

RILEGGERE *ANGELO DI BONTÀ* DI NIEVO OGGI

MARCO MARANGONI

Ripresentare *Angelo di bontà* al lettore dell'oltre-Duemila significa, per prima cosa, riflettere sulle ragioni di questo recupero, non tanto per il fatto che la tradizione critica ha relegato questo testo tra le opere minori del Nievo, facendone niente di più che una delle tappe di avvicinamento, in un percorso che si compie in uno stretto giro di anni, alle *Confessioni di un italiano*, quanto perché si tratta di un romanzo nato in un'epoca (esattamente, la prima edizione risale all'anno 1856) che a noi, genti educate nella sfera della condizione postmoderna, non ha, a torto o ragione, più nulla da dire: per essere precisi, un'epoca che non suscita in noi nessun senso di appartenenza, nessuna familiarità. Il Risorgimento, i Savoia, i patrioti, i liberali piemontesi, i Mille... non rappresentano più nulla di significativo per l'Italia di oggi, neppure nella telepropaganda. Le idee, gli ideali, gli idealismi di quella cultura si sono spenti addirittura prima, forse, di quell'esperienza di 'fine della storia' che noi stessi stiamo vivendo.

Eppure, nonostante provenga dal nostro 'trapassato remoto', il testo di *Angelo di bontà* lascia affiorare delle questioni che magari non saranno attuali (come si dice sempre di un libro che si vuol far leggere a tutti i costi...), ma di certo colpiscono il lettore 'attuale', e il primo di questi, e il più facile da riconoscere, è un inquieto mescolamento, o meglio assemblaggio e intersezione, di generi diversi in un solo filo narrativo. *Angelo di bontà* è romanzo storico che comincia con situazioni da romanzo 'lacrimoso' e romanzo libertino, poi diventa melodramma ma con ambientazioni e personaggi da commedia goldoniana, poi ancora romanzo di cappa e spada e romanzo di formazione. Verso la fine del libro, compare anche una complicata trama eversiva ai danni della Repubblica di Venezia, della quale nella prima parte non c'era alcun avviso: ne consegue che i congiurati, scoperti e radunati a

Palazzo ducale, non risultano agli occhi del lettore altro che una folla di anonimi.

Nievo affronta il suo primo impegno di romanziere con l'entusiasmo del neofita, e non si fa mancare nessuna delle risorse espressive e degli archetipi che il romanzo dell'epoca gli mette a disposizione, a costo d'incorrere in una forma rapsodica, alla quale la lettura deve costantemente adeguarsi. Allo stesso modo, i personaggi trascorrono da un ruolo all'altro: da seduttori ad amanti infelici a congiurati; da *villains* senza pudore ad eminenze grigie; da *dames sans merci* ad innamorate esiliate e abbandonate... con la disinvoltura di un teatro di trasformisti.

Ma c'è una seconda e più importante questione a toccare le corde del nostro interesse, ed è un senso della tragedia che i tempi postmoderni stanno faticosamente recuperando, e non si parla tanto di singoli eventi luttuosi quanto del lento ma evidente e inarrestabile consumarsi delle nostre architetture culturali, dei nostri onnicomprensivi, dominanti, ma in fondo *buoni* sistemi di riferimento (occidentali, è ovvio). La Venezia in cui si ambienta il romanzo, infatti, è la Serenissima inquieta per la quale è facile divinare il Trattato di Campoformio; che essa sia in decadenza in questo periodo, la metà del '700, non è certo una intuizione originale del Nievo: c'è a testimoniarlo la storiografia veneziana del '700, che ne presagisce di certo la crisi o che addirittura la esplicita; Giacomo Nanni, nel suo *Saggio* del 1756, accusa Venezia di essere fiacca e torpida; il Garzoni, storiografo ufficiale della Repubblica, nella sua *Istoria della repubblica*, redatta nel ventennio iniziale del secolo, vorrebbe descrivere la Venezia del '700 come Manzoni fa per la Lombardia del '600 nei *Promessi sposi*, una terra in cui la giustizia punisce il popolo minuto per salvare gli ottimati, ma subisce la censura. Le glorie della Serenissima, dopo lo scacco della perdita della Morea (1718), si riducono alla *forma*: hanno ampia diffusione, infatti, le guide turistiche come *Il gran maestro de' forestieri* di Baginjo Bennato, che conducono il visitatore lungo architetture e palcoscenici cittadini, splendidi certamente, ma sempre più vestigia e sempre meno luoghi della perla dell'Adriatico.

