

Andrea Lombardinilo

MANZONI E IL DOMINIO PUBBLICO:
PER UNA TEORESI SOCIALE DEL MEDIUM LETTERARIO

Il medium letterario e «l'arti della parola»

All'alba della modernità, Manzoni elabora una propria idea di pubblico, funzionale alla costruzione del primo vero romanzo *mainstream* dell'Italia unita, *I Promessi sposi*. La sua è una concezione innovativa dell'opera narrativa, esplicitata nei saggi di teoria letteraria (in particolare nella *Lettera al Boccardo*), che anticipano taluni aspetti dell'evoluzione del medium letterario al tempo delle rappresentazioni partecipate. La pubblicità come tratto costitutivo della scrittura, la cui creazione è funzionale alle esigenze ricettive del lettore, alle prese con l'evoluzione delle «arti della parola».

Una lezione cara alla letteratura romantica, e in particolare alla narrativa di Scott, antesignano diretto del paradigma manzoniano. Una problematica teorica e creativa, che sembra innestarsi sullo «studio delle arti dell'espressione e della comunicazione» caldeggiato da McLuhan in merito allo sviluppo di «un senso integrale della religione e della cultura sconosciuto in passato». Il sociologo canadese studia tali dinamiche in alcuni scritti di critica letteraria ispirati al connubio tra creazione artistica e impegno sociale, particolarmente utili per comprendere il ruolo del romanzo storico (Scott) e dell'umanista cattolico all'alba della modernità.

Sullo sfondo, la definizione di paradigmi narrativi condivisi, esperiti da Manzoni risemantizzando il linguaggio e promuovendo «l'utile e il vero». Il *medium* letterario come patrimonio del pubblico dominio, declinato secondo precisi paradigmi comunicativi.

Manzoni e la pubblicità del medium letterario

L'umanista cattolico ha la possibilità di vedere l'Incarnazione che informa tutte le arti e tradizioni dell'umanità. Più specificamente, nel nostro tempo la letteratura cattolica si è avvicinata a questa consapevolezza più di quanto abbia fatto in passato. Ma così ha fatto anche il mondo laico. Lo studio delle arti dell'espressione e della comunicazione può dare oggi al cattolico un senso integrale della religione e della cultura sconosciuto in passato¹.

Manzoni è tra i primi scrittori moderni ad elaborare una riflessione (teoricamente compiuta) sulla funzione sociale del medium letterario, colto nelle sue varie declinazioni narrative, poetiche, teatrali, pubblicistiche. Una riflessione che non è circoscritta ad aspetti meramente linguistici (*Lettera al Fauriel*) o scenici (*Lettera a Monsieur Chauvet*), ma si estende a problematiche funzionali contingenti, in specie comunicative ed editoriali (*Lettera al Boccardo*), essenziali per stringere quella «comunione con il lettore» inseguita nella fase di revisione dei *Promessi sposi*².

Manzoni elabora un'idea moderna di pubblico, alle prese com'è con la costruzione del medium narrativo *mainstream* e con la missione di contemperare «l'utile e il vero»: l'atto creativo è di per sé vincolato a istanze sociali e documentarie precise, rese non più differibili dai mutamenti culturali e politici innescati dal Romanticismo e dalle sue declinazioni civili, simboliche e valoriali. Il superamento del romanzo di Walter Scott non è che la diretta conseguenza di una scelta comunicativa di fondo, fondata sul rispetto della verità storica e sulla valorizzazione della giustizia sociale (*Storia della colonna infame*), e innestata a sua volta sulla universalità del sentimento cristiano (*Osservazioni sulla morale cattolica*).

La letteratura come atto poetico fondato sul rispetto della verità storica, sulla esaltazione degli oppressi e sulla centralità ricettiva del lettore. Sono questi i tre capisaldi programmatici che rendono la

¹ M. MCLUHAN, *Catholic humanism and modern letters*, in *Christian humanism in letters*, The McAuley lectures, OS No. 2. West Hartford, Conn.: St. Joseph college, (17), 1954; tr. it., *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, in Id., *Letterature e metafore della realtà*, vol. I, a cura di Silvia D'Offizi, Armando, Roma 2009, p. 59.

² Interessante la lettura semiologica che Umberto Eco dà di alcuni passaggi del romanzo manzoniano, in *Semiosi naturale e parola nei "Promessi sposi"*, in Id., *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, pp. 445-461.

scrittura manzoniana un medium conoscitivo a tutto tondo, come ribadito nella lettera prefatoria al *Conte di Carmagnola*, in cui le unità aristoteliche si configurano come idolo polemico incondizionato: «Tutto ciò che ha relazione con l'arti della parola, e coi diversi modi d'influire sulle idee e sugli affetti degli uomini, è legato di sua natura con oggetti gravissimi»³.

Compito dello scrittore è rendere la scrittura funzionale alle reali istanze rappresentative di una società proiettata verso una complessità crescente, generata dall'avvento delle masse urbane e delle innovazioni tecnologiche, dalla nascita del mercato editoriale e dall'espansione dell'attività pubblicistica. Di qui l'attenzione posta da Manzoni alla teoria di una letteratura che si lasci divulgare e rappresentare, come attesta la scelta di pubblicare il romanzo a puntate e con illustrazioni, a suggerire l'importanza della pubblicità nelle moderne strategie editoriali: «Vino non c'è cui non bisogna frasca, / Autor che non annunzia non intasca»⁴.

I due endecasillabi attestano l'imprescindibilità dell'opera d'arte dalla sua declinazione editoriale, senza la quale non può esservi atto creativo socialmente valido. La scrittura non deve far altro che riscattare le sofferenze degli umili e dare voce agli oppressi, nel segno della cristiana condiscendenza esaltata negli *Inni sacri*. Del resto Manzoni incarnerebbe bene l'immagine dell'umanista cattolico disegnata da McLuhan: «chi voglia discutere l'umanesimo e la letteratura oggi deve sapere qualcosa della storia dei media e della comunicazione»⁵.

Un passaggio fondamentale della storia mediale è scritta da Manzoni nella fase di elaborazione della teoria sociale del medium letterario, fondata su una precisa cognizione della sfera pubblica e sulla riflessione circoscritta sul dominio pubblico (*Lettera a Girolamo Boccardo*). Un processo teorico sedimentatosi nell'arco dell'intera attività creativa del Manzoni, non senza dubbi e ripensamenti, come attesta l'ottava in endecasillabi dedicata a Francesco Hayez, ringraziato per aver dipinto la scena del Conte di Carmagnola condotto al patibolo:

Già vivo al guardo la tua man pingea / Un che in nebbia m'apparve all'intelletto: / Altra or fugace e senza forme
idea / Timida accede all'alto tuo concetto: / Lieto l'accogli, e un immortal ne crea / Di meraviglia e di pietade
oggetto; / Mentre aver sol potea dal verso mio / Pochi giorni di spregio, e poi l'obblio⁶.

I versi descrivono efficacemente l'insondabile mistero dell'atto creativo, colto nel momento di passaggio dalla scrittura all'immagine: il narratore riconosce al pittore la capacità di penetrare l'essenza profonda della rappresentazione del dramma umano incarnato da Francesco di Buglione, che in teatro non riscosse successo, né di pubblico né della critica. Non è forse un caso che si debba proprio ad Hayez la costruzione dell'immagine pubblica di Manzoni, affidata al celebre ritratto esposto a Brera. La creazione artistica come atto comunicativo socialmente condiviso, nel segno della ricezione pubblica dell'opera d'arte.

Questa la missione che Manzoni si prefigge non solo con il romanzo, ma anche con il teatro, nel segno di un impegno di rinnovamento dichiarato sin dalla lettera prefatoria al *Conte di Carmagnola* (1820): la polemica contro le unità aristoteliche di luogo e di tempo denota l'ostinazione del drammaturgo nel declinare il medium letterario secondo le istanze di un pubblico, le cui richieste variano in rapporto all'evoluzione della sensibilità estetica e culturale del momento. Si tratta di una problematica diffusa nella *Lettera a Monsieur Chauvet*, composta anch'essa nel 1820 in risposta alle critiche rivolte al mancato rispetto delle unità aristoteliche nel *Carmagnola*. La lettera allo Chauvet segna il definitivo distanziamento dal classicismo della prima ora, rimosso a favore di una concezione moderna dell'opera letteraria, chiamata ad innovare la tradizione nel segno di una maggiore aderenza alle aspettative dell'opinione pubblica⁷.

Del resto, la lunga epistola allo Chauvet (mai pubblicata in vita dal suo autore), «partendo dalla polemica alle unità, perveniva alla formulazione di una nuova poetica realistica ed etica, che aveva il suo fulcro nella concezione dell'arte che ha la funzione morale e sociale di conoscere e far conoscere l'animo umano nella varietà molteplice delle sue implicanze, delle sue motivazioni, delle sue passioni»⁸. La strada da

³ A. MANZONI, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, Bur, Milano 2001⁴, p. 48.

⁴ A. MANZONI, [*Pubblicità necessaria*], in Id., *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2005³, p. 244.

⁵ M. McLuhan, *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, in Id., *Letterature e metafore della realtà*, vol. I, cit., p. 43.

⁶ A. MANZONI, [*A Francesco Hayez*], in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 237.

⁷ Per una disamina sull'evoluzione della sfera pubblica (anche letteraria) in epoca moderna, si rimanda a J. HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, tr. it.: *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 2011⁴.

