

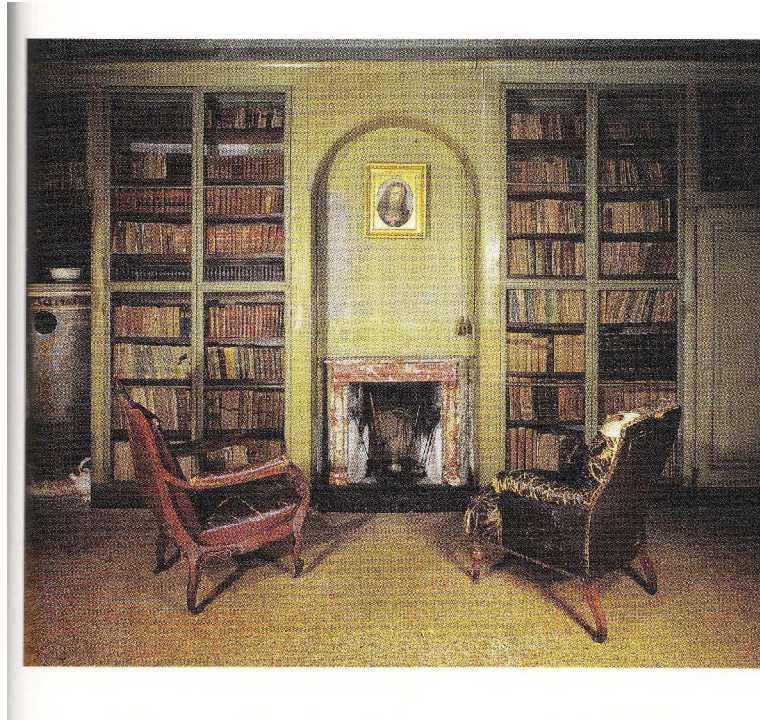
LA «VERITÀ» DI UN RITRATTO.

Sul volto di Cristo dipinto da Giulietta Manzoni

di Massimo Castoldi

Di fronte all'ingresso di via Morone 1, attraversato il cortile, si entra a pianterreno nello studio di Alessandro Manzoni. La stanza conserva ancora oggi gli arredi di un tempo. Sulla sinistra ai lati del caminetto si trovano le librerie, che contengono parte della biblioteca, di fronte due poltrone, in fondo tra le finestre un busto in marmo di Tommaso Grossi, l'autore della novella in versi *Ildegonda* e del poema *I lombardi alla prima crociata*, che visse per molti anni nelle due piccole stanze attigue allo studio. C'è poi lo scrittoio dell'autore dei *Promessi Sposi* con alcuni suoi oggetti personali: i guanti, gli occhiali, le penne, il nettapenne, il calamaio e una tabacchiera. Vi è anche un piccolo tavolino pieghevole, che spesso Manzoni usava per poter meglio sfruttare la luce del giorno durante il lavoro [Riva, pp. 105-107].

La Sala del Caminetto nella casa di Manzoni a Milano



È il luogo pubblico e privato, dove passarono Garibaldi, Cavour, Verdi, Don Pedro II imperatore del Brasile, ma anche gli amici più cari, oltre al citato Grossi, Ermes Visconti, Giovanni Torti, Luigi Rossari, Gaetano Cattaneo, Giovanni Berchet e molti altri. Intorno al camino si discuteva d'arte, di poesia, di filosofia, delle suggestioni d'oltralpe della nuova letteratura, di classicismo e di romanticismo.

Ermes Visconti ricorda gli incontri in una lettera a Manzoni del 25 novembre 1819 come il «crocchio supra-romantico della contrada del Morone» [Visconti, p. 22]. Cristoforo Fabris racconta quando «d'inverno la conversazione si faceva in un semicerchio intorno al camino, e don Alessandro non concedeva ad alcuno le molle per attizzar il foco: aveva una passioncella per tenerlo sempre bene avviato, e lo governava con una sua teoria, che cioè le legna dovevano essere fra loro vicine più che fosse possibile, senza toccarsi mai» [Fabris, p. 11; Riva, p. 106].