Nievo, su questo punto, dimostra un'insospettata maturità di narratore, perché non pone questa caduta come semplice sfondo per il suo romanzo, ma la rende l'atmosfera di ogni ambiente, l'aura che, in modo più o meno evidente, accompagna tutti i

personaggi, l'orizzonte ultimo verso il quale tendono, come le linee di una prospettiva, le vicende raccontate, anche quelle che si concludono con un finale lieto o speranzoso. Se Venezia è ancora un giardino di bellezza, egli ne rinchiude gli splendori dentro palazzi che sono ovviamente urbani, ma sembrano isolati e inaccessibili, come se Venezia si fosse ritratta su pochi e sparsi isolotti; dalle finestre di questi palazzi, la città lagunare appare lontana e quasi perduta, si scolora fino ad essere umbratile; le passeggiate serali in gondola (il 'fresco'), invece di rappresentare il *mos* dell'aristocrazia, comunicano una sensazione di diffidente isolamento.

E' come se Nievo, in questa Venezia, offuscasse, per gradi, la luce del sole: non si tratta semplicemente, voglio dire, di una Venezia illanguidita dai cicisbei o scandalizzata dai libertini, ma di un piccolo *caput mundi* italiano nel quale l'*imperium* e le virtù vanno lentamente spegnendosi, lasciando che la tragedia della caduta si espliciti davanti agli occhi del lettore come un lungo crepuscolo, gravido di storie, durante il quale certi amori, certi complotti, i sogni e le attese delusi appaiono come gli estremi gesti di chi è consapevole di appartenere ad una civiltà che sta scivolando verso le tenebre della propria consunzione.

Così, l'inquisitore Formiani può interpretare il ruolo dell'uomo reggitore di un potere oscuro, dai limiti indeterminati, paziente nell'attesa dell'occasione favorevole, del passo falso dell'avversario, ma è un *deus ex machina* che ha sempre bisogno di un servo al quale appoggiarsi, quando cammina, e soprattutto ha come luogo privilegiato del suo *otium* il letto, sdraiato sul quale egli riflette, discute, ascolta il poema scritto dal suo 'poeta cortigiano' la sera prima di dormire, chiarissima prefigurazione del capezzale di morte di uno spirito pienamente consapevole della sua prossimità al regno delle ombre. Il controllo del Formiani sulla politica della Serenissima è capillare, le sue contromosse nella vicenda del complotto del Carmini, in quanto alla prontezza e alla sagacia, non possono non ricordare quelle del console Cicerone contro Catilina, e lasciamo da parte i progetti sulla Morosina, di cui parliamo dopo, eppure le vendette, le punizioni, persino i rimproveri giungono smorzati, svaporano prima di colpire, lambiscono come un'onda i colpevoli ma non li annegano.