⁸ A. SOZZI CASANOVA, *Nota ad A. Manzoni, Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 56.

percorrere è la rappresentazione del vero nelle sue manifestazioni fattuali, incastonare la verità documentaria nella descrizione delle vicende degli uomini, sottoposti all'azione insondabile della Provvidenza.

La storia è *magistra vitae* nella misura in cui l'arte può ridestare l'uomo dall'oblio del tempo e rappresentarne la multiforme complessità, nel segno di una fedeltà descrittiva che non lede l'autonomia creativa dello scrittore. Il suo interlocutore primario deve essere lo spettatore, vero oggetto argomentativo del Manzoni teorico della letteratura. Il medium letterario fa i conti con la progressiva sensibilizzazione del pubblico. L'autore può intravedere nella storia il fondamento dell'identità culturale e politica di un popolo ancora troppo frastagliato per potersi definire nazione: da questo punto di vista Manzoni è consapevole della delicatezza della sfida ingaggiata. Ma è altrettanto determinato nell'affermare la cifra sperimentale dei poeti romantici, invitati a non prestare il fianco ai pregiudizi di parte:

Per generale che possa essere il pregiudizio dominante, avranno bisogno di meno coraggio per sottrarsi quando penseranno che la maggior parte dei poeti le cui opere sono loro sopravvissute hanno avuto anch'essi qualche pregiudizio da vincere, e sono diventati immortali solo sfidando in qualche modo il loro secolo⁹.

La difesa a oltranza delle unità aristoteliche denota una pervicace fiducia nella tradizione, che confligge con le istanze documentarie e morali di un teatro volto tanto a *docere* quanto a *delectare*: sono le stesse che spingono Manzoni a non piegarsi dinanzi ai pregiudizi dei critici, assestati su posizioni di retroguardia di sapore neo-classico. Le posizioni romantiche denotano al contrario un differente sentire comunicativo, calibrate come sono su una diversa idea di pubblico, meno aristocratica e meno dotta, corroborata dalla funzione educativa della storia:

È d'altronde impossibile che questo pregiudizio non si indebolisca di giorno in giorno; il gusto sempre crescente per gli studi storici finirà per modificare anche le idee degli spettatori, e per rendere rari e difficili i successi teatrali fondati solamente sull'ignoranza della platea. [...] Nel giudizio del passato, nella valutazione degli antichi costumi, delle antiche leggi e degli antichi popoli, come pure nelle teorie delle arti, a dominare e a distorcere la mente umana sono state le idee convenzionali e la boriosa pretesa di raggiungere un fine esclusivo e isolato¹⁰.

L'ignoranza della plebe deve far posto alla consapevolezza dello spettatore, proiettato in una dimensione rappresentativa che ne esalti lo spirito di appartenenza e il sostrato identitario. Per riuscirci il drammaturgo moderno deve far ricorso a una forma nuova di individualismo, che sull'esempio storico valorizzi le doti e le qualità dell'eroe: non più un personaggio del mito, ma un attore del mondo, gravato dai successi e afflitto dalle delusioni. Un aspetto ben colto da Lukács in riferimento a Manzoni: «Il dramma nuovo è il dramma dell'individualismo, e lo è con una forza, una intensità ed un esclusivismo che il dramma non aveva mai conosciuto prima»¹¹.

Adelchi e Bussone sono due eroi moderni perché investiti di una responsabilità più grande rispetto alle loro reali possibilità, concesse da una Provvidenza che però li priva della gestione totale degli eventi. Ciò accade perché anche i valorosi non possono rifuggire dalle bieche viltà e dagli improvvidi interessi che caratterizzano l'agire sociale, connotato negativamente sul piano civile e morale. Il tramonto dei propri ideali fa *pendant* con il tradimento perpetrato dalla propria fazione, lacerata da sospetti e congiure.

Va in scena la rappresentazione del vivere quotidiano, trasfigurato da una ambientazione storica che esalta, anziché alterare, la contraddittoria fenomenologia dell'agire sociale. Alla base della scrittura drammaturgica manzoniana vi è una insopprimibile istanza illuministica, finalizzata a denunciare le ingiustizie perpetrate ai danni dei buoni: un tema che permea il romanzo e la *Storia della colonna infame*, in cui l'autore tesaurizza il paradigma etico e civile fornito da Cesare Beccaria e dai sodali del «Caffè».

⁹ A. MANZONI, *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in ID., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 148.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 148-149.

¹¹ G. LUKÁCS, *Schriften zur literature-soziologie*, tr. it. *Scritti di sociologia della letteratura*, Mondadori, Milano 1976, p. 206. Per un approfondimento del rapporto tra letteratura, romanzo e società si rimanda a: L. GALLINO, *Critica letteraria e sociologia della letteratura*, «Il Mulino», VI (3), 1957; L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris 1964; tr. it., *Per una sociologia del romanzo*, Bompiani, Milano 1967; R. ESCARPIT, *L'écrit et la communication*, Presses Universitaires de France, Paris 1973; tr. it.: *Scrittura e comunicazione*, Garzanti, Milano 1976; G. PAGLIANO Ungari (a cura di), *Sociologia della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1972; A. ABRUZZESE (a cura di), *Sociologia della letteratura*, Savelli, Roma 1977.

Manzoni concepisce una letteratura che, sfruttando l'utile e il vero, proponga al pubblico pagine soppite o dimenticate della storia, macchiate dal sangue del sopruso e della prevaricazione:

Sembra che finalmente la storia diventi una scienza: la si rifà da ogni lato; ci si accorge che ciò che fin qui è stato preso per storia non è che un'astrazione sistematica, un seguito di tentativi per dimostrare false o vere delle idee mediante fatti sempre più o meno snaturati dall'intenzione faziosa su cui si è voluti farli servire¹².

Il medium letterario si carica di finalità documentarie che si innestano su dettami retorici e allegorici indispensabili per la resa comunicativa della narrazione: un discorso valido tanto per il romanzo quanto per il teatro, laddove la storia si configura come miniera di sconfinata ricchezza di un'umanità sovente repressa o delusa, annientata dall'insondabilità dell'ingiustizia sociale. Il riscatto dell'identità negata¹³ avviene per il tramite della carità cristiana, che l'umanista cattolico deve restituire alla sua funzione esistenziale: «Il ruolo dell'umanista cattolico è quello di coltivare un senso di rispetto superiore al comune per il passato, per la tradizione, pur esplorando nello stesso tempo ogni sviluppo presente per quanto questo rivela sull'uomo che il passato non aveva rivelato»¹⁴.

La sottolineatura di McLuhan sta a indicare la prerogativa illuministica che lo scrittore cattolico dispiega nella sua attività creativa, fondata sul recupero conoscitivo del passato, ricostruito secondo le finalità divulgative dell'agire culturale: si pensi al recupero di Agostino operato da T.S. Eliot, convertito al cristianesimo in età matura al pari di Manzoni e di McLuhan¹⁵. Si disegnano così i contorni di quell'umanesimo cattolico che il sociologo canadese studia prendendo le mosse dal romanticismo: il romanzo storico di Scott inaugura in Europa una stagione narrativa irripetibile, sancita in Italia dal romanzo manzoniano, in cui il connubio tra storia e finzione si rivela tratto peculiare dell'agire narrativo.

Se è vero che *I Promessi sposi* si affermano ben presto come «meeting dell'Italia unita»¹⁶, è altrettanto vero che l'uso del lingua in versione *mainstream* risponde alle esigenze di attrarre un pubblico in rapido mutamento, pronto a trarre dalla lezione della storia i necessari insegnamenti etico-civili. La scelta del Seicento è di quelle non casuali: il legame tra Romanticismo e Barocco è conferito dall'interesse per l'espressione allegorica, per l'indagine storica e il sentire religioso, nel segno di una metaforizzazione del messaggio didascalico che sfrutta precisi dettami simbolici e semiotici.

È un critico della portata di Benjamin a porre in evidenza la portata storica della teoria allegorica dei romantici: «Benché rimasta allo stato virtuale, questa teoria romantica dell'allegorico attesta in modo innegabile la parentela tra Barocco e Romanticismo»¹⁷. Benjamin svolge un'aperta critica alla trattazione sull'allegoria svolta da Schlegel nel *Dialogo sulla poesia*, il cui linguaggio risente di vaghezza: «l'affermazione che ogni bellezza è allegoria non fa anzi altro che proporre il luogo comune classicistico secondo cui essa è simbolo»¹⁸. Per Manzoni la bellezza romantica non è simbolo, ma metafora del reale, rappresentata secondo la sua inafferrabile complessità: il teatro ha il compito di rappresentare gli aspetti più significativi dell'agire sociale, filtrati dalla sensibilità del poeta impegnato nel restituire verità storica agli eventi.

Da questo punto di vista, il coro si riafferma come voce fuori campo dello scrittore che partecipa attivamente al fluire degli accadimenti, ma senza giudizi di sorta: spetta allo sguardo onnisciente di Dio giudicare l'operato terreno degli uomini, guidati da forze interiori insostenibili orientate talvolta al comando, altre volte alla pietà e al perdono. Anche in questo caso siamo in presenza di una innovazione che Manzoni rivendica nella prefazione al *Conte di Carmagnola* con le parole di Schlegel:

¹² A. MANZONI, *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in ID., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 148.

¹³ Il riferimento è all'opera di E. GOFFMAN, *Stigma. Notes on the management of spoiled identity*, Simon & Schuster, New York, 1963, tr. it.: *Stigma. L'identità negata*, Ombre corte, Verona 2012.

¹⁴ M. MCLUHAN, *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, in ID., *Letterature e metafore della realtà*, vol. I, cit., p. 40.