Oggi posto sopra il camino, forse una volta in una diversa posizione, ma sicuramente presente nello studio nel 1859, è un acquerello su carta [mm 405 × 320, ovale 370 × 280] dipinto dalla figlia Giulietta, copia della testa di Cristo dell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci. La scrittrice francese Louise Colet, che fece visita a Manzoni nel 1859, scrive infatti di avere visto in quella stanza proprio quel quadro: «una belle copie d'une tête de Christ de Léonard de Vinci, faite par la marquise d'Azeglio, fille de Manzoni» [Colet, i, p. 107; Riva, p. 28].



Giulietta Manzoni, *Testa di Cristo*, acquerello su carta, ante 1834

Giulietta era la figlia primogenita nata a Parigi il 23 dicembre 1808, sposata nel 1831 con Massimo, figlio di Cesare d'Azeglio, e che morì tre anni dopo, il 20 settembre 1834, alla giovane età di venticinque anni.

Non v'è dubbio che l'acquerello sia stato dipinto prima del matrimonio, lo storico dell'arte Dario Trento ipotizza dopo il 1825 [Trento, p. 43]. Certamente per il padre esso divenne negli anni un prezioso ricordo della figlia prematuramente scomparsa.

La descrizione potrebbe fermarsi qui, ma forse quest'opera, per il luogo dove fu collocata e per la storia della sua composizione, condensa in sé altri e più complessi significati.

Innanzitutto bisogna ricordare che nei primi decenni dell'Ottocento il dipinto del *Cenacolo* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie si trovava in gravi condizioni di deterioramento. Non è pertanto possibile che il ritratto di Giulietta fosse tratto dall'originale, ma certamente da una copia, tra le molte che ne circolavano. La trasmissione indiretta giustificherebbe anche le fin troppo evidenti differenze, che oggi possiamo facilmente riscontrare, fra l'originale leonardesco e l'acquerello di via Morone.

Il pregevole studio di Dario Trento ne dimostra la derivazione dalla copia dell'*Ultima cena* realizzata a Milano tra 1807 e 1810 dal pittore neoclassico Giuseppe Bossi, che fu anche segretario dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

Sappiamo che il massimo cruccio del Bossi nel ridipingere il *Cenacolo* fu proprio la raffigurazione della testa di Cristo, che riteneva che Leonardo avesse lasciato non finita. Ne trattò diffusamente in un suo saggio monografico intitolato *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro* (Milano, Stamperia Reale, 1810, ma 1811). Per lui il volto di Cristo doveva possedere in primo luogo «una certa fierezza e terribilità atta ad esprimer potenza», in

secondo luogo «mansuetudine», «rassegnazione», «amore», ma anche «contrizione», nella consapevolezza dell'imminenza del sacrificio [Trento, p. 44]. Si trattava di una elaborazione pittorica complessa, che in parte sfuggiva ai canoni rigorosi e normativi del neoclassicismo dei suoi maestri.

Ma quel volto di Cristo fu al centro anche degli interessi estetici di quello che Manzoni considerava, non a torto, il massimo teorico italiano dell'estetica romantica: il suo amico Ermete Visconti.

Sia pure lasciandole inedite, Visconti aveva lavorato assiduamente tra il gennaio e il novembre 1821 a quelle *Riflessioni sul Bello*, che Manzoni elogiò nella prima redazione della sua *Lettera sul romanticismo*, datata 22 settembre 1823 e inviata al marchese Cesare d'Azeglio, padre di quel Massimo, che anni dopo ne avrebbe sposato la figlia.

