preciso contesto paesaggistico e architettonico, all’incrocio tra due vie e ai lati di

un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell’intenzion dell’artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert’altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigognolo, con qualche scalcinatura qua e là. (I, 10)

La precisione di Manzoni nel descrivere questa pittura di campagna – la cui esistenza storica è impossibile da verificare, benché già nel XIX secolo il tabernacolo fosse stato localizzato nel paesino di Acquate, oggi rione della città di Lecco (Bindoni 113–21) – ha avuto differenti valutazioni critiche. Salvatore Nigro ha rimarcato come le “figure [...] serpeggianti” rimandino alla “figura [...] serpentinata” che per il manierista Giovan Paolo Lomazzo rappresentava l’essenza della pittura michelangiolesca: la descrizione del tabernacolo sarebbe dunque un’ironica dichiarazione di estetica, tesa a mettere in ridicolo il manierismo pittorico del tardo Cinquecento (commento a Manzoni, *Fermo e Lucia* 913–14). Più di recente, Daniela Brogi ha analizzato la struttura compositiva dell’intera scena, rimarcando come l’illustrazione descritta da Manzoni non svolga un ruolo meramente decorativo e contribuisca, invece, alla costruzione di senso delineata dal testo, specie per quanto riguarda la sua contestualizzazione in senso storico. Assume dunque rilievo che l’immagine rappresenti “un soggetto ricorrente nell’iconografia barocca posttridentina, vale a dire la raffigurazione delle anime del Purgatorio,” contribuendo alla localizzazione degli eventi nella Lombardia di Federico Borromeo e nel massiccio uso delle arti visive da questi promosso per l’edificazione dei fedeli illetterati (99). Ed è possibile leggere la descrizione, anche, come gioco metalinguistico con alcuni usi idiomati delle valli lombarde:

Nigro, pur tenendo presente come termine di confronto la più recente e ricchissima edizione a cura di Francesco De Cristofaro.

A Piatta, alludendo alle chiazze che si formano sulle pareti, quando la pulitura sia stata fatta in modo sommario, il richiamo corre alle ombre evanescenti dei morti che stanno espiando le loro colpe: *su li paré de la sc'riua al par su li ànima del purgatori* “sembra che sulle pareti della stanza si aggirino le anime del purgatorio” [...]. La fantasiosa rappresentazione trova riscontri anche in altre aree geografiche, come nel mil[anese] *ànem del purgatori* “imbiancatura a strati irregolari, malconnessi” [...]. La motivazione del trapasso semantico non poteva essere descritta in modo più efficace dal Manzoni, quando ci presenta do Abbondio, prima del suo incontro con i *bravi* [...]. (Bracchi 323–24)

Queste varie interpretazioni, com'è chiaro, non si escludono reciprocamente: ciò che pare invece ineludibile è l'attenzione prestata da Manzoni alla resa visiva dell'episodio, se in una lettera a Gonin del 14 febbraio 1840 dichiarava di aver “trovato troppo poco accennata la pittura del tabernacolo,” sperando che nella resa a stampa “queste parti compariranno meglio, anzi alcune che non si vedono, verranno fuori” (cit. in Parenti 236). Come sintetizza Francesco De Cristofaro, Manzoni sta qui fornendo un primo esempio di una tecnica narrativa più volte riadoperata nel testo: “un rapporto di raddoppiamento e di rispondenza speculare fra ciò che è narrato in modo diretto e una qualche figurazione di secondo grado” (commento a Manzoni, *I promessi sposi*, *ad loc.*). Ma quale può essere il rapporto fra i *bravi* in atteggiamento di minaccia e le anime del Purgatorio? Che funzione diegetica può avere, in apertura del romanzo, questo campione d'arte popolare, questa pittura di crocicchio affollata d'anime e fiamme?