A tutta prima, questi sembrano gli esiti tipici delle

commedie goldoniane, ma le loro ragioni rivelano, a mio parere, una loro malinconia profonda: nell' imminenza della propria fine l' inquisitore può assumere (con dolcezza) le vesti del tiranno alfieriano, ma non il ruolo del carnefice: sia lui che la sua Venezia 'imperiale' non possono terminare la propria vicenda storica in altro modo che con un atto di grazia : la contemplazione del tempo, *in limine mortis*, impone la consegna ad altri, e il differimento, delle speranze e delle responsabilità, non certo la conservazione ad ogni costo dell' esistente che è ormai la larva di se stesso: una Repubblica che adotta una politica lassista nei confronti delle sue province e di prudente (ma anche inerme) attesa nelle questioni di politica internazionale sulle quali ormai non ha più alcun potere contrattuale, dei magistrati e degli uomini di potere dagli orizzonti meschini, pieni di paure e di quel disturbo molto moderno che è la paranoia del complotto e della perdita del proprio potere personale.

Dunque, nel raccontare del Nievo la *ville lumière* di Longhi e di Goldoni perde di allegria illuminista, ma acquista nei chiaroscuri, e in questo modo produce un singolare contrasto con le terre che essa domina; ancora dagli storici veneziani, e in particolare dal Marin, lontano parente dello stesso Nievo, apprendiamo che la terraferma rimane sacrificata, da un punto di vista economico, agli interessi di Venezia: il conte Carmini dovrebbe forse rappresentare la fronda dell' aristocrazia della terraferma contro il dominio sfruttatore della città lagunare, appoggiata solo per breve tempo dal popolo minuto .

Forse influenzata dal resto della produzione 'rusticale' del Nievo, parte della critica ha in genere visto in queste zone interne il luogo positivo dell' operosità e delle intatte virtù, dove invece la prima è sdilinquita e corrotta. Può essere, ma le vicende che si svolgono in questa ampia periferia veneziana hanno del crudele e del ferino, i personaggi che vi abitano sono animati da una vitalità fiera e istintiva, devota alle regole di un onore tutto selvatico, che giunge a toccare il sadismo, se pensiamo al trattamento che Tramontino – un personaggio molto simile al servo corso di Dantès nel *Conte di Montecristo* – riserva al Carmini, un trattamento che ha qualcosa del rito pagano. E' da queste pianure primigenie, comunque, che la Venezia futura (l'Italia unita, forse) un giorno dovrà trarre le proprie risorse, e i suoi uomini dovranno avere lo spirito battagliero e gli indomabili orgoglio e amor

proprio di un Tramontino, la sua *bontà* che non è ovviamente la misericordia, ma la pura schiettezza dei suoi sentimenti.

Sui vari palcoscenici nei quali si svolge questa tragedia lenta e inesorabile la protagonista, la Morosina, è proprio un angelo, un angelo alla maniera dei *visiting angel* di Montale, o di quello di Wim Wenders che sta sopra Berlino, e come tale porta la verità a chi è disposto ad ascoltarla. La verità che offre la salvezza è la bontà, che Ferruccio Ulivi precisò come «virtù laica al posto della manzoniana fiducia in Dio», ma la bellezza che da essa promana, tutta spirituale, si apre a suggestioni profonde, evoca l'idea di un principio di unificazione universale, la forza di un *eros* che investe tutti i gradi della realtà.

Come in una sorta di racconto neoplatonico, Morosina fa da tramite tra il mondo degli angeli e quello degli uomini, rende questi ultimi consapevoli di quanta lucente bontà alberghi in loro e, per conto, di quanta materia brutta, insensata, incrostata di bassi istinti primitivi, essi debbano spogliarsi per poter assaporare l'armonia del mondo e la *voluptas* che in ogni momento dispensa la Morosina stessa, come l'*alma Venus* di un Botticelli, alle creature ancora imperfette che le stanno intorno. L'armonia, il «piacere nuovo» come dice Celio, che essa trae suonando dal pianoforte, subito al principio del romanzo, durante il ricevimento al collegio che prelude alla sua entrata nel mondo risultano, in questo senso, come un annuncio; «l'incanto pudico del bello» che avvolge i presenti è il segno più chiaro di una bellezza che non deve abbagliare l'animo, bensì guidarlo: la bontà come «senso di giustizia e di rettitudine, socratico coraggio di fronte ai doveri imposti dalla società...» (Ulivi). Essa lascia il collegio con lo stesso aspirazione verso la libertà che si effonde dalle statue di Michelangelo in procinto di liberarsi dalla materia che le opprime: «...si levò quella mattina piena di vivissima fede; e questo sentimento divino, splendore di nuova bellezza, le irradiava tutte le parti del viso».