Vi si legge infatti di un inedito e manoscritto «Trattato sul Bello» che un suo amico gli «fece la grazia» di comunicargli. Per Manzoni quest'opera «riunisce due pregi singolari: d'essere affatto nuova, e di contenere la ricapitolazione di tutto ciò che è stato detto d'importante sul soggetto». Dopo la sua pubblicazione, spiega, «nessun uomo d'ingegno piglierà più a trattare la questione che vi è risolta; e molti vi troveranno invece l'indicazione di nuove questioni da trattarsi» [Castoldi, p. xliii e p. 102]. La «questione» discussa è proprio quella dell'estetica romantica, ovvero per Manzoni dell'estetica moderna.

Visconti nelle sue *Riflessioni*, giunto al capitolo terzo, dal titolo *Dell'esistenza d'un bello manifestato a noi dall'esperienza e riconosciuto per tale dalla ragione*, e al paragrafo quinto, Osservazioni sulla bellezza del corpo umano, si sofferma proprio, tra altre considerazioni, sulla rappresentazione della testa di Cristo nell'*Ultima cena* di Leonardo.

Discute delle conseguenze estetiche della religione cristiana, come superamento della «fantasia divinizzante l'aurora o la guerra; i vezzi voluttuosi o la facoltà riproduttiva della terra e de' semi vegetanti», verso «l'adorazione di un ente incomprendibile, immenso, eterno, e della legge di lui». Ciò avrebbe portato i pittori moderni alla ricerca di nuove modalità di rappresentazione, verso «ciò che l'umana figura presenta di più arcano, di più sfuggente al calcolo di materiali commensurazioni», raggiungendo una raffigurazione di virtù e affetti con «una purità sconosciuta agli antichi».

I Greci pertanto che «composero i simulacri di Venere, di Giunone e di Pallade», secondo Visconti, non avrebbero potuto realizzare le fisionomie delle Madonne di Raffaello e di Luini.

«Essi potevano», conclude, «esprimere dignitosamente il dolore, subordinandolo alle leggi della bellezza e della forza umana: ma non lo sublimarono fino alla rassegnazione ed alla speranza, nel modo che possiamo far noi nella festa de' Santi, fra le agonie de' martiri. Immaginarono lineamenti per la divina adolescenza d'Apollo e per la maestà di Giove; ma l'ideale verità del Messia, dipinto da Leonardo, nell'*Ultima Cena* sarebbe stata per essi un'anima».

Queste osservazioni nel manoscritto sono accompagnate da una lunga nota nella quale Visconti dimostra di apprezzare moltissimo la copia dell'*Ultima Cena* di Marco da Oggiono «tutta dolcezza, mansuetudine, tristezza profonda, rassegnazione; con forme non effeminate, ma soavissime», capace di interpretare le massime virtù cristiane, piuttosto che i consueti «tratti espressivi» di «energia e potenza», se non addirittura di «una certa fierezza e terribilità»; e si sofferma anche sulla copia del Bossi «inferiore all'altro in bellezza: modellato su di una non perfetta comprensione dell'insieme de' dati evangelici: ma con tutto ciò osservabile per ardore d'invenzione recondita», e soprattutto, e questo più di altro sarebbe stato a cuore a Manzoni, «per un carattere impossibile, nel suo totale, prima del cristianesimo» [Castoldi, pp. 357-360].

Quando la figlia Giulietta dipinse quel volto, ben cosciente era dunque Manzoni del suo valore emblematico per l'estetica romantica, ovvero di ciò che già Visconti aveva definito l'«ideale verità» di quel ritratto. Sicuramente ne avranno parlato. Tanto più che Giulietta, che aveva già dimostrato particolari interessi storico-letterari, seguiva attentamente il lavoro del padre e ne condivideva frequentazioni e amicizie. Aveva scritto personalmente a Claude Fauriel, confidandogli anche nel maggio 1826 la propria passione per il disegno [Trento, p. 43].