La devozione popolare e i *petos de animas*

L'idea di purgatorio, germinata già in area paleocristiana e codificata dalla dottrina ecclesiastica nel corso del XIII secolo (Le Goff 267–326), era successivamente divenuta uno dei cardini della polemica antiluterana, fino alla definitiva dogmatizzazione del Terzo Luogo da parte del Concilio di Trento (Zarri 1284). La giustificazione teologica del purgatorio viene fissata una volta per tutte da Roberto Bellarmino nel primo Seicento: la *Tertia controvertia generalis de Ecclesia quae est in Purgatorio* appare nel 1619, appena dieci anni prima – cioè – degli eventi narrati ne *I promessi sposi*, all'alba di quello che è stato definito “il secolo del Purgatorio”

(Folin 10) per la massiccia presenza del Terzo Luogo nella teologia, nella pastorale e nelle arti figurative dell'Europa controriformata.

Nella Lombardia borromaica, del resto, dominata dall'onnipresenza delle "idee di peccato, castigo e penitenza" nella morale pubblica e privata (de Boer 82), il Purgatorio rappresenta un efficace strumento di propaganda e persuasione, come e più che in altre aree influenzate dalla Riforma cattolica, e di certo con una marcata attenzione alla dimensione visiva. È proprio il cardinale Federico Borromeo a progettare un vasto "sistema culturale, simbolico e visuale" (Brogi 105) che valorizza le arti piegandole a finalità politiche e pastorali: ne deriva una vera e propria "sacralizzazione del territorio" prealpino per mezzo di un ampio programma di edilizia sacra, "sorta di barriera alla Riforma" che "affront[i], attraverso una vera politica dell'immagine legata a una riorganizzazione artistico-religiosa dei luoghi montani e popolari, una grandiosa specie di applicazione spaziale e paesaggistica della Bibbia dei Poveri" (107–8).

In questo immenso teatro montano trova un suo posto, ancorché infimo, pure il piccolo tabernacolo di Acquate – peraltro, con ogni plausibilità, variante locale di un modello iconografico diffuso un tempo in tutta l'Europa controriformata e di cui oggi sopravvivono pochissimi esempi, quasi tutti in Spagna (dove sono chiamati *petos de animas*). I *petos de animas*, scrive Michel Vovelle, "peuplent la campagne, très souvent à la croisée des chemins [...]. Les âmes [...] figurent seules, par couples ou en groupes plus fournis, hommes et femmes nus [...]; des flammes les environnent [...], dans un purgatoire qui n'a rien de complaisant" (Vovelle, *Les âmes du Purgatoire* 179–80, corsivi miei). È sempre lo storico francese a fornirci un dato potenzialmente interessante per valutare le potenziali implicazioni di questa veloce menzione del purgatorio in apertura del testo manzoniano: i tabernacoli popolari, scrive, presentano spesso tratti arcaicizzanti, fra i quali spicca "l'image médiévale des états de la société: le pape, le roi, l'évêque, *la nonne ou le curé*, en rappel de la mort égalisatrice" (180, corsivo mio). Il tabernacolo, da questo punto di vista, dialogherebbe silenziosamente con quella "fiammante carpenteria barocca, un catafalco ardente, un funeral teatro" che è il frontespizio della Quarantana: anch'esso, nelle intenzioni, figura del romanzo in quanto teatro del mondo, e deputato a contenerne – come scrive Massimo d'Azeglio a Gonin il 28 ottobre 1839 – "gli attori, come *bravi*, monatti, frati ec. ec." (Nigro in Manzoni, *Promessi sposi* (1840) 869). Il frontespizio e il tabernacolo di Acquate agirebbero dunque, entrambi, come *mise en abyme* dell'universo del romanzo, modellati rispettivamente sui due volti dell'arte d'epoca borromaica: il barocco degli "ornati seicentisti" e le convenzionalità tardo-manieriste della pittura popolare. In entrambi i casi,

alla maniera degli antichi trionfi della Morte, funzione dell'opera è rappresentare il comune destino cui ogni individuo è soggetto – artigiani e cardinali, nobiluomini e tessitrici, badesse e curati di campagna.¹

