



UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO
Dottorato di Ricerca in Scienze della Persona e della Formazione

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Antonella MARCHETTI

Ciclo XXXI
S.S.D. L-FIL-LET/10

UNO STILE «VIVO AL GUARDO».
MANZONI E LA RETORICA DEL VISIBILE

Tutor: Ch.mo Prof. Pierantonio FRARE

Tesi di Dottorato di:
Isabella BINDA
Matr. N° 4511542

Anno Accademico 2018/2019

Sommario

PARTE PRIMA

Manzoni e le arti visive	1
1. Uno scrittore «eccellente nell'arte di presentare agli occhi»	1
1.1 Le prime recensioni ai <i>Promessi sposi</i>	1
1.2 L'occhio critico degli scrittori.....	8
2. Un romanzo «per immagini»	15
2.1 I primi «ricordi figurativi dai <i>Promessi sposi</i> »	16
2.1.1 Le illustrazioni a stampa	17
2.1.2 Le traduzioni pittoriche	28
2.1.3 Balli e rappresentazioni teatrali	30
2.2 La risposta di Manzoni: le illustrazioni di Gonin	33
2.3 I «ricordi figurativi dei <i>Promessi sposi</i> ».....	35
2.3.1 Manzoni «digiuno di cognizioni pittoriche»?	35
2.3.2 I principali contributi della critica	39
2.3.3 Alcune ulteriori proposte	46
2.3.3.1 L'« <i>Arte de' Cenni</i> ».....	49
2.3.3.2 Una collezione privata: la Galleria Tadini di Lovere	53
2.3.3.3 Il controcanto ironico: le incisioni secentesche di Mitelli	54

PARTE SECONDA

La riflessione estetica sulle Arti del Bello	56
1. La ricerca del Bello assoluto	56
1.1 L'unità nella varietà: un fondamentale aspetto del Bello	59
2. Le «Arti sorelle»	62
2.1 <i>Les beaux arts réduits a un même principe</i> di Batteux.....	62
2.2 <i>De' principi fondamentali...</i> di Parini	65
2.3 Il <i>Cours</i> di Schlegel e il <i>De l'Allemagne</i> di M.me de Staël	69
3. «Ut pictura poësis»?.....	73
3.1 <i>Le Reflexions</i> di Du Bos e il <i>Laocoon</i> di Lessing	75
4. La preminenza del senso della vista tra scienza e realismo letterario	79
4.1 «Dipingere» e «rappresentare» la scrittura	87
4.1.1 Una scrittura drammatica	90

PARTE TERZA

La riflessione estetica di Manzoni	93
1. «Le belle lettere... si riguarderanno come un ramo delle scienze morali»	93
2. «Il vero solo è bello»?.....	95
2.1 Una lingua «per tutti»	98
3. Le «spiacevoli dispute» sul Bello	100
3.1 La novità della riflessione estetica di Visconti	102
4. «Sentire e meditare»	105

5. Le belle arti imitano il «concetto interiore» dell'artista	108
5.1 Il «concetto interiore» di Visconti e l'«emblema» di Diderot	114
6. «La verità... va sentita con vivezza e comunicata con potenza»	118
6.1 La varietà nell'unità	120
6.2 Il modello dei classici	122
6.2.1 «Una rappresentazione... animata e in atto»	125

PARTE QUARTA

Le strategie scritte	127
1. Istruzioni che possono «recar moltissimo giovamento»	127
2. I manuali di retorica di riferimento	128
2.1 <i>Le Lezioni di retorica e belle lettere</i> di Hugh Blair	130
2.2 <i>Le Ricerche intorno alla natura dello stile</i> di Cesare Beccaria	136
2.3 <i>Il Trattato del Sublime</i> dello pseudo-Longino	138
2.4 Indicazioni pratiche	140
2.4.1 La sintassi	141
2.4.1.1 Il discorso indiretto libero	142
2.4.2 Il presente storico	142
2.4.3 Il lessico	143
2.4.4 I «contrasti»	143
2.4.5 L'amplificazione	145
2.4.6 La metonimia e la sineddoche	145
2.4.7 La personificazione e l'apostrofe	147
2.4.8 L'onomatopea	145
2.5 <i>Il Laocoon</i> di Lessing	148
2.5.1 Il movimento	148
2.5.2 La valorizzazione del dettaglio	149
2.5.3 La focalizzazione interna	150
2.6 <i>Word painting</i> di McClanahan	151
3. Nel laboratorio dei <i>Promessi sposi</i>	152
3.1 Dipingere luoghi e persone	154
3.1.1 I ritratti	154
3.1.1.1 Pitture morali	154
3.1.1.2 La focalizzazione interna	155
3.1.1.3 Il movimento	157
3.1.1.3.1 Ritratti privi di movimento	160
3.1.1.4 I «contrasti»	161
3.1.1.5 Verso la sineddoche visiva	162
3.1.1.5.1 Eliminazione di dettagli superflui	162
3.1.1.5.2 Introduzione del dettaglio	163
3.1.2 Il vestiario	164
3.1.2.1 La metonimia	164
3.1.2.2 Le vestizioni	165
3.1.3 La descrizione dello spazio	167
3.1.3.1 Paesaggi naturali	168
3.1.3.2 Gli interni	172
3.2 Dipingere le azioni	174
3.2.1 La diegesi narrativa	174

3.2.1.1 Il presente storico	174
3.2.1.2 La <i>percursorio</i>	176
3.2.1.3 L'amplificazione	177
3.2.1.3.1 L' <i>enumeratio</i> con anteposizione del concetto collettivo	177
3.2.1.3.2 Climax ascendente	180
3.2.1.4 I «contrastisti»	183
3.2.1.4.1 Contrapposizione di persone	183
3.2.1.4.2 Il paradosso	186
3.2.1.5 La «poetica multipla dello sguardo»	187
3.2.1.5.1 Mettere a fuoco	188
3.2.1.5.2 Mutuazione reciproca di sguardi	191
3.2.1.5.3 Lo sguardo del sospetto, della paura, dello stupore	181
3.2.2 La mimesi del parlato	198
3.2.2.1 Dalla diegesi alla mimesi	198
3.2.2.2 Didascalie esterne	188
3.2.2.2.1 Interazione con elementi di scena	188
3.2.2.2.2 Gestualità e mimica	202
3.2.2.3 Didascalie interne	207
3.2.2.4 Locuzioni e modi di dire	210
3.3 Rendere concreto l'astratto	211
3.3.1 La prossemica	211
3.3.2 L'etopea	213
3.3.3 Pensieri in immagini	215
3.3.4 La similitudine	219
3.3.5 Il lessico metaforico	223
3.3.6 Movimenti morali	224
3.3.6.1 Alto-basso	224
3.3.6.2 Destra-sinistra	226
3.4 Le digressioni storiche	227
3.4.1 Pensare con gli occhi	228
3.4.2 Vedere le conseguenze	229
3.4.3 La metonimia della «mano»	232
3.4.4 Le similitudini e le metafore	233
3.4.5 I «contrastisti»	235
3.4.5.1 Le personificazioni antitetice	237
3.4.6 Il dramma in azione	239
3.4.6.1 Il presente storico	239
3.4.6.2 Il discorso indiretto libero	240
3.4.6.3 <i>Exempla</i> e aneddoti.....	243
3.4.7 Intersezioni tra «Storia» e «invenzione»	245
«Ha proprio fatto vedere»	247
BIBLIOGRAFIA	253
Tavole illustrative	I

PARTE PRIMA

Manzoni e le arti visive

1. Uno scrittore «eccellente nell'arte di presentare agli occhi»

1.1 *Le prime recensioni ai Promessi sposi*

Basterebbe leggere i *Promessi sposi* come fosse la prima volta, come si leggono i comuni romanzi, per essere investiti dalla forza di uno stile scrittorio impregnato di realismo, al cui tocco vivificatore prendono forma davanti agli occhi del lettore scenari squadernati nello spazio e popolati di uomini in carne e ossa. Il capolavoro manzoniano ha il pregio di elevare il lettore all'altezza di verità morali universali pur 'radendo il basso terreno del nostro mondo', indagato e finemente descritto da uno scrittore che è, forse ancor prima che grande pensatore, grande osservatore.¹

Nell'ambito della critica contemporanea, gli interventi che riconoscono nell'*evidentia* della scrittura manzoniana una nota distintiva degna di nota non mancano di certo, ma non sono molti gli studiosi che, andando oltre la constatazione, hanno pensato di focalizzare l'attenzione su tale potenziale visivo nel tentativo di individuarne le ragioni profonde.² Forse

¹ Cfr. A. MANZONI, *L'Ira d'Apollo*, v. 91, in ID., *Poesie e tragedie*, a cura di Valter Boggione, Torino, UTET, 2002, p. 484.

² Daniela Brogi ha recentemente pubblicato una monografia che indaga le ragioni culturali profonde per le quali Manzoni avrebbe ricercato una scrittura fortemente visibile, individuandone le radici nel suo realismo di matrice cristiana: DANIELA BROGI, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018. Prima del suddetto studio, non molti erano i saggi critici incentrati su tale aspetto della scrittura manzoniana. Sulla scia degli studi di ROBERTO LONGHI era già stato inaugurato un filone di studi che accosta, anche da un punto di vista ideologico, il romanzo manzoniano alla pittura del Seicento lombardo, attenta alla realtà degli umili: di particolare rilievo sono gli studi di MINA GREGORI e GIOVANNI TESTORI, le cui considerazioni sono riprese anche nei più recenti lavori di CARLO ANNONI (cfr. in particolare, la sua Introduzione all'*Adelchi*, a cura di Rita Zama, Nota al Testo di Isabella Becherucci, Centro Nazionale di Studi manzoniani, Milano, 2015, pp. XXXIII ss.). La ricerca di visita come innovazione che prende le sue mosse dalla rivoluzione scientifica, per poi declinarsi anche nel romanzo storico, è stata messa a tema da EZIO RAIMONDI, in particolare nei suoi saggi *Sentire lo spazio*, in ID., *Il senso della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 169-187 e *Verso il realismo*, in ID., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 2000, pp. 3-56; più in generale, Raimondi ha messo il rilievo l'importanza degli sguardi molteplici e multiprospettivi attraverso i quali va osservato il mondo manzoniano. Alla cultura pittorica di Manzoni hanno dedicato importanti studi SALVATORE SILVANO NIGRO, che accosta arte visiva e scrittura sia nel suo commento al romanzo che nel saggio *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996; e LUCA BADINI CONFALONIERI, in particolare nel suo commento ai *Promessi sposi* (che offre un'ampia bibliografia su Manzoni e le arti visive, cui rimando). Sul potenziale visivo già insito nella scrittura manzoniana ragiona anche Antonella Brancaccio nel suo studio sulle riproduzioni cinematografiche del romanzo: cfr. ANTONELLA BRANCACCIO, *Il «dilavato e graffiato» schermo di Alessandro Manzoni*, Bergamo, Sestante, 2016, pp. 14-42. Più datato, ma comunque valido lo studio di ANTONIO BALDINI, *Manzoni aiuto-regista*, in *Quel caro «magon» di Lucia*, Milano-Napoli, 1956, pp. 157-162.

anche a causa di un eccesso di studi meramente linguistici applicati alla prosa del primo romanziere degno di chiamarsi italiano, questo tocco d'arte che contraddistingue la scrittura manzoniana è andato col tempo a opacizzarsi, perdendo quel bagliore che aveva saputo calamitare l'attenzione dei primissimi lettori dei *Promessi sposi*.

A seguito della prima edizione del romanzo, voci appartenenti a culture diverse, talvolta persino ideologicamente avverse allo scrittore milanese, si sono unite in coro per esaltarne l'eccezionale chiarezza descrittiva:³ nel definire la tecnica scrittoria di Manzoni, molti tra i primi recensori ricorrono a vocaboli appartenenti al campo semantico del 'vedere' o a quello della pittura, - arte visiva per eccellenza - non soltanto in senso metaforico, ma talvolta anche con riferimenti espliciti alla tecnica di artisti specifici di diversa epoca e provenienza, poiché la penna dello scrittore parrebbe guidare l'occhio di chi legge con la stessa destrezza di un pennello nei confronti di chi guarda. Una campionatura di saggi può testimoniare quanto tale tendenza critica si fosse affermata e, più in generale, quanto sia stato forte l'impatto che il romanzo ebbe sull'immaginario comune dei suoi lettori.⁴

In quella che è in assoluto la prima recensione al romanzo, pubblicata sulla rivista milanese «Il novo ricoglitore», dopo un elogio all'opera nella sua globalità, l'anonimo critico scrive:

Io potrei avvalorare le cose sopradette, trascrivendo qui dal libro alcuni luoghi belli in sommo grado e immaginosi. I varii *quadri* della pestilenza; certi *gruppi* del sollevamento popolare; i passi drammatici dove fa sì bello spicco quella grande anima di Fra Cristoforo; il sogno di D. Rodrigo, che pare uscito dal cervello di Shakespeare, tanto è cosa caldamente immaginata; potrei trascrivere *la descrizione dei dintorni di Lecco che la è felice e magnifica quanto un quadro del Lorenese*, e molti altri passi potrei allegare [...].⁵

³ Come noto, la revisione in vista della Quarantana è stata di natura essenzialmente linguistica; tuttavia, non mancano mutamenti di natura prettamente semantica, direzionati verso una maggior chiarezza terminologica ma anche visiva (cfr. VITALE MAURIZIO, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi sposi e le tendenze della prassi correttoriana manzoniana*, Bologna, Litosei, 2000 [1992]).

⁴ In tutte le citazioni che seguono si riportano in corsivo i vocaboli afferenti alla sfera semantica del 'vedere' e tutti gli accostamenti dell'opera alla pittura.

⁵ Y., in «Il novo ricoglitore», Milano, giugno 1827, ora in UMBERTO COLOMBO (a cura di), *Le recensioni del 1827 a «I promessi sposi». Testi e note*, in «Otto/Novecento», I, 3, 1977, pp. 179-262, p. 181. Oltre alla raccolta di Colombo, che si limita all'anno 1827, cfr. anche ERMANNIO PACCAGNINI, *I dibattiti su Manzoni nelle riviste milanesi*, in «Studi ambrosiani di italianistica», Atti del congresso «Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici» (7-8 maggio 2014), VII, 2017, pp. 21-125.

Nel campionario dei «luoghi belli» sono disordinatamente menzionati i brani del romanzo più disparati, che vanno dal dramma della Storia a quello della microstoria dei singoli personaggi, dalla fantasmagoria di un sogno alla precisione quasi didascalica di una descrizione geografica. Manzoni, oggi non di rado etichettato quale scrittore freddo, storico scrupoloso e a tratti pedante, viene qui, al contrario, esaltato per una calda immaginazione di poeta e di regista di «passi drammatici», che rende la sua prosa assimilabile alle opere teatrali di Shakespeare. Secondo il recensore, la virtù immaginativa di Manzoni non si declina soltanto in fantasticherie oniriche, come nel caso del sogno tormentoso di Don Rodrigo, bensì nella sua capacità di figurarsi nella mente immagini complesse di vivido realismo, per poi farle figurare sulla pagina scritta con una chiarezza visiva equiparabile a quella di un pittore: nella descrizione dei «quadri della pestilenza» e delle rivolte popolari, così come nella descrizione «dei dintorni di Lecco», che per la sua finezza lascia pensare ai paesaggi dipinti dal minuzioso pennello del paesaggista seicentesco Claude Lorrain.⁶

I Promessi sposi ebbero un'immediata risonanza anche in Europa.⁷ In Germania capofila dei sostenitori di Manzoni fu Goethe che, se a causa dell'età ormai avanzata non poté occuparsi personalmente della traduzione tedesca dell'opera, se ne fece tuttavia promotore e supervisore.⁸ Come si evince dal suo carteggio privato, Goethe avrebbe potuto sottoscrivere la recensione al romanzo uscita per mano di Streckfuss, già traduttore dell'*Adelchi*, sulla rivista «Über Kunst und Alterthum» del 1827;⁹ i due scrittori tedeschi avevano infatti avuto modo di confrontarsi in precedenza, giungendo a elaborare un giudizio sui *Promessi sposi* ampiamente condiviso. Nella recensione in questione, il romanzo manzoniano viene definito «un insieme bello e perfetto in sé», ma con una riserva: la perfezione sarebbe stata totale se il Manzoni «poeta» non fosse stato a tratti sovrastato dal Manzoni «storico», che prende il totale sopravvento nei capitoli relativi alla guerra e alla peste, superflue «escrescenze storiche» che i

⁶ Noto anche come Claudio Lorenese (1600-1682), di origine francese, fu un artista specializzato nel paesaggio attivo principalmente a Roma.

⁷ Sulla fortuna del romanzo nel contesto europeo si vedano almeno GIOVANNI GETTO, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1971 e «Nuovi quaderni del CRIER», *I Promessi sposi nell'Europa romantica*, IX, 2012 (in particolare il saggio di PIERANTONIO FRARE, *Manzoni europeo?*, pp. 199-220, cui rimando per ulteriore bibliografia) e MARIAROSA BRICCHI, *La fortuna editoriale dei «Promessi sposi»*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, 3 voll., III vol., *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, pp. 119-127.

⁸ Goethe tradusse, però, il *Cinque Maggio*. Numerosi gli studi specifici sul rapporto intercorso tra i due scrittori: cfr., in particolare, CLARA LERI, *Goethe lettore di Manzoni*, in EAD., *Manzoni e la «littérature universelle»*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2002, pp. 81-96; ma anche LEONARDO SCIASCIA, *Goethe e Manzoni*, in ID., *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 109-119.

⁹ Streckfuss, «Über Kunst und Alterthum», VI, Stuttgart 1827, p. 252. La recensione è riportata in appendice allo studio PIERO FOSSI, *La Lucia del Manzoni ed altre note critiche*, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 273-278.

traduttori avrebbero dovuto scorciare.¹⁰ Tuttavia, il fatto che i due critici sostenessero che quei capitoli inficiavano l'unità artistica dei *Promessi sposi*, perché eccessivamente prosaici e per di più vincolati alla particolare storia italiana, non deve essere confuso con una spregiudicata condanna alla componente storica che sostanzia il romanzo. Streckfuss nota infatti che, fatta eccezione per quella sola porzione di romanzo, «anche chi non conosce il paese ed i suoi abitanti, non troverà in questo libro nulla che gli rimanga estraneo», perché pur trattandosi sulla carta di una storia milanese del secolo decimosettimo i *Promessi sposi* sono anzitutto «un libro essenzialmente umano». L'essenza del cuore umano, assunto a vero protagonista del romanzo manzoniano, non varia al mutare delle coordinate spazio-temporali, tanto che, leggendo i *Promessi sposi*, è davvero possibile dire, con Manzoni, «così va spesso il mondo» (PS VIII 26), oggi come allora, in Italia come in Germania. La componente spazio-temporale, in un romanzo storico che vuole essere un ritratto fedele della realtà, è peraltro elemento imprescindibile, poiché è anzitutto nel suo agire in un tempo e in un luogo definiti che l'uomo può rivelarsi nella sua vera natura. Manzoni, aveva scritto Streckfuss in una lettera privata a Goethe che di poco precede la recensione presa in esame,

Con notevole virtuosismo ci presenta personaggi del Sud e gli accadimenti che naturalmente si sviluppano, caratterizzando le figure nel più minuscolo dettaglio, *tanto da vederli vivi davanti a noi* e da commuoverci in virtù della veridicità interiore del loro agire e soffrire.¹¹

I personaggi manzoniani, osservati in un'azione che si compie in una realtà storica concreta, appaiono così umani che parrebbero incarnarsi nella loro fisicità davanti agli occhi del lettore. Del resto, lo stesso Goethe aveva espressamente riconosciuto proprio nell'occhio del Manzoni storico, fine studioso e indagatore della realtà in tutte le sue sfaccettature, una fondamentale lente per l'ingrandimento della virtù poetica della sua prosa: se il poeta è in grado di cogliere «l'elemento interiore» dando voce al cuore umano, lo storico è abile nel descrivere «l'elemento esteriore» dell'ambiente che lo attornia. Goethe, infatti, esalta Manzoni anche perché «nella trattazione e nella *pittura dei particolari* egli è luminoso, come il cielo stesso

¹⁰ Come testimonia il carteggio privato tra i due letterati stranieri, Goethe avrebbe sottoscritto questo giudizio, ma del resto Manzoni stesso non avrebbe saputo come contraddire, se il dilemma della perfetta conciliazione tra Storia e poesia, tra vero e verosimile, sarebbe rimasto nella sua vita questione irrisolta, affrontata, a decenni di distanza, anche nel saggio *Del romanzo storico*. Per il carteggio e altra documentazione dei critici tedeschi cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Carteggi letterari*, a cura di Stefano Bertolucci e Giovanni Meda Riquier, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2010 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, vol. XXIX, t. III), pp. 501 ss.

¹¹ Carl Streckfuss a Johann Wolfgang Goethe, 10 agosto 1827, in A. MANZONI, *Carteggi letterari*, cit., p. 501.

d'Italia!», e ancora, perché «un grande e capitale pregio dell'opera» è «la chiarezza e il mirabile minuto rilievo nella *pittura dei luoghi*».¹² Il tedesco, dunque, ha colto come gli ambienti descritti nei *Promessi sposi* non siano mero sfondo pittoresco con effetto *trompe-l'oeil*, ma luoghi reali fedelmente ricostruiti, senza i quali la fisicità dei personaggi sarebbe levitata a mezz'aria in uno stato di evanescenza non assimilabile all'umanità vera.

Anche in Inghilterra le prime recensioni ai *Promessi sposi* uscirono nel 1827, nell'immediato seguito della pubblicazione dell'opera in lingua italiana.¹³ La recensione del «Monthly Review» riconosce ai *Promessi sposi* il pregio di avere ricostruito fedelmente la Storia, poco conosciuta, della Lombardia del Seicento, tanto che definisce il romanzo una «indispensable appendix to the political history of Italy in the XVII century». Il taglio critico della recensione non si presta a giudizi di stampo estetico-letterario, ma non mancano cenni alla qualità scrittorica dell'opera, elogiata per la «brilliancy of style» e, ancora una volta, per la caratterizzazione dei personaggi, realisticamente immortalati in «*portraits [...] drawn with that energetic force, which denotes the hand of a master*».¹⁴ Più interessante da un punto di vista letterario, invece, è la recensione comparsa poco dopo in «The foreign Quarterly review». Il recensore definisce *I promessi sposi* una «indifferent novel», additando quale principale difetto del romanzo l'ironia, considerata di cattivo gusto, e soprattutto la scarsa originalità delle strategie narrative, dal *topos* letterario del manoscritto ritrovato fino al dipanarsi poco avvincente della trama, rallentato dalle digressioni e dalla «tedious minuteness of historical notices».¹⁵ Il giudizio sull'opera nel suo complesso, palesemente influenzato dal modello narrativo affermato da Scott, contraddistinto da un'orchestrazione più intricata e immaginosa degli episodi romanzeschi, non è insomma benevolo, ma le riserve sull'impianto generale dei *Promessi sposi* non dissuadono il recensore dal tradurne ampi brani tratti dai primi otto capitoli, offerti ai lettori come primo saggio di una scrittura che comunque lascia trapelare una «no inconsiderable portion of talent». L'apprezzamento è rivolto alla costruzione di singole scene, come la notte degli imbrogli, composta con sapiente regia melodrammatica, o la conversione dell'Innominato, che a giudizio del recensore solo uno scrittore sinceramente cristiano avrebbe potuto descrivere con tanta naturalezza. Per quanto il critico accomuni

¹² JOHANN PETER ECKERMANN, *Colloqui con Goethe*, 2 voll., a cura di Eugenio Donadoni, Laterza, 1912; vol. I, 18 luglio 1827, pp. 261-262.

¹³ Cfr. ALICE CROSTA, *Alessandro Manzoni nei paesi anglosassoni*, Berna, Peter Lang AG, 2014, pp. 21-37 e 223-232. Tutte le recensioni inglesi ai *Promessi sposi* segnalate di seguito sono citate e commentate da Alice Crosta; ne è stata consultata la riproduzione digitale integrale al sito: <<<https://www.hathitrust.org/>>> [24/09/2018].

¹⁴ *Manzoni's Romance*, «The monthly review», December 1827, art. IV, pp. 461-67.

¹⁵ *Manzoni – The Betrothed, a Romance*, «The foreign quarterly review», November 1827, art. X, pp. 498-515. Per «indifferent» è da intendersi un romanzo nè bello nè brutto, su cui è difficile esprimere un giudizio netto.

Manzoni a Scott, forse ancora a voler sottolineare come la scrittura manzoniana spesso brilli di luce riflessa, al romanziere italiano viene riconosciuta un'abilità notevole nell'esprimere con grande chiarezza visiva il formicolare scomposto della folla in rivolta:

If we had not already exhibited a specimen of Manzoni's powers in "raising the waters", and *depicting a scene of confusion*, we should be strongly tempted to extract some passages from the riot in Milan, which is given with much of the same *graphic truth* that distinguishes the corresponding scenes among Liegeois in *Quentin Durwad*.¹⁶

Non mancano riconoscimenti positivi alla fine caratterizzazione di singoli personaggi, come gli stessi Renzo e Lucia, che secondo il critico inglese sono «well drawn», i «banditti» (a suo giudizio tanto più realistici di quelli oscuramente descritti dallo scrittore Radcliffe), che si distinguono per un'evidenza pittorica che lascia pensare ai ritratti dell'artista romano barocco Salvatore Rosa, e l'Innominato:

In the banditti of Manzoni [...] the whole manner, language, and turn of thought are felt to be natural, and *irresistibly recal the picturesque robber groups of Salvator*. The Unknown himself is a fine *portrait*.¹⁷

Trattandosi per Manzoni di una seconda patria, non sorprende che le recensioni ai *Promessi sposi* pubblicate in Francia siano particolarmente numerose.¹⁸ In merito all'evidenza della scrittura manzoniana, di una certa rilevanza è il commento di Le Comte O'Mahony, uscito nel 1828 sul «*Memorial catholique*» di Parigi:

Mais Alexandre Manzoni n'est pas seulement *un habile peintre de portraits*. Il n'excelle pas moins dans les *grands tableaux historiques*. Dans celui de la Peste de Milan et de la disette qui la précéda, sa manière s'agrandit; sa *touche* devient large, hardie, grandiose, sans jamais rien perdre cependant de son exquise délicatesse. Quand il représente un peuple tout entier se révoltant contre la famine on [sic] vaincu par la mort, on frémit, et

¹⁶ Ivi, p. 515. Il recensore accosta le scene del tumulto milanese dei *Promessi sposi* alla rivolta del popolo di Liegi, descritta da Scott nel romanzo *Quentin Durwad*, contro il suo arcivescovo, alleato di Carlo I il Temerario, signore della città e nemico di Luigi XI, che intendeva subentrargli al governo; l'aggressione al vescovo, poi assassinato, è anche il soggetto di un quadro di Eugène Delacroix (*L'Assassinat de l'évêque de Liège*, 1828 cca., oggi al Louvre). Per l'influenza esercitata da Scott sui *Promessi sposi* si rimanda al recente studio di MATTEO SARNI, *Il segno e la cornice. I Promessi sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

¹⁷ Ivi, p. 506.

¹⁸ Per quanto datato, resta di rilievo lo studio di DOROTHEE CHRISTESCO, *La fortune de Alessandro Manzoni en France. Origines du theatre et roman romantiques*, Parigi, Balzac, 1943.

pourtant on sourit encore quelquefois; car *la peintre* ne se borne pas à être terrible. Pour son *œil observateur*, la faim, jusque dans ses angoisses, peut laisser échapper une grimace comique, et la Peste aussi a quelquefois son côté ridicule. Ainsi, *sous ces touches hardies, le trait fin du pinceau* s'aperçoit toujours; les masses ne cachent jamais les personnages et les moeurs paroissent à travers l'histoire: *c'est Van Dick peignant au revers d'un tableau de Michel-Ange*.¹⁹

Tutta l'argomentazione si dipana sul telaio di un'ampia metafora pittorica. Si potrebbe dire che Manzoni è miniaturista, ritrattista, nonché pittore di monumentali quadri storici, ma che anche laddove, con prospettiva telescopica, il suo 'occhio osservatore' si innalza a contemplare scene complesse di agitazione popolare, i dettagli non sbiadiscono e le personalità individuali non si disperdono nel mezzo della folla: come se, da una visione d'insieme chiara e travolgente di impianto michelangiolesco, affiorassero in primo piano singoli volti realisticamente connotati, come nei ritratti di Van Dick, pittore fiammingo del XVII secolo; similmente, lo stesso occhio di Manzoni è in grado di cogliere, nel mezzo dell'orrore, barlumi di ironia, simili a lumeggiature in quadri altrimenti eccessivamente tetri.²⁰ Restando in Francia, significativa anche una recensione comparsa su «Le Figaro», nella quale il recensore sottolinea le difficoltà riscontrate dai traduttori nel trasporre *I Promessi sposi* in lingua francese, dovute al fatto che la scrittura di Manzoni è di una vivezza stilistica indocile e di una varietà coloristica difficilmente pareggiabile, che rendono la sua prosa simile alla poesia:

L'auteur n'a pas négligé non plus les ressources poétiques que lui présentaient, au milieu de ces scènes d'un deuil général, la religion et les pompes du culte; *ses tableaux sont empreints tour-a-tour de couleurs si vives et si brillantes, si sombres et si majestueuses*, qu'ils décéléraient [*sic*] un poete *aux yeux* même de ceux qui ignoreraient que Manzoni est l'auteur de *Carmagnola* et d'*Adelghis*. [...] *La couleur poétique* répandue dans toute

¹⁹ Le Comte O'Mahony, *Les Fiancés, histoire milanaise du XVII^e siècle, découverte et refaite* par Alexandre Manzoni; traduite de l'italien sur la troisième édition; par M. Rey Dussueil, «Memorial catholique», Paris, avril 1828, pp. 264-273, p. 272. La recensione non viene menzionata nello studio di Christesco. Per la traduzione italiana della recensione cfr. *I promessi sposi*, Lugano, Veladini, 1828, appendice al III vol., pp. 392-413.

²⁰ La stessa ironia era invece stata giudicata scabrosa dal recensore inglese. Per ironia qui si intende una commistione tra tragico e comico: inizialmente lo stesso Manzoni, in un passo poi emendato della *Lettre à M.****, l'aveva giudicata inopportuna, criticando, in particolare, alcune scelte di Shakespeare; in seguito si sarebbe ricreduto, poiché ne avrebbe riconosciuto l'intrinseca verosimiglianza. Si rimanda, per lo sviluppo della riflessione manzoniana, a FEDERICA ALZIATI, «*Invezioni che somigliassero a qualche cosa di umano*». *Manzoni tra verosimile e verità*, Pisa, ETS, 2017, pp. 123 ss.

cette production, *l'exactitude des descriptions* et le merite du style de Manzoni, présentaient au traducteur d'assez nombreuses difficultés [...].²¹

In Spagna, invece, la risonanza dei *Promessi sposi* avrebbe tardato un poco a lasciare traccia sulle riviste dell'epoca, essendo le prime due recensioni dell'opera uscite solo nel 1833.²² Anche in questo caso non mancano però osservazioni che mettono in rilievo la qualità visiva del romanzo manzoniano, come il riferimento ai suoi «*cuadros bien delineados* y con sucesos dignos de conservarse en la memoria» o alla capacità di tenere vivo l'interesse grazie a finzze stilistiche che denotano una vera maestria scrittoria.²³

el pincel es maestro, y la verdad respira al través de todas sus páginas. El interés es inmediato y sostenido [con] medios sencillísimos, que es ciertamente la habilidad de los maestros en el arte de escribir.²⁴

1.2 L'occhio critico degli scrittori

Quel medesimo impatto aurorale, non mediato da interpretazioni altrui, che la scrittura dei *Promessi sposi* aveva suscitato nei primi lettori, torna anche nel giudizio critico di altri scrittori e poeti italiani, perché nessuno come l'artista libero dai pregiudizi sa riconoscere i tocchi di un maestro dell'arte sua propria. Dando saggio di alcuni importanti interventi novecenteschi, ordinati secondo un criterio cronologico, è possibile notare come la personale sensibilità critica di ciascuno scrittore riesca a mettere in luce alcuni degli aspetti, diversi e coesistenti, che concorrono all'*evidentia* della prosa manzoniana, come la capacità di analisi, l'attenzione ai dettagli, la concretezza nel definire la psiche umana attraverso immagini, la movimentazione delle presentazioni paesaggistiche.²⁵

²¹ *Les fiancés. Histoire du dix-septième siècle*, Par Alexandre Manzoni; traduit de l'italien sur la troisième édition, par M. G., «Le Figaro», Journal non Politique, Paris, jeudi 15 mai 1828, 3^e année, n. 136, pp. 1-2 (si è consultata la riproduzione digitale al sito <<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2658949.item>>> [25/09/18]).

²² Cfr. MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *La prima ricezione dei Promessi Sposi in Spagna: traduzioni e critica*, in «Nuovi quaderni del CRIER», IX, 2012, pp. 93-112. Il saggio riporta anche la trascrizione integrale delle recensioni citate.

²³ «Diario de Avisos», Madrid, 13 dicembre 1833, p. 4 (Ivi, pp. 107-108).

²⁴ *Lorenzo ó los prometidos esposos, sucesos de la historia de Milan del siglo XVIII* [sic] ..., «La Revista Española», Madrid, 9 febbraio 1834, p. 2, (Ivi, p. 108).

²⁵ Per la fortuna dei *Promessi sposi* nella letteratura italiana del Novecento si rimanda a *Manzoni negli scrittori del secondo Novecento (con proiezioni nel terzo millennio)*, a cura di Pierantonio Frare – Ottavio Ghidini – Daniela Iuppa – Fabio Pierangeli (numero monografico in gemellaggio con «Studium»), «Testo», Studi di teoria e storia della letteratura e della critica, n. 74, XXXVIII/2, 2017, e AGOVINO TERESA, *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento*, Avellino, Sinestesie, 2017. Per un centone di saggi critici cfr.

Tra i poeti, un finissimo interprete dei *Promessi sposi* è stato Pascoli, che proprio nella chiarezza analitica delle descrizioni manzoniane aveva riconosciuto il seme dei venturi generi letterari, come verismo e naturalismo. Scrive infatti nell'esordio del suo celebre saggio *Eco di una notte mitica*:

dai Promessi Sposi avremmo potuto imparare a fare analisi psicologiche, *pitture d'ambiente*, descrizioni naturali (la vigna di Renzo, ricordate? e ripensate il *Paradou* dove tutto fiorisce a un tempo, e le piante inselvatichite fanno doppi i fiori), da non invidiare Flaubert, i Goncourt, Zola; e nei *Promessi sposi* avremmo trovato in formazione tanti generi di romanzo che poi tennero e tengono il campo, cadendo e sparendo via via [...].²⁶

Certamente non stupisce come l'episodio della vigna di Renzo, contraddistinto da una precisione nomenclatoria quasi maniacale, a denotare la sacralità del dettaglio, abbia impressionato e influenzato un poeta come Pascoli, che per l'opposto aveva criticato la grossolanità di Leopardi nel riunire, in un unico mazzo, fiori di stagioni diverse, come rose e viole.²⁷ Nel prosieguo del medesimo saggio critico, Pascoli si concentra sulla notte degli imbrogli, rivissuta attraverso una lettura tanto appassionata che l'evento parrebbe compiersi davanti ai suoi occhi. È all'anafora del verbo *vedere* che sulla notte si apre il sipario, con la definizione della prima sceneggiatura:

Io vedo la casetta di Lucia «in fondo al paese» con «la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile»; *vedo* anche il casolare disabitato dove «vanno le streghe» per solito, e ora sono postati i bravi col Griso.²⁸

Ripercorrendo a passo a passo gli episodi di quella notte, la visione prende progressivamente forma e, in trasparenza, la memoria pascoliana vede affiorare un'altra visione, più lontana,

anche *Manzoni Pro e Contro*, 3 voll., a cura di Giancarlo Vigorelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1975: *Novecento*, voll. II-III.