¹⁵ I saggi dedicati dal sociologo canadese all'opera di T.S. Eliot sono raccolti in M. MCLUHAN, *Letterature e metafore della realtà. La critica letteraria*, vol. II, a cura di S. D'Offizi, Armando, Roma 2010.

¹⁶ M. MORCELLINI, *Manzoni e il riscatto del popolo. I "Promessi sposi" come breviario nel dibattito culturale postmoderno*, relazione al convegno nazionale di studio *Narrazioni dell'incertezza. Società, media, letteratura*, Università degli studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, 24-25 novembre 2014 (in corso di pubblicazione).

¹⁷ W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974; tr. it.: *Il drama barocco Tedesco*, Einaudi, Torino 1999, p. 189.

¹⁸ *Ibidem*.

Il Coro è da riguardarsi come la personificazione de' pensieri morali che l'azione ispira, come l'organo de' sentimenti del poeta che parla in nome dell'intera umanità. E poco sotto: Vollero i greci che in ogni dramma il Coro... fosse prima di tutto il rappresentante del genio nazionale, e poi il difensore della causa dell'umanità: il Coro era insomma lo spettatore ideale; esso temperava l'impressioni violente e dolorose d'un'azione qualche volta troppo vicina al vero; e riverberando, per così dire, allo spettatore reale le sue proprie emozioni, gliele rimandava raddolcite dalla vaghezza d'un'espressione lirica e armonica, e lo conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione¹⁹.

La dicotomia tra spettatore ideale e spettatore reale si innerva sul tentativo di fondare una teoresi del medium letterario che sia in grado di conferire stabilità narrativa alle incertezze di una società segnata da mutamenti comunicativi di rilievo, agevolati dalla diffusione costante dei giornali. La critica leopardiana alla filosofia delle gazzette (*Palinodia al Marchese Gino Capponi*)²⁰ cela il disincanto per un progresso che Manzoni sfrutta in maniera oculata: mutuando la felice espressione usata da Adorno a proposito di Balzac, si è tentati di dire che Manzoni «esercita la suggestione del concreto»²¹, almeno nella misura in cui la sua teoresi è ispirata dalla necessità di legare l'attività creativa a specifiche ragioni editoriali e comunicative, come sancito dalla *Lettera al Boccardo*, in cui problematiche editoriali si legano alle istanze (moderne) del pubblico dominio²².

La gestione della *querelle* con Le Monnier non fa che confermare la sagacia imprenditoriale del romanziere, che incarna il prototipo dell'intellettuale moderno che sa piegare la scrittura alle ragioni del mercato e alle istanze del pubblico, e che nella letteratura scorge uno straordinario volano di rappresentazione collettiva. Non a caso è allo spettatore popolare che Manzoni rivolge la sua attenzione critica e artistica, rivendicandone capacità di giudizio e consapevolezza artistica, in riferimento alla funzione sociale del teatro, accreditato di un'azione di rinnovamento che poggia sul rifiuto della tragedia classicista e sulla elaborazione di un nuovo modo di narrare le vicende degli uomini, passate o contingenti che siano. La portata euristica della storia si innesta sulla dimensione epistemologica del presente, entrambe filtrate dalla cifra poetica della scrittura. La teoria cede il passo alla pratica dell'esperienza, la sola in grado di esaltare il sentire collettivo del popolo:

Se poi queste regole si confrontano con l'esperienza, la gran prova che non sono necessarie alla illusione è, che il popolo si trova nello stato d'illusione voluta dall'arte, assistendo ogni giorno e in tutti i paesi a rappresentazioni dove esse non sono osservate; e il popolo in questa materia è il miglior testimonia²³.

Per dirla con Le Bon, «il meraviglioso e il leggendario sono, in effetti, i veri sostegni d'una civiltà. Nella storia, l'apparenza ha sempre avuto un ruolo molto importante della realtà. L'irreale predomina sul reale»²⁴. In netto anticipo rispetto ai corifei della sociologia delle masse di fine Ottocento, Manzoni comprende la necessità di recuperare dalla storia quel tanto di misterioso che possa agevolare la diffusione del messaggio di verità contenuta nell'opera letteraria. Nel teatro sono le immagini, più delle parole, a calamitare l'attenzione del pubblico, richiamato dal fascino irresistibile della rappresentazione. Non a caso Le Bon sottolinea che «nulla colpisce l'immaginazione popolare più di un'opera teatrale»²⁵.

Non è dunque un caso che i primi passi Manzoni li muova proprio all'interno del teatro, che vuole però slegato dai lacci classicistici e investito di una responsabilità pedagogica, oltre che culturale e valoriale. Con l'abbandono delle scene e il passaggio al romanzo, Manzoni intuisce la portata divulgativa delle narrazioni popolari, nelle quali l'ascoltatore possa riconoscersi e proiettare le proprie aspettative esistenziali.

¹⁹ A. MANZONI, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 50.

²⁰ Sull'argomento si rimanda al nostro saggio dal titolo *Leopardi e la sfera pubblica letteraria: il mito (negativo) della massa*, in A. LOMBARDINILO, *Leopardi: la bellezza del dire. Società, educazione, testualità nella "Crestomazia italiana della prosa"*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 82-114.

²¹ T.W. ADORNO [1974], *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; tr. it., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, p. 73.

²² A. MANZONI, *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, in Id., *Opere varie*, vol. III, a cura di G. Bezzola, Rizzoli, Milano 1961, pp. 611-646.

²³ A. MANZONI, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 43.

²⁴ G. LE BON, *Psychologie des foules*, Alcan, Paris 1895; tr. it.: *Psicologia delle folle*, TEA, Milano 2012, pp. 94-95.

²⁵ *Ibidem*, p. 95: «riuscendo a pensare solo per immagini, si lasciano anche impressionare solo dalle immagini. Sono queste che possono terrorizzarle o sedurle, e indirizzarle nei comportamenti. Ecco perché le rappresentazioni teatrali, le cui immagini risaltano in forma molto netta, hanno sempre enorme influenza sulle folle. Pane e spettacoli costituivano un tempo, per la plebe romana, l'ideale della felicità. Col trascorrere del tempo questo ideale ha variato ben poco».

Il teatro non è altro che un momento di passaggio, come del resto lo sarà il romanzo: è il pubblico, e non l'autore, a decretare il successo di un genere piuttosto che di un altro, a condizione che il medium letterario si faccia carico dei principi di verità e di umanità. Da questo punto di vista, il teatro è espressione nobile dell'«arti della parola», coltivate da Manzoni nel pieno rispetto della veridicità storica:

Tutto ciò che ha relazione con l'arti della parola, e coi diversi modi d'influire sulle idee e sugli affetti degli uomini, è legato di sua natura con oggetti gravissimi. L'arte drammatica si trova presso tutti i popoli civilizzati: essa è considerata da alcuni come un mezzo potente di miglioramento, da altri come un mezzo potente di corruttela, da nessuno come una cosa indifferente. Ed è certo che tutto ciò che tende a ravvicinarla o ad allontanarlo dal suo tipo di verità e di perfezione, deve alterare, dirigere, aumentare, o diminuire la sua influenza²⁶.

Le forze misteriose e ataviche che regolano i personaggi di Shakespeare (citato da Manzoni) sono fagocitate dal flusso incontrovertibile della storia, che domina le vicende umane secondo i paradigmi escatologici di una provvidenza che si dipana secondo un piano imperscrutabile agli uomini. McLuhan ha compreso l'essenza comunicativa del teatro di Shakespeare, in quanto «mostra una autentica preveggenza circa le conseguenze sociali e personali della spogliazione di attributi e di funzioni allo scopo di aumentare la velocità, la precisione e il potere»²⁷.

Allo stesso modo, sulla scorta di Lukács, va rilevata l'incidenza delle conseguenze sociali e culturali derivanti dai nuovi fermenti patriottici e politici sul teatro manzoniano, che segna il primo ma fondamentale passo della rielaborazione della lezione narrativa impartita da Scott sul modello storico, e che vede in Schiller e Goethe i principali esponenti europei.

Come noto, il dramma storico fiorisce ben prima del romanzo storico, ma non ottiene lo stesso successo: «D'altra parte la nuova tendenza storica dell'arte, che si afferma con Walter Scott, nell'ambito della letteratura drammatica dà pochi ed isolati frutti (il *Boris Godunov* di Puskin, i drammi di Manzoni ecc.). La concezione storicistica della realtà trova la sua più felice espressione artistica soprattutto nel romanzo, o, al massimo, nel racconto lungo»²⁸.

Il riconoscimento di Lukács denota la portata sociologica, oltre che estetica, dell'impegno teorico di Manzoni, che esprime la prerogativa dell'umanista cattolico di leggere il presente attraverso la ricostruzione del passato, secondo i parametri dell'utile e del vero. Il dramma storico come impegno propedeutico all'epopea del romanzo, realizzata ad uso e consumo del pubblico popolare, che ha già decretato il proprio gradimento per l'arte drammatica:

Quest'ultime riflessioni conducono a una questione più volte discussa, ora quasi dimenticata, ma che io credo tutt'altro che sciolta; ed è: se la poesia drammatica sia utile o dannosa. So che ai nostri giorni sembra pedanteria il conservare alcun dubbio sopra di ciò, dacché il Pubblico di tutte le nazioni colte ha sentenziato col fatto in favore del teatro²⁹.

Anche sulla scorta di Schlegel, Manzoni compie dunque la scoperta della letteratura come medium autonomo, destinato ad attrarre anche i lettori appartenenti alle classi meno abbienti: «Si inaugura, così, un ricercare e un teorizzare (che in vario modo percorre la modernità) sulla letteratura come sistema produttivo autonomo o in relazione con la trasformazione sociale complessiva»³⁰.