Da questo punto di vista, gli studi di Vovelle consentono di mettere in luce un aspetto che la storiografia del purgatorio cattolico – a partire dal fondamentale saggio di Le Goff, quasi esclusivamente attento alla codificazione ‘istituzionale’ dell’idea di Terzo Luogo – ha sovente sottaciuto o minimizzato: il fatto, cioè, che l’uso dell’immaginario purgatoriale nella predicazione e nella pastorale ecclesiastiche non si esaurisce unicamente nel travaso di un immaginario teologico imposto dalle classi dominanti alla credenza di quelle subalterne, ma incrocia – e spesso si interseca con – una credenza nel purgatorio già radicata a livello popolare. Lo storico francese, in un precedente lavoro dedicato all’iconografia purgatoriale nelle chiese di Provenza, aveva già notato come la devozione alle anime purganti conosca in epoca controriformata due livelli di circolazione, uno urbano e uno rurale, e che quest’ultimo trovi i suoi emblemi in arredi campagnoli dalla “decorazione [...] spesso deludente” con i quali, tuttavia, la cultura contadina perpetua “devozioni marginali, eterodosse, sospette nella loro tradizione millenaria” (Vovelle, “L’aldilà in Provenza” 48–49). “Nato assai più tardi del Paradiso e dell’Inferno,” sintetizza il folclorista toscano Carlo Lapucci, “il Purgatorio è il *vero* Al di là della cultura popolare, quello con il quale, secondo la tradizione devota, è possibile per i vivi un rapporto” (Lapucci 165). È possibile, dunque, che il piccolo tabernacolo di Acquate – così scopertamente popolare e campagnolo – stia anche come significante di una certa valenza folclorica della devozione purgatoriale, in cui il Terzo Luogo, da regno dell’espiazione, diviene piuttosto un reame contiguo a quello dei viventi e dal quale i morti possono far giungere consigli, ammonimenti, e finanche punizioni vendicatrici.

Il tema leggendario di Don Giovanni e le anime del purgatorio

Una storia di morti che ritornano, in particolare, conosce una singolare fortuna in epoca controriformata: è la storia in cui “un tale invita a cena uno scheletro (o una statua commemorativa) e poi è costretto ad andarsene con lui” (Thompson

¹ Sul legame tra purgatorio e trionfi della Morte rimando al saggio di Chiara Frugoni citato in bibliografia, limitandomi a segnalare come la coincidenza tra diffusione delle pestilenze, devozione alle anime del purgatorio e tensione estetica verso il macabro trovi una sua riproposizione proprio nel Seicento, negli anni in cui Manzoni ambienta il proprio romanzo.

164) e che Cesare Garboli ha definito la “grande immagine del profondo” in cui si condensano le tensioni etiche ed estetiche della Riforma cattolica (Garboli 30). Si tratta – com’è immediatamente evidente – del nucleo centrale della leggenda di Don Giovanni e del Commendatore, che proprio negli ambienti controriformati conosce una sua prima codificazione quale *exemplum* didattico-morale. È del 1615 – meno di quindici anni prima, dunque, della *fabula de I promessi sposi* – la rappresentazione, a Ingolstadt, della “tragedia veramente sinistra” (*lugubrem tragoediam*) del conte Leonzio, negatore dell’anima immortale e per questo punito dal cielo, che, nel riassunto fattone dal teologo gesuita Paul Zehentner, costituisce una delle prime testimonianze esistenti di una rappresentazione teatrale della storia di Don Giovanni (cit. in Macchia, *Vita, avventure e morte* 109–17). “Il pauroso *exemplum* di Leonzio,” scrive Marino Niola, “secondo molti di origine italiana – ‘*Audio, italico rem idiomate conscriptam esse*’, annota padre Zehentner – ebbe larghissima diffusione in tutta l’Europa approdando a uno spettacolo di largo consumo popolare come il teatro dei burattini” e “continuò per oltre un secolo a far parte stabilmente del repertorio drammatico dei collegi gesuitici germanici” (Niola, *Il purgatorio* 69–70). Di dieci anni dopo, del 1625, è la prima rappresentazione della commedia *El burlador de Sevilla*, attribuita a Tirso de Molina, che apparirà a stampa fra il 1628 e il 1629 (la *princeps* risulta oggi perduta) e che fissa definitivamente il nesso tra l’invito a cena, l’oltraggio ai morti o ai loro simboli, e la punizione ultraterrena.