²⁶ Le citazioni sono tratte da GIOVANNI PASCOLI, *Eco di una notte mitica* (1914), in *Pensieri e discorsi* (1895-1906), Bologna, Zanichelli, pp. 127-140.

²⁷ Cfr. G. PASCOLI, *Il sabato*, Ivi, pp. 57-86; nel saggio Pascoli ribadisce che il ruolo del poeta è anzitutto quello di vedere: egli «presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva. Erano forse distratti gli occhi, o forse la cosa non poteva essere resa visibile che dall'arte del poeta» (p. 59). Per le competenze manzoniane in materia botanica cfr. A. MANZONI, *Saggio di una nomenclatura botanica*, in *Scritti linguistici inediti*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2000, (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XVII-XVIII, t. I), pp. 341-361.

²⁸ G. PASCOLI, *Eco di una notte mitica*, cit., p. 129.

che in parte ne ricalca i contorni. Pascoli riconosce a sostrato della notte degli imbrogli, quale controcanto epico di un episodio tragicomico, l'eco virgiliana della fuga da Troia:

Ah! ho trovato. Qual meraviglia! Pare un sogno, in cui una persona ora è quella, ora un'altra, e si trovano insieme sensazioni vecchie e recenti, intrecciate e commesse a fare *mostri di visioni* [...].²⁹

Anche un dettaglio concreto all'apparenza irrilevante, come «la chioma folta del fico» domestico ripetutamente rievocata da Pascoli, potrebbe avere inconsciamente favorito il riemergere nella sua memoria dell'ambientazione troiana, poiché proprio una pianta di fico selvatico segnalava il tratto più vulnerabile delle mura di Ilio.³⁰

Tra i romanzieri, nessuno meglio di Gadda ha messo a tema la qualità scrittoria del romanzo manzoniano, difeso dalla valutazione parziale e distorta che ne aveva dato Moravia. Quest'ultimo, doppiamente affetto da pregiudizio politico-religioso ed estetico di impronta crociana, era giunto a dissezionare il romanzo in tre strati: le parti di propaganda cattolica dal sapore oratorio, del tutto prive di poesia, le parti di apprezzabile sensibilità politica, come il colloquio tra il Conte zio e il padre provinciale e, infine, le parti di autentico gusto poetico decadente, a suo giudizio artisticamente le più felici, ma in contraddizione con l'assunto cattolico dell'opera, a dire di una fede un poco atteggiata. A quest'ultima sezione apparterebbe l'episodio della monaca di Monza, giudicato da Moravia molto più realistico di quanto non lo sia la conversione, avvertita come artificiosa, dell'Innominato:

il Manzoni decadente qui è al colmo della sua potenza. La storia di Gertrude non ha mai un momento di astrazione, mai cade nell'affermato e non dimostrato, nel detto e non rappresentato, come avviene per la storia dell'Innominato. È invece *un seguito serrato e incalzante di immagini, di cose, di oggetti, di situazioni, di personaggi*.³¹

Aldilà dell'opinione, parziale perché pregiudicata dall'avversione al cattolicesimo, resta rilevante notare come l'apprezzamento artistico alla vicenda di Gertrude sia rivolto proprio a quel realismo tutto immagini e cose attraverso il quale Manzoni fa concretamente riaccadere il

²⁹ Ivi, p. 131.

³⁰ Ivi, p. 129. Il breve saggio di CLAUDIO PERINI, *Di altri imbrogli e di altri sotterfugi. Agnizione al capitolo ottavo dei «Promessi sposi»*, Chioggia, Accademietta, 2015, muovendo dalla rilevazione di Pascoli aggiunge ulteriori tasselli all'interstualità tra i primi capitoli del romanzo e l'epica omerica, tra cui anche il riferimento al «fico».

³¹ ALBERTO MORAVIA, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in ID., *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 303-343, p. 327.

dramma davanti agli occhi del lettore, che passo dopo passo vede la fanciulla scavarsi un baratro sempre più profondo. Diversamente da Moravia, che in questo realismo di sapore decadente vedeva l'insanabile crepa di un cattolicesimo ostentato, Gadda ritiene che le parti del romanzo che lasciano emergere i lati oscuri dell'animo manzoniano, in vero emotivamente turbato e afflitto da nevrosi, siano un'ulteriore riprova dell'autenticità dell'opera, il cui scopo non può considerarsi limitato a una premeditata propaganda cattolica. Nel controbattere alle critiche di Moravia, Gadda scrive:

Non tutto, un romanzo, e non il meglio, d'un romanzo, discende (a mio avviso) da una premeditazione concettuale, da una pianificazione dialettica. [...] Ciò che incanta, in quel libro, e incanta massimamente un lombardo, si può dire per elenco.³²

Gadda allora, senza alcun rigore sistematico, illumina alcune pagine del romanzo come attraverso delle visioni-lampo, che ne mettono in risalto un realismo multicolore e una virtù immaginativa degna del fanciullino di pascoliana memoria. Manzoni è artista dotato di una

Incredibile felicità e suprema nettezza descrittiva, la scena "veduta", il personaggio che "ti viene incontro", le vie di Milano e i bravi e il lazzeretto ricostituiti in prosa italiana, ma *con l'arte antica e nuova d'un Caravaggio, d'un Canaletto*. Forse il vecchio genio italiano non ancora sfibrato dalla verbosità e dalla violenza polemica, dalla fregola del vaticinio. Il suggerimento immaginifico del passato raccolto come una musica, e d'altronde come un dato a noi estrinseco, e alla nostra faciloneria fabulante: da sensi vergini, stupiti come quelli di un bambino.³³

Il nitore delle descrizioni paesaggistiche e cittadine è paragonato alla precisione ottica dei dipinti del vedutista Canaletto, così come l'umanità accesa dei personaggi al vigore espressivo che contraddistingue gli uomini dipinti da Caravaggio. Anche nel saggio *Apologia manzoniana*, ancora più marcatamente visionario, Gadda istituisce senza soluzione di continuità un paragone tra pagine manzoniane e opere pittoriche d'epoca barocca, evocate da lussuosi interni di palazzi nobiliari, da scene di vita popolare nella penombra di taverne simili

³² CARLO EMILIO GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, «Il Giorno», 26 luglio 1960, ora in ID., *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991, 2 voll., vol. I, pp. 1176-1181, pp. 1179-1180.

³³ Ividem. Per il caravaggismo, da intendersi però in senso culturale, della scrittura manzoniana, cfr. D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi...*, cit.

a quella della *Cena di Emmaus* di Michelangelo Merisi, dal realismo di corpi straziati dalla peste e dai «lividori d'un mondo, il di cui pittore potrebbe essere lo Spagnoletto».³⁴

Ungaretti aveva conosciuto *I Promessi sposi* durante il suo percorso di studi in Francia. La mediazione della scuola francese andò, come lente deformante, a contaminare la prima impressione che l'alunno Ungaretti ebbe dalla lettura, forse non integrale, del romanzo, che da allora bollò come «roba da scuola» utile semmai a fornire «pillole» di paternale saggezza del tutto prive di ispirazione poetica.³⁵ Ungaretti avvertì il desiderio di rivalutare l'opera di Manzoni proprio durante l'esperienza sul fronte della prima guerra mondiale, quando si dedicò a un'attenta rilettura del romanzo che avrebbe completamente stravolto il suo pregiudizio iniziale. In una lettera, condensando il suo ripensamento in poche parole, Ungaretti comunica all'amico Papini la scoperta della grandezza del romanzo e quindi del suo autore:

Ho riletto i «Promessi», era un uomo dall'*occhio acuto* quel Manzoni; ora l'amo intensamente.³⁶

Ungaretti libera dunque Manzoni dalla pesante cappa di predicatore della buona condotta cattolica che gli aveva superficialmente affibbiato, riconoscendolo uomo e artista dotato anzitutto di grande spirito d'osservazione, specialmente nei riguardi della realtà umana e sociale, che a suo avviso il lombardo aveva eretto a «struttura» delle sue «fantasie».³⁷ Divenuto professore universitario, Ungaretti ebbe modo di dedicare ai *Promessi sposi* anche un ciclo di lezioni introduttive all'opera nel suo complesso. Sensibile al rapporto che intercorre tra arti sorelle, specialmente quello tra scrittura e pittura, cui dedicò degli articoli, anche il poeta-soldato, come Gadda, giunse a riconoscere un profondo legame tra la letteratura romantica e l'arte pittorica del Seicento. È proprio nel contesto di una lezione dedicata al romanzo manzoniano, che Ungaretti afferma:

C'è dunque nei Romantici, il proposito di ringiovanire il mondo [...] e il proposito di ringiovanirlo riaccostandolo violentemente alla natura – badate che simili propositi in arte

³⁴ CARLO EMILIO GADDA, *Apologia manzoniana*, «Solaria. Rivista mensile di letteratura», II (gennaio 1927), pp. 39-48, ora in ID., *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991, 2 voll., vol. I, pp. 679-687, p. 686. Lo Spagnoletto fu un artista caravaggesco attivo perlopiù a Napoli.

³⁵ GIUSEPPE UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini: 1915-1948*, a cura di M. A. Terzoli, Mondadori, Milano, 1988: 1917, n. 101, p. 108.

³⁶ Ivi, 3 ottobre 1917, n. 152, p. 155.

³⁷ Ivi, agosto 1919, n. 249, p. 266. Cfr. anche la lettera dell'aprile 1918, n. 195, p. 197, nella quale Ungaretti definisce Manzoni «uno psicologo», asserendo che «non è qualità solita» negli scrittori.

ci sono sempre stati e che il Seicento ha avuto artisti che hanno manifestato la concitazione dell'animo e l'atroce e l'orrido, e il valore soggettivo del ritratto e del paesaggio come non è accaduto con altrettanta efficacia in nessun altro secolo: citiamo per tutti, il Caravaggio in pittura.³⁸

La lezione, che risale al 1937, aveva come fondamento le riflessioni che Ungaretti aveva maturato a seguito di un'esperienza di contatto diretto con le opere romane di Caravaggio, pittore di un realismo scevro di ogni residuo di idealizzazione posticcia, minuzioso nella resa dei dettagli, aperto all'indagine di tutti gli aspetti della vita, anche quelli familiari o magari macabri, capace di sprigionare il potenziale espressivo insito nella complessità del corpo umano:

Quanto il Seicento potesse evocare quel periodo della prima generazione romantica che va dagli ultimi lustri del Settecento al 1850, l'ho imparato bene una volta che ebbi occasione di vedere in una stessa giornata tutte le opere di Caravaggio conservate a Roma: braccia tese nello spavento, dita aperte della mano, bocca aperta in grido strozzato, interno, aspirato. La morte, nel *David con la testa di Golia* è veramente la rappresentazione, non, come al solito, d'un modello finto morto, e finto dormente, ma d'una testa di vero cadavere [...].³⁹

Come Moravia ideologicamente avverso a Manzoni, ma non restio a riconoscere nei *Promessi sposi* un capolavoro, anche Calvino riaprì la questione mai risolta del cattolicesimo problematico dello scrittore, a suo avviso non segnato da alcuna vena di bigottismo, ma certamente intaccato da un latente pessimismo.⁴⁰ Non a caso lo sguardo di Calvino, particolarmente sensibile ai risvolti oscuri, ma anche pietosi, della prosa manzoniana, si sorprende nell'osservare quelle scene di cupo realismo nordico che Manzoni ha disseminato all'interno del romanzo:

³⁸ G. UNGARETTI, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni* (1937), in ID., *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, pp. 594-606, p. 599. Per gli articoli sul rapporto tra pittura e scrittura cfr. G. UNGARETTI, *Pittura, poesia, e un po' di strada* (1919) e *Poesia e pittura* (1933), in ID., *Scritti letterari 1918-1936*, in *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Meridiani, 1986 [1974], pp. 20-26; pp. 270-271.

³⁹ Ividem. Anche Manzoni descrive il nemico di Ludovico nell'esatto momento in cui trapassa dalla vita alla morte (PS IV 31); cfr. *Parte quarta* 3.3.3.

⁴⁰ In una lettera a Moravia del 16 ottobre 1959, Calvino afferma di trovare «giustissima» la divisione del romanzo in «tre strati» da lui operata: Cfr. I. CALVINO, *Lettere (1940-1985)*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Meridiani Mondadori, 2000, p. 608.

dall'apertura del capitolo quarto, quando fra Cristoforo se ne viene da Pescarenico, con quel *travelling* su immagini scheletriche: «*la fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita...*» (C'è un Manzoni pittore di quadri di genere nordico e grottesco, quasi alla Brueghel, che viene fuori ogni tanto; altro esempio di quella "scuola" è il villaggio di Don Rodrigo, al cap. V; un altro ancora, le balie nel lazzeretto degli appestati).⁴¹

Ancora una volta, le immagini dell'opera letteraria fanno riaffiorare alla memoria del lettore immagini di opere pittoriche, in questo caso i quadri di Brueghel, probabilmente il vecchio (1568-1625), artista fiammingo del Seicento comunemente considerato l'iniziatore della pittura di genere, che diede diritto di cittadinanza anche a soggetti umili e scene di vita quotidiana. L'osservazione calviniana offre anche l'abbrivio a una riflessione ulteriore, che va ad accostare la scrittura di Manzoni a un'altra arte visiva: *travelling*, ossia "carrellata", è infatti termine tecnico prelevato dal lessico cinematografico.⁴²

Riprendendo l'osservazione calviniana in merito al *travelling* delle pagine manzoniane, vale la pena citare uno scrittore dei giorni nostri, Andrea Camilleri, la cui serie di romanzi dedicati al commissario Montalbano ha spopolato anche nel mondo televisivo. In un'intervista di Tullio de Mauro sul valore ermeneutico della parola, in particolare quella scritta, Camilleri arriva a parlare dei *Promessi sposi*, romanzo aborrito (anche da lui) ai tempi della scuola, ma sorprendentemente riscoperto più tardi, quando ebbe modo di rileggerlo alla luce della *Colonna infame*, a suo giudizio il «condimento necessario per poter gustare» a pieno il capolavoro manzoniano e renderne la lettura «indimenticabile». ⁴³ Durante l'intervista, in

⁴¹ ITALO CALVINO, *I promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 267-278, p. 275. Come si dirà di seguito, Brueghel era tra i pittori prediletti da Federico Borromeo, con il quale fu anche in personale rapporto.

⁴² Calvino esprime un giudizio rilevante sulla visività della scrittura manzoniana anche in una lettera indirizzata a Mario Boselli, marzo 1864: «In ogni mio componimento, credo, si notano delle parti *più scritte* e delle parti *meno scritte*, le une in cui l'impegno della scrittura è massimo e le altre che sono come parti disegnate accanto a parti dipinte. (Questo, come succede a me, credo succeda a tutti, tranne che a Flaubert – ma anche lì, non ci giurerei – e a Manzoni che è un'altra faccenda; naturalmente questo non c'entra con la distinzione crociana tra poesia e struttura, anzi potrebbe essere in certi casi il contrario)»; Cfr. I. CALVINO, *Lettere (1940-1985)*, cit., p. 797.

⁴³ ANDREA CAMILLERI – TULLIO DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 61. Per il debito di Camilleri nei confronti dell'autore dei *Promessi sposi* cfr. anche ERMANNO PACCAGNINI, *Il Manzoni di Andrea Camilleri*, in AA. VV., *Il caso di Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137. Un giudizio analogo sulla *Colonna infame* ha espresso anche LEONARDO SCIASCIA, *Storia della colonna infame*, in ID., *Cruciverba*, cit., pp. 119-133. Come afferma Frare, tra le due opere non c'è antitesi, ma «continuità di visione antropologica e metafisica, affidata ad una dialettica di forma: da un lato la letteratura, dall'altro la storia (entrambi rami, come auspicava Manzoni, di una più vasta scienza morale)»; PIERANTONIO FRARE, *Leggere I Promessi sposi*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 47. Sulla complementarità del romanzo e della *Storia della colonna infame* si sono espressi, in particolare, S. S. Nigro e L. Badini Confalonieri, nelle rispettive introduzioni alle loro edizioni del romanzo: i due critici segnalano come la complementarità e la continuità tra le due opere sia messa in evidenza anche dal comune impianto illustrativo e dal fatto che la parola «fine» è posta soltanto al termine

modo estemporaneo, lo scrittore siciliano prorompe in un elogio sviscerato della potenza visiva dei *Promessi sposi*, descritta nel suo spiegarsi in carrellate di immagini:

Manzoni ha un tipo di *narrazione visiva* straordinaria, a leggerlo da questo punto di vista ti giuro che è *cinema*. È *cinema* perfino le cose che sembrano le più noiose: *Addio monti sorgenti...* è una meravigliosa e straordinaria carrellata. E che fosse *visivo*, te ne accorgi dalle indicazioni che dà al suo illustratore, il cui disegno non si traduce in una illustrazione, ma diventa complementare alla narrazione, importante allo stesso modo. Ti faccio un solo esempio: la casa di don Ferrante lui mica la racconta, ma la racconta tutta in una lettera all'illustratore in cui gli spiega come vuole che sia la casa di don Ferrante. E questo è cinema, questo è *story-board*, e non lo poteva sapere.⁴⁴

Si potrebbe dunque dire che Manzoni era, in un certo senso, un visionario, ossia un potenziale regista cinematografico dei nostri giorni, che aveva disegnato nella sua mente anche la forma di ciò che nell'economia dell'opera scritta non ha poi trovato spazio per esprimersi verbalmente. Le sue descrizioni non sono semplici sequenze di statici fermo-immagine sconnessi, ma il dispiegarsi di una sequenza di immagini che parrebbe seguire il movimento di una macchina da presa.⁴⁵

2. Un romanzo «per immagini»⁴⁶

Anche la voce di Francesco De Sanctis, primo critico moderno della letteratura italiana, si unisce al coro di quei recensori che già avevano riconosciuto nei *Promessi sposi* la capacità di esprimere idee morali attraverso una storia realisticamente calata nella concretezza della grande Storia:

della *Storia della Colonna infame*. Tra i nessi illustrativi più rilevanti si veda, in particolare, quello che si istituisce tra l'ultima pagina del romanzo, che rappresenta il felice interno casalingo degli sposi, e il parallelo frontespizio dell'appendice storica, che rappresenta le macerie della casa del Mora, come nota Nigro in *La tabacchiera di don Lisander*, cit., p. 132; Badini nota come la dimensione religiosa che sostanzia, seppure in modo meno evidente, anche la *Colonna*, si renda palese grazie alle innumerevoli croci rappresentate nell'apparato iconografico, che contribuiscono a fare delle vittime innocenti del processo vere e proprie *figurae Christi*.

⁴⁴ Ivi, p. 60.

⁴⁵ Per l'importanza del movimento nell'opera manzoniana si rimanda a *Parte quarta* 2.5.1.

⁴⁶ A definire il romanzo manzoniano un'opera «per immagini» è stato, per primo, F. De Sanctis, tra i critici che meglio hanno messo in luce la visività già intrinseca alla scrittura manzoniana. Lo studio di STEFANO BARELLI, *Un romanzo per immagini. Testo verbale e testo iconico nei «Promessi sposi» illustrati del 1840*, «Archivio storico ticinese», 110, 1991, pp. 193-228, indaga il rapporto che la parola manzoniana instaura con le illustrazioni di Gonin.

l'ideale non è una idea del poeta, un suo proprio mondo morale foggato dal suo spirito e che faccia stacco nel racconto, ma è membro effettivo ed organico di una storia reale e concreta. Non è un ideale realizzato dall'immaginazione con processi artificiali, ma è un ideale divenuto già una vera realtà storica, e colto così come si trova in una data epoca e in un dato luogo [...] sicchè tu leggi tutto di un fiato sino all'ultimo, e *il disegno* ti rimane innanzi e non lo dimentichi più.⁴⁷

Come già Goethe, De Sanctis individua il sigillo della prosa di Manzoni nella potente sinergia creatasi tra la sua «virtù analitica» di storico e la sua «virtù immaginativa» di poeta, che insieme rendono il suo stile scrittorio «altamente *pittresco*» e incisivo sulla memoria del lettore.⁴⁸

Un'ulteriore osservazione del critico italiano permette di muovere un altro passo nella riflessione: il «disegno» dei *Promessi sposi* è reso memorabile proprio dalla densità di immagini sensibili cui Manzoni ricorre anche laddove affronta questioni alla soglia dell'astrazione, immagini che costituiscono la vera chiave di volta di una scrittura vocata a coinvolgere tutto il popolo:

tanti personaggi, tanti fenomeni, tante malizie, tante apparizioni lasciano nel tuo spirito sempre *una immagine*, che te ne conserva la memoria. [...] E perché il popolo concepisce appunto così, e *vede per immagini* e in modo vivo e pronto, scegliendo le vie più brevi [...] si comprende la grande popolarità di una lingua simile, e come di tutte le prose italiane questa sia che si legga tutta e volentieri da tutte le classi.⁴⁹

2.1 I primi «ricordi figurativi dai Promessi sposi»

La tensione di Manzoni verso la visività della parola impressionò i primi lettori dei *Promessi sposi* a tal punto che nell'immediato seguito della pubblicazione della Ventisettana iniziarono a proliferare in modo incontrollato innumerevoli tentativi di tradurre concretamente in chiave visiva le immagini già potentemente evocate dalla scrittura.

Per fornire una chiara mappatura delle traduzioni visive dei *Promessi sposi* non basterebbe un libro. L'ostacolo non è costituito soltanto dalla quantità non ben definibile dei

⁴⁷ FRANCESCO DE SANCTIS, *Lezioni sul Manzoni*, in ID., *Scelta di Scritti critici e Ricordi*, a cura di Gianfranco Contini, pp. 327-410, pp. 385-386.

⁴⁸ Ivi, p. 405.

⁴⁹ Ivi, pp. 407-409. Come sostiene De Sanctis, la «popolarità» della lingua manzoniana non deriva da una ricerca di natura prettamente linguistica, ma anche stilistico-retorica.

tentativi artistici, ma anche dalla varietà delle arti implicate, dato che tutte quelle cui può essere ascritta una componente visiva, dalla pittura alla scultura, dal teatro fino al cinema, e, per quanto riguarda la scrittura, il fumetto, hanno avuto modo di cimentarsi in una personale reinterpretazione dei *Promessi sposi*, secondo una tendenza che perdura tutt'oggi.⁵⁰ Dovendo necessariamente restringere il campo dell'indagine, si è pensato di concentrare l'attenzione su un lasso di tempo ristretto ma particolarmente denso, ossia proprio quello a ridosso della pubblicazione della Ventisettana, il più indicato per dare saggio di una fortuna visiva immediata e sorprendente. La parte preponderante del materiale figurativo è costituita dalle illustrazioni a stampa e dalle opere pittoriche, sebbene in quegli anni fossero numerosi anche i tentativi di drammatizzazione del romanzo. Il ramo di ricerca dedicato a tale ambito della fortuna popolare dei *Promessi sposi* si è consolidato anzitutto grazie ai preziosi contributi di Marino Parenti e Fernando Mazzocca, che hanno ricostruito vicende figurative del romanzo anche di grande interesse, purtroppo rimaste poco note anche agli studiosi di Manzoni. Vale pertanto la pena ripercorrerle per sommi capi, facendo affidamento sulle coordinate offerte dai loro studi, tentando però di aprire la strada a riflessioni più propriamente attinenti alla critica letteraria e allo stile scrittoria di Manzoni.

2.1.1 *Le illustrazioni a stampa*

A partire dalla seconda metà del Settecento, e ancor più con l'affermarsi del Romanticismo, nel contesto del mercato librario europeo era andata sempre più diffondendosi la moda dell'illustrazione, riconosciuta da una parte quale indispensabile strumento di conoscenza con cui corredare le descrizioni verbali di enciclopedie scientifiche o trattati tecnici, dall'altra quale valente catalizzatore dell'interesse popolare, specialmente nei riguardi di un genere per sua natura popolare come il romanzo. Questa tendenza, sopraggiunta seppur con un certo ritardo anche in Italia, avrebbe causato il disappunto di numerosi critici letterari, secondo i

⁵⁰ Per quanto riguarda televisione e cinema, si segnala che è stato recentemente pubblicato il canovaccio del progetto, mai realizzato, di Luchino Visconti (*Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, a cura di Salvatore Silvano Nigro e Silvia Moretti, Palermo, Sellerio, 2015); per un giudizio critico sulla semiologia delle riduzioni cinematografiche del romanzo cfr. ANTONELLA BRANCACCIO, *Il graffiato e dilavato schema...*, cit., e FILIPPO GRENDENE, *I «Promessi sposi»: riletture fra cinema e storia*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini et Alii, Roma, Adi editore, 2018

(http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039) [11/10/2018]. Per il mondo del fumetto, oltre alle numerose parodie dell'opera (*I promessi paperi* del 1976 e *I promessi topi* del 1989 le più famose), si segnala il lavoro del fumettista Paolo Piffarerio (1994). Tra gli artisti che, negli ultimi anni, si sono approssimati al romanzo, si segnalano il contributo originale del pittore Emilio Isgro, che con le sue "cancellature" ha messo in maggior rilievo alcuni aspetti retorici del romanzo, e lo spettacolo teatrale del regista Michele Sinisi (2017).

quali l'aspetto estetico del libro era andato a scapito di quello contenutistico: ne dà testimonianza un lungo intervento polemico uscito su «La Fama» del 1840 per mano di Carlo Tenca, il quale lamentava da una parte la deplorabile condotta degli editori, più propensi a ristampare opere vecchie o mediocri rivestite di splendidi ornamenti piuttosto che a promuovere la buona letteratura, dall'altra la pigrizia dei lettori, ormai avvezzi a considerare il libro stampato un mero trastullo per gli occhi, non di rado relegato a «ornamento dei tavolini» casalinghi.⁵¹

All'altezza del 1827, gli unici romanzi illustrati a circolare in Italia erano stranieri, alcuni dei quali ristampati in traduzione e corredati di immagini eseguite con la tecnica, semplice e approssimativa, dell'acquatinta (incisione su metallo).⁵² La più importante fucina dei capolavori di Scott era proprio la tipografia Ferrario, che prima di pubblicare il romanzo di Manzoni aveva già dato alle stampe le opere più importanti dello scozzese, corredate con tavole illustrative a contro-frontespizio di ciascun tomo, contestualizzate attraverso il riferimento a luogo e relativo segmento testuale raffigurato: nel corso di soli tre anni aveva pubblicato *L'Antiquario*, tradotto da Borsieri (1823) e *L'Abate, La promessa sposa di Lammermoor*, *L'Astrologo*, *Le acque di S. Ronano* e *Redgauntlet*, tradotti da Barbieri (1823-25). Per quanto riguarda la letteratura italiana, invece, la tipografia aveva già illustrato attraverso 4 tavole, sempre eseguite con la tecnica dell'acquatinta, *L'Ildegonda* di Tommaso Grossi (1825). In un contesto del genere, Manzoni, che aveva intrapreso la stesura del suo romanzo proprio dopo essersi confrontato con le opere di Scott, e che era amico tra i più stretti del Grossi, doveva essersi perlomeno interrogato sull'eventualità di fare altrettanto con la sua opera.⁵³

Il romanzo dell'ormai celebre Manzoni, dopo una gestazione più che quinquennale, aveva creato grande aspettativa di pubblico, e il mondo dell'editoria ferveva all'idea di poter finalmente sfoggiare la nuova arte dell'illustrazione servendosi di un'opera italiana, in grado di rivaleggiare con quelle dello scozzese. Già nell'agosto del 1827, infatti, a soli due mesi dalla pubblicazione della Ventisettana, la casa editrice Ricordi pubblicò un Manifesto che preannunciava la stampa di 12 tavole litografiche a illustrazione del romanzo, specificando

⁵¹ Carlo Tenca, *Le edizioni illustrate*, in «La Fama», n. 18, 10 febbraio 1840, ora in CARLO TENCA, *Carlo Tenca. Un decennio di attività critica (1838-'48)*, a cura di Antonio Palermo, Editore Liguori, Napoli, 1967, pp. 147-151, p. 151.

⁵² Per la nascita del romanzo in Italia cfr. MICHELE COLOMBO, *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2011.

⁵³ Cfr. FERNANDO MAZZOCCA, *L'officina dei «Promessi sposi»*, con un intervento critico di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1985, pp. 21-23 e pp. 72 ss.

che la loro dimensione sarebbe stata «precisamente del formato in 8° degli *Sposi Promessi*».⁵⁴ Il rispetto del formato è motivato dal fatto che nell'intenzione degli editori le tavole dovevano essere effettivamente allegate al romanzo, diventando parte integrante della *princeps*: ne dà piena conferma il «Corriere delle dame» del mese successivo, nel quale si afferma che i disegni dovevano corrispondere «precisamente al formato dell'opera onde riuscirle di ornamento».⁵⁵

Dell'origine e dello sviluppo di questo primo piano figurativo parrebbe non essere rimasta alcuna traccia documentaria, tanto che non è possibile risalire nè all'eventuale ruolo che dovette avervi la tipografia Ferrario, nè all'opinione di Manzoni. Il fatto che il manifesto riporti il titolo del romanzo nella sua versione provvisoria di *Sposi promessi*, lascia però dedurre che il piano illustrativo sia maturato addirittura quando i torchi della Ferrario erano ancora nel pieno dell'attività: almeno prima che fosse stampato il terzo tomo, prima cioè che Manzoni decidesse di optare per il definitivo *Promessi sposi*.⁵⁶ Secondo alcune fonti, pare che l'iniziativa del progetto non sia stata della casa Ricordi, ma di un certo Luigi Zuccoli, possessore del negozio di stampe allora sito sotto il coperto dei Figini, un edificio rettangolare oggi distrutto, coperto e porticato, che si trovava lungo il fianco destro del Duomo di Milano, davanti all'ingresso della Galleria.⁵⁷ Proprio presso il suo negozio era stata aperta l'associazione per la vendita delle tavole Ricordi, come riporta il succitato Manifesto:

Le associazioni si ricevono in Milano presso l'editore *Luigi Zucoli* nel Negozio di stampe sotto il Coperto de' Figini, N.* 4074. I Signori Associati si compiaceranno a scrivere il loro nome ed abitazione a piedi del presente Manifesto.⁵⁸

Nell'epistolario manzoniano non v'è traccia alcuna dello Zuccoli, mentre solo una volta viene espressamente menzionato Giovanni Ricordi, presso il quale era già stato stampato lo spartito

⁵⁴ Il Manifesto è trascritto nel breve opuscolo EMILIO SIOLI LEGNANI, *La prima illustrazione de «I promessi sposi»*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 10-11.

⁵⁵ «Corriere delle Dame», 8 settembre 1827, pp. 285-287; il passo è riportato anche in FERNANDO MAZZOCCA, *Quale Manzoni?: vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 18.

⁵⁶ La vicenda editoriale del titolo del romanzo è ben esplicita da GIULIA RABONI, Introduzione a *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, Edizione critica diretta da Dante Isella, testo e apparato a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni, Milano, Centro nazionale di Studi Manzoni, 2012, I vol. (*Testo*), pp. IX-LXXXVI. In merito alla decisione dell'autore di cambiare il titolo, cfr. GIANFRANCO CONTINI, *La firma del Manzoni*, in «Corriere della Sera», 10 giugno 1985 e DOMENICO DE ROBERTIS, *Sul titolo dei «Promessi sposi»*, in ID., *Gli studi manzoniani*, a cura di I. Becherucci, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 6-70.

⁵⁷ Il nome dello Zuccoli, ideatore del progetto, è associato alla casa Ricordi nelle didascalie alle illustrazioni che corredano l'edizione dei *Promessi sposi* pubblicata a Lugano nel 1828, che riutilizzò tre di quelle prime litografie ideate nel 1827. Della collaborazione Zuccoli-Ricordi dà testimonianza anche lo studio *Casa Ricordi. Profilo storico, Itinerario grafico editoriale*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1958, pp. 34-38.

⁵⁸ Cfr. il Manifesto riportato in E. S. LEGNANI, *La prima illustrazione de «I promessi sposi»*, cit., p. 11.

del *Cinque maggio* musicato dal compositore Gambarana, che avrebbe fatto altrettanto con la *Pentecoste*.⁵⁹ Resta difficile capire chi, nella cerchia di Manzoni, abbia potuto fare da tramite tra l'autore e gli editori.

Si è affermata una tradizione scorretta secondo la quale le tavole Zuccoli-Ricordi sarebbero state effettivamente allegate, in modo abusivo, ad alcuni esemplari della Ventisettana. È probabile che l'errore abbia preso piede a seguito di una testimonianza fuorviante dell'esperto di stampe Achille Bertarelli, che scrive:

Le prime illustrazioni del romanzo manzoniano in ordine di data furono quelle che accompagnavano l'edizione originale pubblicata dal Ferrario nel 1826, ma i disegni erano tanto deformi che il Manzoni stesso, come si narra, ordinò che fossero soppressi, talché *le poche copie messe fuori colle litografie sono divenute una vera rarità bibliografica*.⁶⁰

Bertarelli potrebbe essere stato a sua volta fuorviato dal fatto che, effettivamente, esistono alcune copie della Ventisettana con al loro interno le illustrazioni della Ricordi (inserite in allegato), che però, a seguito del ritrovamento del manifesto originale, sappiamo essere state aggiunte dagli acquirenti associati presso lo Zuccoli soltanto in un secondo tempo:

Esse verranno pubblicate in tre distribuzioni coll'intervallo dell'una all'altra di due settimane. Ogni distr. 4 tavole per ogni volume [...].⁶¹

È possibile che Manzoni fosse inizialmente favorevole all'idea che la Ventisettana fosse pubblicata con tanto di tavole illustrative al suo interno, ma di certo, una volta constatata la qualità scadente, dovette osteggiarne la circolazione. Le dodici tavole Zuccoli-Ricordi furono eseguite con la tecnica della litografia, che in linea teorica prometteva risultati artistici decisamente più soddisfacenti dell'acquatinta, ma che nella pratica richiedeva un processo molto più complesso, in Italia ancora in una fase rudimentale: il tentativo della Ricordi, che fino ad allora aveva stampato soltanto litografie di note musicali o, semmai, di piccoli "figurini" a ornamento degli spartiti, fu dunque pionieristico ma un poco avventato, tanto che le illustrazioni dei *Promessi sposi* risultano decisamente ingenua da un punto di vista artistico,

⁵⁹ Cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986, vol. I, 9 giugno 1823, n. 185, p. 307

⁶⁰ ACHILLE BERTARELLI, *Il biglietto di visita italiano*, Contributo Alla Storia del Costume e dell'incisione nel secolo XVIII, con 676 figure delle quali 80 dai rami originali, Bergamo, Arti grafiche, 1911, p. 132. Corsivo mio.