Manzoni è probabilmente il primo scrittore di casa nostra a tentare una teoresi del medium letterario, destinato ad affermarsi come patrimonio culturale del dominio pubblico, in netto anticipo rispetto alla società connessa dei nostri giorni³¹. Il tutto ricondotto nella discussione più ampia sul valore etico e sociale della

²⁶ A. MANZONI, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 48.

²⁷ M. McLuhan, *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, University of Toronto Press, Toronto 1962, tr. it.: *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 2011², p. 53.

²⁸ G. LUKÁCS, *Scritti di sociologia della letteratura*, cit., p. 206.

²⁹ A. MANZONI, *Prefazione a Il conte di Carmagnola*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 48.

³⁰ G. RAGONE, *Introduzione alla sociologia della letteratura. La tradizione, i testi, le nuove teorie*, Liguori, Napoli 2000², p. 40.

³¹ *Ibidem*: «Anche nella cultura italiana troviamo significativi interessi di questo tipo, rafforzati da una specifica tensione verso il concreto, l'educativo, visto che si sperava nell'effetto del messaggio letterario sul pubblico, a fini etici, per formare uno spirito patriottico nazionale (si pensi a Pellico o a Manzoni). Notevole influenza hanno le idee di Mazzini, che considera la *letteratura come base per l'orientamento dell'opinione pubblica* (a sua volta in grado di

letteratura rivendicato dai romantici in polemica con le posizioni classiciste, destinate all'obsolescenza dalla nuova temperie nazional-popolare che conduce all'unità d'Italia: Manzoni ne è uno dei padri nobili, forte di un impegno civile e letterario determinante ai fini della costruzione dell'identità nazionale sul piano linguistico, culturale e narrativo.

Manzoni e il «dominio pubblico»: riflessioni sociologiche

La disputa tra Manzoni e Le Monnier rappresenta ancora oggi un caso editoriale quanto mai d'attualità nell'era della scrittura dematerializzata e della società reticolare. La questione della proprietà letteraria si innesta su una molteplicità di problematiche connesse, che investono il diritto d'autore e dell'informazione, la storia dell'editoria, la sociologia della letteratura e della comunicazione, la storia e critica dell'opinione pubblica. Queste le problematiche che confluiscono nella *Lettera al signor professore Girolamo Boccardo intorno a una questione di così detta proprietà letteraria*, pubblicata in opuscolo nel 1862³².

In particolare, sono le implicazioni sociologiche ad essere state sottovalutate, considerata la rilevanza pubblicistica e giuridica che la vicenda assume nell'arco dei quasi due decenni necessari per essere risolta. Le parole chiave dello scritto manzoniano assumono una evidente valenza giuridica e comunicativa: plagio, contraffazione, dominio pubblico, società, autori, pubblico, ingegno. Oggetto del contendere, la proliferazione di edizioni pirata (o comunque non autorizzate) de *I promessi sposi*, prima e dopo l'entrata in vigore della Convenzione austro-sarda «a favore della proprietà e contro la contraffazione delle opere scientifiche, letterarie ed artistiche», firmata a Vienna il 22 maggio 1840³³.

Si tratta del primo tentativo concreto, in Italia, di regolamentare il mercato librario e di tutelare il diritto d'autore, anche attraverso una razionalizzazione delle imprese editoriali, sulla scia di quanto accade in quel periodo in Europa³⁴. Il fenomeno della pirateria è diffusissimo al Nord quanto al Sud, e le ristampe non autorizzate della prima edizione del romanzo manzoniano non si contano: «se *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni nell'edizione del 1827 furono probabilmente l'opera più pirateggiata, è certo che in generale la pirateria libraria danneggia profondamente le aziende tipografiche milanesi, impedendo loro di realizzare i più che meritati guadagni»³⁵.

La pirateria danneggia tanto gli editori quanto gli autori, defraudati delle legittime aspettative di guadagno: la pensa così anche Manzoni, costretto a fare i conti non solo con le edizioni contraffatte del romanzo, ma anche con le ristampe non autorizzate dei drammi promosse dal poligrafo erudito pisano Giovanni Rosini, impegnato nella proposta di classici e opere di successo. Al pari di Felice Le Monnier, che però riceve il diniego dell'autore. È l'inizio di una *querelle* che si trascina per oltre vent'anni: l'editore fiorentino ha infatti deciso di inserire il romanzo di maggior successo del tempo nella nuova collana «la Biblioteca nazionale italiana», che propone opere rappresentative dell'identità culturale italiana a prezzi vantaggiosi.

La letteratura si sta affermando come prodotto di consumo, da promuovere con una studiata strategia pubblicitaria, anche grazie all'assenza di una legislazione che tuteli la proprietà letteraria: almeno fino alla stipula della Convenzione del 1840, che mira a salvaguardare il diritto d'autore e a limitare le ragioni del dominio pubblico, in una fase storica caratterizzata dalla progressiva specializzazione della produzione tipografica. Con la Convenzione del 1840 i governi austro-ungarico e sabaudò si impegnano a garantire il diritto d'autore alla proprietà letteraria, a impedire contraffazioni nei rispettivi paesi e a perseguire penalmente eventuali responsabilità.

Si tratta di un'iniziativa storica per il processo di regolamentazione del mercato editoriale, cui si adeguano progressivamente tutti gli altri governi della penisola, ad eccezione del Regno delle due Sicilie. D'altro canto la Convenzione austro-sarda nasce in un clima europeo rinnovato, «favorevole alla

bilanciare e di spostare in avanti, verso la libertà e verso un'etica sociale, la pressione esercitata dalle istituzioni e dai poteri statali sul carattere della nazione)».

³² Pubblicata nelle *Opere varie* del 1870.

³³ Il testo integrale della Convenzione è reperibile nel volume di M. DEGLI ALBERTI, *La politica estera del Piemonte sotto Carlo Alberto, secondo il carteggio diplomatico del conte Vittorio Benone Balbo di Sambuy, ministro di Sardegna a Vienna (1835-1846)*, vol. II, Bocca, Torino 1919, pp. 611-616.

³⁴ Per approfondimento M.I. PALAZZOLO, *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, in G. TURI (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Torino-Milano 1997, pp. 39-43.

³⁵ *Ibidem*, p. 26

concertazione tra i governi per la soluzione dei problemi di scambio commerciale, dovuti all'evoluzione industriale delle imprese e all'espansione dei consumi»³⁶.

Non fanno eccezione i consumi letterari e culturali, fatti oggetto di crescente interesse da parte di un'opinione pubblica che intuisce la portata non solo estetica, ma anche civile e intellettuale delle opere letterarie: ciò accade anche grazie all'evoluzione della dialettica tra pubblico e privato, con la sfera intima che guadagna progressivamente posizioni in termini di rappresentatività. La maggiore circolazione delle idee e dei prodotti dell'ingegno implica una diversa configurazione dialettica tra sfera intima e sfera pubblica degli attori, alla ricerca di spazi rappresentativi che il medium letterario può offrire in misura maggiore rispetto al passato, come messo in evidenza da Habermas³⁷. È questo lo scenario socio-comunicativo in cui si registra il primo tentativo dei governi italiani di tutelare la proprietà letteraria, nel segno di una scissione netta tra diritto d'autore e pubblico dominio.

Gli editori sono generalmente abili ad intuire o a determinare i cambi di orientamento culturale del pubblico. Le Monnier non fa eccezione: con l'acquisizione del romanzo manzoniano mira a rafforzare la propria collana editoriale, di taglio economico e popolare. Ciò è possibile perché il romanzo è stato pubblicato prima dell'entrata in vigore della Convenzione: sfruttando l'ambiguità della legge in merito ai suoi effetti retroattivi, l'editore ripubblica nel 1845 un'edizione Passigli del 1832, «ricavandone un discreto successo di vendite». Inoltre l'edizione curata e finanziata direttamente dall'autore, nonostante le illustrazioni di Gonin, non è proprio di quelle economiche³⁸.

Al danno economico si aggiunge la contrarietà intellettuale: Manzoni è costretto a veder circolare il proprio lavoro profondamente rivisto e modificato dalla nuova edizione del 1840. L'editore sostiene la liceità del proprio comportamento, autorizzato dalla legge a ripubblicare testi entrati da tempo nel pubblico dominio, e comunque pubblicati prima della Convenzione. Per rafforzare la sua tesi ricorre all'autorità di un insigne giurista dell'epoca, Girolamo Boccardo, che sostiene la posizione della non retroattività della legge, sottolineando come non sia possibile accampare diritti di proprietà letteraria su opere dell'ingegno entrate nel pubblico dominio.

Le argomentazioni del giurista sono ben argomentate, precise, taglienti: per questa ragione Manzoni è sollecitato a rispondere con una lunga lettera utilizzata per il secondo grado di giudizio della causa, dopo la sentenza favorevole ottenuta in primo grado. Troppo convincenti le motivazioni del giurista per lasciar correre, e questo Manzoni lo sa bene: del resto il consulente di Le Monnier è un fine scrittore e sagace affabulatore, aspetto che al romanziere non sfugge. Con il garbo e la fermezza che si riconoscono al polemista (si pensi alle *Osservazioni sopra la morale cattolica*), Manzoni ingaggia un colloquio a distanza che condensa efficacemente la complessità della materia e del caso specifico, destinato a fare giurisprudenza.