La storia di Don Giovanni, dunque, prospera nell’Europa del Seicento di concerto a una rinnovata devozione verso le anime in pena, e sovente in stretta contiguità con essa: in entrambi i casi, il contenuto morale trasmesso da *exempla*, leggende e rielaborazioni teatrali o letterarie è che l’anima è immortale e che non bisogna farsi beffe dei morti e dei loro simulacri. L’intera parabola letteraria di Don Giovanni è soffusa da una certa e più o meno dichiarata atmosfera purgatoriale: come nota Pierre Brunel, la possibilità stessa del ritorno del morto presuppone – almeno per il pubblico controriformato – la credenza nel Purgatorio, sicché, nel *Burlador* di Tirso, è inevitabile concludere che “le Commandeur, après sa mort, n’appartient ni à l’éternité de l’Enfer ni à l’éternité du Paradis, il retrouve le temps, qui ne peut être que le temps du Purgatoire” (Brunel 768–69) (noteremo, inoltre, che la sua mano brucia, come quelle di tante anime purganti nell’aneddotta dei predicatori).

La connessione tra Don Giovanni e il Purgatorio sopravvive al Seicento e risulta ancora viva agli inizi del diciannovesimo secolo, specie in Francia. Nel 1834, sette anni dopo la prima edizione de *I promessi sposi*, lo scrittore provenzale

Henry Blaze de Bury pubblica un dramma lirico, *Le Souper chez le Commandeur*, in cui viene esplicitamente evocata l'espiazione ultraterrena delle anime purganti; in quello stesso anno, inoltre, Prosper Mérimée dà alle stampe la sua personalissima versione della storia di Don Giovanni, significativamente intitolata *Les Âmes du Purgatoire* (1834). In entrambi i casi, Don Giovanni sfugge all'inferno cui lo aveva condannato la tradizione per intraprendere un'esperienza di espiazione e purificazione autenticamente purgatoriale.

È possibile rintracciare percorsi più antichi e sotterranei. È stato Niola a notare la coincidenza fra un *corpus* di leggende relativo ai teschi del cimitero delle Fontanelle di Napoli, tradizionalmente collegati alle anime purganti, e il tema dell'oltraggio al cadavere (spesso in forma di teschio insepolto) che si rintraccia nelle versioni seicentesche della storia di Don Giovanni (De Matteis e Niola 121–25). Ciò lo ha portato a esaminare come “la storia dell'empio spregiatore dei trapassati” si possa rintracciare in tutta la penisola “in una serie di ballate e racconti popolari, [...] ad esempio nelle *Novelle popolari toscane* raccolte e illustrate dal Pitre:” era stato proprio l'etnologo siciliano, del resto, a notare una sorprendente sopravvivenza, nel repertorio dei cantastorie d'area toscana, della vicenda rappresentata a Ingolstadt due secoli prima:

in Toscana esiste [...] una “pietosa storia in versi” in cui si canta la fine “di un certo Leonzio superbo signore, che non credeva nella vita futura, e *faceva bastonare i preti, i frati e i poveri*, perché li rassomigliava a' topi.” È significativo che la novella in questione sia preceduta da un'altra narrazione breve intitolata *Le anime del Purgatorio* che racconta dell'incontro tra una donna e una processione di anime. [...] Il Pitre annota in calce alla trascrizione: “Questa e la seguente leggenduola dovrebbero formare un gruppo proprio.” (Niola, *Il purgatorio* 72–73, corsivo mio)²

Occorre spendere qualche parola in più su questa equazione tra anime purganti, frati e poveri, accomunati dal bisogno e dalla pratica della questua – rispettivamente di suffragi, di elemosine, di carità. Nella cultura popolare, scrive Niola, i morti “hanno i loro rappresentanti terreni nei poveri, per una sorta di corrispondenza

² Niola ha fornito ulteriori esempi della circolazione della storia di Leonzio fino a tutto l'Ottocento nel suo recentissimo *Diventare Don Giovanni*, che amplia e integra le tesi de *Il purgatorio*.

tra derelitti dell'al di qua e derelitti dell'aldilà. I mendicanti – che nella dottrina cristiana sono ‘figure di Cristo’, poveri cristi in ogni senso – nell’immaginario popolare sono rappresentati tradizionalmente come anime di trapassati tornati in terra” (Niola, *Diventare Don Giovanni*). Ne consegue che, se “la carità fatta ai poveri si convert[e] automaticamente in *refrigerium*” per le anime purganti, anche l’offesa fatta ai poveri e ai loro rappresentanti si configura come un oltraggio perpetrato nei confronti della schiera dei morti: non solo una mancanza di carità, ma un vero e proprio atto sacrilego, la cui punizione deve essere direttamente demandata alla vendetta ultraterrena.