⁶¹ Cfr. E. S. LEGNANI, *La prima illustrazione de «I promessi sposi»*, cit.. Una di queste copie della Ventisettana è conservata nella sala manzoniana di Brera.

schematiche per quanto concerne la composizione, grossolane nella resa formale delle figure, per di più del tutto infedeli all'aspetto storico dei costumi, contraddistinti da un'atmosfera cortigianesca di sapore scottiano che non poteva che infastidire Manzoni.⁶²

Nonostante il tentativo sia stato prematuro e fallimentare, l'iniziativa non mancò di influenzare fortemente la produzione artistica successiva, in particolare per quanto concerne la selezione delle scene del romanzo. Secondo una prassi già consolidata per i romanzi stranieri, ogni illustrazione è accompagnata dal preciso riferimento testuale che indica il luogo dell'opera tradotto visivamente, con funzione di didascalia. Di seguito si riportano, in successione, i dodici segmenti testuali selezionati dagli editori:

1. «Chi mi comanda?» Rispose don Abbondio ai due bravi
2. Il gentiluomo, portando un pane sur un bacile d'argento, lo presentò al Padre Cristoforo
3. Un mendico entrò a domandare per Dio gettando qua e là certi occhi da spione
4. Addio Montagne sorgenti dalle acque/ ed erette al cielo
5. Tutti e tre tesero la mano verso colui che usciva, ec.
6. Lucia, rinvigorita dallo spavento si rizzò ginocchioni e giungendo le palme
7. Egli si coprse il volto colle mani e scoppiò in un pianto diretto
8. Agnese salta dentro in furia sono nelle braccia l'una dell'altra
9. Zitto... gridò sottovoce don Abbondio e fece un profondo inchino
10. Così dicendo aperse una mano mostrò una borsa e la lasciò cadere in quella che il monatto le tese
11. Siamo all'ultima son tutte passate furon tutti visi sconosciuti
12. E porse la scatola a Lucia da cui fu presa con riverenza etc.

Dopo l'esordio della fabula, individuato nell'incontro tra don Abbondio e i bravi, la scelta non cade quasi mai sulle scene che comportano un vero e proprio snodo narrativo (fatta eccezione per l'Addio monti), ma su quelle più generalmente contraddistinte da grande *pathos* emotivo, soprattutto se con una chiara implicazione etico-religiosa, come nei casi del pane del perdono, dapprima ricevuto (2), infine consegnato ai promessi da padre Cristoforo (12), dell'elemosina di Renzo (5) e della conversione dell'Innominato (7).⁶³ La selezione delle scene rende dunque

⁶² Renzo, ad esempio, era rappresentato in calzamaglia a righe (per una parziale riproduzione delle illustrazioni, cfr. BETTETINI GIANFRANCO – GRASSO ALDO, *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*, Torino, Nuova Eri, Edizioni RAI, 1990, pp. 32-33); nello stesso volume sono trascritte tutte le didascalie testuali alle illustrazioni.

⁶³ L'abbrivio dell'Addio viene recepito come vera e propria poesia, poiché l'*incipit* con la forma «montagne» era un vero e proprio endecasillabo. Per i numerosi versi disseminati nella versione definitiva del romanzo cfr. CESARE ANGELINI, *La poesia della lingua*, in ID., *Manzoni*, Torino, Società editrice internazionale, 1958, pp. 173-206.

immediatamente evidente il tentativo di presentare il romanzo quale buona *summa* della religione cattolica, e quindi quale potenziale strumento di catechesi: in tale banalizzazione dell'opera sarebbero incappati anche tentativi successivi di figurazione, che non a caso avrebbero riproposto pressappoco *in toto* la sequenza di questo primo piano illustrativo.⁶⁴ Anche il materiale linguistico prelevato dal romanzo permette di fare alcune riflessioni: le pericopi testuali sono estratte dalla parte diegetica del romanzo, la quale è sempre contraddistinta da una chiara indicazione relativa a movimenti e gestualità dei personaggi, specialmente per quanto riguarda le mani, tanto che parrebbe trattarsi di vere e proprie didascalie di un copione teatrale (la pericope 1 è eccezionalmente tratta dalla mimesi del parlato, mentre la 9, pur riportando la battuta di don Abbondio, non manca di fare riferimento al suo «profondo inchino»); in tre casi i personaggi si consegnano oggetti concreti, ossia *un bacile d'argento* (2), *una borsa* (10), *la scatola* (12), ai quali possono essere aggiunte le monete dell'elemosina di Renzo (5). Dunque, se molti degli istanti narrativi selezionati dal primo tentativo di illustrazione avrebbero goduto di ampia fortuna figurativa, non è solo per questioni tematiche, ma anche in forza del nitore descrittivo che li contraddistingue e della capacità, da parte di Manzoni, di materializzare in oggetti concreti concetti morali quali il perdono e la carità.

Dopo il tentativo di Zuccoli-Ricordi, già nel 1827 furono stampate le prime vere e proprie edizioni illustrate del romanzo. Questi esemplari offrivano un esiguo numero di tavole incorporate, posizionate fuori testo ad apertura di ciascuno dei volumi in cui veniva divisa l'opera e come solito contestualizzate tramite il relativo riferimento testuale. Nello stesso anno della *princeps* uscirono a Firenze due edizioni, quella di Gaetano Ducci e quella di Vincenzo Batelli, entrambe corredate da sei tavole realizzate con la semplice tecnica dell'incisione su rame.⁶⁵ In entrambi i casi, la scelta delle scene non sembra dettata dall'intenzione di somministrare una netta interpretazione del romanzo, come nel caso della serie Zuccoli-Ricordi, quanto piuttosto da quella di fornire un orientamento narrativo; se ne riportano di seguito le didascalie, messe a confronto:

DUCCI	BATELLI
1. ...questo matrimonio non s'ha da fare nè domani nè mai...	1. Questo matrimonio non s'ha da fare, né domani né mai

⁶⁴ Come gli affreschi del palazzo della Meridiana di Leopoldo II di Toscana, di cui si parlerà di seguito.

⁶⁵ Esse sono seguite cronologicamente dall'edizione di Lugano del 1828, a cura di Francesco Veladini e Comp., che ripropone 3 tavole incise sulla base delle litografie Zuccoli-Ricordi (n. 1, don abbondio e bravi – n. 4, addio monti – n. 9, don Abbondio, Perpetua e Agnese davanti all'Innominato).

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| 2. <i>Verrò</i> dal Curato domani; adesso se volete <i>verrò</i> . | 2. ...stringendo fortemente la mano ad Agnese, disse con voce soffocata a rivederci |
| 3. Fatemi il piacere di dirmi il vostro nome cognome e patria... | 3. Ah? Avete inteso una volta, Lorenzo Tramaglino? |
| 4. ? ⁶⁶ | 4. ...è dunque la Madonna che vi manda.... |
| 5. ..e <i>i danari</i> ..come faremo.. <i>li dia a me</i> che andrò a Sotterarli qui nell'orto di Casa insieme colle posate..... | 5. Avrei voluto offrirle la mia casa in occasione più lieta |
| 6. Io vi dichiaro sciolta dal voto di verginità | 6. Lucia! V'ho trovata! Vi trovo! |

Interessante notare che, in questo caso, la scelta non è mai caduta sulla diegesi, bensì sulla mimesi del parlato dei personaggi, in certi casi sintatticamente ben marcata in direzione dell'oralità: di rilievo, in particolare, l'eplanadiplosi di *verrò* nelle parole di Lucia, che tenta di mostrarsi risoluta (D. 2); la dislocazione a sinistra dell'oggetto *i danari*, con ridondanza pronominale (D. 5); la sequenza incalzante di interrogative e interiezioni (B. 3, 6).⁶⁷ Rilevante anche la selezione dell'ormai proverbiale formula *non s'ha da fare*, vero e proprio manzonismo radicatosi nel nostro vocabolario.⁶⁸ A imprimersi nella memoria del lettore, dunque, non è solo la corporeità dei personaggi, ma anche il loro parlato denso di realismo emotivo. Le illustrazioni, in questo caso, non si limitano a riproporre tautologicamente quanto descritto dal testo, ma intervengono per dare un corpo a delle voci, secondo una soluzione simile al moderno fumetto.

In questa stessa direzione, ma con un risultato artistico decisamente migliore, muovono anche le illustrazioni di Gallina con quelle immediatamente successive di Focosi

⁶⁶ Nell'edizione consultata manca l'illustrazione.

⁶⁷ Sulla mimesi del parlato nella prosa cfr. ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

⁶⁸ Per le espressioni manzoniane ormai parte integrante del nostro vocabolario cfr. ILARIA BONOMI, *Manzonismi*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Treccani, 2011, II vol., pp. 854-56.

(1828), che quanto a impostazione formale ripetono la soluzione, già proposta dal progetto Zuccoli-Ricordi, delle dodici tavole litografiche sciolte, quattro per ogni tomo del romanzo.⁶⁹ Tra i due artisti si è innescata una vera e propria gara interpretativa nei riguardi dei medesimi episodi narrativi dei *Promessi sposi*, che ha generato due serie illustrative, valide entrambe quanto a resa formale, di grande interesse anche per quanto riguarda l'ambito critico-letterario. A partire da due diverse sensibilità artistiche, si vedono infatti affiorare, attraverso le medesime pagine del romanzo, due interpretazioni agli antipodi: in Gallina, pittore storico, domina la chiave devota, che vede la Provvidenza a capo di ogni evento; in Focosi, pittore di genere, domina invece la «chiave comica e patetica, sostanzialmente laica», che vede nella peste lo spauracchio del male che incombe sulla storia.⁷⁰ Gallina e Focosi appiattiscono la tridimensionalità del romanzo proponendo due letture specularmente semplicistiche, che scindono in due il bifrontismo ironico che contraddistingue la complessa stratigrafia semica della scrittura manzoniana: già all'altezza del 1828, quindi, si erano visivamente concretizzate le due diverse correnti di pensiero che avrebbero diviso la critica manzoniana tra coloro che vedono in Manzoni il cattolico fervente venato di bigottismo e coloro che, all'opposto, pensano di vedervi il pessimista.⁷¹ Si riportano di seguito i dodici soggetti selezionati, anche in questo caso esplicitati dai segmenti testuali estratti direttamente dal romanzo:

GALLINA

1. «...*disposto*....*disposto* sempre all'ubbidienza»
2. e piantandogli in faccia due occhi infiammati: «la vostra protezione!»

FOCOSI

1. «Or bene» disse il bravo con voce sommessa ma in tuono solenne di comando «Questo matrimonio non s'ha da fare né domani né mai»
2. «Lucia è sicura da voi: ve lo dico io povero frate; e quanto a voi sentite bene quello che io vi prometto.»

⁶⁹ La tecnica della litografia si era nel frattempo perfezionata. Le tavole di G. Gallina furono stampate sempre dalla Ricordi, nel 1828, mentre quelle immediatamente successive di R. Focosi dalla casa litografica Vassalli, che stampava anche la serie di Hayez dedicata all'*Ivanhoe*.

⁷⁰ Cfr. F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 45. L'ultima illustrazione di Focosi, priva di didascalia, presenta una tragica visione del lazzeretto, straripante di corpi agonizzanti o disperati.

⁷¹ Cfr. P. FRARE, *Leggere I promessi sposi*, cit., pp. 68-72 (la sezione *Un romanzo cristiano*) e L. B. CONFALONIERI, Introduzione a A. MANZONI, *Scritti storici e politici*, a cura di ID., Torino, Utet, 2012, vol. I, vol I, p. 10. Come ha dimostrato Girardi, Manzoni solo raramente parla espressamente di religione, poiché nel romanzo egli ha operato un'ardita «dislocazione del sacro», per cui essa si comunica attraverso le forme stesse del romanzo, ossia i personaggi e la struttura dell'opera (ENZO NOÈ GIRARDI, *Il sacro nell'opera di Manzoni*, «Testo», IX, 1985, pp. 5-18).

3. La poveretta con quella sua voce soave e allora tutta tremante aveva appena potuto proferire: «e questo...»
 4. «Dio vi guardi, il suo Angelo vi accompagna: andate»
 5. «Signora... Madre... reverenda...» balbettò ella:
 6. lo levò in aria gridando: «ecco il pane della provvidenza»
 7. Lucia girò la testa indietro atterrita e gettò uno strido
 8. «V'ho detto che non voglio farvi del male»
 9. «che male avete potuto far voi povera giovane?» chiese Federigo
 10. *dagli! dagli!* l'untore
3. «Signor curato, in presenza di questi testimoni, quest'è mia moglie»
 4. Il padre soggiunse con voce commossa: «il cuore mi dice che ci rivedremo presto»
 5. «Questa è la povera giovane, per la quale ella mi ha fatto sperare la sua valida protezione; e questa è la madre»
 6. «Andiamo a letto, a letto» disse l'oste strascinandolo; gli fece imboccare la porta
 7. Lucia girò la testa indietro atterrita e gettò uno strido; il malandrino la cacciò nella carrozza
 8. «Coraggio, coraggio» diceva la vecchia «se vi dice egli stesso che non vuole farvi male»
 9. «Povera giovane» cominciò egli: «Dio ha permesso che foste posta a una gran prova: ma vi ha ben fatto vedere che non aveva levato l'occhio da voi, che non vi aveva dimenticata»
 10. A quell'atto tutti dieder di volta inorriditi; e Renzo non vide più che schiene di nemici, e calcagna che ballavano rapidamente per aria a guisa di gualchiere.

11. «Tu vedi!» disse il frate, con voce bassa e solenne

12. «Io vi dichiaro sciolta dal voto di verginità»

11. «Tu vedi!» Disse il frate con voce bassa e solenne “Può esser castigo, può essere misericordia. Qual sentimento tu proverai ora per quest’uomo, che, sì! Ti ha offeso, tal sentimento il Dio, che tu pure hai offeso, avrà per te in quel giorno. Benedicilo, e sei benedetto.»

12. «Tornate con pace e con sicurezza ai pensieri di prima» seguì a dirle il cappuccino: «domandate di nuovo al Signore la grazia che gli domandavate, per essere una moglie santa: e confidate ch’Egli ve la concederà più abbondante, dopo tanti guai.»⁷²

Come si ricava dalle didascalie, le scene immortalate dai due artisti sono le medesime, mentre cambiano semmai gli istanti narrativi. I segmenti testuali sono sempre tratti dalla mimesi del parlato, spesso accompagnata dalle indicazioni relative al tono di voce che assumono i personaggi; solo nel caso del rapimento di Lucia (7) la didascalia non riporta un discorso diretto, perché a dominare la scena è il terrore paralizzante di Lucia, che getta un grido mentre gira la testa (e così in effetti viene rappresentata). Le tavole di Gallina riportano in testa alle illustrazioni anche dei titoli esplicitanti le scene rappresentate, che se letti in sequenza rendono immediatamente evidente come l’intento sia quello di ripercorrere tutte le più importanti vicende che accadono nel romanzo, offrendo una bussola orientativa tra le diverse fila della narrazione: «Don Abbondio incontrato dai bravi di don Rodrigo»; «Il padre Cristoforo in conferenza con don Rodrigo»; «Don Abbondio sorpreso dai Promessi sposi»; «Lucia Agnese e Renzo congedati da Fra Cristoforo»; «Lucia presentata alla signora al parlatorio delle monache»; «Renzo ubriaco all’osteria»; «Lucia rapita dai bravi dell’Innominato»; «Lucia alla presenza dell’Innominato»; «Lucia presentata al cardinal Borromeo in casa del sarto»; «Renzo sul carro degli appestati»; «Renzo che vede don Rodrigo fra gli appestati»; «I Promessi sposi

⁷² Corsivo mio. Le due serie complete sono conservate presso la Biblioteca Braidense con la segnatura *Manzoniana V 1* (Gallo Gallina) e *Manzoniana IV 3* (Roberto Focosi).

consolati dal padre Cristoforo». ⁷³ La scelta della serie di Gallina di aggiungere alle singole illustrazioni anche un titolo ha permesso, come conseguenza, di snellire i segmenti testuali direttamente prelevati dal testo del romanzo, che in certi casi si diradano fino a brevissime battute, cui davvero parrebbe mancare soltanto il *balloon* contenitivo: la sinergia tra parola e immagine offre un risultato decisamente moderno, che rende le serie, soprattutto quella di Gallina, assimilabili a un vero e proprio prototipo di fumetto fruibile a latere del romanzo, poiché non pensato, come gli esempi precedenti, per essere allegato all'opera. ⁷⁴

I promessi sposi furono da subito illustrati anche attraverso tavole di più grande formato, pensate per arredare i salotti casalinghi. Ne dà testimonianza una nota tela di Emilio De Amenti (1876), che rappresenta una famiglia borghese nell'atto di leggere il romanzo nel contesto di una stanza adibita a vero e proprio santuario manzoniano, con affisse alle pareti scene del romanzo debitamente incorniciate. ⁷⁵ Un esempio significativo di tavole litografiche in grande formato (34 x 30) è costituito dalla serie del romano Pinelli, che andando a storpiare i costumi del romanzo manzoniano pare abbia fortemente contrariato lo scrittore:

Bartolomeo Pinelli pubblicava a Roma fra il 1830 ed il 1833, una serie di venti litografie in grande formato, e quali, sebbene portassero in calce il nome del celebre disegnatore romano, scatenarono una burrasca nell'animo mite del Manzoni. Una diretta tradizione orale racconta difatti che egli distruggesse implacabilmente tutti gli esemplari che gli venivano alle mani delle stampe pinelliane. E chi potrebbe dargli torto, quando si pensi che il Pinelli disseminava le piante d'agave sulle montagne del bergamasco, erigeva i ponti romani sul corso dell'Adda, ornava lo studio di Azzecagarbugli coi busti dei dodici Cesari e vestiva i *bravi* di Don Rodrigo delle vesti che erano soliti indossare i briganti della banda di Spadolino? ⁷⁶

⁷³ Viene mantenuto un buon equilibrio tra le parti dei due promessi divisi: a Lucia sono dedicate quattro scene, di cui una vede al centro anche l'Innominato, a Renzo, invece, tre.

⁷⁴ Si notino, anche in questo caso, alcuni aspetti sintattici tipici del parlato, evidenziati in corsivo, come l'epanalepsi (*disposto...disposto* G. 1; *dagli! dagli!* G. 10) e la riproduzione mimetica del balbettio di Lucia (*Signora...Madre...reverenda* G. 5).

⁷⁵ Cfr. FABIO DANIELON, *Un episodio della fortuna italiana dei «Promessi sposi»: la tela di Emilio De Amenti*, in *Dalla Sicilia a Mompracem e altro*, Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settant'anni, a cura di Giuseppe Sorbello e Giuseppe Traina, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, pp. 137-42. Stampe di scene tratte dal romanzo erano anche comunemente esposte in occasione delle mostre annuali presso la Pinacoteca di Brera, come segnalato da Mazzocca.

⁷⁶ A. BERTARELLI, *Il biglietto da visita italiano*, cit., pp. 132-133. Stefano Spadolini era un brigante meridionale, annoverato anche da Stendhal nel suo saggio *I briganti in Italia*, pubblicato anonimo nel *Giornale di un viaggio in Italia e in Svizzera dell'anno 1828*; cfr. MARIE-HENRY BEYLE STENDHAL, *I briganti in Italia*, traduzione di C. Gazzelli, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2004.

2.1.2 Le traduzioni pittoriche

Non solo la matita e il bulino, ma anche il pennello si sarebbe presto cimentato nella figurazione dei *Promessi sposi*, tanto che, almeno per Milano, è possibile individuare una vera e propria corrente pittorica dedicata alla traduzione visiva del capolavoro manzoniano. La prima tela a trarre il suo soggetto dai *Promessi sposi* fece pubblica comparsa all'esposizione annuale di Brera del 1829: l'opera, firmata dal pittore fiorentino Giorgio Berti, rappresenta Renzo tra i rivoltosi milanesi al momento dell'apice della furia omicida nei riguardi del Vicario. Come nota Mazzocca, il fatto che il quadro fosse parte integrante di una serie di dipinti del medesimo artista, tutti rappresentanti scene di popolo, indica con chiarezza quale sia stata la nota dominante nella ricezione pittorica del romanzo:

il contesto è molto eloquente e conferma, a un livello addirittura di repertorio folcloristico, l'interpretazione del romanzo manzoniano in chiave di pittura di genere. Questa lettura, che avrà una diversa e vasta fortuna, trovava la sua legittimazione nella presenza di personaggi umili e nelle scene di vita popolare, così frequenti, così analiticamente narrate.⁷⁷

La pubblicazione dei *Promessi sposi*, infatti, non avrebbe soltanto generato un nuovo filone artistico specificamente dedicato alla raffigurazione del romanzo, ma avrebbe più generalmente fornito nuova linfa vitale e ricchezza di spunti tematici alla pittura di genere di tutta Italia, che riconosceva più o meno dignità ai soggetti umili.

La pittura, svincolata dai progetti didascalici che incanalavano la pratica illustrativa, e forte della potenza espressiva del tratto e del colore, ha saputo meglio valorizzare l'ampio spettro visivo offerto dai *Promessi sposi*, andandone a coglierne tutte le diverse componenti. Nella traduzione pittorica del romanzo si sono infatti cimentati non soltanto pittori di genere, ma anche pittori storici, paesaggisti e ritrattisti, categorie di artisti che pur essendosi specializzati in ambiti diversi hanno potuto attingere dalle pagine manzoniane materia pronta per essere felicemente rimodellata dalla loro arte.⁷⁸ Mentre le illustrazioni a stampa si sono limitate a riprodurre quelle che per ragioni tematico-narrative potevano essere considerate le

⁷⁷ F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., p. 82.

⁷⁸ È sempre Mazzocca a fornire, per ciascuna categoria, un nutrito e ordinato elenco di artisti. Tra i pittori di genere uno dei migliori rappresentanti dei soggetti manzoniani è G. Molteni, che fu anche notevole ritrattista. Tra i pittori storici, oltre al già citato G. Gallina, spiccano F. Hayez e F. Gonin, futuro illustratore della Quarantana; tra i paesisti, degni di nota M. D'Azeglio, genero dello scrittore, e G. Migliara, già famoso per le sue illustrazioni cittadine; Ivi, p. 82.

scene salienti del romanzo, le opere pittoriche hanno dato forma a tutti gli aspetti visivi messi in luce dalla critica, dedicandosi anche alla rappresentazione di soggetti meno dinamici: come i ritratti dei singoli personaggi, raffigurati con maggiore fedeltà ai costumi e alla psiche che li contraddistinguono, e i paesaggi più finemente descritti da Manzoni, come quello lacustre che inaugura il romanzo.⁷⁹

Nemmeno la pittura fu tuttavia immune da palesi tentativi di riduzione dell'opera a strumento di catechesi. L'esempio più significativo è costituito dal ciclo pittorico commissionato al pittore storico Nicola Cianfanelli da Leopoldo II, granduca di Toscana, il quale volle decorare una sala del suo appartamento privato nella Meridiana di Palazzo Pitti con episodi scelti tratti dai *Promessi sposi*.⁸⁰ Se la prassi comune degli artisti era quella di scavalcare l'opinione di Manzoni, il granduca, troppo rispettoso dello scrittore, tentò di fare altrimenti, chiedendogli espressamente la gentilezza di prestare al pittore Cianfanelli una collaborazione attiva, che lo guidasse verso una resa il più possibile fedele al dettato del romanzo; il Cianfanelli, in effetti, si sarebbe cimentato nell'impresa solo a seguito di un soggiorno a Lecco e a Milano con finalità documentative sui luoghi e i costumi dell'epoca, studiati attraverso le tele storiche di chiese e pinacoteche milanesi, ma non ebbe comunque modo di incontrare Manzoni. Secondo il granduca i *Promessi sposi*, contraddistinti da una forza consolatrice equiparabile soltanto a quella della *Bibbia*, potevano fungere da «calmante [...] all'animo mesto e travagliato, incerto inquieto»: lui stesso, dopo essere «passato per vicende tristissime», sosteneva di avere raccolto dal romanzo quel filo della divina «Provvidenza che manda sussidio nel bisogno e rialza quelli che sono caduti», e desiderava pertanto averlo sempre a portata di sguardo. Per quanto Leopoldo II sostenesse di avere selezionato le scene da rappresentare affidandosi alla spontanea dettatura del suo cuore, il piano iconografico, dedicato a una sala adibita alle «domestiche faccende», e quindi aperta al pubblico, è chiaramente stato studiato in chiave pedagogica.⁸¹ Oltre all'affresco della volta, che rappresenta l'incontro avvenuto tra Lucia e don Rodrigo fuori dalla filanda, il ciclo d'affreschi si struttura in otto lunette alternate a quattro quadri rettangolari, tra i quali spiccano, l'uno speculare all'altro, un ritratto di Manzoni, immortalato nell'atto di scrivere, e un ritratto del cardinale Federigo Borromeo, raffigurato nell'atto di leggere, in un accostamento che rende immediatamente esplicita l'interpretazione del romanzo in chiave

⁷⁹ La monaca di Monza, esclusa dai primi apparati illustrativi probabilmente in quanto soggetto giudicato scomodo e immorale, ha invece goduto d'ampia fortuna nel ramo della ritrattistica; celebre è il dipinto di Giuseppe Molteni, *La signora di Monza* (1847), conservato ai Musei civici di Pavia.

⁸⁰ Oltre a F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., cfr. anche BARBARA REYNOLDS, *Alessandro Manzoni and Leopold II, Grand-Duke of Tuscany*, in «Italian Studies», III 1946-48, pp. 181-194.

⁸¹ Le lettera del granduca, del 2 novembre 1828, è riportata in F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., pp. 57-60.

religiosa. Le restanti scene ripercorrono le tappe delle vicende personali di Renzo e Lucia, andandone a coglierne, ancora una volta, i risvolti morali; non stupisce, allora, che siano nuovamente riproposte proprio quelle già individuate dall'originario piano illustrativo dei *Promessi sposi* a cura di Zuccoli-Ricordi: fra Cristoforo in ginocchio davanti al nobile offeso, il Nibbio nella veste di finto mendico, in antitesi con l'elemosina di Renzo, Lucia in ginocchio davanti all'Innominato, la conversione dello stesso in presenza del cardinale, fra Cristoforo che consegna il pane del perdono nel lazzeretto. Sebbene nella lettera in risposta al granduca si fosse mostrato sinceramente lusingato dell'iniziativa, Manzoni non poteva che prendere le distanze dall'ennesimo tentativo di strumentalizzazione del suo romanzo, col quale non aveva inteso offrire un pronto anestetico per gli animi afflitti, ma risvegliare profonde domande di senso che rifuggono risposte preconfezionate.⁸²

2.1.3 Balli e rappresentazioni teatrali

A ridosso della Ventisettana iniziarono a diffondersi anche balli e rappresentazioni teatrali ispirati al romanzo. Questa particolare cassa di risonanza dell'eco popolare dei *Promessi sposi* avrebbe fin da principio sposato la tendenza al risvolto comico e parodistico, tanto che il «Corriere delle Dame», a soli tre mesi dalla pubblicazione della *princeps*, avvisava i lettori che si stavano già «preparando comiche rappresentazioni tratte dall'opera».⁸³ Il fenomeno sarebbe dilagato a tal punto da provocare l'indignazione dei benpensanti e l'insofferenza dei critici, contrariati dalla riduzione del romanzo a banale storiella di disavventure amorose:

Già questi benedetti argomenti sono troppo semplici, troppo nudi, troppo triti e ritriti, e ci pare ormai tempo di condannarli al silenzio. Lucia e Renzo ne' quadri, Lucia e Renzo nelle commedie, Lucia e Renzo ne' balli... Basta, basta; e voi pure, eterno signor Rodrigo con tutta la vostra compagnia, lasciateci un poco in pace.⁸⁴

Nel contesto parodico hanno goduto di larga fortuna non soltanto Renzo e Lucia, ma anche don Rodrigo con la sua 'compagnia', in particolare nell'ambiente nobile, che poteva

⁸² Come dimostra Frare nel suo studio, la dimensione propria del romanzo non è la calma, bensì l'inquietudine: cfr. PIERANTONO FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2007. Per la lettera di Manzoni in risposta al Granduca cfr. A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 19 novembre 1828, n. 302, pp. 506-508.

⁸³ «Corriere delle Dame», n. 36, 8 settembre 1827, pp. 285-287.

⁸⁴ Francesco Regli, *Gazzetta Teatrale. Milano. I.R. Teatro della Scala. I Promessi sposi, ballo di mezzo carattere in tre atti, composto e diretto da Salvatore Taglioni*, in «Il Pirata», n. 52, 27 dicembre 1836, pp. 207-208. L'estratto della recensione è in E. PACCAGNINI, *I dibattiti su Manzoni nelle riviste milanesi*, cit., p. 82.

trarre particolare diletto da una goliardica immedesimazione nelle vesti del sopraffattore. La prima drammatizzazione visiva dei *Promessi sposi* ebbe luogo la notte del 30 gennaio 1828, nel contesto di un ballo in maschera che si tenne nella villa milanese di Giuseppe Battyany, nobiluomo di origini ungheresi; vi presero parte molti esponenti delle più rinomate famiglie della città lombarda, alcuni dei quali scelsero di sbizzarrirsi nell'interpretazione dei bravi secenteschi che, descritti da Manzoni in quella sequenza di dettagli distintivi che li aveva resi immediatamente riconoscibili agli occhi di don Abbondio (la «reticella verde» intorno al capo, l'«enorme ciuffo» sulla fronte, i «lungi mustacchi arricciati in punta», la «cintura lucida di cuoio» con le «due pistole» attaccate, il «piccol corno ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana», i «goffi calzoni» col «coltellaccio» e lo «spadone»), erano un soggetto molto allettante per un travestimento (PS I 12). Le danze furono inaugurate proprio dalla sfilata di don Rodrigo e la sua quadriglia di bravi, vestiti con abiti appositamente disegnati da un costumista d'eccezione come Francesco Hayez: la scena suscitò un'acclamazione tale da rimanere lungamente impressa nella memoria della borghesia milanese.⁸⁵

La classe nobile, tuttavia, non batté soltanto la strada della parodia, perché nell'ottobre dello stesso anno, in occasione del compleanno del già citato granduca di toscana Leopoldo II, fu organizzato presso la sua villa di Poggio a Caiano (PO) uno spettacolo teatrale strutturato in una serie di sette *tableaux vivants*, che cronologicamente precedono gli affreschi di Cianfanelli: sotto la regia di un'ignota direzione artistica, furono proprio gli esponenti della famiglia granducale a interpretare i personaggi manzoniani entro la cornice di veri e propri quadri viventi, che aspiravano a trasformare in realtà alcuni fermo-immagine estratti dal romanzo.⁸⁶ La rappresentazione teatrale in forma di *tableaux vivants*, importata dall'Europa, era nata con l'intenzione di riprodurre in tre dimensioni le tele pittoriche degli artisti più rinomati, facendo ricorso a persone ed oggetti reali: al fine di ottenere soddisfacenti effetti di illusione ottica erano pertanto previsti, oltre alla fedele ricostruzione di ambientazione e costumi, studi relativi alla prospettiva e alle fonti di luce dei quadri proposti. In Italia, sperimentazioni del genere erano già state eseguite per le opere di pittori del calibro di

⁸⁵ Questa la suddivisione dei ruoli: Don Rodrigo, il marchese Carrega; nella veste di *bravi*, invece, Carlo e don Giovanni Cicogna, il cavaliere Lagraciniere, il conte Serbelloni, e altri. Giacomo Beccaria, cugino di Manzoni, rivestiva i panni di Erasmo da Rotterdam; Hayez quelle di Giulio Romano. Per l'elenco completo dei partecipanti e dei relativi travestimenti cfr. *Festa datasi dal signor conte A. G. Battyany la sera del 30 gennaio 1828 nella sua casa in Milano*, Milano, Coi tipi di Angelo Bonfanti Corsia de' Servi n. 601, s. d. Dell'evento parla anche F. MAZZOCCA, *L'officina dei Promessi sposi*, cit., p. 83.

⁸⁶ Cfr. F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni?*, cit., pp. 47-48.

Raffaello; che l'operazione fosse questa volta proposta per un'opera letteraria, è un'altra importante riprova del portato visivo connaturato ai *Promessi sposi*.⁸⁷

Quanto alle offerte destinate al largo pubblico, già nel 1827 Giambattista Nasi aveva pensato di ridurre i *Promessi sposi* in *Tre commedie di carattere*, divise in cinque atti ciascuna, nel tentativo di riproporre scenicamente tutta la narrazione del romanzo. La tendenza più comune, però, non fu quella didascalica, bensì quella folcloristica di optare per tagli, rivisitazioni e stravolgimenti comici, anche in forma di opera musicale, che del romanzo finivano per preservare soltanto tracce d'onomastica e spunti tematici, su tutti quello elementare di un amore fedele contrastato dal sopruso di un violento.⁸⁸ Non mancarono però anche drammi seri, talvolta incentrati su singole figure del romanzo, come quella dell'Innominato.

Anche in ambito teatrale, dunque, la prassi più comune è stata quella di scindere la componente comica dalla componente tragica del romanzo, credibilmente coesistenti soltanto nel complesso ordito della parola scritta; il risultato finale è sempre stato svilente, anche laddove l'intento era stato quello di riprodurre fedelmente l'opera nel suo complesso, poiché per essere contenuti nel breve arco di una rappresentazione teatrale *I Promessi sposi* finivano per essere scarnificati all'ossatura della trama, di per sé non particolarmente originale, se privata della 'polpa'.

Nonostante le rappresentazioni teatrali non abbiano esitato ad abbandonarsi al libertinaggio comico, resta comunque verosimile affermare che tante drammatizzazioni visive sarebbero potute scaturire soltanto da un testo fertile di connotati facilmente riadattabili al contesto teatrale: prerogative che certamente non mancano al romanzo di Manzoni, nel quale a dominare sono le scene in cui i personaggi agiscono *in praesentia*, avendo modo di esprimersi nella forma verbale del discorso diretto, ma anche attraverso l'espressività del volto e una pronunciata gestualità.⁸⁹

⁸⁷ Si è tramandata la riproduzione litografica dei sette quadri rappresentati, pubblicata per mano di artisti anonimi dalla casa editrice Salucci; ciascun quadro fu accompagnato dalla recitazione di cori, anch'essi trascritti nell'opuscolo (per le riproduzioni cfr. Ivi, pp. 49 ss.). Il criterio della selezione non fu molto diverso da quello che lo stesso Leopoldo II avrebbe poi adottato per gli affreschi della sala della Meridiana di Firenze: vale a dire optare per le scene portatrici di un messaggio provvidenziale.

⁸⁸ Per un elenco di queste interpretazioni banalizzanti cfr. *Il folclore de «I promessi sposi»*, Milano, Casa del Manzoni, 1980, Appendice n. 4.

⁸⁹ Cfr. ECO UMBERTO, *Semiosi naturale e parola nei «Promessi sposi»*, in AA. VV., *Leggere i «Promessi sposi». Analisi semiotiche*, a cura di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1-16. Per un giudizio sul potenziale drammatico dei *Promessi sposi*, cfr. anche BETTETINI GIANFRANCO – GRASSO ALDO – LAURA TETTAMANZI, *Le mille e una volta dei «Promessi sposi»*, cit., pp. 81 ss.

2.2 La riposta di Manzoni: le illustrazioni di Gonin

L'illustrazione del romanzo manzoniano ha indubbiamente avuto il suo abbrivio nella moda dell'epoca, ma la mera circostanza storica non potrebbe dare ragione del dilagare incontrollato di trasposizioni artistiche susseguitesesi incessantemente nel corso dei decenni. *I Promessi sposi* sono in sostanza un *unicum*, perché nel panorama della letteratura italiana un tale successo nell'ambito delle arti visive può essere paragonato soltanto a quello arreso alla *Divina commedia*.