Manzoni sostiene che gli scrittori abbiano la facoltà di ristampare i loro scritti e di ricavare «un prezzo del lavoro, un compenso del servizio prestato alla società». Sono parole dello stesso Boccardo, riprese abilmente da Manzoni: entrambi convergono su questa necessità e sul principio di una proprietà letteraria che non possa durare *sine die*. Ma il tono muta quando si passa alla contraffazione, che è il vero *vulnus* giuridico contro cui Manzoni conduce la sua battaglia:

Ma c'è un'altra ragione non meno, se non più, importante, di riservare all'autore quella facoltà esclusiva; e è che la contraffazione, non solo può privarlo d'un giusto vantaggio, ma anche cagionargli un danno positivo. E a me, com'Ella vede, torna necessario d'aggiungere quest'altra ragione alla sola menzionata da Lei, e di dimostrare brevemente la giustezza e l'importanza³⁹.

Da un lato l'interesse individuale dell'autore, dall'altro l'appropriazione pubblica dell'opera d'arte, destinata a far parte del retaggio culturale e del patrimonio collettivo. Al centro si situano gli interessi contingenti del mercato, che nello sfruttare le opere dell'ingegno agevola il processo di circolazione del sapere. Si forma in questa fase l'immagine del pubblico consumatore di cultura cui fa riferimento Habermas,

³⁶ *Ibidem*, p. 40.

³⁷ J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, p. 186: «Quando le leggi del mercato che dominano la sfera della circolazione delle merci e del lavoro sociale penetrano nella sfera riservata ai privati in quanto pubblico, il dibattito si trasforma tendenzialmente in consumo e il nesso della comunicazione sociale si disgrega negli atti di ricezione individuale comunque uniformi tra loro».

³⁸ Sull'edizione illustrata del romanzo cfr. M. PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1945. Sui rapporti con Le Monnier cfr. C. CECCUTI, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, Le Monnier, Firenze 1974, pp. 179-196.

³⁹ A. MANZONI, *Lettera a Girolamo Boccardo*, in ID., *Opere varie*, vol. III, cit., p. 620.

puntuale nell'evidenziare come la comparsa delle edizioni economiche determini paradossalmente il tramonto della sfera pubblica letteraria e l'estensione dei consumi culturali, agevolati dalla diffusione delle imprese editoriali: «Il declino tendenziale della sfera pubblica letteraria diventa chiaro in tutta la sua portata se si confrontano l'allargamento del pubblico dei lettori a quasi tutti gli strati della popolazione e l'effettiva diffusione della lettura dei libri»⁴⁰. Si tratta di una tendenza che si diffonde in Europa nella metà dell'Ottocento, e che non sfugge certamente a Manzoni, alle prese con la proliferazione indiscriminata delle ristampe delle proprie opere, agevolata dalla *vacatio* normativa e dalla arbitrarietà delle interpretazioni in materia di diritto d'autore.

In anticipo rispetto all'era della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte descritta da Benjamin⁴¹, Manzoni tenta di dirimere problematiche dalla soluzione non semplice, se solo si pensa all'indeterminatezza delle nozioni di dominio pubblico e di proprietà dell'ingegno, divenute ancor più complesse nell'era delle informazioni digitali⁴². Ma nella *Lettera al Boccardo* egli conferma la sua natura di teorico e sociologo della letteratura, interessato a trovare il giusto compromesso tra le esigenze economiche dell'autore e le istanze fruibili dei lettori:

L'uomo che, dopo aver impiegato più o meno tempo, studio e, se occorre, anche spese a comporre un libro, si risolve a pubblicarlo, s'espone a un doppio rischio. L'opera che a lui pareva dover essere gradita e forse avidamente cercata dal Pubblico, il Pubblico che, a ragione o a torto, sarà d'un gusto diverso, gliela può lasciare; e allora, tempo, studio, e spese della stampa, con dell'altre, se ce ne furono, tutto riesce a un disinganno costoso. Condizione incomoda davvero, ma che nasce dalla natura della cosa, e alla quale nessuna legge può voler metter riparo⁴³.

L'opera letteraria è un investimento non solo intellettuale, ma anche economico, rivolto ad un pubblico alla ricerca di un'identificazione collettiva: la stampa contribuisce a rendere più rapido e più efficace questo processo, grazie soprattutto a dispositivi narrativi che colgono la realtà nel suo incontenibile divenire. Manzoni intuisce perfettamente la portata commerciale delle strategie editoriali alle porte, al punto da farsi imprenditore di se stesso. Di qui la necessità di tutelare la propria immagine di scrittore che riscrive il capolavoro di una vita secondo parametri espressivi nuovi e più accessibili, risciacquando le proprie pagine in Arno.

La questione investe la dimensione espressiva della scrittura⁴⁴. Le argomentazioni manzoniane denotano una straordinaria consapevolezza della portata divulgativa del medium letterario, accreditato di un'azione culturale corroborata da finalità educative e sociologiche pressanti. Al centro della teoresi manzoniana vi è il tentativo di definire il pubblico come attore comunicativo attivo, i cui consumi culturali siano funzionali alla costruzione della propria identità: l'utile e il vero non precludono effetti di verisimiglianza, come sottolineato più volte nella lettera *Sul romanticismo* inviata a D'Azeglio nel 1823. La speculazione teorica acquista una cifra socio-giuridica una quarantina d'anni dopo nella *Lettera al Boccardo*: in questo lasso di tempo Manzoni è passato dall'essere drammaturgo di belle speranze a vero e proprio monumento nazionale. La difesa d'ufficio ingaggiata con l'editore denota non solo la complessità della materia, ma anche la validità delle ragioni dell'autore, allarmato dalla prospettiva che un libro di successo possa essere sottratto al copyright autoriale per divenire mero prodotto commerciale:

Per liberarmi da questo non meritato pericolo, vi propongo un patto: che voi società, cioè tutti voi che la componete, v'impegniate a non ristampare il mio libro. Voi non ci mettete punto di vostro, perché, a pagarlo un po' meno di quello che dovrei farvelo pagar io, non avete nemmeno l'ombra d'un diritto; e io posso, senza

⁴⁰ J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, cit., p. 193.

⁴¹ W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955, tr. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

⁴² Sull'argomento si rimanda a M. MORCELLINI, *Comunicazione e media*, Egea, Milano 2013; L. MAZZOLI, *Il patchwork mediale. Comunicazione e informazione fra media tradizionali e media digitali*, FrancoAngeli, Milano 2012; G. BOCCIA ARTIERI, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, FrancoAngeli, Milano 2012.

⁴³ A. MANZONI, *Lettera a Girolamo Boccardo*, in Id., *Opere varie*, vol. III, cit., p. 620.

⁴⁴ J.B. THOMPSON, *The media and modernity. A social theory of the media*, Stanford University Press, Stanford 1995; tr. it. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 179: «Con l'avvento della stampa, l'azione che consiste nel rendere pubblico qualcosa si separa, in linea di principio, dallo scambio dialogico di atti linguistici, e si lega invece all'accesso ai mezzi di produzione e trasmissione della parola stampata».

lederne alcuno, fare che non abbiate il libro in nessuna maniera. Non vi chiedo altro, che di liberare me da un rischio, senza correrne alcuno voi altri. Ci state?⁴⁵.

Il discorso si sposta sul rapporto tra società e libro, sul connubio tra opinione pubblica e prodotto culturale, nel segno di un'attenzione specifica al divenire dei consumi letterari in un paese alla faticosa ricerca di una legislazione chiara e affidabile in tema di tutela di proprietà letteraria e diritto d'autore. Manzoni è consapevole della complessità della materia, che investe tanto la sfera giuridica quanto quella sociologica.

Con l'evoluzione dell'industria tipografica, il libro si trasforma da prodotto culturale d'élite in oggetto portabile alla portata anche delle classi meno abbienti, con inevitabili ripercussioni sul piano della distribuzione e della fruibilità. Sono mutamenti profondi, che impongono una riflessione attenta sulla dialettica tra narrazione e società, tra significati sociali e rappresentazioni collettive: «La stessa spinta verso la disponibilità e la portabilità creò il pubblico e il mercato sempre più vasti necessari all'intera impresa gutenberghiana»⁴⁶.

L'intellettuale moderno è molto distante dalla figura di Don Ferrante, che vantando una biblioteca di trecento volumi concepisce il sapere come erudizione, esercizio nozionistico, alimentato da un atteggiamento di aristocratico compiacimento. Nel rendere caricaturale la figura di Don Ferrante (*Promessi sposi*, XXVII), Manzoni sta prendendo le distanze dalle pratiche autoreferenziali del sapere, sta affermando lo iato tra dimensione elitaria e cifra popolare della letteratura, concepita come medium di conoscenza deputato a *docere*. Questa è la fase in cui la nozione di pubblico assume una valenza sociologica piena, corroborata dal respiro narrativo che nel romanzo assumono gli umili e la massa⁴⁷.

Il ruolo della Provvidenza sembra perdere la sua connotazione mistica, per assumere un respiro sociale più ampio, come evidenzia Sighele: «La fiducia in se stessi è, nelle lotte individuali e collettive, una virtù preziosa; ma una virtù ancor più preziosa, è la convinzione assoluta – che solo i mistici hanno – dell'alleanza provvidenziale»⁴⁸. Il pubblico non può che partecipare alle sofferenze di un popolo pronto a proporsi come attore diegetico di primo piano, depositario dei valori cristiani di carità e di riscatto sociale, la cui presa emotiva sul pubblico si manifesta rapidamente. Di qui la «popolarità» del romanzo messa in evidenza da Gramsci, netto nel rilevare l'atteggiamento «democratico» del narratore verso gli umili, «in quanto è d'origine «cristiana» e in quanto è da connettere con gli interessi storiografici che il Manzoni aveva derivato dal Thierry e dalle sue teorie sul contrasto tra le razze (conquistatrice e conquistata) divenuto contrasto di classe»⁴⁹.