I morti e i poveri

Comincia a farsi più chiara la costellazione semantica addensata attorno all’apparentemente innocuo tabernacolo di Acquate, in apertura di un romanzo che proprio da un oltraggio fatto ai poveri prende le mosse: oltraggio, peraltro, perpetrato per ordine di un nobiluomo spagnolo, nella cui figura decade – pur rimanendo ben riconoscibile – l’antico modello di Leonzio e Don Giovanni.³ Da questo punto di vista, dunque, l’episodio di don Abbondio e dei *bravi*, sullo sfondo di un crocicchio consacrato alle anime del purgatorio, si specchia in un’altra immagine e un’altra scena che incontriamo più avanti nel romanzo, nella quale l’equazione fra don Giovanni e don Rodrigo si manifesta nella sua più compiuta natura di metamorfosi “imbestiat[a]” (Stoppelli 512): l’incontro, cioè, fra don Rodrigo e fra Cristoforo nel palazzo del nobiluomo, nel corso del quale il frate assume – nella gestualità, nelle pose, nel parlare solenne – il ruolo del Commendatore, forte della sua “condizione che potremmo dire [...] liminare fra questo e l’altro mondo” (514).

Non è un caso, nota Pasquale Stoppelli, che fra Cristoforo si introduca nel palazzo di don Rodrigo nel mezzo di un banchetto e si rifiuti di prendervi parte, in perfetta sintonia con i suoi predecessori del teatro e del melodramma. Come argomenta Niola,

[L]o scambio di cibo, il banchetto è presente in tutte le varianti – leggende e lavori teatrali – del convitato di pietra. L’invito a cena è infatti il simbolo di una vicinanza pericolosa, di una confidenza

³ Il riferimento più ovvio e immediato è ai lavori di Giovanni Macchia, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*, preceduto però cronologicamente dalla minuziosa analisi di Pasquale Stoppelli.

eccessiva tra vivi e morti [...]. “Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste:” la celebre aria del commendatore, nel *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte, riecheggia battute analoghe negli *scenari* dell'arte e nel convitato di Cicognini, dove la statua rifiuta il cibo che don Giovanni le offre a piene mani [...]. E nell'*Empio punito* dell'Acciaiuoli il convitato disdegna l'offerta di cibo” (Niola, *Diventare Don Giovanni*).

Sono, inoltre, perfettamente dongiovannei sia il gesto ammonitore del frate nei confronti del libertino che l'apparire fatale di fra Cristoforo nell'incubo di don Rodrigo, nel corso della notte in cui il nobiluomo comprende di essere stato infettato dalla peste: un modo, sintetizza Stoppelli, in cui, “seppure nel sogno, i *P[romessi] S[posi]* pagherebbero il loro tributo alla componente fantastica del mito di don Giovanni” (Stoppelli 515).

È un dettaglio, notato da Macchia ma forse non completamente scandagliato in tutte le sue implicazioni (*Tra Don Giovanni e Don Rodrigo* 173), a essere particolarmente rivelatore: mentre Cristoforo parla a Rodrigo, il frate “aveva preso tra le dita, e metteva davanti agli occhi del suo accigliato ascoltatore il teschietto di legno attaccato alla sua corona,” ripetendogli che “Dio ha sempre gli occhi puntati sopra di loro [i poverelli], e che le loro grida, i loro gemiti sono ascoltati lassù” (Manzoni, *I promessi sposi* VI, 6). In questo piccolo gesto, puntualmente effigiato da Gonin, riappare dunque – benché in forma mediatizzata, e miniaturizzato in ornamento di rosario – l'antico teschio della storia di Leonzio, mentre il discorso di fra Cristoforo fa balenare quell'omologia tra poveri, morti e frati tanto radicata nel folclore relativo alle anime in pena. Non sorprende, dunque, che Rodrigo reagisca come il Leonzio delle ballate toscane, minacciando il frate di quelle bastonature che quegli, ricorderemo, riservava a “i preti, *i frati e i poveri*, perché li rassomigliava a' topi:” “Villano rincivilito!” proseguì don Rodrigo: ‘tu tratti da par tuo. Ma ringrazia il saio che ti copre codeste spalle di mascalzone, e ti salva dalle carezze che si fanno a' tuoi pari, per insegnar loro a parlare’” (Manzoni, *Promessi sposi* (1840) VI, 18).