Pressoché inutile dire, qui, che Nievo ha soltanto accennato alla Lucia del suo grande (e citato, nel romanzo) modello Manzoni: Morosina non si affida a una Virtù trascendente, non riferisce la propria vicenda a un ordine provvidenziale: dove

quest'ordine non ha che un'influenza superficiale sui pensieri e le azioni dei personaggi, e dove altri ordini sono inadeguati al futuro che si sta preparando, è lei stessa il principio della virtù buona, l'angelo che non si può guardare senza venirne intimamente scossi e trasformati. Così, l'inquisitore Formiani, da machiavellico sfruttatore di giovani innocenti, «santolo» (come lo chiama la Morosina) pieno di una bontà, tutta egocentrica, che elargisce i suoi doni a persone ridotte al ruolo di pedine su una scacchiera, diventa un padre-marito umano e generoso; anche la sua concezione della storia e della politica – machiavellica, appunto – si lascia illuminare dall'afflato della bontà della Morosina e, per una volta ancora, si può prefigurare il *bene* dello stato attraverso il *buono* dei singoli uomini.

Allo stesso modo Celio, libertino e cospiratore, alla ricerca, da una parte, dei sentimenti che Morosina prova per lui, e, dall'altra, di un rinnovamento politico assai disordinato, sul piano ideologico, attraversa le contraddizioni del suo animo e trova alla fine un sé stesso pacificato, rivolto a una Venezia da costruire, riformabile nel senso letterale del termine. Ma su Celio si deve dire altro: benché egli appaia a volte nel romanzo come una sorta di *summa* dei personaggi più convenzionali (il primo amoroso, il libertino, il cospiratore), la sua inquietudine lo conduce verso percorsi eccentrici, più e meno discosti dal suo angelo che in ogni situazione, anche in quelle più drammatiche, costituisce il suo approdo sereno. Egli, più di tutti gli altri personaggi, vive un romanzo: frequenta i palazzi veneziani, va a cercare nelle campagne dell'entroterra le armate di una impossibile insurrezione, percorre i confini della Repubblica sospeso tra il consegnarsi all'autorità e l'auto-punirsi con l'esilio volontario, visita gli inferi dei palazzi di giustizia veneziani, che ricordano tanto gli anfratti sotterranei dell'*Uomo che ride* di Victor Hugo.

L'esito della sua vicenda rivela, in controluce, un percorso di formazione del tutto originale, anche questo simil-platonico: «Anima ormai disgiunta dai legami di quaggiù, ormai aperta alla luce dell'amore immortale, Celio conobbe allora quale doveva essere l'amore per aver nome virtù; conobbe la santa dolcezza di quella fratellanza degli spiriti che non può mai perire; conobbe la potenza rigeneratrice d'una tal fratellanza, quando ponendosi ella a fondamento della famiglia, s'edificò sopra di lei l'ordinamento sociale» (IX). L'amore di cui si discorre è, ovviamente, la bontà,

ultimo e più distillato ‘sugo’ di tutta la storia, che Celio trasmette come insegnamento ai numerosi figli che gli dà Morosina divenuta sua moglie, in un finale che Nievo mutua dichiaratamente da quello dei *Promessi Sposi*, abolendo però ogni cedimento alle celebri accortezze borghesi di Renzo e lasciando che i protagonisti ritornino a vivere nel luogo primigenio del loro amore, ossia quello che li ha visti compagni di giochi, Caneva. L’idillio in questo modo si chiude con il ritrovamento del tempo perduto: una specie di regressione che si pone come l’equivalente aureo degli ispiratissimi ma inconcludenti tentativi di Chirichillo, del quale si parla tra poco, di risalire all’infanzia delle sue vite passate.