Senza indugiare sul presunto atteggiamento paternalistico del narratore⁵⁰, giova sottolineare i risvolti socio-comunicativi che assume la questione editoriale dei *Promessi sposi*, destinata a fare giurisprudenza in tema di dominio pubblico dell'opera letteraria. Ciò in ragione delle argomentazioni che Manzoni pone al suo interlocutore, ma soprattutto al pubblico:

È una cosa evidente, che la società non potrebbe, senza stravaganza, rifiutare un contratto così equo, riguardo a uno de' suoi membri, e che agli altri potrà portare o qualche utilità o certamente nessun danno. E non si potendo con la società fare un contratto di sorte veruna, la legge, uno degli ufizi importanti della quale è per l'appunto di stipulare per la società, fa una cosa e sensatissima e giustissima realizzando gli effetti d'un tal contratto coi mezzi propri a lei, cioè con un divieto e con una sanzione⁵¹.

In assenza di ripercussioni negative per i lettori, che non vedrebbero leso il diritto alla pubblicità e alla circolazione delle opere, alla legge compete il dovere di tutelare la proprietà letteraria contro la «supposta devoluzione al *dominio pubblico*»: un concetto non circoscrivibile sul piano pratico, ma che rischia di

⁴⁵ A. MANZONI, *Lettera a Girolamo Boccardo*, in Id., *Opere varie*, vol. III, cit., p. 622.

⁴⁶ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., pp. 311-312. Sull'argomento si rimanda anche ai fondamentali lavori di H. A. Innis (*The bias of communication*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2008²) e W.J. Ong Walter (*Orality and literacy*, Taylor & Francis Ltd, London 2012). Per un approfondimento, G. Gamaleri, *La nuova galassia McLuhan*, Armando, Roma 2013.

⁴⁷ B. Randazzo, *La sociologia del romanzo "I promessi sposi" di Alessandro Manzoni*, Edizioni Città di vita, Firenze 1965.

⁴⁸ S. Sighele, *Sociologia e letteratura. Saggi postumi*, Treves, Milano 1914, p. 235.

⁴⁹ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Editori riuniti, Roma 1971, p. 99.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 99-101.

⁵¹ A. MANZONI, *Lettera a Girolamo Boccardo*, in Id., *Opere varie*, vol. III, cit., p. 622.

prevaricare sulla salvaguardia del lavoro intellettuale, la cui sopravvivenza è legata a doppio filo al profitto economico derivante dalle opere dell'ingegno.

Se è vero che un'opera caduta nel dominio pubblico è riproducibile in quanto non rivendicata da nessuno, è altrettanto vero che all'autore compete il diritto di reclamarne la proprietà, tanto più in presenza di una legge che sancisce il divieto di plagio e contraffazioni. Questo il passaggio cruciale che Manzoni tenta di enucleare nella sua perorazione d'autore, sviluppata con un impianto argomentativo che rifugge da retoriche di maniera:

Oh vede se non avevo ragione di dire che quel falso concetto di *proprietà letteraria* era il mio principale, anzi il mio unico nemico in questa controversia. Tutta la forza apparente di quel giudizio, e d'ogni persuasione conforme a quello, viene di lì. Difatti, in cosa può consistere, e a cosa si può riferire il *dominio*, se non a *proprietà*?⁵²

Il dominio pubblico è una proprietà diffusa e collettiva, resa riproducibile *ad libitum* dall'assenza di un autore o di un proprietario che ne rivendichi lo sfruttamento. Si tratta di una problematica quanto mai di attualità nell'era dell'*open access*⁵³, in cui lo stesso concetto di proprietà intellettuale sembra contrastare con la circolazione globale delle conoscenze sospinta dalla digitalizzazione della scrittura. Va dunque sottolineato che si deve proprio a Manzoni una prima e fondamentale analisi del concetto di dominio pubblico, declinato secondo le possibili definizioni:

Due cose, secondo i diversi casi, s'intendono, se non m'inganno, da tutti, per *dominio pubblico*: o i beni e i redditi appartenenti allo Stato; o le cose appropriabili e che, non essendo state appropriate da nessuno, lo possono essere da ognuno. E in tutt'e due questi sensi l'idea essenziale, quella che li forma, è sempre l'idea di proprietà, o attuata o attuabile⁵⁴.

Il dominio pubblico comprende beni e prodotti resi inalienabili dall'assenza di una specifica proprietà, la cui esistenza ne determina al contrario il divieto di appropriazione e di fruizione. Non fanno eccezione le opere letterarie, neanche quelle cui il pubblico tributa successo di vendite e di gradimento. *I promessi sposi* sono davvero il romanzo dell'Italia unita non solo per ragioni narrative o linguistiche, ma anche per il contributo fornito alla creazione dell'idea moderna di pubblico, costruita da Manzoni con un'attenta riflessione teorica, corroborata da una accorta strategia imprenditoriale. Per averne una conferma si legga la traduzione della voce "dominio pubblico" ripresa dall'«eccellente Dizionario dell'Accademia francese», presente alla corrispondente voce di wikipedia:

Essere nel pubblico dominio, cadere nel dominio pubblico, si dice dell'opere letterarie e dell'altre produzioni dello spirito e dell'arte, le quali, dopo un certo tempo determinato dalle leggi, cessano d'esser la proprietà degli autori, o de' loro eredi⁵⁵.

Manzoni sa che i tempi sono maturi per definire una strategia difensiva che tuteli il diritto d'autore, in un periodo storico in cui il romanzo si è definitivamente affermato come medium letterario di massa, investito di una responsabilità sociale che ne spiega la declinazione non soltanto storica, ma anche psicologica e politica. Del resto anche Manzoni, come dopo di lui Flaubert, «si esponeva a partecipare allo status di inferiorità collegato all'appartenenza a un genere minore»⁵⁶, reputato di secondo rango rispetto al teatro o alla poesia.

Da Scott in poi, il romanzo assurge invece a strumento di indagine dell'agire sociale, colto nel suo divenire storico: «Il romanzo diventa il campo per una grande ricerca umanistica sui fondamenti sociali della realtà e della coscienza»⁵⁷. E con il suo percorso di ricerca Manzoni proietta il romanzo in un orizzonte

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Sul tema dell'*open access* in ambito comunicativo e accademico cfr. A. Lombardinilo, *Proprietà intellettuale e conoscenza in movimento*, «Universitas», n. 135, marzo 2015, pp. 21-25; P. P. Limone, *Nuovi sviluppi per professione di studioso?*, «Universitas», n. 135, marzo 2015, pp. 26-29.

⁵⁴ A. MANZONI, *Lettera a Girolamo Boccardo*, in ID., *Opere varie*, vol. III, cit., p. 628.

⁵⁵ http://it.wikipedia.org/wiki/Pubblico_dominio.

⁵⁶ P. BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Éditions de Seuil, Paris 1992; tr. it., *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2013, p. 150.

⁵⁷ G. RAGONE, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, cit., p. 93.

narrativo che lega sentimento storico e senso morale dell'esistenza, rappresentata dal punto di vista degli umili, non più dei potenti. Il cambio di prospettiva diegetico giustifica (almeno in parte) il successo di pubblico di un'opera che appare oggi come il primo best seller della letteratura italiana, forte di un successo di vendite e di contraffazioni probabilmente senza precedenti. Per queste ragioni Manzoni rivendica l'inalienabilità della proprietà letteraria e la retroattività della legge del 1840:

Tanto l'idea d'una *proprietà* antecedente *dell'autore* si ficca da sé, come necessaria e fondamentale, in un ragionamento dove si voglia stabilire una *proprietà letteraria* del Pubblico⁵⁸.

Il ragionamento manzoniano si svolge lungo l'asse dicotomico pubblico/autore, che si estrinseca a sua volta nella dialettica tra proprietà letteraria e dominio pubblico. La conclusione non può che essere di parte, e che cioè i soli a poter rivendicare il diritto di proprietà siano gli autori, configurandosi la proprietà del pubblico un concetto del tutto erroneo, privo di valore giuridico:

La proprietà letteraria degli autori, e la proprietà letteraria del Pubblico, sono due concetti erronei, o piuttosto due applicazioni d'uno stesso concetto erroneo. Nel caso trattato qui c'è, tra la causa degli autori e la contraria, questa differenza: che la prima, rigettando quel concetto erroneo, conserva intatte tutte le sue ragioni; l'altra, rimosso quel concetto, rimane senza ragione veruna⁵⁹.

La teoresi manzoniana del medium letterario non trascura aspetto alcuno: normativo, letterario, sociologico, estetico. E la pubblicazione a puntate del romanzo con le illustrazioni di Goin che attesta l'attenzione dell'autore per «i mutamenti nelle strutture sociali dell'opinione pubblica»⁶⁰, agevolati dalla diffusione costante dei giornali e della stampa periodica. Al termine della vicenda processuale, Manzoni ha la meglio su Le Monnier, che si vede condannato al risarcimento.

Trionfa così il principio della proprietà letteraria e della retroattività della legge, inaugurando un campo di indagine multidisciplinare, che evolve in rapporto alle innovazioni tecnologiche che investono l'industria editoriale e le comunicazioni di massa. Un campo quanto mai attuale nell'era della circolazione globale dei saperi, sorretta dalle istanze dell'opinione pubblica digitale, caratterizzata dalla dialettica tra accesso aperto alla conoscenza e tutela della proprietà intellettuale.