Il *Prospetto* della casa Ricordi per le tavole del Gallina è a tal riguardo significativo, in quanto l'iniziativa delle illustrazioni viene giustificata facendo leva proprio sul potenziale visivo già insito nella scrittura del romanzo, che aveva reso naturale, non arbitrario o forzatamente indotto, il tentativo di traduzione figurativa:

Il nostro signor Alessandro Manzoni, emulo del Romanziere scozzese, ci descrisse nel suo Romanzo de' PROMESSI SPOSI con tale precisione, forza e verità alcune scene, che qualunque sappia trattare la matita sentesi invogliato di rappresentare con linee quanto l'autore seppe con rara maestria dipingere all'immaginazione.⁹⁰

Manzoni, forse parzialmente lusingato da tanto successo, ma inevitabilmente disturbato dalla distorsione che l'eco popolare del suo romanzo aveva subito, rimase per lungo tempo spettatore passivo dell'impazzare della moda, fin tanto che decise di assumersi lui stesso il gravosissimo incarico di dirigere un nuovo progetto illustrativo dei *Promessi sposi*, a corredo della Quarantana: innegabile la ragione economica, indirizzata a contrastare la diffusione delle edizioni pirata e quindi a tutelare i diritti autoriali, ma non esclusiva e forse nemmeno dominante, poiché Manzoni fu mosso da un sincero desiderio di restituire ai lettori l'autentico volto dei suoi personaggi, quello che aveva pazientemente scolpito nella sua mente e che non poteva soffrire di vedere sfigurato. Per quanto resti indimostrata, è suggestiva a tal riguardo l'asserzione di Bertarelli:

Alessandro Manzoni aveva sempre desiderato di dar fuori un'edizione illustrata del suo romanzo, tanto più che le varie opere d'arte di cui i *Promessi sposi* avevano in Italia

⁹⁰ E similmente scrive un altro recensore: «Nel mentecché il celebrato romanzo del Manzoni suscita nel campo della letteratura una turba di pallidi imitatori, o di copiatori servili, le arti e il disegno vi attingono felici pensieri, e fanno a gara col magistero del pennello, della matita e del bulino per ridestare quel sentimento già fatto nascere dal magistero della scrittura» («Gazzetta di Milano», nr. 289, 16 ottobre 1829, pp. 1144-1145, p. 1144; la recensione è riportata in E. PACCAGNINI, *Il dibattito su Manzoni*, cit., pp. 85-87)

provata l'apparizione offendevano crudelmente il suo gusto finissimo anche in materia artistica.⁹¹

L'apparato illustrativo della Quarantana consta di 439 xilografie infra-testo ideate *in toto* da Manzoni, dalla selezione delle scene, alla relativa impostazione e inquadratura, fino alla precisa impaginazione all'interno del testo, disegnate dalla fedelissima mano dell'artista torinese Gonin, specializzatosi nella pittura di genere, infine incise su legno da un'equipe di intagliatori stranieri in vista della stampa.⁹² Il numero delle vignette è già di per sé indicativo dello spessore dell'apparato, che avrebbe surclassato tutti i precedenti tentativi, in quanto a mole, ma anche in quanto a qualità esecutiva: forse non eccelsa, anche a causa della tecnica ancora perfezionabile dell'incisione su legno, ma certamente gradevole e, quel che più conta, rispettosa nei confronti del dettato del romanzo.⁹³

Le lettere che Manzoni ha indirizzato all'artista dimostrano quanto egli avesse effettivamente vagheggiato di vedere, finalmente rivestite delle loro vere sembianze, quelle sue «creature», che aveva atteso con la stessa smaniosa impazienza che potevano provare i «principi dei romanzi d'una volta» per «principesse non ancor viste».⁹⁴ Avendo davanti agli occhi le prime illustrazioni di Gonin, Manzoni avrebbe dimostrato un entusiasmo a dir poco fanciullesco, giustificabile solo se lo si pensa scaturito dalla sua personale soddisfazione nel vedere finalmente concretizzarsi quanto lui stesso si era da tempo figurato nella mente, sforzandosi poi di riconsegnarlo alla pagina scritta. Manzoni, in fondo, sapeva di essere pervenuto a una scrittura sorretta da un solido «partito illustrativo e pittoresco», degna quindi

⁹¹ A. BERTARELLI, *Il biglietto da visita italiano*, cit., p. 132.

⁹² Per la ricostruzione dell'intera vicenda editoriale cfr. MARINO PARENTI, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, Edizione riveduta e di molto ampliata con l'aggiunta di documenti del carteggio, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1945. Cfr. anche ATTILIO MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei «Promessi sposi» (da un manoscritto inedito)*, in ID., *Dante Manzoni e Verga*, Messina, Città di Castello, D'Anna, 1944, pp. 145-199. Il dato numerico, comprensivo della *Colonna infame*, si ricava da P. FRARE, *Leggere I promessi sposi*, cit., p. 24.

⁹³ Manzoni ha personalmente selezionato tutti i soggetti da rappresentare, fornendo per ciascuna vignetta chiare indicazioni relative all'impostazione e all'inquadratura da dare alla scena; anche l'impaginazione delle illustrazioni all'interno del testo non è casuale, ma stabilita dall'autore, come dimostrano i materiali raccolti da Parenti e poi ampiamente commentati da Momigliano (cfr. *Il Manzoni illustratore dei «Promessi sposi» (da un manoscritto inedito)*, cit.). La critica ha recentemente rivaluto il portato semico dell'apparato illustrativo della Quarantana (spesso tralasciato nelle edizioni del romanzo, per inevitabili questioni di comodità editoriale, ma anche per mera trascuratezza), giungendo a riconoscere nelle vignette di Gonin una parte integrante dei *Promessi sposi*, utile anche a comprenderne il significato profondo; si vedano, in particolare, gli studi S. S. NIGRO, *La tabacchiera di Don Lisander*, cit., e *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018; ELEONORA BRANDIGI, *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze, University Press, 2013, in particolare alla sezione specificamente dedicata ai *Promessi sposi* (pp. 117-246). Riferimento imprescindibile per gli studiosi è l'edizione critica del romanzo a cura di L. B. Confalonieri, l'unica a rispettare il formato e la veste tipografica originali della Quarantana.

⁹⁴ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. II, 2 gennaio 1840, n. 540, p. 120.

di essere felicemente tradotta in chiave visiva.⁹⁵ ne è la riprova il fatto che, dovendo fornire a Gonin istruzioni esaustive in merito all'esecuzione delle vignette, egli ricorre quasi sempre a segmenti testuali direttamente prelevati dal testo del romanzo, capaci di profilare un'immagine nitida, anche laddove tratti non dalla diegesi descrittiva, ma dalle parti dialogate, in quanto anch'esse contraddistinte da chiari appigli visivi, offerti da mimica e gestualità dei personaggi, aspetti curatissimi dallo scrittore che già avevano colto i precedenti illustratori e i registi di teatro.⁹⁶

Quanto alla selezione delle pericopi testuali a didascalia delle scene illustrate, qualcosa di molto simile avevano fatto anche i precedenti illustratori del romanzo, che aldilà del risultato artistico raggiunto potrebbero aver reso Manzoni più cosciente del potenziale insito nella sua scrittura, convincendolo a cimentarsi lui stesso nell'impresa: potrebbe esserne una riprova il fatto che Manzoni stesso sottopone a Gonin quasi tutti i luoghi testuali che erano già stati individuati dai primi vignettisti. Quanto alla selezione dei soggetti Manzoni avrebbe però optato, come avevano già fatto i pittori ispiratisi al romanzo, per una visione a più ampio spettro: le illustrazioni della Quarantana non rappresentano più soltanto le azioni salienti per questioni narrative, ma anche ritratti dei singoli personaggi, ambientazioni architettoniche, paesaggi naturali, oggetti di varia natura, andando a restituire ai *Promessi sposi* tutta la loro complessa varietà tematica.

L'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, dunque, parrebbe avere assorbito la lezione dei precedenti esperimenti figurativi, dando origine a un romanzo rivestito di una nuova forma, in questo caso più propriamente assimilabile a un primo prototipo di *graphic novel*, in qualche modo godibile anche dalla classe analfabeta.⁹⁷

2.3 I «ricordi figurativi dei Promessi sposi»

2.3.1 Manzoni «digiuno di cognizioni pittoriche»?

⁹⁵ ANTONIO BALDINI, *Manzoni aiuto-regista*, in ID., *Quel caro «magon» di Lucia*, Milano-Napoli, 1956, pp. 157-162, p. 157.

⁹⁶ Il dato preciso è fornito da NERI BINAZZI, *Immaginare la Quarantana: testualità e lingua dei «Motivi delle vignette»*, in «Annali manzoniani», nuova serie, VII-VIII, 2010-2015, pp. 97-201, p. 104: «Manzoni ricorre quasi sempre (403 volte) a citazioni del romanzo per descrivere il soggetto delle immagini».

⁹⁷ Si rimanda allo studio di ELEONORA BRANDIGI, *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze, University Press, 2013, in particolare alla sezione specificamente dedicata ai *Promessi sposi* (pp. 117-246). Brandigi illustra efficacemente l'abilità retorica di Manzoni nel porre variabilmente in dialogo parola e immagine. È noto che la biblioteca di Stefano Stampa, ben fornita di romanzi stranieri, fu un «imprescindibile viatico, anche per la parte che vi ebbe il gusto di Teresa, alle scelte di Manzoni per l'edizione illustrata del romanzo» (GASPARI G., *Le Biblioteche di Manzoni*, in ID., *Il mito della «scuola di Milano». Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 313-322, p. 316).

Per quanto nell'ambito della critica ottocentesca il ricorso a un lessico appartenente al campo semantico della pittura per commentare opere letterarie fosse piuttosto comune, nella scia di una lunga tradizione, il fatto che svariati recensori dei *Promessi sposi* abbiano pensato di istituire dei parallelismi tra lo stile scrittoria di Manzoni e la tecnica pittorica di artisti specifici dimostra che la terminologia artistica non può essere indiscriminatamente classificata come catacretica: restando nel perimetro delle recensioni proposte a saggio, la polimorfia delle pagine manzoniane è stata accostata a Michelangelo Buonarroti per il turbinio delle scene di folla, a Claude Lorrain e Canaletto per le minute descrizioni paesaggistiche, a van Dyck e Salvator Rosa per la ritrattistica dei personaggi, a Caravaggio e allo Spagnoletto per le scene chiaroscurali, a Brueghel per la crudezza di alcuni inserti di vita quotidiana.

Nonostante dalla pagina dei *Promessi sposi* paia affiorare un sostrato pittorico dai contorni a tratti distinguibili, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe Manzoni si è sempre dichiarato «digiuno di questioni pittoriche», evitando di pronunciarsi in giudizi espliciti su opere o artisti della sua epoca anche laddove esplicitamente interpellato.⁹⁸ L'asserzione dello scrittore, apparentemente corroborata dalla scarsità di riferimenti evidenti all'arte della pittura all'interno del romanzo così come nelle altre sue opere, ha distolto l'attenzione della critica dall'influenza che la pittura potrebbe avere esercitato sulla scrittura dei *Promessi sposi*, facendola confluire in modo quasi esclusivo verso l'influenza che sulla pittura posteriore il romanzo ha poi effettivamente esercitato.⁹⁹

È però opportuno liberare Manzoni dall'etichetta di 'incompetente' che lui stesso si è impietosamente attribuito, prestando il fianco ai numerosi critici che hanno pensato di segregarlo dal mondo dell'arte, perché le sue dichiarazioni sono anzitutto imputabili a quella «soverchia modestia» che lo tratteneva dall'esprimersi su questioni di cui non si considerava propriamente esperto.¹⁰⁰ Tuttavia, il suo grado più o meno alto di conoscenza, non lo

⁹⁸ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 6 dicembre 1811, n. 86, p. 124.

⁹⁹ Gli interventi volti a provare la sostanziale incompetenza di Manzoni in ambito artistico, invece, sono numerosi. Cfr. il quadro generale che ne dà PALEN PIERCE GLENN nell'introduzione al suo studio *«I Promessi sposi» e la pittura del Seicento*, in «Testo», IX, 1985, pp. 68-84. Lo stesso Mazzocca ritiene che Manzoni non fosse particolarmente interessato al mondo dell'arte: cfr. F. MAZZOCCA, *La controversia immagine di Manzoni e dei Promessi Sposi nella pittura dell'Ottocento*, in *Il Manzoni illustrato*, cit., pp. 9-15, p. 11. Anche secondo Anna Banti le fonti manzoniane sarebbero esclusivamente di natura letteraria, in quanto a suo giudizio Manzoni poco e niente avrebbe potuto apprezzare dello stile eccessivamente teatrale e affettato del barocco (ANNA BANTI, *L'occhio del Manzoni*, in «Paragone», XXIV, 2, 1973, pp. 120-125).

¹⁰⁰ Così afferma Cristoforo Fabris. La citazione, così come quelle che seguono, sono tratte da CRISTOFORO FABRIS, *Dalle «Memorie Manzoniane»*, in *Colloqui col Manzoni*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Ceschina, 1954, pp. 346-401, pp. 357-358.

estraniava dal piacere che la pittura poteva procurargli. Manzoni avrebbe raccontato all'amico Cristoforo Fabris, che seppure ormai anziano,

Virgilio continuava a gustarlo sempre, e che un verso di questo poeta era per lui come un quadro di Raffaello, che riconosceva subito in una pinacoteca, quantunque non se ne intendesse di pittura, né sapesse quindi distinguere un Tiziano da un Paolo Veronese.

Certamente solo un esperto avrebbe saputo distinguere la mano di due artisti appartenenti alla medesima scuola, come Tiziano e il Veronese. La dichiarazione è però significativa, anzitutto perché testimonia che Manzoni era solito frequentare esposizioni e gallerie d'arte: lo si intuisce anche in considerazione di una similitudine del romanzo, presente nel *Fermo e Lucia* e poi andata persa, nella quale lo scrittore paragonava l'accalcarsi dei curiosi davanti ai presunti impiastri degli untori proprio all'addensarsi della folla davanti ai quadri più lodati alle mostre, esperienza che, per assurgere nella sua memoria a paragone esplicito, doveva essergli familiare.¹⁰¹ Forse ancora più significativo, però, è il fatto che Manzoni avrebbe pensato di accostare uno dei suoi scrittori prediletti, il sommo poeta Virgilio, non a un altro letterato, bensì al sommo pittore Raffaello, dimostrando così l'elasticità di un pensiero propenso a istituire un dialogo tra le due arti sorelle.

Tale ampiezza di vedute Manzoni poteva averla maturata anche grazie alle sue personali frequentazioni, che hanno indubbiamente influito sulla sua formazione. È noto che nel corso della sua lunga vita lo scrittore è entrato direttamente in contatto con alcuni dei più famosi pittori del suo tempo, come F. Hayez, Giuseppe Molteni e il genero Massimo d'Azeglio; ma anche entro la cerchia dei suoi amici e stretti collaboratori non mancavano alcuni esperti d'arte di spicco nell'ambiente milanese, su tutti Giuseppe Bossi, anch'egli noto pittore, e Gaetano Cattaneo, che aveva deciso di cimentarsi nella stesura di un'ampia *Storia delle Belle arti in Lombardia*, purtroppo rimasta inedita.¹⁰² È suggestivo pensare che Manzoni possa essere stato introdotto, forse proprio per mediazione di uno dei suddetti amici, anche in

¹⁰¹ Il passo è il seguente: «I primi scopritori delle macchie chiamarono tosto altri ad osservarle: in un momento le vie brulicarono di gente che accorreva, e si addensava innanzi a quelle macchie come ora ai quadri più lodati in una esposizione pubblica» (FL IV IV 45). Una simile calca di persone davanti ai quadri esposti potrebbe fare riferimento alle esposizioni pubbliche annuali dell'accademia di Brera, o, forse, a quelle dei *salons* parigini.

¹⁰² Cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, ottobre 1836, n. 475, p. 70 e, soprattutto, vol. III, lettera di data incerta, n. 1643, pp. 454-455, nella quale Manzoni sprona l'amico a concludere l'opera, «desiderabile e desiderata». Nelle sue *Riflessioni sul bello*, molto apprezzate da Manzoni, anche Ermete Visconti dimostra di avere un'ottima competenza artistica, spendendosi in giudizi e precisi raffronti tra opere pittoriche: Cfr. ERMES VISCONTI, *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, redazioni inedite (1819-1822), edizioni a stampa (1833-1838), a cura di Marzio Mutterle, Roma-Bari, Laterza, 1979: *Riflessioni sul bello*, redazione inedita, pp. 26-28. Visconti, solo nelle prime pagine del saggio, elogia la resa della luce divina nella *Notte* del Correggio, i colori dei Fiamminghi e le lumeggiature di Paolo Veronese e Anthony van Dyck.

alcuni degli studi artistici privati della città milanese, saggiando così anche i retroscena di quel mondo: il Bossi, ad esempio, era in ottimi rapporti con Giovanni Locarno, un «insigne pittor generico, eccellente restauratore di quadri, profondo conoscitore d'oggetti di belle arti e viaggiatore».¹⁰³ Senza una simile esperienza, difficilmente Manzoni avrebbe potuto pensare di paragonare la faccia pienotta e lucente dell'oste della Luna piena a «un ritratto antico, di buon pennello, appena uscito dalle mani del restauratore», lasciandosi sfuggire un riferimento piuttosto tecnico, forse anche per questo cassato già all'altezza della seconda minuta, che tradisce una competenza artistica non dilettantesca;¹⁰⁴ similmente, soltanto nello studio di un artista Manzoni avrebbe potuto vedere la «statua abbozzata in creta, sulla quale l'artefice ha gettato un umido panno», alla quale pensa laddove descrive la testa di Lucia coperta dal tappeto maldestramente lanciatole addosso da don Abbondio durante la notte degli imbrogli (PS VIII 23).

Oltre all'aspetto biografico, almeno due considerazioni oggettive invitano a riconsiderare il valore del vettore che dall'arte muove al romanzo: oltre al fatto che non può essere per mera casualità se disparati lettori dotati di un innegabile acume critico hanno intravisto nello stile scrittorio del romanzo tracce di pittoricità, lo stesso portentoso successo conosciuto dall'opera anche in ambito pittorico lascia ipotizzare che il potenziale visivo sprigionato dalla prosa dei *Promessi sposi* sia il frutto di una sensibilità artistica felicemente infusa nella scrittura, sensibilità che Manzoni dimostra palesemente di avere *in primis* laddove fornisce a Gonin quelle precise indicazioni sull'impostazione delle illustrazioni, come inquadratura e taglio visivo, che danno chiara prova di una solida «conoscenza di quello che giovi e di quello che nuoccia al tema di un quadro».¹⁰⁵

Riprendendo una formula coniata da G. Testori, l'ipotesi è dunque che esistano non soltanto «ricordi figurativi» «dai *Promessi sposi*», ma anche «dei» *Promessi sposi*, che insomma il romanzo sia stato, prima ancora che centro propulsore, alveo ricettivo di stimoli tratti dalla pittura, riplasmati nella scrittura per poi essere nuovamente colti e sviluppati dall'arte sorella, in uno scambio osmotico bilaterale tra le due arti.

¹⁰³ Lo studio di Locarno si trovava in un palazzo decorato, tra gli altri, da Ceruti, comunemente noto come il Pitocchetto, che, come si dirà di seguito, Testori per primo ha individuato quale possibile fonte iconografica del romanzo. Le notizie sono tratte da SIMONETTA COPPA, *Brera mai vista. Tra Arcadia e Illuminismo in Lombardia: la raccolta di studi di Francesco Londonio*, Milano, Electa, 2002, pp. 24-25.

¹⁰⁴ Cfr. A. MANZONI, *Gli sposi promessi*, cit., vol. II, *Apparato*, XIV 23, p. 231.

¹⁰⁵ A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei «Promessi sposi» (da un manoscritto inedito)*, cit., p. 161.

2.3.2. I principali contributi della critica

Pur con aperture anche al Cinque e al Settecento, lo sguardo dei critici ha riscontrato affinità principalmente tra i *Promessi sposi* e l'arte coeva alle vicende narrate nel romanzo, che poteva offrirsi a Manzoni quale sussidio alla documentazione storica, dando testimonianza dei costumi e delle ambientazioni dell'epoca, ma anche semplicemente quale ausilio all'*inventio*, improntando la sua memoria artistica di immagini spendibili anche nella scrittura.¹⁰⁶ Dopo le intuizioni dei primissimi recensori del romanzo e, nel Novecento, di Gadda *in primis*, il merito di avere ufficialmente inaugurato gli studi dedicati ai ricordi figurativi di Manzoni non spetta a un critico letterario, ma a Mina Gregori, un'allieva di Roberto Longhi, l'esimio storico dell'arte che ha suggellato la fama mondiale del Caravaggio e curato mostre di fondamentale importanza per la conoscenza dell'arte lombarda.¹⁰⁷ Muovendo dall'assunto che Manzoni, uomo contraddistinto da «interessi [...] eteronomi», desideroso di penetrare a fondo nello spirito del Seicento, non poteva non essersi documentato per la sua fedele ricostruzione storica, oltre che su opere scritte e materiali d'archivio, anche su fonti visive immediatamente fruibili, la Gregori ha avallato l'ipotesi, già di Dell'Acqua, che lo scrittore abbia anzitutto guardato al complesso pittorico di G. B. Crespi, detto il Cerano, uno dei massimi esponenti della pittura secentesca in Lombardia.¹⁰⁸ L'interesse di Manzoni per il pittore è indubitabile,

¹⁰⁶ Quasi nessuna traccia, invece, di raffronti tra le pagine del romanzo e l'arte coeva alla scrittore, salvo rare eccezioni: le descrizioni paesaggistiche sono state da vari critici, tra cui Gadda, accostate all'arte di Canaletto; Raimondi, poi, ha paragonato le note coloristiche del cielo di Lombardia ai quadri di Constable (cfr. EZIO RAIMONDI, *Sentire lo spazio*, cit., p. 185); all'arte di Hayez, invece, è stata perlopiù accostata alle tragedie. Quanto alle eventuali fonti visive dei *Promessi sposi*, bisogna considerare che l'autore poteva venire a conoscenza anche di quadri lontani, grazie all'ausilio delle copie e delle stampe, che allora circolavano ampiamente (FEDERIGO BORROMEO, nel suo *Musaeum*, invitava a conservare memoria delle opere d'arte sia tramite la descrizione letteraria delle stesse, che a suo giudizio aveva saputo produrre risultati tanto eccellenti da fare dubitare a chi spettasse il primato, se al pennello o alla penna, sia tramite la loro riproduzione pittorica; cfr. *Musaeum*, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Milano, C. Gallone editore, 1997, le sezioni *Utilità della penna*, pp. 4-5 e *Utilità delle copie*, pp. 18-21). Oltre alla pittura, anche l'arte dell'illustrazione potrebbe avere offerto spunti utili al romanzo: è noto che la biblioteca di Stefano Stampa fu un «imprescindibile viatico, anche per la parte che vi ebbe il gusto di Teresa, alle scelte di Manzoni per l'edizione illustrata del romanzo» (GIANMARCO GASPARI, *Il mito della «scuola di Milano»*. *Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 313-322, p. 316). Nigro propone dei parallelismi con l'arte di Hogarth: cfr. *La tabacchiera di don Lisander*, cit., pp. 36 ss.

¹⁰⁷ Si ricorda, in particolare, la mostra *I pittori della realtà in Lombardia*, Milano (Palazzo reale), aprile-luglio 1953, catalogo a cura di R. Cipriani e G. Testori, presentazione di R. Longhi, Milano, A. Pizzi, 1953.

¹⁰⁸ Cfr. MINA GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone/Arte», IX, 1950, pp. 7-20. Al Cerano è stata dedicata anche un'importante mostra individuale: *Il Cerano (1573-1632): protagonista del Seicento Lombardo*, a cura di Marco Rosci, Catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2005 (Palazzo reale), Milano, F. Motta, 2005. Cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 29 maggio 1822, n. 160, p. 271.

dato che è lo stesso scrittore a richiederne la data di nascita in una lettera a Gaetano Cattaneo.¹⁰⁹

Il Cerano fu autore, insieme ad altri artisti, dei teloni dedicati alla vita e ai miracoli di S. Carlo Borromeo, assunto alla santità anche per essersi prodigato nell'assistenza del popolo lombardo nel corso della peste del 1576, similmente a quanto avrebbe poi fatto il cardinale Federigo durante quella del 1630, narrata nei *Promessi sposi*. I quadroni carliani, che furono commissionati a inizio secolo proprio da Federigo Borromeo, in occasione dell'avvio del processo di santificazione del cugino, canonizzato nel 1610, venivano e vengono tutt'oggi appesi lungo la navata centrale del Duomo di Milano in occasione della festività del Santo (4 novembre), esponendosi allo sguardo di tutti i fedeli radunati nella cattedrale: la grande dimensione delle tele ha permesso agli artisti coinvolti di dare ampio spazio alla rappresentazione di complesse scene di vita popolare, come processioni cittadine, funzioni liturgiche, visite agli appestati, riunioni di nobiluomini, di cui certe pagine dei *Promessi sposi*, in particolare quelle relative alla peste milanese, paiono essere la fedele trasposizione scritta.¹¹⁰

Tra gli altri autori del ciclo carliano vi sono anche i non meno importanti Morazzone e Procaccini, che insieme al Cerano e ad altri pittori attivi principalmente tra Piemonte e Lombardia, come il Moncalvo, Tanzio da Varallo, Daniele Crespi, e il Cairo, fanno parte di quel gruppo di pittori identificati da Testori con il nome di "pestanti", in quanto attivi tra le due pesti del 1576 e del 1630.¹¹¹ Ad accomunare questi artisti, oltre alla cronologia e alla conseguente presenza, nelle loro opere, di soggetti legati al tema della peste, è l'affine impronta stilistica che era venuta a plasmarsi sotto le direttive della Riforma Cattolica, movimento che aspirava a guadagnare, attraverso la pittura, un maggior coinvolgimento del popolo nelle verità della fede. Come si può notare nei quadroni dedicati a S. Carlo, la pittura ha assunto una dimensione di «racconto ciclico e divulgativo di tono dimesso», passibile di «contatti con la realtà d'ogni giorno», che al contrario dell'affettazione delle «composizioni manieristiche» andava nella direzione di un «un naturalismo velato di pietà», ossia di un naturalismo propriamente cattolico.¹¹² Nel contesto milanese il principale motore della

¹⁰⁹ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol I, 1824, n. 209, p. 370. Nella medesima lettera Manzoni si informa anche su altri due artisti della cerchia di Federigo Borromeo: lo scultore Andrea Biffi e l'architetto Fabio Mangone. Una tela del Cerano era presente anche nella chiesa di Brusuglio attigua alla villa di Manzoni (Cfr. FRANCESCA CRESCENTINI, *Dall'arte figurativa lombarda: luci sui Promessi sposi*, in «Intersezioni», XIX, 1, 1999, pp. 39-59, p. 39).

¹¹⁰ Per la riproduzione dei teleri si veda il volume *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, Milano, Ceschina, 1965.

¹¹¹ Daniele Crespi, noto in particolare per il suo *Digiuno di s. Carlo* (1629), morì proprio nel contagio del 1630.

¹¹² M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, cit., p. 12.

Controriforma, vero mecenate dei suddetti artisti, cui sono state commissionate opere per numerose chiese del capoluogo lombardo, fu proprio Federigo Borromeo. Fondatore della Pinacoteca ambrosiana, egli aveva maturato idee chiare su ciò che giovasse o meno alla trasmissione della vera fede per mezzo di uno strumento universale come la pittura, mettendole poi per iscritto in un trattato apposito, il *De pictura sacra*. Nell'opera spiccano precetti quali la ricerca di realismo nella rappresentazione e il rispetto per la verità storica:

Le cose false però non si dovrà mai ammetterle né accettarle, così come vengono assolutamente bandite dagli scritti e dalla letteratura. Non è infatti diverso scrivere un libro falso e dipingere un episodio non vero. Anzi, il falso nella pittura spiacerà a dotti e indotti, mentre la falsità letteraria recherà disgusto solo alle persone istruite e prudenti [...].¹¹³

Fuori Milano, il più significativo complesso artistico religioso dell'epoca secentesca è costituito dai gruppi di cappelle dei sacri monti di Piemonte e Lombardia, eretti a baluardo di difesa della vera fede contro l'eresia protestante alle porte. Tra Milano e i sacri monti esisteva un interscambio di artisti che funsero da ponte per la diffusione degli ideali artistici della Controriforma: per primo Gaudenzio Ferrari, attivo presso il sacro monte più antico, quello di Varallo, trascorse gli ultimi anni della sua vita proprio nel capoluogo lombardo, influenzando fortemente l'arte dei pittori affiliati a Federigo Borromeo, seguito, per citare solo alcuni nomi, da Tanzio da Varallo, proveniente dal medesimo sacro monte, e dal Moncalvo, il principale artefice dell'allestimento delle cappelle del santuario di Crea, richiesto anche nei sacri monti d'Orta e Varallo, che giunto a Milano fu particolarmente apprezzato dal più giovane Cerano; ma altri ancora, seguendo il percorso inverso, mossero da Milano verso i sacri monti, come il Morazzone, che operò nelle cappelle di Orta e di Varese.¹¹⁴ All'interno delle cappelle di ciascun sacro monte, disposte in percorsi processionali, furono rappresentate diverse verità della fede cattolica attraverso complessi artistici di impianto drammaturgico:

¹¹³ FEDERICO BORROMEEO, *De pictura sacra*, testo e versione a cura di Carlo Castiglioni, introduzione di Giorgio Nicodemi, Sora, P. C. Camastro, 1932, p. 62 (*La falsificazione della storia*, Libro I, capo IV). Si riporta anche il testo latino: «Caeterum, falsa quae sunt, nullo modo suscipi, et admitti oportebit, sicuti ab litteris etiam, et scriptis talia remouentur. Neque enim diversa res est, falsum conscribere librum, et historiam falsam pingere. Picturae quin etiam falsitas tam ignaris, quam doctis offensionem erit, cum altera illa litterarum falsitas litteratis, et prudentibus tantummodo offensionem allatura sit» (p. 7). Borromeo muove dalle considerazioni del cardinale Gabriele Paleotti, autore di un *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582); a Bologna, presso l'abitazione di Paleotti, Borromeo aveva soggiornato dal 1579 al 1580 (cfr. Ivi, Introduzione, p. XI). Nel *Musaeum* Borromeo descrive le opere da lui stesso donate alla Pinacoteca di Brera.

¹¹⁴ Per la ricostruzione degli eventi cfr. F. CRESCENTINI, *Dall'arte figurativa lombarda*, cit., p. 46 e M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, cit., pp. 14-15.

dall'ambientazione dipinta a fresco sullo sfondo parietale, con effetto di illusione prospettica, alle statue grandi pressappoco al vero a popolare lo spazio architettonico, un connubio di pittura e scultura unico nel suo genere immortala scene spesso tratte dalla quotidianità, che tuttavia dischiudono un messaggio sacro. Secondo la suggestiva impressione della Gregori, svolgendo i percorsi dei sacri monti,

da una cappella all'altra è come seguire le tappe di Renzo, capitare nelle stesse congiunture e alle stesse osterie, a quei deschi apparecchiati e odorosi ancora oggi.

È insomma possibile trarne note di storia, d'ambiente e di costume, quasi si trattasse di un vero e proprio «documento dell'epoca parlante come il Ripamonti», in cui similmente campeggia il ricordo della peste.¹¹⁵

Manzoni poteva essersi lasciato impressionare da alcuni di questi luoghi: sappiamo che in giovane età lo scrittore era solito villeggiare da una zia proprio ad Orta, le cui cappelle, dedicate alla vita di s. Francesco, costituiscono «la più organica e impressionante di queste storie del costume seicentesco lombardo», poiché per attualizzare il modello di vita cristiana narrato, gli artisti implicati si erano abbandonati all'anacronismo, rivestendo i frati seguaci del santo con gli abiti cappuccini;¹¹⁶ dall'epistolario, inoltre, si ricava che Manzoni organizzò una gita al sacro monte di Varese nel 1824.¹¹⁷ Ci pare, poi, che sia proprio il testo dei *Promessi sposi* a suggerire al lettore un parallelismo con i sacri monti, laddove il mercante di Gorgonzola afferma che i rivoltosi di Milano accalcati davanti alla sua bottega avevano «facce che... i giudei della *Via Crucis* non ci son per nulla» (PS XVII 44): vedendo i giudei delle cappelle del Sacro monte di Varallo si può meglio comprendere l'abbruttimento luciferino dei sediziosi milanesi, su tutti quello del vecchio malvissuto che intendeva crocifiggere il vicario (**tav. 1**).¹¹⁸

Seppure affiancata da una vigorosa corrente manieristica, con la quale si poneva in antinomia, l'arte della Controriforma, aspirando a un realismo popolare scevro di idealizzazioni, ha segnato un importante capitolo della pittura lombarda, che è sempre stata generalmente contraddistinta, se raffrontata a quella di altre regioni, da un'attenzione

¹¹⁵ Ividem.

¹¹⁶ Ivi, p. 17. Anche a Orta giunsero alcuni degli autori del ciclo carliano, come il Morazzone e i due Fiamminghini.

¹¹⁷ Cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 27 settembre 1824, n. 214, p. 372.

¹¹⁸ Si noti la deformità del giudeo gozzuto.

peculiare nei riguardi della realtà, anche nei suoi risvolti più miseri.¹¹⁹ È stato Roberto Longhi a portare alla luce tale tendenza dell'arte lombarda, che ha iniziato a scorrere già a partire dal quindicesimo secolo, talvolta in modo manifesto, talvolta come un fiume carsico, che si è sempre preservato anche al di sotto di una folta coltre di pittori assoggettati ai formalismi stilizzanti dell'accademia. Lo stesso Caravaggio, che dipingeva dal vero senza riserve e scandalizzava i benpensanti prelevando i modelli delle sue tele dalla strada, indistintamente per soggetti sacri e profani, nacque sotto il fondamentale ascendente dell'arte lombarda, che gli indicò la strada per la rivoluzione realista portata a compimento durante il soggiorno romano.¹²⁰ Lungamente vincolato alla committenza delle alte sfere religiose, le sue tele sono in prevalenza dedicate a scene bibliche, ma tra i suoi capolavori spiccano anche opere che rappresentano momenti di vita prettamente popolare, come i *Bari*, o la *Buona Ventura*, che hanno fortemente contribuito all'affermazione della pittura di genere in Italia.

Se Gadda per primo e poi indirettamente Ungaretti avevano pensato di affiancare il realismo di Caravaggio a quello della scrittura manzoniana, Testori ha esteso il campo d'indagine, guardando anche ad altri artisti minori appartenenti alla categoria dei "pittori della realtà" in Lombardia: anticipatori della riforma caravaggesca, come il cinquecentesco Moroni, o successori del Merisi, come G. Ceruti, detto il Pitocchetto, entrambi molto rinomati almeno fino alla fine del Settecento. In questo caso non si tratta di pittori storici, che costituiscono il fulcro della ricerca della Gregori, ma di artisti che eccelsero nell'arte del ritratto dal vero, immortalando in una vastissima galleria i volti della classe popolare più umile, rappresentati con «una umana partecipazione che sembra, per quei tempi (e anche per oggi), miracolosa».¹²¹ Il Ceruti, in particolare, operò in pittura una vera e propria rivoluzione, simile a quella avviata da Manzoni nell'ambito letterario, perché per i suoi preticelli di provincia, i giovani portaroli di pane fresco, i contadini, le sartine, gli osti, i mendicanti, ma anche i bravi, gli studiosi e gli avvocati, tutti personaggi che trovano sorprendenti corrispettivi anche nel romanzo manzoniano, aveva arditamente scelto di adottare tele di grande formato, comunemente riservate alla rappresentazione di scene popolose tratte dalla grande storia sacra o profana.¹²² Nonostante nell'Ottocento il nome di Ceruti fosse stato ormai pressoché

¹¹⁹ Cfr. ROBERTO LONGHI, *Dal Moroni al Ceruti*, in *I pittori della realtà in Lombardia*, cit., p. XI: «Anche entro lo stesso secolo d'oro, nell'aureo Cinquecento [...] è difficile negare la coesistenza dei due opposti: da un lato una "maniera" artificiale e sempre più astratta dal dato di natura; dall'altro [...] una semplicità accostante, una penetrante attenzione, una certa calma fiducia di poter esprimere direttamente, senza mediazioni stilizzanti, la "realtà" che sta intorno».