Vi è, tuttavia, una sostanziale differenza rispetto al modello. Se “[o]n imagine habituellement Don Juan comme voué à l'Enfer, entraîné dans les flammes par la statue du Commandeur” (Brunel 766), il destino ultraterreno di Rodrigo, specie nella versione definitiva del romanzo, è più sfumato, una volta che la peste abbia svolto la sua funzione egualizzatrice ed egli, bloccato nello stadio liminare

di una prolungata agonia, abbia bisogno – come i poveri, come le anime purganti – dei suffragi e della carità altrui:

Stava l'infelice, immoto; spalancati gli occhi, ma senza sguardo; pallido il viso e sparso di macchie nere; nere ed enfiate le labbra: l'avreste detto il viso d'un cadavere, se una contrazione violenta non avesse reso testimonio d'una vita tenace. [...]

“Tu vedi!” disse il frate, con voce bassa e grave. “Può esser gastigo, può esser misericordia. Il sentimento che tu proverai ora per quest'uomo che t'ha offeso, sì; lo stesso sentimento, il Dio, che tu pure hai offeso, avrà per te in quel giorno. Benedicilo, e sei benedetto. Da quattro giorni è qui come tu lo vedi, senza dar segno di sentimento. Forse il Signore è pronto a concedergli un'ora di ravvedimento; ma voleva esserne pregato da te: forse vuole che tu ne lo preghi con quella innocente; forse serba la grazia alla tua sola preghiera, alla preghiera d'un cuore afflitto e rassegnato. *Forse la salvezza di quest'uomo e la tua dipende ora da te* [...]. (Manzoni, *Promessi sposi* (1840) XXXV, 50–52)⁴

Conclusion: Renzo e la pietà per i morti

È peraltro indicativo che questa richiesta di suffragi, fra tutti, venga rivolta a Renzo: un personaggio che con la morte – e coi morti – ha un rapporto particolare ed elettivo, ribadito discretamente in pochi ma cruciali luoghi del libro.

Preso in fantasie di vendetta contro Rodrigo, nel secondo capitolo, Renzo ne viene bruscamente interrotto dal pensiero di Lucia, che si associa immediatamente – senza che vi sia alcun immediato nesso logico – alla memoria dei suoi morti: “Si rammentò degli ultimi ricordi de' suoi parenti, si rammentò di Dio, della Madonna e de' santi” (II, 50). In cammino verso l'Adda, nella notte, Renzo si

⁴ Nigro, *La tabacchiera* 120 sottolinea come l'endiadi “gastigo” e “misericordia” evochi “[l'] immagine che illustra il frontespizio del catechismo milanese, o *Interrogatorio della dottrina cristiana*, fatto pubblicare nel 1569 da Carlo Borromeo.” Ai lati di Cristo crocifisso stanno i due ladroni, l'uno sormontato dalla scritta “Iustitia,” l'altro da quella “Misericordia;” ai piedi del crocifisso, come da tradizione iconografica già antica, sta un teschio (‘Golgota’ significa ‘luogo del cranio’, ed è tradizionalmente identificato come il luogo della sepoltura di Adamo, il cui peccato originale il sacrificio di Cristo viene a compensare).