La virtù della bontà impone infine una dirittura morale che non lascia spazio alle inquietudini di una società già in avanzato stato di mutazione: l’«ipocrita lettore» di Baudelaire può ritrovarsi nella prima parte del romanzo in Formiani o in Celio, ma è poi costretto anche lui a liberarsi dal contingente e ad attingere alle fonti dell’ideale. (E in questo l’opera dimostra il suo limite o, forse, una voluta contro-modernità).

Eppure anche Morosina è un’anima plasmata, e il suo Pigmalione (nel senso letterale del termine) è il personaggio apparentemente più comico, quasi cervantesiano, di *Angelo di bontà*, il nodaro Chirichillo, che ha accettato di seguire il podestà padre di lei per tutto il territorio della Repubblica, per un «amore sviscerato e paterno» nei confronti della Morosina stessa, un amore che è una singolare affinità di anime tra il creatore e la creatura: è Chirichillo a instillare la vitale bontà, che per lui è il «cardine di ogni perfezione morale», nella Morosina ancor bambina e in attesa della propria forma, ed è lui a seguirne in ogni momento i drammi e le angosce con un’ apprensione che non è molto differente da quella di Celio in analoghe situazioni.

Ma la sua attesa nei confronti della crescita della Morosina rivela anche una sorta di pazienza orfica che rivela il suo straordinario punto di vista sul rapporto tra tempo e anima. Chirichillo, infatti, resta in genere in mente al lettore perché crede nella metempsicosi e vi elabora sopra delle bizzarre teorie, bizzarre ma non lambiccate: a volerlo prendere sul serio, egli è costantemente alla ricerca di una mappa della trasmigrazione delle anime, della propria e di altre, attraverso quelle larve di ricordi che chiamiamo reminiscenze. La sua *vis comica*, stralunata, lascia

trasparire anche la figura enigmatica di un vecchio sospeso, senza rendersene pienamente conto, sui precipizi del tempo, in grado d'intravedere, o almeno di intuire, la vera esistenza che sfiora soltanto, oltrepassandolo, l' accidente storico, il continuum delle anime, i doni adamantini dei quali esse sono dispensatrici, primo di tutti, ovvio, la bontà.

Nievo gli pone accanto, sia per creare la coppia comica, sia per fare da contrasto con la sua *sagesse* metafisica, il padre di Morosina, il podestà Valiner che, significativamente, si pone poche domande, fa voto di obbedienza a chi ha più potere o anche solo più carattere di lui (in ordine, Formiani e la moglie Cecilia), beve, conclude lo scellerato accordo di matrimonio con l' Inquisitore, e il giorno dopo se ne dimentica: se Chirichillo è un folle che lascia intendere le profondità del suo io, il podestà Valiner è un *bonhomme* che, dovunque lo tocchi, suona ottuso: non a caso, gli influssi buoni della figlia non producono in lui alcun mutamento.

Gli altri personaggi femminili del romanzo sono curiosamente assai poco materni, direi anche poco femminili, e lasciano intravedere una dimensione archetipica. La Morosina non ha la madre ma due matrigne, la superiora del collegio delle Serafine e la signora Cecilia Valiner, due Circi che esprimono nei confronti dell'«angelo di bontà» oscure forze negative: un senso d'invernale reclusione la prima, la privazione della figura della madre la seconda. Ma, ancora di più, queste loro forze rimangono asservite al loro vero padrone, l'inquisitore Formiani che se ne serve, e le manipola, come il Prospero della *Tempesta* shakespeariana, per tramare i suoi oscuri progetti. Anche le servette di Morosina, apparentemente di gusto goldoniano, conservano un'allegria e una vitalità un poco ninfali e sono, pure loro, piccoli attanti nel gioco dell'Inquisitore.