¹²⁰ Cfr. ROBERTO LONGHI, *«Me pinxit» e quesiti caravaggeschi*, Firenze, Sansoni, 1968.

¹²¹ R. LONGHI, *Dal Moroni al Ceruti*, in *I pittori della realtà in Lombardia*, cit., p. XVI.

¹²² Per la figura del Ceruti e la sua rivoluzione degli umili, cfr. GIOVANNI TESTORI, *I ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in ID. *La realtà della pittura*, a cura di P. C. Mariani, Milano, Longanesi, 1995, pp. 341-348, e lo

dimenticato, le sue opere erano comunque molto diffuse nelle ville di nobili collezionisti privati, e alcuni suoi quadri erano presenti anche in importanti gallerie d'arte: due ritratti d'uomo, ad esempio, furono donati alla Pinacoteca di Brera a inizio dell'Ottocento, uno dei quali proprio dall'allora segretario Giuseppe Bossi, amico di Manzoni, mentre un'altra sua opera, ritraente in questo caso un nobiluomo milanese, faceva parte della famosa quadreria dell'allora Ospedale Maggiore, in Piazza del Perdono.¹²³

Come ha segnalato la Gregori, nell'Ottocento, proprio l'Ospedale era un altro luogo largamente frequentato dai milanesi interessati di storia e di arte. In occasione della festa dell'Annunziata (25 marzo), cui era intitolata la chiesa della Ca' Granda, nei portici dell'edificio venivano esposte al pubblico le opere custodite nella quadreria, che vantava un'imponente raccolta di centinaia di ritratti raffiguranti i principali benefattori del popolo milanese che, a partire dal XV secolo, con le loro donazioni avevano contribuito a sostenere la vita dell'Ospedale.¹²⁴ La tradizione di effigiare i nobili e caritatevoli signori è proseguita anche nel corso del XX secolo, raggiungendo un totale di 445 ritratti, che costituiscono

una ricchissima documentazione per la storia dei costumi, tutto un emporio di fogge proprie dell'uno e dell'altro sesso, dalle ducali vesti damascate del quattrocento alla acconciature da sera e da passeggio del novecento [...]: tutto un museo del costume [...].¹²⁵

È noto che fu lo stesso Manzoni, evidentemente solito frequentare le esposizioni dell'Ospedale, a suggerire a Gonin di documentarsi sui costumi dell'epoca secentesca proprio in questa galleria. Oltre ai ritratti, uno dei quali suggerì al pittore torinese le sembianze per il

studio di DANIELA IUPPA, «*I promessi sposi*» e le arti figurative: la prospettiva di Giovanni Testori nel caso del *Pitocchetto*, in *La letteratura e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et Alti, Roma, Adi editore, 2018 (<<<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Iuppa.pdf>>> [24/98/2918]). Testori ha riconosciuto nelle opere di Ceruti quello stesso processo di «dislocazione del sacro» che Girardi per primo ha riscontrato nel romanzo manzoniano: «Raramente, per giunta qui senza ricorso alcuno alla diretta iconografia, Cristo ci è sembrato presente in un'opera d'arte, e presente eucaristicamente, come in queste tele; tabernacoli grandi e, insieme, domestici; umili e memorandi 'mementa', nei quali l'incarnazione riaccade quotidianamente»: il passo, citato anche da Iuppa, è in G. TESTORI, *Monumento agli stracci*, «Corriere della sera», 14 giugno 1987, p. 5.

¹²³ Si tratta del ritratto del nobile Attilio Lampugnani Visconti (1757). Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano, Electa, 1989 (Musei e gallerie di Milano), p. 123, e *I ritratti dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano (secoli XV-XX)*, a cura di P. Pecchiai, introduzione di C. Ricci, Milano, Arti grafiche Pizzi e Pizio, 1927, p. 63.

¹²⁴ In occasione della festa, detta anche "del perdono" (da cui il nome della via), si raccoglievano donazioni e si concedeva l'indulgenza plenaria ai pellegrini che visitavano l'Ospedale.

¹²⁵ Oggi si contano 445 ritratti, fino al XX secolo. Cfr. *I ritratti dei benefattori*, cit., pp. XXX-XXXI.

suo don Rodrigo, l'Ospedale possedeva anche tele o raccolte di quadri donate da artisti o da collezionisti privati, spesso per via testamentaria.¹²⁶ Un'importante testimonianza del costume secentesco è fornita dall'enorme tela *La vita ospedaliera* (m. 3.45 x 1.95), opera di un anonimo artista della seconda metà del XVII secolo, che rappresenta un momento di vita presso il cortile esterno dell'ospedale, nel quale si vedono formicolare circa duecentocinquanta figurine di diversa condizione ed estrazione sociale, immortalate nelle più disparate attività: mendicanti, storpi, donne con bimbi in grembo, villici e serventi con grosse gerle, probabilmente di pane, ecclesiastici di diversi ordini, deputati ospedalieri, feretri e carretti per il trasporto di ammalati.¹²⁷

Aldilà dell'individuazione di singole fonti visive del romanzo, nella scrittura manzoniana pare scorrere una linfa pittorica anche per quanto riguarda più generalmente lo stile. A tal riguardo sono molto interessanti gli studi di Pierce, il quale ha individuato nella prosa del romanzo alcune «tracce di tecnica pittorica», tipicamente presenti nella pittura secentesca della controriforma: fondamentale, ad esempio, il ruolo della luce, dai notturni al chiaror di luna agli interni a lume di candela, che definisce con tratti chiaroscurali i contorni di alcune scene del romanzo, imprimendole nella memoria del lettore, così come la chiara codificazione del linguaggio drammatico dei gesti, in particolare quello delle mani, che come in un quadro iconizza parole e concretizza pensieri dei personaggi. Interessante anche il velato tentativo, da parte del critico, di accostare la figura retorica dell'antitesi, nota distintiva dello stile manzoniano, al chiaroscuro che contraddistingue la pittura di quel secolo.¹²⁸

Ripercorrendo i più importanti studi critici sul rapporto tra romanzo e arti figurative non si intendeva sostenere che Manzoni fosse, nonostante le sue personali asserzioni, un esperto d'arte, ma certamente asserire che frequentando abitualmente ville nobiliari o luoghi pubblici conosciuti da qualsiasi milanese, lo scrittore doveva perlomeno aver colto ispirazione da quelle opere che avevano con la trama del suo romanzo delle affinità tematiche sostanziali,

¹²⁶ Don Rodrigo assunse le sembianze di un Francesco Camisano (cfr. *I ritratti dei benefattori*, cit., p. 9). Per altri paralleli tra ritratti della quadreria e personaggi manzoniani cfr. *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano dal XV al XX secolo*, a cura di E. Spinelli e C. G. Bascapè, Milano, Silvana, 1956, p. 106. Come afferma F. MAZZOCCA, «Lo scrupolo documentario manzoniano lo porta ad una ricerca iconografica su due fronti: il documento visivo gli serve da un lato per una più esatta ricostruzione storica nella redazione del romanzo, soprattutto per gli ambienti, i costumi, i personaggi; dall'altro come strumento di riprova da fornire agli illustratori» (*L'officina dei Promessi sposi*, cit., pp. 54-55).

¹²⁷ Cfr. *Le raccolte d'arte dell'ospedale maggiore di Milano*, cit., pp. 107-109.

¹²⁸ Cfr. gli studi di G. P. PIERCE, in particolare *Tracce di tecnica pittorica ne I promessi sposi*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985, 3 voll., a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 851-858. Cfr. anche SALSANO ROBERTO, *Ritrattistica e mimica nei Promessi sposi*, Fratelli Palombi, Roma, 1979. Per la specifica trattazione delle tecniche scritte atte a produrre un effetto visivo si rimanda alla *Parte quarta*.

che sono state riscontrate, in particolare, in tre filoni dell'arte lombarda, tutti sotto l'ascendente del realismo: quello della controriforma, fedele nella riproduzione di scene di vita secentesca e attento alla dimensione quotidiana del sacro; quello della pittura di genere, che in Italia iniziò ad affermarsi proprio nel corso del Seicento, anche grazie all'esempio di Caravaggio; e infine quello della ritrattistica, che in Lombardia ha precocemente accolto anche soggetti d'umile estrazione, anticipando di alcuni secoli la rivoluzione letteraria operata da Manzoni.

2.3.3. Alcune ulteriori proposte

La ricerca sulle plausibili fonti visive del romanzo può essere estesa guardando anche ad altre fondamentali raccolte artistiche milanesi, come quelle delle due pinacoteche di Brera e dell'Ambrosiana: emergono così altri nomi di pittori la cui attività artistica ha una qualche attinenza con le tematiche dei *Promessi sposi*. A Brera, ad esempio, era custodito un numero significativo di opere di Francesco Londonio, un artista solo recentemente riscoperto, così presentato in un volume ottocentesco illustrativo delle opere della pinacoteca:

Anche in quella che da' maestri dicesi minor pittura, e che prende ad *imitare volgari oggetti, cioè contadini, pastori, animali, capanne, piante ed in somma l'umile o campestre natura, insigni professori ebbe in ogni tempo la Scuola lombarda*. [...] fra i più moderni grandissimo nome ottenne Francesco Londonio, le cui rusticane composizioni rallegrano tuttora varie delle più illustri nostre gallerie. Il carattere di questo dipintore consiste nella naturalezza e nella scelta degli *oggetti che, sebbene campestri o pastorali, ci presentano sempre la bella natura, cioè una natura non mai ributtante o spiacevole per immagini di miseria o di bassezza*. Se i pastori suoi non sono i Titiri e gli Aminiti del secolo d'oro, sono almeno quelli che di lor sorte giojosi sovente incontransi nelle amene ed alpestri nostre contrade, e quasi invidia ci destano della loro contentezza.¹²⁹

Ciò che accomuna Londonio a Manzoni è, ancora una volta, quell'inusuale attenzione rivolta ai «volgari oggetti» distintiva della «Scuola lombarda», scevra della vena satirica che ha

¹²⁹ *Pinacoteca del Palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano*, pubblicata da Michele Bisi incisore, col testo di Robustiano Gironi, 2 voll., Milano, Stamperia reale, 1812, vol. II, n. XIX; corsivo mio. La pinacoteca aveva acquistato la raccolta di quadri londoniani dall'Ospedale della Ca' Granda, cui era stata a sua volta elargita in dono da un nobile collezionista milanese, il barone Grianta, ma nel corso del Novecento essa è andata disgregandosi tra diversi acquirenti privati. Opere del Londonio sono presenti anche nelle gallerie delle isole Borromee: Cfr. SIMONETTA COPPA, *Brera mai vista*, cit., p. 23.

portato altri artisti a indugiare sugli aspetti ributtanti della miseria, osservandoli con uno sguardo non di pietà, ma di scherno: la critica, infatti, ha accostato l'arte del Londonio a quella del Ceruti.¹³⁰ Tuttavia, l'atmosfera velatamente arcadica e ideale (si parla non a caso di «bella natura») che contraddistingue le scene di vita pastorale e contadina descritte dal Londonio è diversa da quella realistica, piagata dalle sofferenze inflitte dalla carestia, descritta da Manzoni, che a Calvino, infatti, aveva fatto pensare ai quadri di Brueghel:

Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla. La fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita, guardava innanzi, e si chinava in fretta, a rubarle, per cibo della famiglia, qualche erba, di cui la fame aveva insegnato che anche gli uomini potevan vivere. PS IV 4

Un idillio arcadico dai tratti londoniani nel romanzo fiorirà miracolosamente solo nello spedale del lazzeretto, in cui donne e capre collaborano insieme per offrire il loro latte a nutrimento degli innocenti, in una simbiosi fraterna tra uomo e animale (**tav. 2**).¹³¹

Un altro artista che potrebbe avere offerto suggestioni visive alla prosa manzoniana è Giovanni Migliara: si tratta, in questo caso, di un pittore coevo dello scrittore lombardo, già citato negli studi critici manzoniani in quanto appartenente alla folta schiera di pittori che dai *Promessi sposi* avrebbero tratto soggetti per le loro opere.¹³² Migliara, però, ancor prima della pubblicazione della *Ventisettana*, si era dedicato all'esecuzione di quadri che col romanzo hanno delle considerevoli consonanze. Artista poliedrico di origine piemontese, specializzatosi nella resa prospettica di strutture architettoniche, a inizio Ottocento godeva di grande fortuna nel capoluogo lombardo; era infatti solito presentare annualmente i suoi lavori alle prestigiose esposizioni annuali di Brera, della cui Accademia sarebbe poi divenuto socio,

¹³⁰ Si vedano, all'opposto, le opere del Todeschini e di Antonio Cifrondi, che rappresentavano il popolo con uno stile grottesco e derisorio, simile a quello che Manzoni adotta per descrivere la vecchia serva dell'Innominato.

¹³¹ Cfr. GIUSEPPE LANGELLA, *Il cronotopo del lazzeretto e la città futura*, in AA. VV., «Questo matrimonio non s'ha da fare...». *Lettura dei Promessi sposi*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 149-162.

¹³² Ne fa menzione Mazzocca nei suoi studi sulla fortuna visiva dei *Promessi sposi*; S. S. NIGRO, in *La funesta docilità*, cit., riporta l'illustrazione di una tempera di Migliara, rappresentante *L'assalto e il saccheggio alla casa del Prina* (1814). Per meglio comprendere l'inserimento di Migliara nel contesto della nobiltà milanese, si segnala che anch'egli era tra gli invitati alla festa del conte Batthyany, durante la quale rivestì i panni di Claude Lorrain (cfr. *Festa datasi dal signor conte A. G. Batthyany ...*, cit., p. 27).

nel 1822.¹³³ Oltre ai numerosi quadretti di ambientazione cittadina milanese, è la sua serie sugli interni di convento a descrivere un luogo e un'atmosfera simili a quelli ricreati da Manzoni attorno alla figura di Gertrude, dalla penombra degli interni al «cortiletto quadrato, ricinto a terreno da un porticato continuo» (FL II v 1; **tav. 3**).

Sempre nel Seicento, diffusa era anche l'iconografia che traduceva allegoricamente la Carità nell'immagine di una donna nell'atto di allattare più bambini, non tutti frutto del suo grembo, proprio come sono state chiamate a fare le donne sane del Lazzaretto manzoniano. Negli esemplari proposti, uno conservato nella Pinacoteca ambrosiana, l'altro in quella del Castello, i diversi stati d'animo delle donne ritratte, la compiacenza nell'una (**tav. 4**) e l'accoratezza nell'altra (**tav. 5**), ricordano i sentimenti finemente colti da Manzoni:

Un'altra guardava con occhio di compiacenza quello che le si era addormentato alla poppa, e baciato mollemente, andava in una capanna a posarlo sur una materassina. Ma una terza, abbandonando il suo petto al lattante straniero, con una cert'aria però non di trascuranza, ma di preoccupazione, guardava fisso il cielo: a che pensava essa, in quell'atto, con quello sguardo, se non a un nato dalle sue viscere, che, forse poco prima, aveva succhiato quel petto, che forse c'era spirato sopra? PS XXXV 12

Meriterebbe un'indagine anche l'eventuale influenza esercitata sul romanzo dall'arte straniera. Calvino, ad esempio, ha intravisto nelle pagine contraddistinte dal più crudo realismo l'ascendenza dello stile della scuola fiamminga, di Brueghel in particolare, famoso pittore di genere nonché raffinato paesaggista: le tangenze sono più che plausibili, anche in quanto Giovanni il Vecchio era un artista molto apprezzato dal cardinale Federigo, col quale era in personale rapporto.¹³⁴ Nel suo *Musaeum*, Borromeo elogia in particolare la cura che il fiammingo presta nel rappresentare i dettagli più minuti della realtà naturale, che denota una passione botanica simile a quella di Manzoni, e il suo realismo.¹³⁵ Andrebbe poi valutato il

¹³³ Inoltre, lavorò presso Luigi Zuccoli e fu artisticamente influenzato da Giuseppe Bossi. Cfr. L. FACCHIN, *Migliara, Giovanni*, in *DBI* (consultato online: <<[¹³⁴ Cfr. G. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo e sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, Boniardi-Pogliani, 1868. Il volume è presente anche nella biblioteca manzoniana di Milano.](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-migliara_(Dizionario-Biografico)/>> [ultimo accesso 11/09/2018]).</p></div><div data-bbox=)

¹³⁵ Federigo Borromeo, nel suo *Musaeum*, del fiammingo elogia soprattutto il realismo e l'attenzione minuziosa a tutti i dettagli della realtà: la Pinacoteca conservava la *Salita al Calvario*, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, che secondo Borromeo dà prova di «uno sforzo incredibile di adeguamento al reale» e della capacità di conferire anche alle numerosissime figurine ridotte «valori spirituali tanto nobili e intensi che sembra lasciare nell'animo degli osservatori il dubbio se la dimensione di quelle figurine sia profonda o umile»; nei quadri naturalistici, invece, «pare che il suo pennello abbia voluto vagare attraverso tutta la realtà della natura» (Cfr. *Musaeum*, pp. 24-27). Nel suo studio *La funesta docilità*, Nigro ha proposto un parallelismo suggestivo tra il romanzo manzoniano e un quadro di Brueghel il Giovane (1564-1638), *L'ufficio dell'avvocato del villaggio*

contribuito dell'arte francese, in particolare quella coeva allo scrittore, poiché ai tempi del suo secondo soggiorno a Parigi (1819-1820) vi era grande fermento nel mondo dell'arte: in quegli anni, ai *salons* del Louvre, venivano esposte le opere di artisti del calibro di Gericault e Delacroix.¹³⁶ Solo a titolo di esemplificativo, si pensi alla consonanza psicologica tra il ritratto della vecchia affetta da monomania dell'invidia, nella serie degli alienati di Gericault, e la vecchia stizzosa serva dell'Innominato (**tav. 6**).¹³⁷

2.3.3.1 L'«Arte de' Cenni»

L'arte pittorica va anzitutto guardata come arte maestra nella resa corporea di pensieri e sentimenti attraverso il codice gestuale: Manzoni, che ricercava per il suo romanzo una lingua comprensibile a tutti, affianca alla parola il controcanto visibile e pressoché universale della gestualità, descritta non solo a parole, ma spesso direttamente rappresentata dall'arte di Gonin. Certamente, la possibilità di decodificare i sentimenti attraverso il linguaggio dei gesti è propria anche del Teatro, ma è la pittura che, essendo muta, sa svilupparne al massimo il potenziale, offrendosi alle altre arti come modello. Giovanni Bonifacio, autore secentesco del trattato *l'Arte de' cenni*, vero e proprio vocabolario dei gesti articolato per ogni parte del corpo, a proposito scrive:

dobbiamo abbracciar questa cognition de' cenni, con la quale si forma una immutabil favella, che naturalmente è da tutte le genti egualmente intesa. Il che massimamente si scorge nella pittura, il cui artificio versando in rappresentar i gesti, e i moti, e per conseguenza gli affetti de gli huomini, è perciò da tutte le genti con diletto egualmente intesa: onde l'opere de' nostri pittori non sono meno stimate, e havute care da gli Asiatici, da gli Africani, e da gli Antipodi istessi, di quello che siano da noi medesimi [...].¹³⁸

(1626), che rappresenta uno studio legale stracolmo di scartoffie e dei popolani in attesa di un consulto, con i capponi in mano.

¹³⁶ Devo a Gianmarco Gaspari il suggerimento; nel 1819, in particolare, Gericault presentò la sua *Zattera della Medusa* (1819).

¹³⁷ Il quadro non fu esposto ai *salons*, ma la datazione più accreditata, per quanto incerta, coincide col soggiorno di Manzoni a Parigi. Si veda la scheda critica dell'opera proposta dal sito ufficiale del Museo di Belle arti di Lione: <<<http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/languages/italiano/collezioni/capolavori/opere1476/la-monomanie-dellinv>>> [10/11/2018].

¹³⁸ GIOVANNI BONIFACIO, *Arte de' cenni. Con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616, p. 12. L'opera è citata da Nigro nel suo commento al *Fermo e Lucia* I VI, che Manzoni apre proprio con una riflessione sui gesti involontari che lasciano trapelare imbarazzo o disagio, come quello di fra Cristoforo davanti a don Rodrigo.

Fatta eccezione per il volto, la parte del corpo più adeguata per comunicare il pensiero o il sentimento sono le mani. I parallelismi che possono istituirsi tra gesti immortalati da opere pittoriche - specialmente secentesche, data la propensione del barocco alla teatralità -, e gesti resi memorabili dalla parola di Manzoni, sono davvero numerosi.

Don Abbondio, per celare la vera ragione che ostacola la celebrazione del matrimonio, tenta di stordire il povero montanaro con un trafila di «impedimenti insulsi» annoverati in un «latinorum» birbone, cadenzato con tronfia saccenteria mentre conta con la «punta delle dita»:

«Sapete voi quanti siano gl'impedimenti dirimenti?» «Che vuol ch'io sappia d'impedimenti?» «*Error, conditio, votum, cognatio, crimen, cultus disparitas, vis, ordo, ligamen, honestas, si sis affinis...*» cominciava don Abbondio, contando sulla punta delle dita. «Si piglia gioco di me?» interruppe il giovine. «Che vuol ch'io faccia del suo *latinorum*?» PS II 16

È un dettaglio fortemente realistico che Manzoni aggiunge solo in un secondo tempo alla lezione originaria, così come quello relativo all'«indice della mano destra» con il quale il curato, durante la passeggiata più celebre del romanzo, tiene il segno nel breviario (PS I 9): è già stato segnalato come quest'ultimo gesto fosse tradizionale nell'iconografia sei e settecentesca di nobili o prelati ritratti nell'atto della lettura,¹³⁹ nell'atto di 'contare sulla punta della dita', invece, è rappresentato il matematico Pietro Paolo Caravaggio in un ritratto della Pinacoteca ambrosiana di Milano (**tav. 7**). E nel romanzo, Gonin rappresenta in una simile posa anche Don Ferrante: vittima di un sistema filosofico difeso fino alla fine, aldilà di ogni contraria evidenza (**tav. 8**).

Un celebre ritratto di El Greco raffigura un nobile spagnolo, forse il notaio Juan da Silva, nell'atto di 'mettersi la mano al petto' in segno di giuramento (**tav. 9**): in questo caso, non può non venire in mente Ferrer, descritto da Manzoni e rappresentato da Gonin proprio così, mentre sporgendosi dallo sportello della sua carrozza tenta di conquistarsi il benvolere dei sediziosi milanesi (PS XIII 38).¹⁴⁰

Due altri esempi significativi sono costituiti da tele secentesche rappresentanti scene di vita dei Borromeo a Milano. In un quadro della pinacoteca ambrosiana, forse del Genovesino, uno degli autori del ciclo carliano del duomo milanese, Federico Borromeo è ritratto nell'atto

¹³⁹ Il volume AA VV, *Gli eroi del Manzoni*, Lecco, Il Sabato, 1985, propone alcune opere di G. Ceruti e C. Ceresa; nella stessa posa sono frequentemente ritratti anche i soggetti di G. B. Moroni (si veda, ad esempio, *Il maestro di scuola*, alla National Gallery di Washington).

¹⁴⁰ Daniela Brogi nota che il «popolo in sommossa si rivolge a Ferrer ammirandolo dentro lo schermo del finestrino della carrozza, che compone un vero e proprio ritratto incorniciato [...]»; D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi...*, cit., p. 28.

di predicare nella cattedrale gremita di fedeli, mentre dall'alto del pulpito stende solennemente un braccio, che pare indirizzarsi verso un nobiluomo che spicca tra la folla sottostante: il contesto è molto simile a quello in cui don Rodrigo malato di peste sogna di ritrovarsi coinvolto, senza però l'atmosfera angosciante gettata sul luogo dalla lente deformante dell'incubo (**tav. 10**). Meno scontate le corrispondenze rilevabili tra un dipinto secentesco di un anonimo lombardo, anch'esso conservato nella pinacoteca ambrosiana, e le pagine in cui Manzoni descrive l'abbandonarsi dell'Innominato al perdono misericordioso del cardinale. Il quadro non rappresenta Federigo, ma Carlo Borromeo, nel suo incontro non con il peggiore dei banditi, ma con il santo Filippo Neri: eppure l'intensità degli sguardi commossi che si incontrano, il volto vecchio e vissuto d'uno dei due, il fondamentale dettaglio delle due mani che si stringono reciprocamente, al centro della composizione, lo sguardo stupito del padre in secondo piano, che potrebbe essere quello del cappellano crocifero, e sullo sfondo il conversare di altri consacrati, sono tutti elementi che permettono di istituire un suggestivo parallelismo tra le due scene (**tav. 11**).¹⁴¹

Nell'Ottocento, nella pinacoteca di Brera era custodito un ritratto di G. B. Moroni rappresentante un nobiluomo nel tradizionale abito alla spagnola, contraddistinto da tutti quei dettagli che Manzoni menziona nel romanzo: il pennacchio in testa, la gorgiera inamidata, la rabescata zimarra e la durlindana.¹⁴² La sostanziale aderenza del romanzo al dipinto riguarda però l'atteggiamento dell'uomo ritratto, che corrisponde a quello che Manzoni fa assumere al nobile offeso, il quale attende le scuse di fra Cristoforo «impugnando, con la mano sinistra, il pomo della spada, e stringendo con la destra il bavero della cappa sul petto» (PS IV 50; **tav. 12**).

Nella pittura del Seicento erano soggetti ricorrenti gli interni di taverna, descritti con le tinte chiaroscurali proprie del barocco, dove gli avventori erano soliti dilettarsi in attività ludiche: si pensi ai già citati *Bari* del Caravaggio, ma anche alla *Vocazione di S. Matteo*, che ambienta l'episodio sacro nel contesto di un'umile osteria di paese.¹⁴³ Nella Pinacoteca Ambrosiana, un quadro di Spada Lionello, pittore caravaggesco, ritrae dei giocatori di carte, uno dei quali immortalato nell'atto di dispiegare le dita delle mani, indicando un numero (**tav.**

¹⁴¹ Nel romanzo, Federigo prende la mano dell'Innominato con «amorevole violenza», dicendogli: «lasciate ch'io prenda questa mano che riparerà tanti torti [...]» (PS XXIII 20).

¹⁴² Cfr. *Pinacoteca del Palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano*, pubblicata da Michele Bisi incisore, col testo di Robustiano Gironi, 2 voll., Milano, Stamperia reale, 1812. L'incisione del dipinto di Moroni è nel vol. I, n. LVIII: Gironi elogia la «diligenza e squisitezza di pennello» con la quale è rappresentato il nobile, col tradizionale «manto alla spagnola».

¹⁴³ Il gioco era un soggetto ricorrente nell'arte secentesca: cfr. *Il giuoco al tempo di Caravaggio. Dipinti, giochi, testimonianze dalla fine del '500 ai primi del '700*, Catalogo della mostra Villa Castello La Smilea – Montale (PT), 7 dicembre 2013 - 6 gennaio 2014, a cura di Pierluigi Carofano, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2013.

13). Il dipinto può essere accostato ad altre versioni pittoriche della medesima epoca che raffigurano il tema del gioco: tra i quadri rintracciati, a presentare le più calzanti coincidenze con la pagina del romanzo manzoniano è la tela di *Giocatori di Morra* di Salini Tommaso, anch'egli pittore caravaggesco, attivo però a Roma (tav. 14).¹⁴⁴ I soggetti dell'opera somigliano fortemente ai due bravi manzoniani che, mentre giocano alla morra, con un boccale di vino sul tavolo, adocchiano Renzo, Tonio e Gervasio all'interno della prima osteria, pietrificandosi in una posa plastica:

que' due bravacci ... seduti a un canto della tavola, giocavano alla morra ... mescendosi or l'uno or l'altro da bere, con un gran fiasco ch'era tra loro. Questi pure guardarono la nuova compagnia; e un de' due specialmente, tenendo una mano in aria, con tre ditacci tesi e allargati, e avendo la bocca ancora aperta, per un gran "sei" che n'era scoppiato fuori in quel momento, squadro Renzo da capo a piedi. PS VII 63¹⁴⁵

Va considerato che Manzoni ha vissuto anche a Venezia (ottobre 1803 - maggio 1804), dove si è certamente imbattuto in correnti artistiche di altro stampo: a tal proposito, è già stato menzionato un suggestivo parallelo istituito da uno dei primi recensori dei *Promessi sposi* tra lo stile del vedutista veneto Canaletto e la minuziosa resa paesaggistica di Manzoni. Anche addentrandosi tra le raccolte delle opere veneziane è possibile rintracciare tele che abbiano punti di contatto coi *Promessi sposi*. A titolo d'esempio, si può citare una tela del pittore tardorinascimentale Damini, conservata nella chiesa di S. Lodovico di Venezia: il soggetto non è immediatamente riconoscibile, ma si tratta di «San Lodovico a piedi di Bonifazio VIII che rinuncia solennemente alle grandezze terrene per vestir l'abito minorita» (tav. 15).¹⁴⁶ Oltre all'atto di pubblica umiliazione, alcuni elementi compositivi della tela trovano dei contatti con la pagina manzoniana del perdono di fra Cristoforo, che prima di vestire l'abito si chiamava, per l'appunto, Lodovico: l'apertura non solo sull'interno, ma anche sull'esterno, a dire di un pubblico gesto che ha creato grande scompiglio generale (sebbene nel romanzo avvenga all'interno di una sala del palazzo, una grande folla attendeva nel cortile); il

¹⁴⁴ Cfr. il catalogo fotografico della Fondazione Federico Zeri dell'Università di Bologna:

<<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=47621&titolo=Salini%20Tommaso,%20Giocatori%20di%20morra&locale=en&decorator=layout_resp&apply=true>> [10/10/2018].

¹⁴⁵ Nelle osterie del romanzo si gioca, oltre che alla morra, a carte e a dadi (PS XIV 20; XX 6); due volte, poi, si fa riferimento al giocatore di bussolotti (PS III 36; X 49).

¹⁴⁶ Cfr. *Pinacoteca veneta, ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, illustrati da Zanotto Francesco, Venezia, 1863, 2 voll., vol. II, p. 62. Il volume ottocentesco attribuisce la tela a un erede di Paolo Veronese; oggi è comunemente attribuita a Pietro Damini, pittore secentesco deceduto proprio a causa della peste di manzoniana memoria.

protagonista della scena in ginocchio, al centro, con a seguito altri frati (nel romanzo uno solo); lo stupore dei nobile astanti, reso manifesto dalla gestualità; i camerieri che trasportano grandi piatti d'argento, come quello su cui, a fra Cristoforo, viene portato il pane del perdono.

2.3.3.2 Un esempio di collezione privata: la Galleria Tadini di Lovere

Per saggiare la varietà di quadri che poteva arredare la villa di un nobile collezionista dell'Ottocento, è possibile passare in rassegna le opere della galleria Tadini di Lovere, fondata nel 1823 a seguito della donazione, da parte del conte Luigi Tadini,¹⁴⁷ del suo immenso patrimonio artistico. Numerose opere della collezione trovano un'attinenza coi *Promessi sposi*: un *Amore e Psiche* (**tav. 16**), soggetto ironicamente richiamato da Manzoni per descrivere l'atteggiamento dell'oste nei riguardi di Renzo dormiente; un *Oste* del Ceruti (**tav. 17**), col boccale di vino stretto nelle mani, e un'espressione furbesca degna di quello dell'osteria della Luna piena; un'altra tela secentesca che rappresenta l'allegoria della carità (**tav. 18**);¹⁴⁸ infine, due copie di opere di Caravaggio, *La vocazione di S. Matteo* (**tav. 19**) e *La Madonna dei pellegrini di Loreto* (**tav. 20**), che dimostrano come fosse allora possibile venire a conoscenza anche di importanti opere conservate in città lontane.¹⁴⁹ È risaputo che per ritrarre la Madonna dei pellegrini Caravaggio scelse come modella una comune cortigiana, provocando molto scalpore, ma allo stesso tempo suscitando una grande apprezzamento da parte del popolo.¹⁵⁰ Maria, nelle vesti di un'umile popolana, per farsi incontro ai pellegrini è già scesa dalle scale di casa, che si intravedono nella penombra dell'ingresso, ed è ritta sulla soglia di una porta che affaccia su un muro scalcinato: presenta a due fedeli ginocchioni, con i piedi sporchi in primo piano, il bambin Gesù che tiene in braccio. Nell'originale di Caravaggio, il volto di Maria è evidentemente segnato da una profonda malinconia, quasi già la madre presagisse la futura croce del figlio. Le scale, la soglia, lo sguardo della Madonna, ricordano seppur velatamente un'altra madre, quella di Cecilia.

¹⁴⁷ Originario di Verona, il conte risiedeva a Crema, ma frequentava i circoli letterari milanesi; cfr. *L'Accademia Tadini in Lovere*, prefazione di G. A. Dell'Acqua, catalogo delle opere a cura di G. Scalzi, Bergamo, Edizioni documenti lombardi, 1957.

¹⁴⁸ L'opera è attribuita a Carlo Cignani (1628-1719) in *La Galleria Tadini di Lovere. Catalogo delle opere*, Lovere, Circolo Amici del Tadini, 1969 (quadro n. 206); in tempi più recenti si è invece ipotizzata l'attribuzione a Francesco Stringa (1635-1709);

cfr. <<<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/S0010-00272/?view=ricerca&offset=0>>> [08/10/18]).

¹⁴⁹ Per ciascuna opera è fornita una scheda critica aggiornata al sito <<www.lombardiabeniculturali.it>>.

¹⁵⁰ Cfr. BELLORI GIAN PIETRO, *Michelangelo da Caravaggio*, in ID., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, per il success. al Mascardi, 1672, pp. 201-15.