Per una teoresi del medium letterario: il romanzo storico secondo McLuhan

Si è detto che Manzoni intuisce la portata comunicativa che il medium letterario va assumendo in rapporto non solo all'evoluzione dei contesti sociali urbanizzati e del mercato editoriale, ma anche all'affermazione del romanzo storico come genere narrativo popolare, sospeso tra verità storica e finzione, rappresentazione e immaginazione. L'utile e il vero si affermano come capisaldi programmatici di una nuova poetica dell'esistente, che sfrutta la storia nella misura in cui possa affermarsi come volano di riscatto delle sofferenze degli umili. Allo stesso tempo si umanizzano i potenti, che l'umanista cattolico passa sotto la lente d'ingrandimento della verità storica.

Si tratta di una tematica che McLuhan centra più volte nel saggio *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, caposaldo della sua attività di critico letterario. Nello sperimentare come «i nuovi *media* di comunicazione stiano scalzando lo studio formale della letteratura nel nostro tempo»⁶¹, egli pone l'accento sul compito dell'umanista cattolico, che è quello di «costruire ponti tra le arti e la società odierna»:

Infatti, l'umanista cattolico ha la possibilità di vedere l'Incarnazione che informa tutte le arti e tradizioni dell'umanità. Più specificamente, nel nostro tempo la letteratura cattolica si è avvicinata a questa consapevolezza più di quanto abbia fatto in passato⁶².

Non a caso l'attenzione di McLuhan ricade sulla figura del detective, di cui Edgar Allan Poe è artefice antesignano rispetto a Conan Doyle: il detective è colui che è in grado di riannodare il fluire degli

⁵⁸ A. MANZONI, *Lettera a Girolamo Boccoardo*, in Id., *Opere varie*, vol. III, cit., p. 629.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 645.

⁶⁰ J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, cit., p. 195.

⁶¹ M. McLuhan, *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, in Id., *Letterature e metafore della realtà*, vol. I, cit., p. 58

⁶² *Ibidem*, p. 59.

accadimenti per scoprirne le cause e comprenderne gli effetti, nel segno di una capacità di analisi interiore degli individui che anticipa il processo analogico messo in atto dai simbolisti. In questo modo la letteratura si afferma come medium popolare, anche grazie alla rivoluzione romantica delle narrazioni confessionali e delle indagini storiche, che consentono di legare l'esperienza dell'io all'evoluzione della società.

Questo processo si inaugura con Scott, prosegue con Dickens e Balzac, e si consolida con Hemingway, Joyce, Lewis, nel segno di una ricerca costante del punto di equilibrio tra pratica narrativa e indagine socio-antropologica. A McLuhan non sfugge l'attenzione preminente che il romanzo storico rivolge alle figure più umili e popolari, gravate dal peso della storia e dalle soverchierie della giustizia. Questa attenzione assume in Manzoni la forma di una vera e propria epopea, innestata sulla rappresentazione del Seicento.

La scelta non è casuale, se solo si pensa al modello di Cervantes, che effettivamente attesta la funzionalità del medium romanzesco a fini introspettivi e documentari, ponendo in primo piano un processo di umanizzazione del personaggio essenziale per il successo del romanzo storico dell'Ottocento. È quanto McLuhan esplicita ne *La sposa meccanica*, soffermandosi sull'evoluzione "popolare" del medium narrativo:

Il tipo di vittima umanitaria sembrerebbe provenire dall'epoca di Don Chisciotte. La sua vana benevolenza diventa il «modus vivendi» di *Tom Jones* di Fielding, come pure degli eroi romantici di Scott, Thackeray e Dickens. Niente potrebbe essere meno simile al detective aggressivo e pieno di risorse di queste figure familiari provenienti dalla narrativa romantica del passato e del presente⁶³.

McLuhan vede nella figura del detective l'espressione dell'era dell'innovazione elettrica e comunicativa, foriera di mutamenti sostanziali per le capacità sensoriali e percettive degli attori. Questo il tratto peculiare della letteratura simbolista, che prende in consegna gli stati mentali degli individui immersi nello spirito della metropoli⁶⁴. Lo scarto rispetto al romanticismo si compie nel segno di un individualismo incondizionato, unica prospettiva di salvezza rispetto all'incertezza e al disordine che caratterizzano l'agire sociale al tempo dell'accelerazione dei sistemi funzionali⁶⁵. Gli eroi romantici sono piuttosto trasportati da quella «vana benevolenza» che li rende paradigmi di un filantropismo ispirato a grandi ideali, sovente schiacciati dall'istinto di dominio dei potenti di turno.

Da questo punto di vista, il romanzo storico è il volano narrativo di una società chiamata a riscattare quel senso di oppressione derivante non solo dalla caducità dell'esistenza (dal gusto tipicamente barocco), ma anche dal falso storico che si annida nelle rappresentazioni collettive, scandagliate secondo uno spirito analitico spesso di parte. Il romanzo scottiano è una letteratura d'evasione che ha il merito di forgiare un concetto moderno di pubblico, affascinato dalla rievocazione di un passato tanto leggendario quanto irrecuperabile: il Medioevo è ritratto nelle sue insanabili contraddizioni, comunque necessarie all'affermazione dell'eroe individualista, animato da slanci ideali e sentimenti universali.

Scott accelera il processo di umanizzazione del personaggio messo in evidenza da McLuhan a proposito del romanzo storico contemporaneo, in cui il potente di turno è proposto al pubblico nella sua dimensione più intima e privata: l'analisi del romanzo di Thornton Wilder, *Le idi di marzo* (1948), palesa la presa narrativa della grande storia, soprattutto quando a incarnarla è un mito della civiltà antica, come Giulio Cesare⁶⁶. E il fascino che le narrazioni storiche riscuotono ancora oggi nell'era del *mainstream* televisivo e della connettività informativa, sta a indicare la validità epistemologica della lettura mcluhaniana del medium narrativo di età romantica, allorché si afferma il principio della storia come volano di comunicazione socioculturale.

Manzoni si situa a pieno titolo nell'alveo di una proposta letteraria in grado di recuperare la lezione della storia non solo sul piano documentario, ma soprattutto sul versante simbolico ed educativo. La scrittura può effettivamente svolgere la funzione civile e sociale rivendicata da Manzoni nei suoi scritti teorici, anche

⁶³ M. McLuhan, *The mechanical bride. Folklore of industrial man*, Vanguard Press, New York 1951; tr. it.: *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, Sugarco edizioni, Varese 1996, p. 217.

⁶⁴ G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben (1903): da Brücke und Tür*, K.F. Koehler Verlag, Stuttgart 1957; tr. it.: *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 2011.

⁶⁵ R. Boudon, *La place du désordre. Critique des théories du changement sociale*, Press Universitaires de France, Paris; tr. it., *Il posto del disordine. Critica delle teorie del mutamento sociale*, Il Mulino, Bologna 1985.

⁶⁶ M. McLuhan, *La sposa meccanica*, cit., pp. 61-69.

perché l'umanista cattolico ha la prerogativa di conferire autorevolezza al capitale simbolico e identitario di attori oppressi dall'ineluttabilità del fato e gravati dagli effetti ambivalenti della fortuna⁶⁷.

In anticipo rispetto al detective moderno, il romanziere può fungere da indagatore della storia, preconizzando tratti e tendenze della modernità alle porte: non è un caso che nella sua personale sociologia del romanzo dispiegata da McLuhan negli scritti critici, Scott abbia un ruolo di primo piano, artefice della rivoluzione del romanzo che in epoca romantica si registra grazie a Goethe (sul versante epistolare), Balzac (sul versante sociologico), Richardson (in ambito sentimentale) e Manzoni (in direzione etico-civile).

I promessi sposi segnano una presa di posizione chiara nello scacchiere letterario del romanzo europeo, che si innesta sulla polemica classico-romantica e sulla dialettica tra realismo e antirealismo⁶⁸. A differenza di quanto avviene nei romanzi di Scott, in cui la storia fa da semplice cornice allo svolgimento delle vicende narrate, nell'opera manzoniana la storia è principio sociale attivo, nella misura in cui essa può determinare l'andamento delle vicende umane, sospese tra ineluttabilità e complessità. La teleologia dell'agire sociale investe la dimensione civile ed etica delle interazioni tra gli attori, indagate dal narratore secondo le potenzialità espressive e divulgative del medium letterario.

L'utile e il vero assurgono per Manzoni a capisaldi di una teoresi letteraria che affonda le radici sull'idea che lo scrittore debba scrivere non per se stesso, ma per il pubblico, studiato secondo precise istanze socio-comunicative. La lunga riflessione enunciata nella lettera *Del romanzo storico* denota la complessità di un'operazione di per sé molto ambiziosa, pensare al medium narrativo come prodotto culturale ad uso e consumo di un pubblico popolare, avvicinandosi al romanzo grazie soprattutto alle prove di Scott, in cui la storia si afferma più come scenografia che come habitat realmente vissuto. Dal canto suo Manzoni caldeggia la definizione di una strategia narrativa che esalti la fattualità dell'agire sociale:

Ho serbata per l'ultima l'obiezione più tremenda e più inevitabile: il fatto. Tutte codeste, mi sento dire, saranno belle teorie; ma il fatto le manda a monte. Mi sapreste indicare, tra l'opere moderne e antiche, molte opere più lette, e con più piacere e ammirazione, de' romanzi storici d'un certo Walter Scott? Voi volete dimostrare, con questo e con quell'argomento, che non devano poter produrre un tal effetto. Ma se lo producono⁶⁹.