Il personaggio della signora Cecilia, di suo, presenta una notevole originalità. Essa, da vera generalessa, regge, anche a distanza, le briglie di suo marito, lo domina come un'occulta coscienza, lo estromette dal suo ruolo di podestà e tratta la politica di Asolo al posto suo. Di questo personaggio che non si vede quasi mai il lettore ricava un'impressione opposta a quella suscitata dalla Morosina: la soavità e la generosità di questa debbono fare contrasto con il rifiuto di questa di essere altro da una donna di stato; dove Morosina, a dispetto delle circostanze, è

solare, la signora Cecilia è opaca, in certi momenti addirittura più imperscrutabile dell'inquisitore Formiani.

In comune con la protagonista, però, ella attraversa l'esperienza dell'esilio e della reclusione: Asolo, il collegio delle Serafine, sono le lontane province dove le anime attendono di sbocciare a nuova vita. La conciliazione finale tra Formiani e Cecilia e tra questa e Morosina non hanno soltanto il sapore di una commedia giunta al quinto atto, ma anche di una ricomposizione dell'ordine delle anime che danno forza e vitalità al mondo.

«Concedi, o discreto lettore, che, prima di assalirti da novelliero, mi ti presenti da amico a confessar ciò che pochi sarebbero in grado di confessare sul bel principio d' un racconto, che la mia storia, cioè, è storia vera da capo a fondo. Né questo io dichiaro per menomarmi modestamente il merito della invenzione, sebbene per scusarne accortamente la pochezza »: così comincia la prefazione d'autore ad *Angelo di bontà* e, più che un'avvertenza, sembra una dichiarazione d'intenti da riferire a un clima nel quale, mentre imperversava una produzione 'industriale' del romanzo storico Manzoni, con *Del romanzo storico*, chiudeva i suoi conti con la narrativa d'invenzione e Rovani, con *Cent'anni*, li riapriva per tutta la letteratura italiana successiva.

Se assumiamo questi due autori come due diversi (non opposti) approdi al lavoro sul romanzo, dobbiamo riconoscere che il Nievo di *Angelo di Bontà* non si pone il minimo problema sulla caratterizzazione del punto di vista narrante ma anche che, allo stesso tempo, si dimostra molto più scrittore che narratore: è vero che Nievo ha proceduto per assemblaggio di generi, ma la retorica romanzesca che li governa, un poco rapsodica, rende comunque il senso di una ratio perché non si smarrisce mai oltre il filo conduttore del discorso.

Se, come scrive Tellini, dopo *Del romanzo storico* manzoniano «spezzare la dialettica di storia e invenzione vuol dire rinunciare alla scommessa di un 'possibile' mondo migliore» e quindi rinunciare alla «tensione a rifare la storia», tutta la scrittura di Nievo procede sulle misure armoniche della bontà di Morosina: vi accorda i moti sentimentali dei personaggi e, per somiglianza o per contrario, vi iscrive ogni tensione verso il futuro, vi disegna

sopra un' utopia che non sarà mai Storia , ma che rimarrà comunque come un' Orsa maggiore alla quale drizzare, nel tempo della caduta, uno sguardo non privo di speranza.

Non siamo lontani dalle posizioni di un Tenca, che negli anni '50 riconosce nella letteratura «l' espressione d' amore, eguaglianza, fraternità...», e quindi di una linea tutto sommato moderata, ma bisogna ribadire come la bontà di questo romanzo sia un 'amore' per nulla paternalistico che tutto tiene insieme e che rinnova quanto di *buono* è invecchiato e non può più essere un punto di riferimento affidabile, lo rinnova *levando* la materia, intendo e lo dispone verso l'avvenire: come la morte di Chirichillo ad Asolo coincide con la nascita di Napoleone ad Ajaccio, la morte della Repubblica di Venezia lascia presagire, entro breve tempo, la nascita della Venezia italiana.

[indietro](#)