2.3.3.3 *Il controcanto ironico: le incisioni secentesche di Mitelli*

Tra tutte le plausibili fonti pittoriche proposte, nessuna traccia dell'ironia bonaria che caratterizza la pagina manzoniana. Il vuoto può essere colmato guardando al vasto campo delle vignette e delle incisioni di gusto popolare, che occupano una nutrita sezione della variegata raccolta di stampe curata da Bertarelli, oggi conservata al Castello Sforzesco.¹⁵¹

Un artista che avrebbe potuto offrire a Manzoni una grande abbondanza di spunti e aneddoti sui costumi e la sapienza popolare del Seicento è il bolognese G. M. Mitelli, divenuto famoso per le sue scene di vita quotidiana incentrate su temi quali i proverbi, i giochi di società, le arti e i mestieri, che oggi costituiscono un prezioso contributo alla conoscenza etnografica dell'epoca, anche grazie all'ausilio delle didascalie, spesso in rima, a ironico commento delle rappresentazioni.¹⁵² Nell'incisione il *Gioco dei mestieri* (**tav. 21**), ad esempio, si può notare la cura prestata da Mitelli nella riproduzione dei dettagli distintivi del vestiario e delle ambientazioni; soltanto per citare alcune tangenze col romanzo, si notino, a partire dall'alto, i «musicisti e sonatori», che nei *Promessi sposi* fanno breve incursione nell'ironica similitudine che paragona i convitati di don Rodrigo a una compagnia di «cantambanchi», la classe dei giureconsulti, i giocatori di carte, e nella seconda fila, il riquadro dedicato a «oste e brentatore» (**tav. 22**), che pare un fotogramma dell'episodio manzoniano dell'osteria milanese: in primo piano, l'oste è ritratto nell'atto di portare da bere a un affamato ospite, mentre in secondo piano si notano un portarolo con la gerla sulla schiena e, soprattutto, l'insegna con una luna. Anche nell'incisione che iconizza il proverbio *Uno la fa all'altro e il diavolo a tutti* (**tav. 23**), che descrive una catena di soprusi innescata da una logica di vita egoistica e astiosa, si notano alcune categorie di personaggi presenti nel romanzo: il ricco, il bravo, il villano, l'avvocato, il mercante.

Tra le opere di Mitelli, davvero numerose sono le incisioni che narrano vicende o particolari frangenti simili a quelli vissuti da Renzo nelle sue molteplici disavventure. Nella sequenza *Tu che il fallace mondo ami ed apprezzi* (**tav. 24**), i riquadri della seconda fascia sembrano riprodurre visivamente e cronologicamente alcuni momenti salienti: la minaccia da parte di un prepotente, l'inutile tentativo di esprimere le proprie ragioni ai potenti (il giovane

¹⁵¹ Come si è detto, Nigro ha proposto svariati parallelismi tra pagine del romanzo e le incisioni di William Hogarth, incentrate però principalmente sulla classe borghese. Cfr. *La tabacchiera di don Lisander*, pp. 36 ss.

¹⁵² Per una presentazione delle stampe popolari conservate presso la raccolta del Castello Sforzesco cfr. *Incontro con la Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli*, a cura di Clelia Alberici, Milano, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, 1970, pp. 53-59. Le immagini sono riprodotte nel volume *Le incisioni di G. M. Mitelli. Catalogo critico*, Milano, Comune di Milano, 1940.

nella vignetta ha in mano un documento, che come la grida firmata da Ferrer potrebbe permettergli di ottenere giustizia), l'arresto ingiustamente inflitto. Nella vignetta *Chi la intende...* (**tav. 25**), un giovane col cappello piumato porta in dono a un nobile due capponi, nella speranza di ottenere un favore in cambio; in *Quale di questi tre è più intricato?* (**tav. 26**), un altro giovane circondato da due colti signori, probabilmente un avvocato e un curiale, che sfoggiano la loro sapienza squadernando leggi e documenti scritti in latino, è gravemente disorientato e, in preda allo stesso sconforto che proverebbero un pollo tra due volpi o un topolino tra due felini, sembra pensare: «che vuol ch'io faccia del suo latinorum?». Sempre legato all'epopea di Renzo è anche il leggendario *Paese di Cuccagna* (**tav. 27**), dove la terra mette gratuitamente a disposizione ogni delizia per il palato: nell'incisione di Mitelli si notino, in particolare, «il monte, che sempre vi sono formagi», e la «campagna di pane che nase belo e coto». Curiosa, infine, anche l'ironica illustrazione di una rissa avvenuta fuori da un'osteria (avente come insegna un'altra luna), scatenatasi a seguito di una malriuscita spartizione di un torta troppo piccola per soddisfare la fame di tutti gli avventori (**tav. 28**).

PARTE SECONDA

La riflessione estetica sulle Arti del Bello

1. *La ricerca del Bello assoluto*

L'assidua presenza, entro la critica letteraria ottocentesca, di vocaboli estrapolati dalla sfera semantica della pittura, se non addirittura di riferimenti espliciti a opere d'arte, è anche il riflesso di una viva riflessione teorica che era giunta a riconoscere la possibilità di feconde intersezioni tra arte scrittoria e arte figurativa, quasi l'essenza dell'una potesse germogliare soltanto traendo linfa vitale dall'altra. Tale riflessione, coagulatasi attorno al lascito classico dell'*ut pictura poësis*, felice formula coniata da Orazio nell'*Ars poetica*, ha attraversato come un filo conduttore tutta la tradizione della critica letteraria occidentale, sviluppandosi ampiamente tra Sette e Ottocento.

Il rinvigorismento del vincolo che lega letteratura e pittura è avvenuto entro la riflessione più ampia dell'estetica moderna, una disciplina magmatica e dai confini permeabili, che si è posta come massimo obiettivo l'individuazione di un Bello perpetuo, universale e assoluto. I fattori che hanno portato alla nascita dell'estetica sono molteplici e interconnessi. Da una parte, la ricerca estetica nacque come reazione al dilagante relativismo che aveva contraddistinto il Seicento, secolo che, anche per il diffondersi della cultura del viaggio, pendeva verso l'ipotesi che in tale materia l'unico arbitro fosse il gusto soggettivo, passibile della variabile spaziale, e quindi dell'influsso delle peculiari usanze locali, ma anche di quella temporale, e quindi delle mode passeggiere; i primi estetologi moderni si sentirono investiti di una vera e propria «missione antiscettica»,¹⁵³ volta ad applicare un metodo di ricerca il più possibile scientifico a un campo che la vera scienza appena rivoluzionata giudicava inconoscibile dalla ragione, perché soggetto all'inganno dei sensi e al turbamento delle passioni. Congiuntamente, la riflessione fu stimolata dal fatto che nel Seicento fu messa fortemente in discussione la superiorità dei classici, tanto che, entro l'animata *querelle* tra i sostenitori dell'antico o del moderno, i classicisti avvertirono l'esigenza di renderne ragione adducendo prove fondate. L'estetica settecentesca, tuttavia, si pose anche in continuità col Seicento, in quanto la direzione verso la ricerca del bello assoluto era stata già indicata da alcune strade inaugurate dalla riflessione filosofica precedente: quella del sensismo di Locke anzitutto, che aveva attribuito ai sensi, che recepiscono anche l'opera d'arte, un potere

¹⁵³ ERMANNINO MIGLIORINI, *Studi sul pensiero estetico del Settecento: Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot*, Firenze, Il Fiorino, 1966, p. 20.

conoscitivo non aleatorio ma ragionevole, ma anche quella di Cartesio, che aveva tentato di applicare la sua analisi matematica anche alle passioni, nel tentativo di rintracciarvi una logica regolatrice.¹⁵⁴

La ricerca degli estetologi ha percorso un ventaglio di vie comprese tra la riflessione filosofica di ascendenza platonica,¹⁵⁵ indirizzata verso una definizione compiuta di “che cosa è il Bello”, e l’analisi empirica dei campi in cui esso si declina, ossia la natura e, precipuamente, l’arte, nel tentativo di identificare con un criterio oggettivo “ciò che è bello”: due mete concettualmente separate, ma che inevitabilmente sono state perseguite attraverso ricerche che sono andate ad intrecciarsi, se non addirittura a fondersi. A tal riguardo, i titoli di alcuni dei trattati di estetica più largamente diffusi sono di per sé indicativi. Il primo anti-scettico che reagì agli stimoli dell’animata riflessione seicentesca fu il filosofo e professore di Losanna J. P. de Crousaz, il quale scrisse un *Traité du Beau* (1715)¹⁵⁶ che intendeva dimostrare quale fosse l’essenza del bello attraverso degli esempi concreti *tirés de la plupart des Arts*, ma anche *des Sciences*, avendo queste ultime come argomento il vero, che secondo Crousaz, che a sua volta riprendeva s. Tommaso, era un riflesso del bello; di intento affine era anche il trattato di J. P. Barthez, intitolato *Théorie du beau dans la nature et les arts* (1807). In alcuni casi, il titolo non prometteva alcuna declinazione concreta, come l’*Essai sur le Beau* (1741) di A. Yves, ma la maggior parte di queste opere, come la stessa di Yves, offre anche sezioni specificamente dedicate alle singole arti;¹⁵⁷ in altri titoli, invece, non si parla del Bello in sé, ma in forma di sineddoche sono proprio le belle arti a prenderne il posto: ne sono un esempio *Les beaux arts réduits à un même principe* di Charles Batteux (1746).¹⁵⁸

È proprio ricercando il Bello assoluto entro il sostrato comune a tutte le arti che i teorici hanno tracciato una mappa di possibili interconnessioni tra le stesse, andando a rimarcare l’esistenza di una rete di tangenze particolarmente fitta proprio tra pittura e letteratura. Ci sono infatti opere che hanno contribuito alla riflessione estetica generale pur

¹⁵⁴ Cartesio riteneva che la sede del sentimento fosse la ghiandola pineale. Cfr. ELIO FRANZINI, *L’estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 20.

¹⁵⁵ Con tale accezione, il termine “estetica” si afferma nel XVIII sec. grazie alle *Meditazioni poetiche* di Baumgarten (1735). Cfr. E. FRANZINI, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, p. 31. Prima, invece, e ancora in Kant, per estetica si intendeva la dottrina della conoscenza sensoriale.

¹⁵⁶ JEAN-PIERRE DE CROUSAZ, *Traité du Beau, où l’on montre en quoi consiste ce que l’on nomme ainsi par des Exemples tirés de la plupart des Arts et des Sciences*, Amsterdam, Chez François l’Honoré, 1715. L’incipit del trattato, nel quale Crousaz denuncia la negligenza nel ricorrere a un termine dal significato indefinito, sarebbe stato ripreso, quasi alla stregua di un ritornello, dalla maggior parte dei suoi successori: «Il y a sans doute très peu de termes dont les hommes se servent plus souvent que de celui de *Beau*, et cependant rien n’est moins déterminé que sa signification, rien de plus vague que son idée» (p. 1).

¹⁵⁷ YVES ANDRÉ, *Essai sur le Beau*, nouvelle édition, augmentée de six discours..., Paris, Crapart, 1770. L’idea del Bello è, secondo Yves, di origine divina; tuttavia, declinandosi nella realtà e nelle arti, la bellezza diventa a suo giudizio soggetta al gusto delle istituzioni umane, che hanno inevitabilmente margini di opinabilità (p. 3).

¹⁵⁸ CHARLES BATTEUX, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

circoscrivendo il campo della ricerca soltanto ad alcune arti: in particolare, a riprova della feconda riflessione sull'*ut pictura pöesis*, le *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* di J. B. Du Bos (1719), e il *Du Laocoon, ou des limites respective de la poésie et de la peinture* di G. E. Lessing (1767), che attraverso il raffronto si propose di illustrare aspetti comuni e peculiarità delle due arti.¹⁵⁹

Anche in conseguenza dei percorsi di ricerca molto variegati, la riflessione estetica settecentesca non è pervenuta a una definizione univoca della bellezza. Dopo un intero secolo di studi sul Bello, Ermes Visconti aprì le sue *Riflessioni* con questo bilancio sintetico:

vi è tanta discordia fra gli uomini intorno a ciò che sia il bello, ed intorno alla maniera di definirlo, che pochi argomenti filosofici offrirono sì vasto e sì vario campo di discussioni.¹⁶⁰

Visconti giunse alla conclusione che sebbene non si dovesse dubitare dell'esistenza di un bello assoluto, esso tuttavia sarebbe sempre sfuggito alla comprensione totale dell'uomo, che per sua natura è limitato dai vizi e dalle passioni che ne ottendono l'intelletto: inevitabili pertanto sono i disaccordi, perché

Il buon gusto è una disciplina, della quale i progressi non hanno altro termine, fuorché gli sconosciuti confini dell'umana perfettibilità.¹⁶¹

Il vivace dibattito ha però indubbiamente contribuito a illuminare alcune facce di una verità poliedrica e, quel che più conta, ha generato importanti stimoli teorici che hanno comportato dei risvolti concreti nella pratica artistica, perché qualsiasi autore desideroso di produrre un'opera godibile da un pubblico il più possibile vasto non poteva che interessarsi ai risultati della ricerca di una bellezza universale: tra questi, indubbiamente, è da annoverarsi anche Manzoni, non soltanto perché la sua biblioteca personale è fornita, insieme ad altri, di una o più copie di tutti i trattati sopraccitati, ma soprattutto in quanto nelle sue opere teoriche

¹⁵⁹ LESSING GOTTHOLD EPHRAIM, *Du Laocoon, ou des limites respective de la poésie et de la peinture*, Paris, Renouard, 1802; DU BOS JEAN BAPTISTE, *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Par l'Abbé Du Bos, l'un des Quarante, et Secrétaire perpetue de l'Académie Française...* Paris, chez Pissot, 1770, 3 tt.

¹⁶⁰ ERMES VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, redazione inedita, in ID., *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, redazioni inedite 1819-1822; edizioni a stampa 1833-1838, a cura di A. M. Mutterle, Bari, Laterza, 1979, p. 5 (*Introduzione*); salvo diversa indicazione, si cita sempre dalla versione inedita dei trattati viscontiani, ossia quella che Manzoni poteva leggere ai tempi della stesura del romanzo.

¹⁶¹ Ivi, p. 165 (parte V, cap. I, *Sui rapporti delle arti del bello colla morale...*).

egli ha affrontato o perlomeno toccato la maggior parte delle questioni messe a tema nel dibattito dell'estetica sette e ottocentesca.

1.1 *L'unità nella varietà: un fondamentale aspetto del Bello*

L'opera di Crousaz, per quanto intricata e a tratti contraddittoria, può considerarsi una vera e propria *summa* delle principali questioni estetiche affrontate nel Settecento: il ruolo di sensi, cuore e ragione nel riconoscimento del bello; la bellezza nell'armonia, nella proporzione e nell'adesione al fine naturale; la bellezza nell'unità della varietà; la visione teleologica per la quale l'Uno che permette di cogliere l'ordine nella molteplicità del reale è Dio creatore di tutte le cose; Dio come somma bellezza, di cui verità e virtù sono i riflessi.¹⁶²

Tra questi aspetti del bello, il più profondamente radicato nella riflessione estetica, anche in quanto capace di racchiudere in sé i concetti derivati di ordine, simmetria e armonia, è quello di unità nella varietà. Poiché è noto che Manzoni è sempre stato guidato dalla stella polare dell'unità in ciascuna delle discipline umane nelle quali ha impegnato il suo pensiero, non solo nella politica, ma anche nella morale, nella lingua e, infine, nell'arte, può essere utile risalire all'origine di tale assunto teorico.

Al fondo di un palinsesto di trattati che si sono trasmessi questa visione del bello, potrebbe esserci il pensiero di s. Agostino.¹⁶³ Secondo Diderot, che per avere curato la voce *Beau* dell'*Encyclopédie* può essere considerato il primo storico dell'estetica, il vero fondatore della moderna disciplina non sarebbe infatti stato Crousaz, ma il santo d'Ippona, poiché nonostante la riflessione intorno alla bellezza fosse un retaggio della filosofia classica, egli fu il primo a dedicarvi uno studio monografico, dal titolo *De pulchritudine*.¹⁶⁴ L'opera era già da tempo andata persa, ma il pensiero estetico di s. Agostino è stato in qualche modo ricomposto passando al setaccio gli altri suoi scritti disseminati di riflessioni sul bello, come le *Confessioni* e, su tutti, il *De vera religione*.¹⁶⁵

Secondo il padre della Chiesa la somma fonte di ogni bellezza è Dio. All'uomo terreno non è possibile accedere alla contemplazione diretta del Creatore, ma l'impronta della Sua bellezza può riconoscersi nella realtà sensibile da Lui creata. Dio ha infatti plasmato il mondo

¹⁶² Cfr. E. MIGLIORINI, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, cit., pp. 64 ss.

¹⁶³ Ivi, p. 7.

¹⁶⁴ Cfr. D. DIDEROT, *Beau*, in *Encyclopédie u Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une société de gens de lettres; mis en ordre et publié par M. D. Diderot, ... et quant à la partie mathématique, par M. J. d'Alembert, Paris, Briasson, 1751-1765, t. II, pp. 169-181, p. 169.

¹⁶⁵ Cfr. MARIA SCALISI, *La bellezza in Agostino d'Ippona. Poter educare attraverso il bello sensibile al Bello Immortale*, prefazione di L. Dattrino, Roma, Aracne, 2009.

secondo un criterio di ordine, proporzione e simmetria, distinguibile in ognuna delle sue creature, persino nella più infima. Uno sguardo attento potrebbe tessere la lode persino di un verme:

potrei pronunciare ampie lodi e sincere del verme, considerando la bellezza del colore, la figura rotonda del corpo, l'armonia delle parti anteriori con le medie, e di queste con le posteriori, tutte tendenti all'unità, secondo l'umiltà della loro natura, con una simmetrica corrispondenza di ciascuna parte con l'altra.¹⁶⁶

Ciascuna parte di ciascun ente del creato concorre con le altre a creare un'unione armonica, che è bella anche in quanto muove chiaramente verso un fine, riconoscibile persino nella vita del verme:

Che dirò poi del principio vitale che anima il suo corpo e lo fa muovere ritmicamente; di come ricerca le cose che gli sono utili, vince o evita, per quanto può, quelle nocive; e, tutto riportando al senso di conservazione, lasci intravedere quella unità creatrice di tutte le cose molto più evidentemente che il corpo?¹⁶⁷

Tra tutti gli enti del creato, l'uomo è quello in cui tutte queste verità sono più evidentemente riconoscibili, perché l'uomo è infinitamente più bello, ossia vicino a Dio, del vermicciattolo: «è migliore un uomo che piange di un verme felice», afferma il santo.

Ciascun ente del creato, a sua volta, non è una monade, ma è parte di un tutto ancora più grande. Focalizzarsi su una singola parte del tutto sarebbe fonte di aberrazione, in quanto distoglierebbe lo sguardo dall'orizzonte ultimo della nostra contemplazione, che è Dio.¹⁶⁸ La bellezza del creato, dunque, è da contemplare, ma occorre andare oltre il mero appagamento sensoriale che essa procura, cogliendo il nesso che collega ogni singola parte alla sua origine.

¹⁶⁶ AURELIO AGOSTINO, *De vera religione*, a cura di Marco Vannini, testo latino con traduzione italiana a fronte, note e apparati in italiano, Milano, Mursia, 1987, XLI 77, p. 145. Testo latino: «vermiculi laudem sine ullo mendacio copiose possum dicere; considerans nitorem coloris, figuram teretem corporis, priora cum mediis, media cum posterioribus congruentia, et unitatis appetentiam pro suae naturae humilitate servantia; nihil ex una parte formatum, quod non ex altera parili dimensione respondeat».

¹⁶⁷ Ividem. Testo latino: «Quod jam de anima ipsa dicam vegetante modulum corporis sui, quomodo eum numerose moveat, quomodo appetat convenientia, quomodo vincat aut caveat obsistentia quantum potest, et ad unum sensum incolumitatis referens omnia, unitatem illam conditricem naturarum omnium, multo evidentius quam corpus insinuet: loquor de vermiculo animante qualicumque».

¹⁶⁸ Scrive ancora s. Agostino: «piace moltissimo, se considerato con il tutto, quel che dà orrore se preso in sè»; Ivi, XL 76, p. 143; «quod orremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat».

Solo così concepite le realtà sensibili non diventano ostacolo, ma gradino, e, tutte insieme, «scala per elevarci alle cose immortali e sempiterni».¹⁶⁹

Solo grazie a questa visione di insieme è oltretutto possibile riconoscere un senso, e quindi la bellezza, persino in ciò che è all'apparenza brutto. Secondo una prassi che gli è familiare, per spiegare questo concetto s. Agostino non guarda soltanto al mondo della natura, ma trae un bell'esempio dal mondo dell'arte: il colore nero può sembrare brutto preso in sé, ma «in una pittura diviene bello in rapporto con il tutto».¹⁷⁰ Anche il peccato e l'errore, quindi, possono divenire gradino verso Dio e essere, se visti in un disegno più grande, essi stessi belli.

Secondo s. Agostino le belle arti non si limitano a imitare la realtà, ma hanno il compito di contribuire allo svelamento della verità che vi abita. Anche le arti, dunque, devono essere anzitutto «scala» verso Dio, avendo esse come obiettivo primario quello di mostrare la bellezza che Egli ha infuso nel reale, e quindi anche nell'arte stessa che dal reale proviene:

la bellezza che attraverso l'anima si trasmette alle mani dell'artista proviene da quella bellezza che sovrasta le anime, cui l'anima mia aspira giorno e notte.¹⁷¹

Nella premessa al suo *Essai sur le beau*, anche il padre gesuita Yves riprende e avvalorata la concezione dell'arte secondo s. Agostino, sintetizzandola in un moto ascensionale:

[s. Agostino] élève son lecteur *du Beau visible des arts, au Beau essentiel* qui en est la règle, par un analyse qui seroit honneur à la philosophie moderne.¹⁷²

L'uomo può cogliere la verità dell'ordine che regola la natura solo andando oltre la mera percezione sensoriale, attraverso un'operazione intellettuale capace di considerare tutte le singole parti in relazione col tutto di cui fanno parte; l'artista ha il compito di renderla visibile a tutti gli uomini. Ma, spiega s. Agostino, non si tratta di uno sforzo inventivo, perché all'intelletto non spetta creare un'idea nuova, bensì semplicemente riconoscerla: il

¹⁶⁹ Ivi, XXIX 52, p. 105; «gradus ad immortalia et semper manentia faciendus». Quanto alla realtà come ordine in cui ciascuna parte anela al tutto cfr. i versi di Dante: «[...] Le cose tutte quante | hanno ordine tra loro, e questo è forma | che l'universo a Dio fa simigliante» (*Par.* I, vv. 103-105); anche nella visione finale di Dio, in *Par.* XXXIII, la prima manifestazione visibile di Dio corrisponde a un tutto complesso e ordinato. Quanto alla realtà sensibile come scala, invece, cfr. la metafora dantesca della piramide dei desideri, in *Conv.* IV xii 17.

¹⁷⁰ Ivi, XL 76, p. 145; «niger color in pictura com toto fit pulcher».

¹⁷¹ A. AGOSTINO, *Le Confessioni*, edizione con testo a fronte a cura di Maria Bettetini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000, libro X, 34.53, pp. 390-391. Testo latino: «pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt, quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte».

¹⁷² Y. ANDRÉ, *Essai sur le Beau*, cit., p. 12. Corsivo mio.

ragionamento non crea tali verità, ma «le scopre soltanto».¹⁷³ È probabile che s. Agostino abbia elaborato questa teoria grazie alla mediazione della coeva filosofia neoplatonica, che sosteneva la tesi della reminiscenza; il neoplatonismo avrebbe incontrato nuova fortuna anche a partire dal rinascimento, lasciando la sua traccia sul pensiero di artisti del calibro di Michelangelo Buonarroti, che allineandosi col pensiero di s. Agostino affermava non di creare, ma piuttosto di liberare forme già esistenti nei blocchi di marmo, limitandosi a togliere la materia in eccesso.¹⁷⁴

Questo assunto sarebbe stato ripreso da alcuni teorici moderni del Bello, così come dallo stesso Manzoni, per il quale l'invenzione poetica era da intendersi nel suo valore etimologico di *invenire*, ossia trovare qualcosa che già c'è.¹⁷⁵

2. Le «Arti sorelle»

La tensione verso il raggiungimento di una visione unitaria e ordinata, capace di conciliarsi con l'esistenza di una varietà di forme espressive, favorì anche una nuova riflessione teorica volta a riconoscere gli elementi di consanguineità che accomunano tutte le arti. È proprio nel corso del Settecento, infatti, che entra in auge il concetto di “belle arti”, chiamate anche “arti del bello” o “arti sorelle”, secondo un'espressione che era stata coniata, per la prima volta, da Charles Perrault.¹⁷⁶

2.1 «Les beaux arts réduits à un même principe» di Batteux

Se inizialmente non era inusuale considerare “belle” anche le arti meccaniche, l'innovativa opera di Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, ne avrebbe ridefinito il sistema, riducendolo alle sole arti che hanno come obiettivo primario l'imitazione della natura:

la Peinture imite la belle Nature par les couleurs, la Sculpture par les reliefs, la Danse par les mouvemens & par les attitudes du corps. La Musique l'imite par les sons inarticulés,

¹⁷³ A. AGOSTINO, *De vera religione*, cit., XXIX 73, p. 139. Testo latino: «Non enim ratiocinatio talia facit, sed invenit».

¹⁷⁴ BUONARROTI MICHELANGELO, *Rime e lettere*, a cura di Paola Mastrocola, Torino, UTET, 1992, *Rime*, n. 151, pp. 196-198. La liberazione della forma dalla materia grezza della pietra non è sempre stata ultimata: si pensi alle opere volutamente non finite di Michelangelo, come la *Pietà Rondanini* e i *Prigioni*.

¹⁷⁵ Per l'esposizione completa della teoria manzoniana cfr. A. MANZONI, *Dell'invenzione*, in ID., *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, premessa di Carlo Carena, introduzione e note di Umberto Muratore, testi a cura di Massimo Castoldi, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2004 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XVI), pp. 165-252.

¹⁷⁶ Cfr. E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, cit., pp. 127 ss.

& la Poësie enfin par la parole mesurée. Voilà les caracteres distinctifs des Arts principaux.¹⁷⁷

Nel suo trattato Batteux riprese e perfezionò la teoria aristotelica, secondo la quale il fine di tutte le belle arti era anzitutto l'imitazione della natura: questo istinto imitativo sarebbe insorto nell'uomo per l'urgenza di liberare il suo spirito dalla "noia" e quindi di procurargli piacere, attraverso la rappresentazione di un nuovo ordine di idee e di sentimenti. Per fare ciò, spiega il filosofo francese, l'imitazione artistica non poteva limitarsi a produrre una copia servile della realtà ordinaria, bensì aspirare a rappresentare, attraverso un'opera «vraisemblable», la «belle nature».¹⁷⁸ Diderot avrebbe criticato l'opera di Batteux, anzitutto in quanto il concetto fondante di «belle nature» rimane soltanto abbozzato, tanto da rifuggire qualsiasi univoca definizione; si può desumere che per Batteux essa corrispondesse sostanzialmente con la dimensione del "dover essere", poiché a suo avviso l'arte avrebbe dovuto elevare la nostra anima a un maggior grado di perfezione morale, presentando un contenuto che fosse, oltre che verosimile, anche buono.

Batteux condivideva il pensiero, già di s. Agostino, secondo il quale il genio artistico non crea nulla, ma piuttosto, osservando accuratamente la realtà nella sua totalità, scopre delle verità già insite nel reale, seppur non immediatamente evidenti:

Inventer dans les Arts, n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnoître où il est, & comme il est [...]. Le Génie est comme la terre, qui ne produit rien qu'elle n'en ait reçu la semence.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Si cita dalla versione del trattato posseduta da Manzoni: C. BATTEUX, *Principes de la Littérature. Nouvelle édition*, Lyon, Leroy, 1802; vol. I, *Les beaux arts Réduits à un même principe*, pp. 43-44 (*Chapitre V, De la manière dont les Arts font leur imitation*). Nel passo citato è evidente il richiamo all'esordio della *Poetica* di Aristotele (I 47a); Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, Bur, 2016, p. 119. L'opera presenta alcune postille di mano manzoniana, nelle quali lo scrittore esprime perplessità rispetto alla possibilità, contemplata da Batteux, che esistesse anche il "brutto ideale", e rispetto alla funzione imitativa della musica (le postille sono edite in CESARINA PESTONI, *Postille manzoniane inedite*, in «Annali manzoniani», VI, 1981, pp. 27-57, pp. 29-30). Nella sua *Prefazione* al *Carmagnola*, Manzoni cita dei passi di Batteux a supporto della confutazione delle regole aristoteliche: Cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, premessa di Gilberto Lonardi, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani, 2004, (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, III), pp. 6 e 9. Manzoni si cimentava nella lettura dell'opera ancora al tempo delle riflessioni filosofiche stimulate dal rapporto con Rosmini, al quale confessava, in una lettera del 1849, l'impervietà del testo di Batteux, e chiedeva pertanto in prestito il *Fedone* di Platone e la *Poetica* di Aristotele come ausilio alla lettura (A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. II, 20 novembre 1849, n. 901, p. 496).

¹⁷⁸ Per il tema del "verosimile" cfr., in particolare, pp. 18 ss. (*Chapitre III, Le Génie ne doit point imiter la Nature telle qu'elle est*).

¹⁷⁹ Ivi, pp. 16-17 (*Chapitre II, Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'imitation: ce que c'est qu'imiter*).

Per cogliere tali verità, che si celano entro la natura delle cose e delle persone, occorre però un vivo spirito di osservazione rivolto a tutta la varietà del reale, anche alle realtà più minute, coniugato con la capacità di cogliervi l'ordine insito, l'unità di fondo. Batteux chiama questa facoltà di cogliere l'unità nella varietà «enthousiasme», ossia una capacità misteriosa che possiedono solo alcune anime privilegiate, dotate di uno sguardo più penetrante e maggiormente predisposte a lasciarsi colpire e impressionare dalla realtà circostante:

Ces âmes privilégiées prennent fortement l’empreinte des choses qu’elles conçoivent, & ne manquent jamais de les reproduire avec un nouveau caractère d’agrément et de force qu’elles leur communiquent [...].

E rispetto alle cose osservate afferma:

L'Artiste qui est essentiellement observateur, les reconnoître, les tire de la foule, les assemble. Il en compose dans son esprit un Tout dont il conçoit une idée vive, qui le remplit.¹⁸⁰

Questi sono, secondo Batteux, lo scopo e i principi condivisi da tutte le belle arti. Diversi sono, invece, gli strumenti espressivi di cui dispongono e, in particolare, i sensi ai quali si rivolgono. Secondo una visione che rischia di essere semplicistica, per Batteux la danza, la pittura e la scultura offrono la bellezza al senso della vista; la musica e la poesia, invece, a quello dell'udito. Tuttavia, nell'immediato seguito di questa rigida ripartizione, il filosofo afferma che esistono frequenti interferenze tra le due sfere, tanto che le arti sono solite scambiarsi «services qu'ils se rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune et de leur alliance réciproque».¹⁸¹ Rispetto alla poesia, ad esempio, afferma che essa, pur rivolgendosi all'udito, «préfère sur-tout les expressions pittoresques qui sont image & qui rendent l'expression sensible».¹⁸²

Diderot avrebbe criticato, oltre alla poca chiarezza sul concetto di bella natura, anche l'eccesso di approssimazione nel definire i mezzi espressivi peculiari di ciascuna arte, così

¹⁸⁰ Ivi, pp. 37-38 (*Chapitre IV, Dans quel état doit être le Génie pour imiter la belle Nature*). Corsivo mio. Per la trattazione del tema dell'«entusiasmo» nella letteratura romantica cfr. L. BADINI CONFALONIERI, *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern, Peter Lang, 2005, pp. 49-69.

¹⁸¹ Ivi, p. 44, (*Chapitre V, De la manière dont les Arts font leur imitation*).

¹⁸² Ivi, p. 176 (*Troisième partie, Chapitre IV, Les règles de la Poésie du style sont renfermées dans l'imitation de la belle Nature*).

come le diverse strategie attraverso le quali esse possono tentare di manifestare un contenuto affine:

Balancer les beautés d'un Poëte avec celles d'un autre Poëte, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la Poësie, de la Peinture et de la Musique; en montrer les analogies; expliquer comment le Poëte, le Peintre & le Musicien rendent la meme image; saisir les emblems fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y auroit pas quelque similitude entre ces emblèmes, &c. c'est ce qui reste à faire, et ce que je vous conseille d'ajouter à vos beaux arts réduit à un même principe.¹⁸³

Giova forse ricordare che Manzoni paragonava la bellezza dello stile virgiliano a quella dello stile pittorico di Raffaello. Una tale elasticità di pensiero sarebbe divenuta usuale solo a seguito dell'opera di Lessing, che meglio degli altri avrebbe adempiuto alla richiesta di Diderot, ma principalmente per quanto concerne il rapporto tra pittura e letteratura.¹⁸⁴

2.2 «De' principi fondamentali...» di Parini

Tra gli scrittori prediletti di Manzoni, fu Giuseppe Parini ad alzare con maggior convinzione il vessillo delle arti sorelle. Nel suo breve trattato *De' principi fondamentali e generali delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti*, Parini raccolse le lezioni tenute presso le Scuole Palatine dell'Accademia di Brera, dove, a partire dal 1769, deteneva la cattedra di eloquenza e belle arti.¹⁸⁵ Come esplicitato nel titolo, l'intento dell'opera era quello di individuare, pur muovendo da una competenza precipuamente letteraria, i principi fondamentali che regolano tutte le arti del bello.

Secondo Parini, infatti, non era improprio ricorrere al titolo onnicomprensivo di «Belle Arti», in quanto, pur esprimendosi «per diversi mezzi e con diversi strumenti», esse sono tutte accomunate dal fine di «giovar dilettao l'animo umano», secondo il lascito classico dell'*utile mescere dulci*, attraverso un'opera capace di presentare «varii oggetti gradevoli per

¹⁸³ DENIS DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets, a l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, avec des additions*, Paris, s. n., 1751, p. 205.

¹⁸⁴ Per la riflessione estetica di Lessing al riguardo cfr. *Parte seconda* 3.1.

¹⁸⁵ GIUSEPPE PARINI, *De' principii fondamentali e generali delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti*, in ID., *Tutte le opere edite e inedite*, a cura di G. Mazzoni, Firenze, G. Barbera, 1925, pp. 763-855.

se medesimi», riuniti in una composizione ordinata e armonica, che dia l'impressione di essere «un oggetto solo notabilmente gradevole ed interessante».¹⁸⁶

I tre principi fondamentali che tutte le arti dovrebbero rispettare per raggiungere il loro fine sarebbero: l'«interesse», ossia una sinergia tra utile e dilettevole; la «varietà», ossia il saper suscitare il maggior numero di «grate sensazioni» e «piacevoli idee»; un'«unità» di fondo che sostanzia tutta l'opera. Per ottemperare a questi principi ultimi, occorre rispettarne altri cinque a essi subordinati, che il Parini definisce «principi generali»: la «proporzione», intesa sia in senso quantitativo, delle diverse parti tra loro, che in senso qualitativo, di adeguatezza della forma stilistica al contenuto; l'«ordine» delle parti, indispensabile perché l'arte «consegua il più fortemente che si possa il suo fine»; la «chiarezza» espressiva, fondamentale per permettere ai fruitori dell'opera di coglierne l'unità; l'apparenza di «facilità» e, infine, la «convenevolezza», ossia la scelta di un contenuto adeguato al perfezionamento dell'uomo.