La contraddizione insita nel romanzo storico è comune a tutti i generi misti di storia e invenzione. Per questa ragione, Manzoni sa di dover attraversare l'epopea e la tragedia storica, studiando le variazioni che questi generi hanno subito nel corso del tempo. La conclusione è che una teoresi del medium narrativo debba fondarsi sull'inalienabilità del fatto storico, prescindendo dal successo immediato: si prenda il caso di Scott, acclamato in vita e trascurato in seguito. Ma le vendite di Scott dimostrano che le regole vanno piegate a seconda degli orientamenti del momento, in relazione alle istanze ricettive del pubblico, il cui interesse per il passato si innesta sulla capacità del narratore di suscitare l'immaginazione.

Nasce in questo preciso momento storico quella che Umberto Eco chiama «l'ideologia del romanzo popolare», fondata sull'apparizione dell'eroe sociale di Balzac, Hugo, Sue, Dickens, Dumas, Stendhal. L'eroe sociale è l'antesignano del superuomo di ascendenza decadente: «Portatore di una legge e di una moralità che la società non conosce ancora o a cui la società si oppone, l'Eroe non sceglie per imporla il mezzo consueto agli eroi rivoluzionari, e cioè agli interpreti delle esigenze popolari. [...] Il suo strumento non può essere pertanto che la *società segreta*»⁷⁰.

L'intuizione ha un assoluto rilievo per comprendere l'ideologia del romanzo al tempo dei moti popolari e delle guerre di indipendenza, con tutto quel che ne consegue sul piano delle comunicazioni "sotterranee" tra gli appartenenti alle società segrete. L'eroe romantico è trasportato da un'ansia di affermazione che travalica i confini contingenti posti dalle strutture sociali: è guidato da un anelito di indipendenza che ne accresce il capitale simbolico, nel segno di un processo proiettivo che consente al lettore di rispecchiarsi nelle vicende degli attori narrativi, inseriti in strutture diegetiche studiate per facilitare il processo di riconoscimento pubblico delle esperienze umane.

Manzoni intuisce lucidamente le potenzialità pubblicistiche del romanzo, come evidenziato da Umberto Eco: «Non si può dire che la letteratura italiana manchi di una tradizione del romanzo storico: tutte

⁶⁷ Sull'importanza del capitale simbolico nell'esercizio delle arti letterarie (ma anche figurative), si rimanda a P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, cit., pp. 207-243, che a tal proposito parla di «mercato dei beni simbolici».

⁶⁸ Cfr. G. OLIVA (a cura di), *Manzoni e il realismo europeo*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

⁶⁹ A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in ID., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 219.

⁷⁰ U. ECO, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Bompiani, Milano 2005³, p. 69.

le discussioni romantiche sono dominate da questo tema e, al postutto, anche *I promessi sposi* rientrano in questo genere letterario»⁷¹. Vi rientrano, ma con un distinguo: a differenza dei romanzi storici italiani di maggior successo (da D'Azeglio a Nievo, passando per Guerrazzi, Grossi, Tommaseo), i *Promessi sposi* non tardano ad entrare nel dominio pubblico, fino ad affermarsi come narrazione *mainstream* dell'Italia unita e del Novecento, riconosciuti da scrittori del calibro di Gadda e Flaiano.

Questo perché il narratore indossa i panni dell'umanista cattolico in grado di risemantizzare la storia in una direzione etica e civile, secondo una strategia narrativa che faccia del vero un principio estetico assoluto. Manzoni segna la nascita dell'eroe popolare, individuato all'interno del popolo per le sue qualità umane e cristiane. Un atteggiamento anticipatorio rispetto alle narrazioni medialì del nostro tempo, fondate sul processo di umanizzazione dei personaggi descritto da McLuhan nell'era della villaggio globale delle informazioni:

Di fronte ad una consapevolezza di tipo così rivoluzionario, soltanto il cattolico non viene tentato ad abbandonarsi ai vertiginosi sogni del superuomo. Il cattolico non ha mai sottovalutato il valore o il mistero della percezione e consapevolezza umana ordinaria. Né ha la probabilità di sopravvalutarli oggi⁷².

Manzoni è tra quel manipolo di scrittori in grado di legare teoria e diegesi in un progetto comunicativo finalizzato ad esaltare il valore cristiano della verità e della pietà. Tutto questo nonostante le riserve di Gramsci: «nel Manzoni è un paternalismo cattolico, una *ironia* sottintesa, indizio di assenza di profondo istintivo amore verso quei personaggi, è un atteggiamento dettato da un esteriore sentimento di astratto dovere dettato dalla morale cattolica, corretto appunto e vivificato dall'ironia diffusa»⁷³. L'ideologia ha un peso evidente nell'analisi gramsciana, in cui si confonde la condiscendenza con il paternalismo, la simpatia con l'ironia.

Tramontate le ideologie, è possibile oggi leggere il modello narrativo manzoniano secondo la prospettiva euristica dell'umanista cattolico impegnato nella elaborazione di un'idea moderna di medium letterario, così moderna da determinarne l'ingresso nel dominio pubblico di interesse generazioni di lettori⁷⁴. Non è un caso che l'ideologia del romanzo popolare affondi le sue radici nell'epoca romantica, per poi dipanarsi lungo le propaggini narrative del naturalismo europeo, da Zola ai fratelli Goncourt. Come sottolinea McLuhan, «chi voglia discutere l'umanesimo e la letteratura oggi deve sapere qualcosa della storia dei media e della comunicazione umana»⁷⁵. E chi voglia comprendere l'evoluzione delle narrazioni *mainstream* non può prescindere dalla conoscenza del ruolo svolto dal medium letterario per l'affermazione dell'identità culturale del pubblico, alla ricerca di narrazioni quotidiane da poter consumare:

La formula per questo genere di scritti «storici» è di far entrare il pubblico all'interno, di fargli sentire le palpitazioni di amanti reali e imperiali o di assistere non visti alle loro effusioni. Si può obiettare che un uomo deve vivere in qualche posto e che, se il suo tempo subisce tali tagli a causa di rapidi mutamenti che egli non può trovarvi una fessura abbastanza larga da potervi riposare, allora deve rifugiarsi nel passato. Questa è certamente una delle ragioni che determinarono la produzione di romanzi storici, da Walter Scott a Thornton Wilder⁷⁶.

McLuhan sintetizza perfettamente lo scenario narrativo che si profila con l'affermazione dei media *mainstream*, in cui il processo di umanizzazione dei personaggi è portato sovente alle estreme conseguenze, nel segno dello sconfinamento non sempre ortodosso tra sfera pubblica e privata.

Il successo delle rappresentazioni storiche in televisione e al cinema, spesso sorrette da un avantesto letterario, attesta a tutti gli effetti la validità della lettura sociologica di McLuhan, che coglie nella dialettica tra io, tempo e spazio il tratto caratterizzante di una efficace comunicazione collettiva. Senza contare

⁷¹ *Ibidem*, p. 69.

⁷² M. MCLUHAN, *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, in Id., *Letterature e metafore della realtà*, vol. I, cit., p. 39.

⁷³ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 121

⁷⁴ Cfr. W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; tr. it.: *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995², p. 251: «Il primo segno di un processo che porterà al declino della narrazione è la nascita del romanzo alle soglie dell'età moderna. Ciò che separa il romanzo dalla narrazione (e dall'epico in senso stretto) è il suo riferimento strettissimo al libro. La diffusione del romanzo diventa possibile solo con l'invenzione della stampa. Ciò che si lascia tramandare oralmente, il patrimonio dell'epica, è di altra natura da ciò che costituisce il fondo del romanzo».

⁷⁵ M. MCLUHAN, *Umanesimo cattolico e lettere moderne*, in Id., *Letterature e metafore della realtà*, vol. I, cit., p. 43.

⁷⁶ M. MCLUHAN, *La sposa meccanica*, cit., p. 62.

l'affermazione mediale della figura del detective, che spadroneggia nelle serie televisive come nei romanzi. Manzoni è il precursore di una strategia narrativa che consente al lettore di penetrare nella psiche e nei palazzi dei potenti, colti nella loro fragile provvisorietà. Umanizzare significa rischiarare gli animi, cogliere l'essenza profonda dell'umanità: la storia è il volano privilegiato per recuperare la dimensione più vera dell'esistenza, restituendo agli sconfitti il ruolo che Dio ha loro concesso dall'alto. Tutto questo senza concedere spazio a compiacimenti leziosi o incursioni intimiste, come attesta il tentativo mai riuscito di trasporre cinematograficamente il romanzo⁷⁷.

Questo il ruolo dell'umanista cattolico descritto da McLuhan e incarnato da Manzoni nell'era dei romanzi storici di Scott. Questo il contesto in cui prende forma la sua teoresi del medium letterario, fondata sul rapporto tra «comunicazione e contesto sociale»⁷⁸, sullo studio del pubblico dominio e sull'analisi del mercato editoriale. Una visione moderna del prodotto narrativo, ispirata ad un comandamento sempre valido: «Conoscere è credere»⁷⁹.

⁷⁷ Riuscito invece l'esperimento della trasmissione "Ad alta voce" di Radio Rai 3, che ha proposta la lettura dei *Promessi sposi* da parte di grandi attori (<http://www.adaltavoce.rai.it>).

⁷⁸ J.B. THOMPSON, *Mezzi di comunicazione e modernità*, cit., p. 47.

⁷⁹ A. MANZONI, *Del romanzo storico*, in Id., *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 199.