trova a vagare in un paesaggio inquietante, senza traccia di attività umane; un paesaggio che sa di aldilà – siamo pur sempre nei pressi di un fiume, passibile, come ogni fiume, di memorie acherontee⁵ – ed è dunque ai morti che Renzo rivolge le sue preghiere per pacificarne le ombre e calmare il proprio terrore:

arrivò dove la campagna coltivata moriva in una sodaglia sparsa di felci e di scope. Gli parve, se non indizio, almeno un certo qual argomento di fiume vicino, e s'inoltrò per quella, seguendo un sentiero che l'attraversava. Fatti pochi passi, si fermò ad ascoltare; ma ancora invano. La noia del viaggio veniva accresciuta dalla salvatichezza del luogo, da quel non vedere più né un gelso, né una vite, né altri segni di coltura umana, che prima pareva quasi che gli facessero una mezza compagnia. Ciò non ostante andò avanti; e siccome nella sua mente cominciavano a suscitarsi certe immagini, certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite raccontar da bambino, così per discacciarle, o per acquietarle, recitava, camminando, dell'orazioni per i morti. (XVII, 13)

Ne *I promessi sposi*, del resto, ogni volta che l'espressione "i morti" viene adoperata per indicare la comunità dei trapassati, temuta e da tener cara per amor di Dio, è in rapporto a Renzo. A Milano, in cerca di Lucia, è Renzo a implorare una signora di dargli informazioni sulla ragazza "per carità! per i suoi poveri morti!" (XXXIV, 60); più avanti, nel Lazzaretto, è Lucia a pregare lui, nello stesso nome e con la stessa formula, di non tentarla dopo la sua incauta promessa di consacrare alla Madonna la propria verginità ("Per carità, Renzo, per carità, per i vostri poveri morti, finitela, finitela," XXXVI, 49).

Nel corso delle sue peripezie, Renzo ha sempre pietà per i morti e ne accetta rispettosamente la prossimità: vedendo un "convoglio funebre," nella Milano invasa dalla peste, il suo primo pensiero è di recitar loro le orazioni del suffragio ("Il giovine s'era fermato sulla cantonata della piazza, vicino alla sbarra del canale, e

⁵ Luigi Lombardi Satriani e Mariano Meligrana notano come, nel folclore, le apparizioni dei morti tendano ad avvenire in luoghi caratterizzati da "vastità," "indeterminatezza spaziale o giuridico-simbolica," "fluidità," "vuoto parziale," "polivalenza di traiettorie spaziali," "mancanza, [...] precarietà, [...] saltuarietà della presenza dell'uomo" (83): fiumi e specchi d'acqua rappresentano, da questo punto di vista, luoghi d'elezione per le apparizioni dall'oltretomba (101–3).

pregava intanto per que' morti sconosciuti," XXXIV, 27); e sul carretto dei monatti, figure liminari come lui – e come lui immuni al contagio – finisce per trovare "più che tollerabile la compagnia di que' morti e di que' vivi" (XXXIV, 77).

Figura mercuriale (Nigro, *La tabacchiera* 149 e *Funesta docilità* 122), Renzo passa dunque dall'essere archetipo del buon cristiano, che onora e rispetta i morti, a colui che spartisce con essi una specie di segreta comunione – cosa che il romanzo, pur sotto il velo di un'apparente leggerezza, ci dice esplicitamente in due occasioni. Rientrato al paese, al culmine dell'epidemia, Renzo lo ritrova in stato di desolazione e di abbandono: recatosi a visitare un amico d'infanzia, viene inizialmente scambiato da questi per l'ombra molesta di un trapassato.

"Renzo!..." disse quello, esclamando e insieme interrogando.

"Proprio," disse Renzo; e si corsero incontro.

"Sei proprio tu!" disse l'amico, quando furon vicini: "oh che gusto ho di vederti! Chi l'avrebbe pensato? T'avevo preso per Paolin de' morti, che vien sempre a tormentarmi, perché vada a sotterrarlo. Sai che son rimasto solo? solo! solo, come un romito!" (XXXIII, 68)

Verso la conclusione del romanzo, infine, l'immagine ritorna con insistita intenzionalità: "Se i rimasti vivi erano, l'uno per l'altro, come morti resuscitati, Renzo, per quelli del suo paese, lo era, come a dire, due volte" (XXXVII, 37). Il viaggio di Renzo, in altre parole, non è stata solo peripezia romanzesca o *Bildungsroman*: è stato, ancorché in forma simbolica, una vera e propria catabasi, in cui il giovane filandiere, in seguito tessitore, riesce ad acquietare e ingraziarsi quei lari sulla cui memoria costruire un nuovo focolare. Il piccolo tempio familiare di Renzo e Lucia, nell'ultimo capitolo del romanzo, entra così in discreta ma profonda risonanza con il tabernacolo che l'aveva aperto nel primo: emblemi, entrambi, di una Provvidenza che non desidera la perdizione di nessuno, e alla quale può bastare "un'opera di misericordia" (Manzoni, *Promessi sposi (1840)* XXI, 21) per convertire una condanna in salvezza.