Poiché Parini elabora il suo giudizio estetico attraverso la lente fondamentale dell'arte della parola, già entro la disanima dei principi generali comuni a tutte le arti Parini offre alcuni suggerimenti inerenti alla pratica letteraria, mettendone in luce le peculiarità espressive. La prima differenza che intercorre tra la scrittura e le restanti belle arti è che essa ricorre a un sistema segnico artificiale:

laddove le altre arti o ci presentano gli stessi oggetti che sono nella natura, o ce li rappresentano per via di segni naturali ed immutabili, queste [tutte le arti del dire], all'opposto, non si servono d'altro che di segni di convenzione soggetti all'arbitrio, co' quali o ci danno idea degli oggetti, o ridestano nella nostra mente quelle idee che già ne abbiamo.¹⁸⁷

L'arte della parola non riproduce direttamente gli oggetti, ma le loro idee; di conseguenza, sostiene Parini, il principio generale che essa deve massimamente rispettare è quello della «chiarezza» espressiva, perché mentre le altre arti, che sono in sostanza quelle visive, sono in grado di presentare allo sguardo «oggetti materiali tutti simultaneamente presenti al nostro senso», la parola può comunicare i suoi concetti solo attraverso una sequenza temporale. Ne consegue che, per evitare la dispersione delle idee veicolate dalla parola, anche lo scrittore dovrebbe mirare, quando possibile, alla massima simultaneità, ad esempio comunicando un

¹⁸⁶ Ivi, pp. 763-764 (Parte prima, Capo I, *Dello studio delle Belle lettere*; Parte prima, Capo II, *De' Principii Generali in genere*, p. 832).

¹⁸⁷ Ivi, p.794 (Parte prima, Capo VIII, *Della Chiarezza*).

concetto complesso attraverso un'immagine che dia forza al pensiero, oppure semplicemente sorvegliando la sintassi di modo che risulti fluida e lineare.¹⁸⁸

L'opinione di Parini in merito all'ausilio che le arti visive possono prestare all'arte della parola emerge più esplicitamente nella breve e condensata rassegna degli scrittori italiani del passato a suo giudizio più degni di nota, che dà forma a una breve storia della letteratura. Non può che destare meraviglia il fatto che egli annoveri, tra gli autori di un canone letterario ormai consolidato, anche alcuni artisti. Parini menziona Leonardo da Vinci, «grande letterato, insigne pittore e singolare meccanico», sostenendo che le sue opere «meritano d'esser lette, perché, in una colla proprietà de' termini attinenti a diverse arti, vi si possono imparar molte cose utili alle stesse arti ed alle scienze». È su invito di Parini, infatti, che il *De pictura* leonardesco è stato stampato entro la collana dei Classici Italiani, non solo, come ribadisce la premessa dei curatori dell'edizione, per una questione formale, essendo Leonardo «autore di lingua toscana», ma anche per il contenuto intrinseco dell'opera, che offre «riflessioni utili a tutte le arti».¹⁸⁹ In effetti, Leonardo apre il suo *De pictura* con una sezione dedicata alle differenze che intercorrono tra pittura e scrittura, nella quale giunge ad affermare la netta superiorità della prima sulla seconda, basando il suo discorso sull'argomento ripreso anche da Parini: la pittura è un'arte più immediatamente comprensibile e utile, perché più vicina alla natura.¹⁹⁰ La lezione di Parini è stata certamente colta da Ermes Visconti, che nelle sue *Riflessioni sul Bello*, entro il capitolo specificamente riservato alla «bellezza letteraria», riprende un'indicazione che Leonardo riferiva alla pittura, ossia quella di presentare nell'opera d'arte anche quegli aspetti della quotidianità che a causa di una monotona consuetudine rischierebbero di rimanere inosservati, seppur degni di interesse:

La sentenza di Leonardo da Vinci: dovere l'anima del pittore essere come uno specchio di tutta quanta la natura, è verissima altresì per gli scrittori di cose geniali. L'attenzione del pittore deve seguire e raccogliere tutto ciò che sia opportunamente imitabile col mezzo de' colori, e lo scrittore deve sforzarsi d'apprendere con incessante insistenza tutto

¹⁸⁸ Cfr. Ivi, pp. 876-882 (Parte prima, Capo VII, *Dell'Ordine*).

¹⁸⁹ Nella biblioteca di Brusuglio si conserva una copia dell'edizione LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano, Soc. Tip. de' Classici Italiani, 1804.

¹⁹⁰ Secondo alcuni critici, infatti, è nel pensiero dei pittori rinascimentali che si riconoscono gli albori della moderna teoria estetica. Osservazioni interessanti sono presenti anche nel *De pictura* di Leon Battista Alberti, ad esempio per quanto concerne la bellezza insita nella varietà e nel movimento; Manzoni possedeva l'edizione ALBERTI LEONBATTISTA, *Della pittura e della statua di Leonbattista Alberti*, Milano, Soc. Tip. de' Classici Italiani, 1804.

quanto i casi del mondo e l'esperienza interiore gli offrono di opportuno ad imitarsi coi segni del discorso.¹⁹¹

Nel suo trattato, Parini cita anche Benvenuto Cellini perché, come il *De pictura* di Leonardo, anche i suoi trattati *Dell'oreficeria* e *Della scultura* abbondano di vocaboli tecnici relativi all'arte, così come di «ottimi precetti e di regole per la pratica e per la intelligenza dell'arti stesse». Ma la tecnica scrittoria di Cellini eccelle, soprattutto, nella sua autobiografia, che si contraddistingue per il principio estetico più importante: la chiarezza espressiva di descrizioni sintetiche e incisive, che lasciano pensare che la tecnica da lui acquisita nell'arte dello scalpello si sia trasfusa anche nella penna. Secondo Parini, la *Vita* del Cellini

è una delle cose più vivaci che abbia la lingua italiana, sì per le cose che descritte vi sono, sì per il modo. Costui è specialmente mirabile nel dipingere al vivo, con pochi tratti, i caratteri, gli affetti, le fisionomie, i moti e i vezzi delle persone.¹⁹²

Entro il novero dei più qualificati scrittori italiani compare, infine, il Vasari, le cui *Vite* sarebbero, a giudizio di Parini, una pietra miliare della nostra letteratura, un'opera imprescindibile che «deve ad ogni costo leggersi da chiunque pretende d'aver buongusto in materia di Belle Lettere e di Belle Arti». Il genere è, ancora una volta, quello della biografia, soggetta al rischio, tanto più perché in questo caso ad essere narrate sono le vite di terzi, di degenerare in un'arida cronaca di episodi, che pur riguardando i più importanti artisti italiani sarebbero rimasti privi di attrattiva per il lettore. Vasari, invece, grazie a un magistrale stile scrittorio è riuscito a rendere la narrazione delle vite, e più in generale dei costumi delle diverse epoche, accattivante, presentando delle storie, oltre che vere, anche dilettevoli:

le azioni di questi professori sono narrate e stese con tanta leggiadria e naturalezza, che col suo stile e colla maniera di scrivere incanta i lettori, e fa loro parere non di leggere ma di vedere quel ch'ei racconta.

¹⁹¹ E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 58 (Parte I, Cap. VII, *Delle qualità costituenti la bellezza letteraria*). Corsivo mio.

¹⁹² G. PARINI, *De' principii generali...*, cit., pp. 828-829 (Parte seconda, Capo V, *De' progressi della lingua italiana...*). La *Vita* di Cellini, peraltro, fu tradotta in tedesco proprio da Goethe (1796). Le edizioni possedute da Manzoni sono le seguenti: CELLINI BENVENUTO, *Vita di B. Cellini, orefice e scultore fiorentino*, Colonia, P. Martello, s.a. (biblioteca di via del Morone); CELLINI BENVENUTO, *Due trattati di Benvenuto Cellini scultore fiorentino, uno dell'oreficeria, l'altro della scultura. Con l'aggiunta di altre opere del medesimo*, Milano, Soc. Tip. de' Classici Italiani, 1811 (biblioteca della villa manzoniana di Brusuglio).

E ancora:

il Vasari, considerato come narratore di fatti, è al pari di ogn'altro eccellente; imperocché coi colori dello stile *crea egli nella mente di chi legge un'immagine così viva e così energica delle cose, che, come si è riferito più sopra, ci par d'averle sotto a' nostri sensi tali e quali dovettero esistere in realtà.*¹⁹³

Parini, dunque, afferma che la dimensione sensoriale e materica non deve essere dominio esclusivo delle arti visive, bensì terreno entro il quale anche le opere letterarie che aspirino a risultare belle e, soprattutto, memorabili, devono addentrarsi.

Il fatto che tutti i trattati d'arte commentati da Parini siano presenti nella biblioteca di Manzoni non può quindi essere semplicisticamente ricondotto alle necessità linguistiche dello scrittore che, effettivamente, se ne servì per i suoi spogli linguistici.¹⁹⁴ Resta infatti aperta la suggestiva ipotesi che egli abbia potuto trarne lezioni di scrittura spendibili nella prosa del suo romanzo storico, che in effetti racconta azioni, biografie, eventi e costumi storici.

2.3 Il «Cours» di Schlegel e il «De l'Allemagne» di M.me de Staël

La riflessione sulle arti sorelle, che ha messo radici nel Settecento, è proseguita rigogliosa anche durante il romanticismo. Si possono prendere ad esempio due autori particolarmente apprezzati da Manzoni, come Schlegel e M.me de Staël, che auspicavano per gli uomini di lettere uno sguardo globale al mondo dell'arte.

Come spiega nella prima lezione del suo *Cours*, Schlegel ha inteso scrivere un'opera critica che congiungesse la storia dell'arte drammatica alla teoria dell'arte stessa: l'obiettivo, in sostanza, era quello di scoprire come le eterne bellezze del teatro si erano declinate nelle diverse epoche, per rendere gloria a tutta l'umanità, al di là di ogni gretto nazionalismo, e per indicare, se possibile, una strada su cui proseguire l'attività artistica. Schlegel auspicava che tale ricerca fosse poi estesa a tutte le arti del bello, in quanto sosteneva che in ciascuna epoca esse si fossero reciprocamente influenzate.¹⁹⁵

¹⁹³ Ividem, pp. 831-833; corsivo mio. Si noti la consonanza con i giudizi espressi dai primi critici dei *Promessi sposi* sullo stile fortemente pittorico di Manzoni (cfr. *Parte prima* 1).

¹⁹⁴ Cfr. A. MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di Dante Isella, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2005 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XXIV), pp. 603 e 616.

¹⁹⁵ Si cita dall'edizione posseduta da Manzoni: SCHLEGEL AUGUST WILHELM, *Cours de littérature dramatique, par A. W. Schlegel. Traduit de l'allemand*, Paris-Genève, chez J. J. Paschoud, 1814, 3 voll.

Da una tale premessa si comprende perché, pur concentrandosi sull'arte teatrale, tutta l'opera di Schlegel è intessuta di riferimenti trasversali alle arti del bello e di innumerevoli raffronti tra le stesse.¹⁹⁶ La prospettiva storica ha permesso a Schlegel di riconoscere in tutte le arti sorelle l'esistenza di un corso di idee condiviso, che si sarebbe reso manifesto nella variazione pressoché sincrona delle rispettive forme espressive, particolarmente evidente se si mettono a confronto l'età classica antica e quella moderna: la musica era anzitutto ritmo ed è diventata polifonia; l'architettura classica era geometrica ed essenziale mentre le cattedrali medievali sono un tripudio di linee; il dramma antico era simile a un Pantheon, mentre quello shakespeariano potrebbe essere accostato a una chiesa gotica. Secondo Schlegel le differenze evidenti non implicano che si possa decretare la superiorità di una delle due epoche, perché nell'arte è bello ciò che esprime autenticamente il vivo essere dell'uomo, e nel corso della storia l'uomo, inevitabilmente, cambia e amplia le sue vedute.

Schlegel riteneva che a sostanziare tutta l'arte antica fosse l'aspirazione a un bello ideale che nobilitasse l'uomo e favorisse il godimento del presente, quel bello ideale già magistralmente descritto da Winckelmann, che promanava potentemente dai gruppi scultorei della Niobe e del Laocoonte;¹⁹⁷ a sostanziare l'arte moderna, invece, sarebbe stato, secondo il critico, anzitutto un desiderio incolmabile di infinito. La posizione dell'uomo nei confronti della realtà, in entrambi i casi bella in quanto autentica, ha fatto sì che l'arte antica fosse più essenziale, energica e plastica, quella moderna, d'altro canto, più articolata, irrequieta, e attenta ai minimi dettagli della realtà: per questo, secondo Schlegel l'arte che aveva maggiormente influenzato tutte le forme espressive dell'età antica era stata la scultura, capace, più della altre, di esprimere sinteticamente il concetto del bello ideale, laddove l'arte che su tutte poteva esprimere il sentimento dell'età moderna sarebbe stata la pittura, per la sua capacità di cogliere, anche attraverso il colore, tutte le possibili sfumature del reale:

Le Génie statuaire inspireroit les poètes anciens, le Génie pittoresque anime les poètes romantiques. La Sculpture dirige exclusivement notre attention vers le groupe qu'elle représente; elle le détache, autant que possible, de tous ses alentours, et s'il exige

¹⁹⁶ Secondo Schlegel Aristotele avrebbe in vari casi peccato di eccessiva rigidità analitica e di ristrettezza di visione proprio per la mancata attitudine a guardare alle arti del bello con uno sguardo globale; egli concepiva l'eloquenza come mero strumento al servizio della ragione e non considerava, per tanto, la dimensione degli affetti e dell'immaginazione. Più sensibile al tema, invece, il contemplativo Platone, che «Il n'a point cherché à saisir l'idée du beau par le scalpel de l'analyse auquel elle échappera toujours, mais il l'a conçue avec l'enthousiasme pur et calme naît de la contemplation»; Cfr. Ivi, vol. II, p. 91 (*Dixième Leçon*).

¹⁹⁷ Per la fortuna della figura mitologica di Niobe e per un accostamento della stessa all'opera manzoniana cfr. GHIDINI OTTAVIO, «La beauté dans le désespoir». *Niobe e la madre di Cecilia* in «Rivista di studi manzoniani», I, 2017, pp. 45-60.

quelques accessoires, elle ne fait que les indiquer légèrement. La peinture, au contraire, se plait dans les détails de ses tableaux, elle donne un grand éclat aux figures principaux, mais elle réserve encore des teintes brillantes et harmonieuses pour les draperies, pour les fonds de paysages, pour les nuages et le ciel; elle aime surtout à découvrir dans l'enfoncement des lointains à perte de vue.¹⁹⁸

Guardando alla produzione teatrale moderna con gli occhi del 'Genio pittorico', Schlegel criticò tutti quegli autori, specialmente i drammaturghi francesi settecenteschi, che avevano pensato di ridurre lo spettacolo alla traduzione di un'idea, seppure moralmente nobile, in un'azione drammatica spoglia di attrattiva per lo sguardo:

ont cru avoir conçu leur tragédie d'après une idée [...] abstraite. [...] mais en la dépouillant de tous ses accessoires, ils lui ont fait perdre de la vérité, de la profondeur, de la vie, et lui ont ôté sa physionomie caractérisée [...].¹⁹⁹

Tale impoverimento formale era da imputarsi all'anacronistico e insensato asservimento alla regola delle due unità aristoteliche, che costringevano a un'innaturale semplificazione della realtà e impedivano di stupire gli spettatori con l'allestimento di diverse scene:

Un genre d'effets particuliers et profondément tragiques est donc interdit au poète que gênent les bornes étroites de l'unité de tems; il ne peut dépeindre ni l'accroissement insensible d'un désir secret de l'ame, ni la puissance qu'exerce le tems sur l'univers. L'unité de lieu, en exigeant presque toujours un arrangement de la scène excessivement simple, exclut encore la pompe théâtrale et tout ce qui charme les yeux [...].²⁰⁰

Tra gli italiani, Schlegel critica aspramente Alfieri, che a suo giudizio non concedeva nulla al piacere degli occhi, né nel presentare i suoi personaggi, abbozzati «d'après de simples abstractions», né nella resa scenica, che nei suoi drammi era praticamente inesistente. Per il tedesco la questione era tanto cruciale che la sua critica prorompe in un'enfatica domanda:

¹⁹⁸ Ivi, p. 124 (*Dixième Leçon*); corsivo mio. Nella sua decima lezione, Schlegel afferma di avere compreso meglio la tragedia di Sofocle grazie al trattato di Winckelmann sulla scultura classica.

¹⁹⁹ Ivi, p. 170 (*Onzième Leçon*).

²⁰⁰ Ivi, pp. 131-132 (*Onzième Leçon*).

Ignoroit-il que le poëte n'exerce de pouvoir sur les ames que par les enchantemens de son art?²⁰¹

Per descrivere con incisività l'effetto del depauperamento che stava subendo il teatro, e per incitare al risveglio del Genio pittorico, Schlegel ricorre, per l'appunto, a una metafora pittorica: mentre la mano di Shakespeare, che massimamente incarna l'aspirazione di infinito dell'uomo moderno, era 'libera e ardita', nel Settecento

Une main libre et hardie n'a plus dessiné de faciles contours, et les tableaux n'ont plus offert de couleurs brillantes et variées.²⁰²

Shakespeare, invece, aveva maturato il suo «talent de peindre» nella possibilità di offrire senza vincoli spazio-temporali tutto innanzi agli occhi degli spettatori, il corso «grave et mesuré» della vita, il maturare lento di decisioni importanti;²⁰³ questo giudizio è similmente proposto anche da Le Tourner nella sua prefazione all'*opera omnia* dello scrittore inglese, descritto come un maestro dell'osservazione che ha «peint toutes les nuances, toutes les variétés de la nature humaine».²⁰⁴

Nel trattato *De l'Allemagne*, anche M.me de Staël afferma che le riflessioni sulle belle arti nel loro complesso possono giovare al genio poetico e all'elaborazione della sua teoria letteraria. Quanto ai trattati d'arte di maggiore interesse e di indiscutibile utilità per i letterati, anche la critica francese cita Winckelmann, che a suo avviso era stato in grado di riunire 'sotto uno stesso punto di vista la poetica di tutte le arti' in modo da arrecarvi un generale beneficio, il *Cours* di Schlegel e il recente *Laocoon* di Lessing, scritto dal drammaturgo tedesco proprio in risposta degli studi di Winckelmann.²⁰⁵ Secondo M.me de Staël non solo la teoria, ma anche la fruizione diretta dell'arte visiva poteva giovare al perfezionamento del letterato, in quanto capace di presentare la bellezza direttamente davanti agli occhi. Per questo motivo, ossia per innalzare i propri animi, i letterati tedeschi amavano adornare di quadri le loro case:

²⁰¹ Ivi, , pp. 41, 51, 55 (*Neuvième Leçon*).

²⁰² Ivi, p. 170 (*Onzième Leçon*).

²⁰³ Ivi, pp. 375 e 129 (*Treizième e Dixième Leçon*).

²⁰⁴ PIERRE LE TOURNER, *Discours des différentes Préfaces*, in W. SHAKESPEARE, *traduit de l'anglois, dédié au roi*, Paris, chez Duchense..., 1778, vol. I, pp. C-CI.

²⁰⁵ Attraverso lo studio della scultura classica, Winckelmann era giunto a definire l'esistenza di un "bello ideale" valido per la riflessione su tutte le arti. La possibilità di rappresentare, nelle arti visive così come nella letteratura, una natura perfezionata di cui troviamo il tipo nella nostra fantasia e non nel mondo esterno, è ciò che andrebbe ricercato in tutte le arti: cfr. MADAME DE STAËL, *De l'Allemagne*, Paris, Firmin-Didot, 1852, p. 127 (*Chapitre VI, Lessing et Winckelmann*).

On trouve en Allemagne un grand nombre de galeries de tableaux et de collections de dessins, qui supposent l'amour des arts dans toutes les classes. Il y a, chez les grands seigneurs et les hommes de lettres de premier rang, de très-belles copies des chefs-d'œuvre de l'antiquité; la maison de Goethe est à cet égard fort remarquable; il ne recherche pas seulement le Plaisir que peut causer la vue des statues et des tableaux des grands maîtres, il croit que le génie et l'âme s'en ressentent. -*J'en deviendrais meilleur, disait-il, si j'avais sous les yeux la tête du Jupiter Olympien, que les anciens ont tant admirée.*-²⁰⁶

Nel suo trattato, la De Staël esalta specialmente lo stile scrittorio di Goethe, anzitutto perché 'sempre legato alla terra' anche laddove si innalza alle concezioni più sublimi: indubbiamente, lo scrittore era stato educato a un'attenzione alla dimensione materica del reale anche grazie alla familiarità con l'arte del visibile. Goethe, infatti, non era soltanto un amante della pittura, ma lui stesso un discreto pittore.

3. «*Ut pictura poësis*»?

In filigrana alle riflessioni sulle belle arti finora presentate, è ben percepibile il sentore dell'*ut pictura poësis* oraziano: particolarmente vivo nel *Cours* di Schlegel e nei *Principi delle Belle Arti* di Parini, uno scrittore che, a dire del Foscolo, avrebbe fattivamente impegnato tutta la sua vita nel mettere in pratica «la massima che la poesia dovrebbe esser pittura».²⁰⁷ In molte altre opere di teoria estetica o letteraria, il lascito di Orazio è ampiamente parafrasato, o, in certi casi, espressamente citato. Se ne propone un breve centone esemplificativo, desunto da altre opere che Manzoni possedeva nella sua biblioteca.

Nel suo trattato sul bello pittorico, il traduttore italiano di Daniel Webb ammicca a Orazio nel capitolo riservato alla tecnica del chiaroscuro, che a suo avviso, applicata all'arte

²⁰⁶ Ivi, p. 375 (*Chapitre XXXII, Des beaux-arts en Allemagne*). Il potenziale nobilitante delle immagini era già affermato dai classici antichi, secondo i quali certi quadri potevano guarire dal vizio tanto quanto i precetti della morale filosofica; per una trattazione dell'argomento col supporto delle fonti classiche cfr. J. B. DU BOS, *Réflexions critique...*, cit., vol. I, pp. 34 ss. (*Section IV, Du pouvoir que les imitanion ont sur nous...*).

²⁰⁷ UGO FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana*, edizione critica a cura di C. Foligno, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1958, vol. II, p. 509; nel medesimo passo, Foscolo equipara il potenziale pittorico dello stile di Parini a quello di Dante. Per il giudizio di Foscolo sul rapporto tra scrittura e pittura cfr. GENNARO SAVARESE, *Indagini sulle «arti sorelle»: studi su letteratura delle immagini e «ut pictura poësis» negli scrittori italiani*, a cura di Stefano Benedetti e Gian Piero Maragoni, Manziana, Vecchiarelli, 2006, pp. 101 ss.; per un giudizio sulla visività dello stile pariniano e per la relativa bibliografia critica si rimanda al recente studio di MARIA CHIARA TARSI, *Parini, Appiani e le «istruzioni al pittore»: prime indagini sulle rime varie*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini et Alii, Roma, Adi editore, 2018, consultabile on-line: [http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039] [05/11/2018].

della parola, aveva generato delle pagine altamente poetiche. Secondo il critico era sempre esistito uno scambio osmotico tra le due arti:

Fra tutte l'arti, la Poesia e la Pittura sono quelle che hanno maggiore analogia e conformità, e si può osservare che se la Poesia non apparisce giammai più amabile che allorquando si riveste delle bellezze della Pittura, così questa non è mai tanto meravigliosa, quanto allorché va emulando i voli, e stampando le immagini della Poesia.²⁰⁸

Nella voce dell'*Encyclopedie francaise* dedicata allo stile poetico, che si basa espressamente sulle riflessioni estetiche di Batteux, Orazio viene citato direttamente:

Il faut donc que nous croyions [sic] voir, pour ainsi dire, en écoutant des vers: *ut pictura poësis*, dit Horace.²⁰⁹

Di questa opinione era anche uno dei pensatori più stimati da Manzoni, Ludovico Muratori, secondo il quale la massima prerogativa stilistica di un'opera letteraria doveva essere proprio l'*evidentia* figurativa:

Tanti esempi fin qui recati possono ben farci scorgere, con quale evidenza sappiano i migliori poeti rappresentar gli oggetti. Ciò, come dicemmo, s'appella dipingere, ed è una delle maggiori, e più necessarie Virtù del poeta; perciocchè secondo il parer di Simonide la poesia altro non è, che una Pittura parlante, ed è ben noto il detto d'Orazio: *Ut pictura Poësis erit*.²¹⁰

Il recupero della massima oraziana, tuttavia, è stato tutt'altro che pacifico. Al contrario, esso ha suscitato un grande fermento entro le discussioni sulla teoria letteraria, favorendo il temprarsi del senso critico degli scrittori, che ne hanno beneficiato acquisendo una maggiore consapevolezza degli strumenti espressivi a propria disposizione. A tal riguardo l'opera che ha destato più scalpore e che ha goduto della maggior fortuna è stata senza dubbio il *Laocoon*

²⁰⁸ DANIEL WEBB, *Ricerche su le bellezze della pittura e sul merito de' più celebri pittori antichi e moderni tradotte e commentate da Francesco Pizzetti*, Parma, Stamp. Imperiale, 1804, vol. I, p. 110 (*Del chiaroscuro*). Si avvalora ulteriormente l'ipotesi di G. Pierce sullo stile di Manzoni (cfr. il suo studio *Tracce di tecnica pittorica ne I promessi sposi*, cit.).

²⁰⁹ JAOCOURT-ROUSSEAU-BOUCHER D'ARGIS, *Style*, in *L'Encyclopédie...*, cit., t. XV, pp. 551-57, p. 554.

²¹⁰ LUDOVICO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706, vol. I, p. 169 (lib. I, cap. XIV, *Della fantasia...*).

di Lessing, il quale si era premurato di demolire la falsa opinione che dalla sentenza oraziana si dovesse desumere la perfetta uguaglianza di due arti che invece sono per loro natura profondamente diverse. Il Berchet, nella sua *Lettera semiseria*, schernì con alacre sarcasmo tutti coloro che, dopo l'opera maestra di Lessing, avevano ancora il coraggio di equiparare la scrittura alla pittura, schermandosi dietro a un caparbio principio di autorità:

Ut pictura poësis. E ciò che concedete alla pittura, lo avete a concedere anche alla poesia, a dispetto della persuasione e delle dimostrazioni irrefragabili del Lessing. E sapete perché? Perché lo ha detto chi poteva dirlo, chi poteva con piena potestà comandarlo, chi aveva rubata al Papa l'infallibilità, prima che il Papa nascesse, Orazio insomma. E zitti per carità.²¹¹

Anche Ermes Visconti, nelle sue *Riflessioni sul Bello*, proprio laddove, sulle orme del Parini, aveva applicato alla teoria letteraria alcuni consigli che Leonardo aveva avanzato per quella pittorica, avvertì la necessità di riferirsi agli studi di Lessing per mettere in guardia i suoi lettori, precisando che, seppure alcuni aspetti delle due arti potessero essere messi in rapporto, bisognava essere consci del fatto che «lo stile letterario non è tavolozza e pennelli».²¹²

3.1 Le «*Reflexions*» di Du Bos e il «*Laocoon*» di Lessing

Lessing non fu il primo a mettere a tema le differenze che intercorrono tra pittura e scrittura. Di indubitabile valore e anch'esse presenti nella biblioteca di Manzoni sono le già menzionate *Reflexions* di Du Bos (1719), che, seppure nella sua opera non abbia espressamente dichiarato di voler ricercare il Bello assoluto, può considerarsi uno degli iniziatori della disciplina estetica.²¹³ La differenza più sostanziale tra il *Laocoon* e le *Reflexions* è che se Lessing decretava la superiorità della parola, Du Bos, al contrario, aveva sostenuto quella della pittura. La ragione addotta da Du Bos, più volte messa in rilievo anche da altri pensatori e non ignorata neppure da quelli che si dedicavano precipuamente all'arte della scrittura, come ad

²¹¹ GIOVANNI BERCHET, *Lettera semiseria di Grisostomo e saggi d'altri scritti critici e polemici*, introduzione e commento a cura di Natale Caccia, Milano, Carlo Signorelli, 1939, p. 80.

²¹² E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 396 (in questo caso si cita dall'edizione a stampa, saggio II, cap. VII, *Delle qualità costituenti la bellezza letteraria*; il concetto era comunque similmente espresso anche nella versione inedita). Per il giudizio dell'ambiente del *Conciliatore* sul rapporto tra le belle arti cfr. S. B. CHANDLER, *La posizione del romanticismo italiano fra il «Conciliatore» e il Manzoni nei riguardi del rapporto fra letteratura e arti visuali*, in *Letteratura e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'AISSLI, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, vol. I, pp. 165-176.

²¹³ Cfr. ERMANNO MIGLIORINI, *Studi sul pensiero estetico*, cit., pp. 152 ss., la sezione dello studio relativa a Du Bos.

esempio Diderot e Parini, era che la pittura avesse il vantaggio di servirsi di un codice universale, in quanto aderente alle forme della realtà fisica, laddove la parola deve necessariamente servirsi di segni artificiali e arbitrari, che possono solo rimandare all'idea delle cose:

Je crois que le pouvoir de la Peinture est plus grand sur les hommes, que celui de la Poësie, & j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La premiere est que la Peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vuë. La seconde est que la Peinture n'employe pas des signes artificiels, ainsi que le fait la Poësie, mais bien des signes naturels.²¹⁴

Nell'agone predisposto da Lessing, invece, la pittura risultava fortemente sminuita in quanto a suo giudizio proprio il presentare i suoi soggetti direttamente davanti agli occhi diveniva un limite, dal momento in cui, per ottemperare al buon gusto, al decoro, e anche alla morale, essa doveva necessariamente escludere dal suo campo d'azione tutti i soggetti brutti o eccessivamente tragici, finendo per restringere drasticamente la varietà del reale: problemi invece sormontabili dalla parola che, in quanto arte evocativa e non figurativa, poteva permettersi di accogliere anche il brutto, o comunque di alludervi con più facilità.²¹⁵

Rispetto a Dubos, Lessing era più energicamente proiettato verso la separazione tra le due arti perché contrariato dal diffondersi di usanze devianti causate dall'acritica traduzione dell'*ut pictura*: come la moda di personificare concetti astratti entro la cornice angusta dei quadri; o, nelle opere scritte, la tendenza ad abusare di descrizioni fisiche esondanti di minuzie tediose, nel tentativo di emulare gli artisti del pennello.²¹⁶ Già Dubos aveva sostenuto che gli argomenti trattabili da pittura e scrittura sono essenzialmente diversi, perché diversi sono i loro strumenti espressivi: nelle sue considerazioni afferma, ad esempio, che l'interiorità di un uomo si presta all'indagine della parola, che può esprimerne i pensieri, mentre la pittura potrebbe renderne l'idea solo indirettamente, caratterizzandone la fisionomia, l'abbigliamento, lo sguardo e i gesti; la descrizione di una scena di folla, invece, può essere meglio rappresentata da un quadro, perché in un dipinto più personaggi possono essere

²¹⁴ J. B. DU BOS, *Réflexions critiques...*, cit., vol. I, p. 413 (*Section XL, Si le pouvoir de la Peinture...*).

²¹⁵ Nei confronti della pittura la visione di Lessing è limitata, in quanto egli ritiene che suo scopo primario sia la rappresentazione della bellezza fisica. Si cita dall'edizione posseduta da Manzoni: EPHRAIM GOTTHOLD LESSING, *Du Laocoon, ou des limites respective de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand par Charles Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802.

²¹⁶ Cfr. E. G. LESSING, *Du Laocoon...*, cit., p. 96. I pittori erano costretti a qualificare i personaggi allegorici con simboli decontestualizzati, come ad esempio una colonna al fianco di una donna che dovesse rappresentare la virtù della fermezza.

contemporaneamente attori, mentre nello scritto è possibile concentrarsi solo su uno o pochi personaggi alla volta.²¹⁷

Lessing ha ulteriormente sviluppato la riflessione di Dubos, andando a individuare con un maggior rigore scientifico quali sarebbero i veri termini discriminanti: la dimensione della pittura è lo spazio, infatti si rivolge al senso della vista; la dimensione della parola, invece, è il tempo.²¹⁸ Come avrebbe sostenuto anche Parini, la pittura ha dalla sua la possibilità di rappresentare sinteticamente e simultaneamente numerosi oggetti compresenti nello spazio, che in natura, così come in un dipinto, possono essere globalmente colti dallo sguardo dell'osservatore. Nel caso della descrizione di un campo erboso, ad esempio, un quadro potrà rappresentare una grande varietà di fiori, senza rischiare che sia compromessa l'unità del suo insieme; per descrivere il medesimo soggetto, invece, lo scrittore dovrebbe concentrarsi su un singolo fiore alla volta, poiché la parola può manifestarsi solo in una sequenza lineare temporale, che non ammette la simultaneità spaziale: in generale, descrivere attraverso la parola, scritta o orale, ogni singola parte di cui è costituito un oggetto concreto, richiederebbe un lasso di tempo eccessivo, renderebbe la visione frammentata e finirebbe per trasformare il poeta in un 'noioso parolaio' che farebbe presto svaporare l'attenzione del lettore/ascoltatore.²¹⁹ D'altro canto, però, alla pittura manca la dimensione temporale, in quanto la tela può limitarsi a immortalare, come in un fotogramma, soltanto una singola sequenza di un'azione: Lessing giunge allora ad affermare che le azioni che si svolgono nel tempo sono il soggetto privilegiato del racconto verbale.

Questa fondamentale distinzione, tuttavia, non deve essere assolutizzata, perché una reciproca invasione di campo deve essere concessa per necessità, non essendo possibile scindere spazio e tempo; anzi, spiega Lessing, se ben predisposta la loro reciproca interferenza può generare un artificio molto bello e apprezzabile, purché si preservi l'unità d'insieme. Da evitare è dunque l'accozzo delle due dimensioni senza tentativo di fusione, come quello risultante dalle singole tele pittoriche in cui si sono concentrati più momenti di una stessa azione, con il solo espediente di averli variabilmente distribuiti nello spazio; molto bella, invece, la finezza di Raffaello, che per rendere l'idea del trascorrere del tempo infondeva nei panneggi l'effetto del movimento, dando l'impressione di descrivere un'azione

²¹⁷ J. B. DU BOS, *Reflexions...*, cit., vol. I, p. 103 (*Section XIII, Qu'il est des sujets propres spécialement pour la Poësie, & d'autres spécialement propres pour la Peinture...*).

²¹⁸ E. LESSING, *Du Laocoon*, cit., p. 149: «La succession du temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre».

²¹⁹ Lessing cita l'esempio del campo descritto da Albrecht Von Haller nella sua ode alle Alpi, che, pur avendo a suo giudizio raggiunto la massima bellezza possibile alla parola in tale ambito descrittivo, non riesce comunque a fornire al lettore una chiara immagine visiva. Ivi, pp. 140-141.

in corso di svolgimento. Per quanto concerne l'arte della parola, bisogna invece considerare che la descrizione di qualsiasi oggetto concreto, sia esso semplice o composto, deve necessariamente passare attraverso lo spazio: la questione, allora, sarà come ammettere lo spazio senza che una eccessiva segmentazione temporale ne soffochi la percezione unitaria.²²⁰

La dimensione visivo-spaziale all'interno delle opere letterarie era presentata come del tutto indispensabile da Du Bos, secondo il quale era necessario rivestire il pensiero di immagini sensibili, senza le quali la nuda parola non avrebbe esercitato alcun potere sull'intelletto. Seppure Lessing sia inciampato in alcune affermazioni soggiogate dal suo presupposto teorico, come quella secondo la quale, per essere bella, una poesia dovrebbe più che altro preoccuparsi di suonare bene all'orecchio, senza angustiarsi troppo nel coinvolgimento della vista, è vero tuttavia che egli si infiamma soltanto nell'elogiare scrittori fortemente visivi, come Omero e Virgilio.²²¹ Il fatto che lui stesso invitasse ad abbracciare la dimensione spazio-visuale entro l'opera letteraria lo conferma il frequente ricorso, entro il trattato, a vocaboli propri della sfera semantica della pittura per riferirsi a opere scritte. Omero, e anche Virgilio, erano a suo giudizio dei veri 'geni pittorici', perché i loro capolavori sono densi di 'quadri poetici'. Questo però non implicava, come la maggior parte dei critici sosteneva, che un quadro poetico dovesse necessariamente prestarsi a una traduzione materiale sulla tela:

ces mots de *tableau poétique*, cette épithète de *pittoresque*, appartiennent à chaque trait, à chaque liaison de traits qui, dans un poète, nous rendent tellement sensible l'objet mentionné, qu'il nous devient plus clairement present que les paroles qui l'expriment. C'est-là, en effet, ce qui en poésie nous approche davantage de ce degré d'illusion, dont le tableau matériel est plus particulièrement susceptible, et qui résulte le premier et le plus facilement de l'aspect d'un pareil tableau.²²²

Pittoresca, dunque, non è soltanto la pagina facilmente trasponibile in pittura, ma qualsiasi pagina in grado di imprimere nella mente un'immagine sensibile che la nuda e prosastica parola difficilmente potrebbe generare; una bella pagina pittoresca può offrire soggetti alla tela, ma questo non può avvenire in tutti i casi: la descrizione verbale di un sentimento astratto, ad esempio, per quanto visivamente pregnante perché rivestita di immagini poetiche, non può essere semplicemente traslata sulla tela. Nel suo trattato, Lessing espone tutta una

²²⁰ Si rimanda alla *Parte quarta*.