Va aggiunto che a queste frequentazioni non era estraneo forse lo stesso Giuseppe Bossi, che Manzoni conobbe almeno dal 1807, grazie al comune amico Gaetano Cattaneo; ne lesse anche il citato saggio *Del Cenacolo* e lo lodò espressamente in una lettera al Bossi del 6 dicembre 1811 [Trento, p. 45].

La presenza di quell'acquerello nel suo studio rappresentava, dunque, per Manzoni qualcosa di più del semplice ricordo della figlia. Era il ricordo delle discussioni durante le quali prese forma la sua idea di prossimità tra romanticismo e cristianesimo e tra cristianesimo e sensibilità moderna.

Erano le teorie che sentiva di condividere col grande maestro del romanticismo tedesco August Wilhelm von Schlegel, autore di quelle lezioni sulla letteratura drammatica (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), ch'egli lesse nella traduzione francese *Cours de littérature dramatique* (Paris-Genève, J. J. Paschoud, 1814, 3 voll.) e che qui cito, per facilitarne la lettura, dalla traduzione italiana ottocentesca di Giovanni Gherardini.

«Per qualunque progresso che abbiano fatto i Greci nelle arti ed anche nella filosofia morale», sosteneva Schlegel, «non possiamo assegnare alla loro cultura intellettuale un carattere più elevato di quello d'una sensualità purgata e nobilitata». Per gli antichi «la natura umana bastava a sè stessa, non presentiva alcun vòto, e si contentava d'aspirare al genere di perfezione che le sue proprie forze possono realmente farle conseguire». A noi moderni «la contemplazione dell'infinito ha rivelato il nulla di tutto ciò che ha de' limiti; la vita presente si è sepolta nella notte; e solo al di là dalla tomba risplende l'interminabile giorno dell'esistenza reale». A giudizio dello scrittore tedesco non ci sarebbe stato pertanto nulla da meravigliarsi se i Greci ci avevano lasciato, in tutti i generi «de' modelli più finiti. Essi miravano ad una perfezione determinata, e trovarono la soluzione del problema che s'aveano proposto: i moderni a incontro, il cui pensiero si slancia verso l'infinito, non possono mai compiutamente soddisfare sè stessi, e rimane alle loro opere più sublimi un non so che d'imperfetto» [Schlegel, pp. 16-19; Castoldi, pp. xxx-xxxi].

La leonardesca testa di Cristo dipinta da Giulietta Manzoni, con i contrasti della sua tutta umana e inquieta 'imperfessione', sembrerebbe proprio raffigurare tutto questo.

Bibliografia:

Schlegel = August Wilhelm von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*. Traduzione di Giovanni Gherardini, a cura di Mario Puppo, Genova, Il Melangolo, 1977 [prima edizione della traduzione italiana di G. Gherardini: Milano, Giusti, 1817].

Colet = Louise Colet, *L'Italie des Italiens*, Paris, Dentu, 1862-64, 4 voll.

Fabris = Cristoforo Fabris, *Memorie manzoniane*, Milano, Cogliati, 1901.

Riva = *Immagini di casa Manzoni*, a cura di Jone Riva, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 1998.

Visconti = *Ermes Visconti. Dalle lettere: un profilo*, a cura di Sonia Casalini. Premessa di Angelo Stella, Milano, Centro Nazionale Studi manzoniani, 2004.

Trento = Dario Trento, *Una copia di Giulietta Manzoni da Leonardo/Bossi*, in *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, a cura di Serena Bertolucci, Christiane Liermann, Giovanni Meda Riquier, Aldo Venturelli, Lovenò di Menaggio, Villa Vigoni, 2004, pp. 42-46 [È questo il volume dal quale sono tratte le due illustrazioni, pp. 94-95].

Castoldi = Alessandro Manzoni, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, a cura di Massimo Castoldi. Premessa di Pietro Gibellini. In appendice *Memoriale sul Romanticismo, Notizia sul Romanticismo in Italia, Riflessioni sul Bello* di Ermes Visconti (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, vol. 13), Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2008.