OPERE CITATE

Bindoni, Giuseppe. *La topografia del romanzo I promessi sposi*. Rechiedei, 1895.

- Bracchi, Remo. *Nomi e volti della paura nelle valli dell'Adda e della Mera*. Max Niemeyer, 2009.
- Broggi, Daniela. *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*. Carocci, 2018.
- Brunel, Pierre. "Purgatoire." In *Dictionnaire de Don Juan*. A cura di Pierre Brunel, Laffont, 1999, pp. 766–72.
- de Boer, Wietse, *La conquista dell'anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma*. Einaudi, 2004.
- De Matteis, Stefano e Marino Niola. *Antropologia delle anime in pena. Il resto della storia: un culto del Purgatorio*. Argo, 1993.
- Folin, Enrica. *Il Serenissimo Purgatorio. Viaggio nel Terzo Luogo attraverso la letteratura, la società e l'arte nella Repubblica di Venezia dal XVI al XIII secolo*. Marcianum Press, 2018.
- Frugoni, Chiara. "La Naissance du Purgatoire di Jacques Le Goff e la nascita del macabro." In *Jacques Le Goff: l'Italia e la storia*. A cura di Amedeo Feniello et al., École française, 2017, pp. 109–40.
- Garboli, Cesare. *Il "Dom Juan" di Molière*. Adelphi, 2005.
- Lapucci, Carlo. *Il libro delle veglie. Racconti popolari di Diavoli, Fate e Fantasmi*. Garzanti, 1988.
- Le Goff, Jacques. *La nascita del Purgatorio*. Einaudi, 2014.
- Lombardi Satriani, Luigi M. e Mariano Meligrana. *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*. Sellerio, 1996.
- Macchia, Giovanni. *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*. Adelphi, 1989.
- _____. *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Einaudi, 1978.
- Manzoni, Alessandro. *Fermo e Lucia*. A cura di Salvatore Silvano Nigro, Mondadori, 2002.
- Manzoni, Alessandro. *I promessi sposi (1840). Storia della Colonna Infame*. A cura di Salvatore Silvano Nigro, Mondadori, 2002.
- _____. *I promessi sposi. Storia della Colonna Infame*. A cura di Francesco De Cristofaro, Rizzoli, 2014.
- Nigro, Salvatore. *La funesta docilità*. Sellerio, 2018.
- _____. *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui "Promessi sposi"*. Einaudi, 1996.
- Niola, Marino. *Diventare Don Giovanni. Un viaggio attraverso l'Europa sulle tracce del grande seduttore*. Bompiani, 2019, ed. Kindle.

- _____. *Il purgatorio* a Napoli. Meltemi, 2003.
- Parenti, Marino. *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1945.
- Stoppelli, Pasquale. "Manzoni e il tema di don Giovanni." *Belfagor*, vol. XXIX, 1984, pp. 501–16.
- Thompson, Stith. *La fiaba nella tradizione popolare*. Il Saggiatore, 2016.
- Tirso de Molina. *L'ingannatore di Siviglia*. Trad. Roberto Paoli, Garzanti, 2004.
- Vovelle, Michel. "La morte e l'aldilà in Provenza negli altari dedicati alle anime del Purgatorio (XV–XX secolo)." In Vovelle, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmì e certezze nelle mentalità dal medioevo al Novecento*. Editori Riuniti, 1987, pp. 38–78.
- _____. *Les âmes du Purgatoire ou le travail du deuil*. Gallimard, 1996.
- Zarri, Gabriella. "Purgatorio." In *Dizionario storico dell'Inquisizione*. A cura di Adriano Prosperi, Edizioni della Normale, 2010, pp. 1283–84.