²²¹ E. LESSING, *Du Laocoon...*, cit., pp. 27-28.

²²² Ivi, p. 121.

serie di accorgimenti di cui lo scrittore potrebbe servirsi per ottenere effetti pittoreschi simili a quelli più comunemente generati da un quadro, capace di accogliere la dimensione dello spazio: tutti, come si vedrà, sono rintracciabili nella prosa di Manzoni, che tuttavia nei *Promessi sposi* sfonda i confini che i critici in questione avevano tentato di imporre alla parola, dipingendo scene di folla, sconsigliate da Du Bos, e descrivendo quadri minuziosamente dettagliati come quello della vigna di Renzo.²²³

Concludendo, è possibile affermare che per quanto entrambi i critici confutino la pacifica equiparabilità di pittura e letteratura, allo stesso tempo entrambi sostengono la bellezza insita in una parola capace di dischiudere immagini sensibili, fondamentali per dare corporeità a un pensiero che intende rifuggire l'evanescenza.

4. *La preminenza del senso della vista: tra scienza e realismo letterario*

Che, sulla scia dell'*ut pictura* oraziano, sia da ricercarsi la chiarezza visiva anche entro l'arte della parola non è un assunto incontrovertibile, tanto che alcuni teorici della moderna estetica hanno addirittura scoraggiato tale linea di tendenza. Nel suo trattato sul sublime, ad esempio, Burke afferma:

Il s'en faut tant que la clarté des images soit absolument nécessaire pour émouvoir les passions, qu'elles peuvent être excitées à un très-haut degré sans le secours d'aucune image, mais seulement par certains sons adaptés à ce dessein : les effets reconnus et si puissans de la musique instrumentale en sont une preuve évidente. Dans la réalité, une grande clarté seconde fort peu le mouvement des passions, étant en quelque sorte ennemie de tout enthousiasme.²²⁴

Egli non solo sosteneva che la ricerca dell'immagine non fosse necessaria, ma addirittura che essa non fosse nemmeno auspicabile, in quanto avrebbe imbrigliato il potenziale evocativo di una parola che dovrebbe aspirare a suscitare il senso di un infinito non misurabile, quindi potenzialmente contenibile solo entro espressioni vaghe, misteriose o addirittura oscure.²²⁵

²²³ Per le strategie scritte suggerite da Lessing cfr. *Parte quarta*.

²²⁴ EDMUND BURCKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Traduit de l'anglais sur la septième édition, avec un précis de la vie de l'auteur par E. Lagetis de Lavaiss*, Paris, chez De Jussierand, 1803, pp. 107-108 (*Section IV, De la différence entre la clarté et l'obscurité par rapport aux passions*).

²²⁵ In questo consisterebbe, in sostanza, il senso del sublime secondo Burke. Secondo altri teorici, come lo stesso Pseudo-Longino nel suo celebre trattato *Del sublime*, esso consisterebbe invece nel massimo grado della bellezza, quindi ancora qualcosa di afferrabile dalla ragione; per una presentazione del trattato cfr. *Parte quarta*.

Per questo medesimo motivo secondo Burke la pittura, vincolata entro i contorni netti delle forme sensibili, era da considerarsi un'arte inferiore:

la poésie, avec toute son obscurité, exerce un empire plus général et en même tems plus puissant que l'art de la peinture.²²⁶

Solo con l'avvento delle rivoluzionarie avanguardie novecentesche la pittura si sarebbe librata nella dimensione dell'astratto, svincolandosi da una materia che per Burke era di impedimento. Diametralmente opposta invece era la visione di Schlegel, secondo il quale l'arte massimamente in grado di rimandare a un orizzonte infinito era, come si è detto, la pittura realista, capace di rappresentare con perizia una varietà di elementi concreti potenzialmente illimitata: un pensiero non distante da quello di s. Agostino, che considerava la realtà tangibile l'unica «scala» percorribile per salire verso Dio.

Salvo eccezioni come l'opera di Burke, nei trattati estetici presi in considerazione la capacità di ottenere il nitore visivo è indicata come una delle principali prerogative di una bella opera letteraria. Anche il teorico personalmente più vicino a Manzoni, ossia il Visconti, che peraltro condivideva pienamente il ridimensionamento dell'*ut pictura* messo a punto dal Lessing, proprio in apertura del novero di caratteristiche a suo avviso atte a procurare la 'bellezza letteraria' citava la capacità di rappresentare davanti agli occhi dei lettori, similmente a quanto farebbe un quadro, oggetti che procurerebbero piacere se visti nella realtà.²²⁷ Va tuttavia precisato che l'origine di questa propensione sette-ottocentesca verso una scrittura letteraria visivamente nitida muoveva da un presupposto teorico che si trova a monte dell'*ut pictura* oraziano, ossia quello che il senso privilegiato per gustare e conoscere il reale fosse quello della vista: il fatto che, come ha rilevato Schlegel, tutte le arti romantiche si lasciavano in qualche modo improntare dal "Genio pittorico" sarebbe una conseguenza di tale assunto, essendo stata la pittura riconosciuta come l'arte visiva per eccellenza (ancor più della scultura, che pur compensando la mancanza del colore con la tridimensionalità è in grado di rappresentare soltanto una porzione di realtà visibile ristretta).²²⁸

Anche la superiorità della vista rispetto agli altri sensi non è un banale postulato. Lo storico Lucien Febvre ha infatti dimostrato che prima dell'avvento dell'età moderna l'uomo

²²⁶ Ivi, p. 110 (*Section IV, Suite de même sujet*).

²²⁷ Cfr. E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 53 (parte I, cap. VII). Visconti cita l'esempio del Paradiso terrestre descritto da Dante in *Purg.* XXVIII, 37-57.

²²⁸ Gli storici dell'arte hanno scoperto soltanto in tempi recenti che le statue dell'antichità erano policrome; Winckelmann, che non poteva saperlo, ha coniato il canone della bellezza classica pensando che gli scultori avessero volutamente mantenuto la monocromia originaria del marmo.

era ancora naturalmente propenso a entrare in contatto con la realtà circostante attraverso i sensi dell'odorato e dell'udito, percepiti come sensi forieri del maggiore coinvolgimento emotivo e conoscitivo, quasi l'uomo custodisse ancora in sé una sensibilità selvatica vicina a quella dell'animale. Odorato e udito, infatti, sono sensi "adesivi" che consentono una fruizione diretta della realtà sensibile. Secondo Ezio Raimondi, che nel suo saggio *Verso il realismo* muoveva proprio dagli studi di Febvre, il rivoluzionamento della sfera sensoriale, che è consistito nel depotenziamento degli altri sensi a favore della vista, sarebbe avvenuto nel Seicento:

Il passaggio da una disposizione mentale governata dalla percezione dei rumori e degli odori a una prospettiva intellettuale dedotta principalmente dalla vista, va connesso in buona parte all'affermarsi di una nuova mentalità scientifica, che non può più limitarsi ad apprendere le cose in una specie di contatto immediato, fra animismo e magia [...].²²⁹

Soltanto il senso della vista, implicando la presenza di una distanza tra sé e l'oggetto osservato, sviluppa l'attitudine al giudizio critico: tanto che la rivoluzione scientifica di Galileo (così come quella ottocentesca di Darwin) si è attuata semplicemente mettendo in opera il metodo dell'osservazione, con l'ausilio di nuovi strumenti capaci di abbracciare la totalità del visibile, come telescopio e microscopio.

Secondo Raimondi, questa nuova disposizione gnoseologica avrebbe comportato il riordinamento di una parola vocata per la prima volta a perlustrare e descrivere scientificamente lo spazio fisico per dimostrarne l'ordine intrinseco, andando di conseguenza a originare uno stile scrittoria sensibilmente diverso da quello ancora adottato nel Cinquecento. Se assolutizzata, questa asserzione rischierebbe di indurre verso una indebita semplificazione di un quadro culturale molto complesso, perché, per quanto la nuova mentalità scientifica abbia innovato lo stile letterario, essa non l'ha tuttavia rivoluzionato.

L'effettiva influenza della scienza sulla letteratura artistica è stata favorita dal fatto che la stessa scienza si è servita, per comunicarsi, dell'arte della parola. Galileo e i suoi seguaci, infatti, non concepivano il sapere scientifico come materia esclusiva degli esperti del campo, bensì come materia utile e interessante anche per gli uomini comuni. Di conseguenza, anche laddove avrebbero potuto sintetizzare le loro scoperte in formule matematiche, hanno sempre prediletto la formula di un discorso piano, lineare e didascalico. Se le opere di Galileo, che per i suoi trattati scientifici aveva peraltro scelto di adottare la forma del dialogo, sono rimaste

²²⁹ E. RAIMONDI, *Verso il realismo*, cit., p. 3.

fino a tempi recenti segregate dalla storia della letteratura italiana è stato a causa del giudizio negativo di De Sanctis, che le aveva tacciate di asetticità, poi rincarato dalla teoria estetica di Croce, che escludeva aprioristicamente dal campo della poesia ogni produzione che non fosse stata generata da una pura e aurorale ispirazione, inconciliabile col ragionamento scientifico.²³⁰ Tuttavia, esimi studiosi, tra i quali Raimondi e Battistini, hanno dimostrato che la letteratura scientifica fa parte, a pieno diritto, della nostra storia letteraria, anzitutto per il suo intrinseco valore estetico: le descrizioni, per quanto vigilate da un rigore didascalico, non sono asettiche perché si contraddistinguono per «una tendenza fortissima al gusto del concreto, al piacere del particolare e del domestico», che coinvolge anche il lettore comune;²³¹ la scrittura scientifica, inoltre, ha fin da principio avvertito l'esigenza di intingere a più riprese la punta acuminata della sua penna nel calamaio dell'arte poetica, riconosciuta fondamentale per rendere attraenti e quindi persuasivi e memorabili i suoi paradigmi. Non a caso in quello che è, forse, il passo più celebre del *Saggiatore*, dovendo affermare l'esistenza di un ordine matematico che regola la realtà tutta, Galileo si affida all'immagine sintetica e incisiva del 'libro della natura', già adottata, tra gli altri, da Dante, che 'ficcato lo viso' in Dio, aveva riconosciuto «legato con amore in un volume | ciò che per l'universo si squaderna».²³²

Fin dal principio dunque, nonostante la differenza intrinseca agli statuti delle due culture scientifica e letteraria, aventi come oggetto una il vero e l'altra il verosimile, esse sono entrate in contatto attraverso vasi comunicanti lungo i quali sono potuti fluire stilemi e prassi, dapprima direzionati dalla letteratura verso la scienza, poi, con una sfasatura cronologica di circa un secolo, anche nel senso opposto. Laddove nel Seicento gli scrittori galileiani si prodigavano per stendere sul reale una rete conoscitiva razionalizzante, gli scrittori del barocco si dilettevano nell'evocare pensieri bizzarri e inverosimili, adoperando uno stile esondante di metafore stranianti entro un fraseggiare labirintico.²³³ L'influsso della scienza sulla pratica scrittoria di filosofi e letterati si rende evidente a partire dalle opere di Diderot e, più in generale, degli illuministi, che, anche in reazione alle tendenze fuorvianti del barocco, incoronarono la ragione madre e sentinella di un buongusto che doveva essere inscindibile da un contenuto di verità. La conseguenza dell'ancoraggio della verità, o comunque del verosimile, al centro di un'opera letteraria animata dal desiderio non soltanto di meravigliare, ma anzitutto di educare la moltitudine, è riconoscibile nel potenziamento dell'attenzione nei

²³⁰ Si rimanda allo studio di ERALDO BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano: Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009.

²³¹ E. RAIMONDI, *Verso il realismo*, cit., p. 21.

²³² *Par.* XXXIII, vv. 86-87.

²³³ Cfr. P. FRARE, *La condanna etica e civile dell'Ottocento nei confronti del barocco*, in «Italianistica», XXXIII, 1 (gen.-apr. 2004), pp. 147-65.

confronti di tutti gli aspetti della realtà sensibile, e quindi, anche nella ricerca di uno stile scrittoria più chiaro, soprattutto da un punto di vista visivo.

Tuttavia, guardando alla percezione che i letterati illuministi avevano del proprio operare, si comprende che, per quanto essi riconoscessero nella letteratura scientifica il più alto baluardo di difesa contro l'eversività barocca, d'altro canto non la concepivano come madre di un modo nuovo di scrivere, bensì più propriamente come soffio vivificatore di una propensione verso il realismo già insita nella tradizione artistica occidentale: proprio tale realismo, infatti, è stato il ponte che ha reso possibile scambi reciproci tra due culture essenzialmente diverse, senza che questo comportasse una compromettente contaminazione. Un passo della breve storia letteraria italiana approntata da Parini nel suo trattatello di estetica permette di individuare alcuni di quei fili che hanno contribuito a intessere la tela di una poetica consapevolmente vocata alla chiara descrizione del vero: tra questi, lo scrittore lombardo annovera, oltre all'intramontabile purezza linguistica dei classici italiani, da una parte la riscoperta dei classici antichi, e dall'altra la rinascita, grazie a Galileo, della «buona filosofia», che «a gloria dell'Italia e ad istruzione degli altri popoli dell'Europa» aveva fatto tornare «nel loro seggio la verità, la natura e il bongusto, stati già per un secolo sbanditi». Parini, dunque, riconosceva nella poetica settecentesca l'innesto benefico di due rami culturali distinti, quello della classicità letteraria e quello della nuova scienza, ciascuno dei quali era fiorito grazie all'operato delle accademie, su tutte quella fiorentina del Cimento e quella romana dell'Arcadia:

la prima, invitando gl'ingegni alle fisiche osservazioni, e l'altra alla elegante semplicità richiamandoli degli antichi esemplari greci, latini e italiani, fecero sì che l'Italia si riebbe dalla sua vertigine, tornò a gustare il vero e ad esprimerlo co' suoi proprii colori.²³⁴

Quella classica e quella scientifica non erano, secondo Parini, due culture in collisione, in quanto Galileo non aveva soppiantato l'antico: al contrario, ne aveva semmai mediato la riscoperta, poiché la chiave di accesso al nuovo sapere gli era stata tramandata proprio dagli antichi. Tale chiave era, in sostanza, la valorizzazione di tutto il complesso della realtà fenomenica attraverso lo sguardo.

Molto significativo è anche un passo dell'opera *Della perfetta poesia italiana*, nella quale Muratori mette a confronto la moderna Scienza e la Poesia: il fatto che avvertisse la

²³⁴ G. PARINI, *De' principii generali...*, cit., p. 838 (parte seconda, capo V, *De' progressi della lingua...*). Si noti la metafora pittorica.

necessità di esplicarne le differenze, implica che se ne avvertivano significativi punti di contatto. Secondo il Muratori entrambe hanno come oggetto il vero, ma il vero della poesia ha un campo d'azione molto più ampio, in quanto non si limita, come la scienza, alla descrizione del «mondo materiale», ma al contrario estende il suo sguardo anche al «mondo umano» e al «mondo celeste»; il vero indagato dalla poesia è anzitutto il mondo degli uomini, che per sua natura si colloca nel mezzo, entrando in connessione con gli altri due. Oltre all'estensione del vero, cambia sensibilmente anche il modo di presentarlo, in quanto la scienza vuole anzitutto intendere, sapere ed esplicare, laddove la poesia vuole «*rappresentare, imitare, dipingere*», di modo che il vero possa rendersi amabile e intendibile, senza fatica, «anche al rozzo popolo»:

Ora noi intendiamo per *rappresentare, imitare, dipingere*, quell'azione, con cui parlando talmente si veste di immagini, e si esprime con sentimenti o vaghi, o sensibili, o nuovi, o chiari, o evidenti, o con parole sì convenevoli una cosa che l'intelletto per mezzo specialmente della fantasia l'intende senza fatica, e con diletto particolare, e a noi può parer talvolta, per così dir, di vederla. [...] Questa imitazione, questo dipingere, e rappresentare è appunto l'essenza della poesia; e per cagion d'esso ella è arte, non scienza, intendendo essa ad imitare il vero: laddove le scienze intendono a saperlo, e conoscerlo senza por cura nell'imitarlo, e dipingerlo. Che se le scienze anch'esse descrivono, e rappresentano con parole il vero a gli'intelletti, non però lo dipingono; e questo rappresentare non è la loro essenza, ma un solo strumento per far conoscere ad altrui quel vero, ch'esse cercano, e sanno, nel sapere il quale consiste l'essenza loro. Ma la poesia, come dicevamo, per sua essenza, ha questo medesimo descrivere, questo dipingere, ed imitare il vero.²³⁵

Galileo ha innalzato il senso della vista a sommità mai raggiunte prima, ampliandone a dismisura il raggio d'azione, verso l'infinitamente grande e verso l'infinitamente piccolo, decretandone l'assoluta preminenza conoscitiva su tutti gli altri sensi.²³⁶ Anche i letterati del Settecento hanno decantato la netta superiorità del senso della vista, ma entro la loro sfera culturale non è Galileo a essere assunto come autorità, bensì, per l'appunto, quegli autori della classicità che avevano saputo abbracciare con uno sguardo similmente penetrante non soltanto la realtà del mondo materiale, fin negli umili dettagli del quotidiano, ma anche quella del

²³⁵ L. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, cit., vol. I, lib. I, cap. VII, *In che precisamente consista il Bello Poetico...*, p. 72.

²³⁶ Basti considerare che il simbolo dell'accademia dei Lincei, tutt'oggi attiva, era una lince, l'animale dalla vista sopraffina per antonomasia, che guarda nel cannocchiale. Cfr. ERALDO BELLINI, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Antenore, Padova, 1997.

mondo morale e, tentativamente, di quello celeste. Le celebri pagine del saggio *Mimemis* di Auerbach possono considerarsi come il concentrato di quello che sarebbe stato il giudizio della riflessione estetica sugli autori allora maggiormente apprezzati, come Omero e, in un secondo tempo, Dante, riscoperto proprio nel corso del dibattito settecentesco, grazie soprattutto alla critica di Vico, e definitivamente asceso a modello esemplare durante il romanticismo;²³⁷ vale la pena riprenderle, in quanto esse rivelano significative tangenze con quelle che Raimondi ha dedicato allo stile scrittoria della letteratura scientifica. Rispetto all'*Iliade* di Omero, Auerbach afferma:

Uomini e cose stanno o si muovono chiaramente circoscritti, limpidamente e ugualmente illuminati entro uno spazio che si può tutto abbracciare, e non meno chiaramente ed esaurientemente sono descritti i sentimenti e i pensieri, ordinati anche nella loro violenza. [...] fondamentale tendenza dello stile omerico a presentare le cose in una forma finita ed esatta, palpabili e *visibili in tutte le loro parti e nelle loro relazioni* di spazio e di tempo.²³⁸

Non meno significative le pagine critiche dedicate a Dante:

Di fronte a tutti gli altri scrittori precedenti, fra i quali furono tuttavia grandi poeti, la sua espressione possiede una tale ricchezza, concretezza, forza e duttilità, egli conosce e impiega un numero talmente superiore di forme, afferra le più diverse apparenze e sostanze con piglio tanto più saldo e sicuro, che si arriva alla convinzione che quest'uomo abbia con la sua lingua riscoperto il mondo.²³⁹

Quasi non parrebbe trattarsi di un commento letterario, poiché la definizione dello stile dei due sommi poeti passa attraverso i concetti cardine di 'chiarezza', 'limpidezza', 'esattezza', 'ordine', 'sicurezza' e 'visività', che rivelano, in sostanza, la tensione verso quel realismo che connota anche, più necessariamente, le pagine della letteratura scientifica: già Dante, sulle orme di Omero, aveva «riscoperto il mondo», tanto che Galileo a Dante guardava.

I trattati di estetica abbondano di elogi al senso della vista, ma anche in questo caso i termini della questione sono riadattati all'ambito letterario, di modo che la vista non è esaltata, come facevano gli scienziati galileiani, in quanto senso privilegiato della conoscenza,

²³⁷ Cfr. ALDO VALLONE, *La critica dantesca nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1961.

²³⁸ ERIC AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1956, pp. 6-7. Corsivo mio.

²³⁹ Ivi, p 198.

ma in quanto senso massimamente capace di commuovere. L'autorità più citata è ancora una volta Orazio, che nell'*Ars poetica* aveva sostenuto, nello specifico, la superiorità della vista sull'udito:

segnius irritant animos demissa per aurem | quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et
quae | ipse sibi tradit spectator [...].²⁴⁰

Il passo è ripreso e riportato da Du Bos, che di fatti perorava la superiorità della pittura sulla letteratura proprio in quanto arte visiva, ed è fedelmente parafrasato da numerosi altri pensatori, tra i quali Schlegel, che nel suo *Cours* scrive:

suisant l'observation d'Horace, ce qui nous parvient par l'ouïe agit bien moins vivement
sur notre ame que ce qui est mis devant nos yeux, et don't nous assurons nous-mêmes par
cet organe fidèle.²⁴¹

Restando nei confini della biblioteca manzoniana, il passo viene espressamente citato anche dal traduttore italiano del trattato di Webb, con alcune variazioni che esprimono la necessità di rivestire anche il discorso di immagini sensibili:

Il sentimento della vista, come dice Orazio (in *Arte Poet.*), è scosso più fortemente dagli
oggetti, di quello che sia l'udito, ed una figura vivacemente rappresentata agli occhi
colpisce molto più di un discorso [...].²⁴²

Significativa anche l'affermazione di Gravina, laddove nel suo trattato *Della tragedia* sostiene che «chi ha udito può aver bisogno di vedere; ma chi ha veduto non ha bisogno di udire».²⁴³ In quest'ultimo caso l'assunto pare poggiare anche sulla sapienza del Vangelo, nel quale si attesta la forza probatoria della vista, la cui eventuale mancanza potrebbe essere colmata

²⁴⁰ QUINTO ORAZIO FLACCO, *De arte poetica*, in ID., *Satire-Epistole-Arte poetica*, edizione critica e traduzione di Domenico Bo, Milano, Istituto editoriale italiano, 1956, vv. 180-182, p. 382.

²⁴¹ A. W. SCHLEGEL, *Cours...*, cit., pp. 134-135 (*Leçon Onzième*).

²⁴² D. WEBB, *Ricerche su le bellezze della pittura*, cit., vol. I, p. 183 (*Annotazioni del traduttore*). Il traduttore ricorre all'affermazione di Orazio per chiosare un passo in cui Webb narra, citando da una testimonianza antica, l'effetto che il ritratto di un filosofo aveva suscitato sulla coscienza di una cortigiana.

²⁴³ GIAN VINCENZO GRAVINA, *Della tragedia*, Napoli, Nicolò Naso, 1715, p. 5 (libro I); il passo è citato anche in CARMELA LOMBARDI, *La dipintura poetica. Problemi di costruzione del racconto nei testi di teoria e critica della letteratura e di altri arti del primo Settecento*, Chieti, Solfanelli, 1992, p. 66.

soltanto grazie a un atto di fede tanto grande che nemmeno s. Tommaso ne fu capace: «Perché mi hai veduto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto!».²⁴⁴

4.1 «Dipingere» e «rappresentare» la scrittura

Si ritorna dunque al problema della parola, e alla relativa elaborazione di una teoria letteraria capace di coniugare il fondamentale assunto della preminenza del senso della vista. Teorici dell'estetica come Batteux, e indirettamente molti altri, avevano semplicisticamente sostenuto che la parola agisse sull'orecchio, in un modo non troppo dissimile dalla musica. Se ne presupponeva, dunque, una lettura ad alta voce, espressamente incoraggiata, ad esempio, da Du Bos, il quale considerava la pagina scritta alla stregua di un muro fisico interposto tra il lettore e la realtà descritta dalla parola, che soltanto la declamazione avrebbe potuto rendere trasparente. La considerazione muoveva indubbiamente anche dal fatto che, in vero, prima della diffusione del libro stampato la letteratura si tramandava soltanto oralmente, permettendo in tal modo all'orecchio di coglierne la bellezza, anche acustica, delle figure retoriche di suono.

Tuttavia l'arte della parola veicola un contenuto che non è immediatamente fruibile nemmeno dal senso dell'udito, poiché essa non comunica suoni, bensì idee. Dal momento in cui il senso della vista era stato pressoché all'unanimità riconosciuto come il senso privilegiato per conoscere e commuoversi, ne conseguì che allora anche la parola, per insegnare e commuovere, avrebbe dovuto suscitare anzitutto idee di cose visibili. Il concetto è ben esplicitato in un passo del trattato sullo stile letterario di Cesare Beccaria, che applica fedelmente la filosofia sensista alla teoria del linguaggio:

la memoria e l'immaginazione delle cose vedute è sempre più viva della memoria e immaginazione delle cose udite, gustate o toccate: anzi le idee della vista sono quelle che facilitano a richiamare tutte le altre.²⁴⁵

Secondo la teoria sensista, che non ammetteva conoscenza priva di esperienza sensoriale, la lingua avrebbe dovuto in qualche modo rivaleggiare con la realtà fisica per non lasciarsi eclissare dalla sua priminente attrattiva sui sensi.²⁴⁶ Tuttavia, al di fuori dei rigidi confini

²⁴⁴ Gv 20, 29.

²⁴⁵ CESARE BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milano, per G. Silvestri, 1809, p. 68 (cap. VI, *Degli aggiunti*).

²⁴⁶ Per una presentazione della teoria sensista applicata allo stile cfr. *Parte quarta*.

conoscitivi imposti dal sensismo, la riflessione estetica ha tentato di spiegare che la parola non necessita di entrare in competizione con la realtà, poiché l'occhio che percepisce le idee visibili non è quello della fronte, che ci permette di cogliere la bellezza della natura fisica o di un quadro, bensì quello della mente, capace di cogliere la bellezza di un "quadro poetico" che sarà sempre qualcosa di diverso, e magari di superiore, alla realtà imitata: tra i primi estetologi, Francis Hutcheson parla di un visibile percepibile da un "senso interno" definibile soltanto come qualcosa di misterioso, diverso dalla mera percezione sensoriale.²⁴⁷

La visività non è un aspetto imprescindibile per il funzionamento del discorso in senso lato, in quanto la parola ha sviluppato, ben prima della pittura, la capacità di muoversi nel territorio dell'astratto, veicolando idee che colpiscono l'intelletto senza doversi necessariamente agganciare a un preciso dato sensibile. Secondo la *Scienza Nuova* di Vico, tale capacità di astrazione si sarebbe sviluppata a seguito di un lungo processo di emancipazione del pensiero dalla realtà tangibile: in una prima età gli uomini avrebbero comunicato solo tramite gesti; in un secondo momento tramite una lingua strettamente legata alla materia, che poteva funzionare solo in quanto densa di «simiglianze, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni»; infine attraverso una lingua potenzialmente svincolata dalla sfera sensoriale.²⁴⁸ Tuttavia, anche secondo Vico la componente visiva resta connaturata al discorso artistico, che intende comunicare a tutti gli uomini: anche quelli privi di un ingegno abbastanza raffinato da cogliere un concetto astratto scevro di agganci alla realtà concreta.

La modalità più immediata per rendere visibile la scrittura è quella di ricorrere a una lingua densa di «simiglianze, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni», tutte insomma quelle figure retoriche che secondo Vico avevano permesso il funzionamento del linguaggio prima che esso avesse sviluppato la capacità di astrazione, e che ancora si rendono necessarie per sostenere l'attenzione dei lettori. Si tratterebbe, in sostanza, della facoltà di produrre mediante la parola delle immagini visibili all'occhio della mente, similmente a quanto accade con la pittura:

Que les images soient un agrément nécessaire dans un discours d'éloquence ou de poésie,
cela est indubitable; elles nous mettent sous les yeux les objets dont on nous parle; elles y

²⁴⁷ Cfr. quando spiega al riguardo D. DIDEROT, *Beau*, in *Encyclopédie...*, cit. L'opera di F. Hutcheson in questione è *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725).

²⁴⁸ Cfr. GIOVAMBATTISTA VICO, *Scienza nuova* in ID., *La scienza nuova e Opere scelte*, a cura di Nicola Abbagnano, Torino, Utet, 1951, p. 198 (*Idea dell'opera. Spiegazione della dipintura...*).

arrêtent la vue de l'esprit; elles soutiennent l'attention; elles préviennent le dégoût; & ce n'est pas sans raison qu'on a dit que *tout Auteur doit être Peintre*.²⁴⁹

Tuttavia l'attività dello scrittore che intenda rendere la sua parola visibile non può essere accostata soltanto all'azione del «dipingere», poiché l'immagine pittorica implica un'idea di fissità che non si addice affatto alla scrittura. Se così fosse, infatti, la bellezza di un'opera letteraria consisterebbe tutta nella sua capacità di esporre concetti concreti o astratti attraverso descrizioni visivamente nitide: invece, come sostiene Fauriel nelle sue *Reflexions*, «il ne peut exister de poésie absolument et purement descriptive», perché una poesia meramente descrittiva potrebbe soddisfare la curiosità e offrire un piacere simile a quello intellettuale, ma non di certo commuovere.²⁵⁰

La vera dimensione della letteratura, infatti, non è un 'descrivere' assimilabile al 'dipingere', bensì il 'raccontare', poiché il lettore può interessarsi e commuoversi solo grazie ad argomenti che abbiano una qualche relazione con la natura dell'uomo che ne fruisce. Du Bos applica tale assunto teorico persino alla pittura: se divisa dall'uomo, nessuna descrizione visivamente dettagliata potrebbe suscitare interesse, nemmeno quella di un ameno paesaggio naturale dipinto dal più raffinato dei pennelli.²⁵¹ In sostanza, per interessare occorre raccontare di azioni compiute dagli uomini o, semmai, degli effetti che la realtà descritta produce sull'animo degli uomini. Manzoni conosceva tale assunto teorico anche nella sua applicazione all'arte pittorica, poiché nell'Addio monti del *Fermo* scriveva:

quanto è nojoso l'aspetto della pianura dove il sito a cui si aggiunge è simile a quello che si è lasciato addietro, dove l'occhio cerca invano nel lungo spazio, dove riposarsi e contemplare, e si ritira fastidito *come dal fondo d'un quadro su cui l'artefice non abbia ancor figurata alcuna immagine della creazione*. FL I VIII 53²⁵²

La riflessione necessita però di proseguire, perché bisogna considerare, fa notare Visconti, che la dimensione del 'raccontare' è propria anche dello scrittore di memorie aneddotiche, il quale si limita a ordinare e «raccolgere gli effetti esteriori dell'umana volontà»; e che l'interesse per l'uomo è manifestato anche dal filosofo morale, il quale

²⁴⁹ A. YVES, *Essai sur le Beau*, cit., p. 99 (*Troisième discours*).

²⁵⁰ CLAUDE FAURIEL, *Réflexions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique, en général*, in M. J. BAGGENSEN, *La Parthénéide*, Poème de M. J. Baggesen, traduit de l'allemand, Paris, Treuttel-Würtz, 1810, pp. I-CI, p. LXXXI.

²⁵¹ Cfr. J. B. DU BOS, *Réflexions critique...*, cit., pp. 52-58 (*Première partie, Section VI, De la nature des sujets*).

È probabile che Manzoni conoscesse tale assunto estetico, poiché nel *Fermo e Lucia*, nell'Addio monti, scriveva:

²⁵² Corsivo mio.

all'opposto insegna «formule astratte». La bellezza insita dell'opera letteraria, invece, deve consistere in un 'raccontare' che non sia mera relazione di fatti compiuti o di considerazioni sull'umanità, bensì una rappresentazione concreta di «caratteri» umani, che si muovono in un'azione: solo «con tal mezzo», che è l'azione, lo scrittore «ne moltiplica lo spettacolo, perché li presenta in tutti i profili, con tutte le anomalie ch'essi assumono negl'individui». Si comprende come, ancora una volta, la corrente di pensiero che muove i passi della riflessione sulla bellezza letteraria e sui suoi meccanismi sia quella secondo la quale era da ricercarsi, anche nella scrittura, il massimo grado di coinvolgimento sensoriale: una relazione, per quanto minuziosa, non potrà mai offrire lo stesso «spettacolo» di un'azione rappresentata, che si svolge davanti agli occhi.²⁵³

4.1.1 *Una scrittura drammatica*

La naturale conseguenza è stata quella di guardare al ramo dell'arte della parola che massimamente poteva adempire al compito di rappresentare dei caratteri umani in azione, ossia il Teatro. Quest'ultimo aveva il massimo pregio di aggiungere alla visività della pittura la dimensione del movimento: Schlegel, infatti, definì l'arte teatrale una «réunion magique de tous les enchantemens», capace di unire «le double effet de l'éloquence et d'une suite de mobiles tableaux» aiutati da architettura, pittura e musica.²⁵⁴

Il Teatro opera per mezzo della parola, ma al contempo manifesta la sua azione umana apertamente, proprio davanti agli occhi degli spettatori. Secondo la maggioranza degli estetologi sette e ottocenteschi, per quanto uno scrittore possa industriarsi nel 'rappresentare' un'azione, essa commuoverà maggiormente se recitata da attori in carne ed ossa:

Quoique l'action qu'on nous montre dans un récit, pour parler ainsi, soit très touchante par elle-même, elle nous émouvra moins que ne le ferait une autre action moins tragique, mais qui se passeroit sous nos yeux, & qui seroit représentée devant nous dramatiquement.²⁵⁵

Queste considerazioni non hanno implicato il coronamento del Teatro ad arte superiore, poiché la sua azione diretta sul senso della vista ne implica limitazioni simili a quelle che

²⁵³ Cfr. ERMES VISCONTI, *Riflessioni sul bello...*, cit., p. 173 (parte V, capitolo II).

²⁵⁴ A. W. SCHLEGEL, *Cours...*, cit., pp. 62-63 (*Seconde Leçon*).

²⁵⁵ Cfr. J. B. DU BOS, *Reflexions*, cit., pp. 106-107 (*Première partie, Section XIII, Qu'il est de sujets propres spécialement pour la Poësie, & d'autres spécialement propres pour la Peinture...*).

deve subire la pittura per rispettare il decoro; tuttavia, è possibile affermare che la riflessione teorica sull'arte teatrale ha contribuito a definire la teoria estetica letteraria.²⁵⁶

Se larga parte del potere che il Teatro può esercitare sul cuore degli uomini proviene dal suo agire *in praesentia*, manifestando il suo spettacolo davanti agli occhi degli spettatori, come lo scrittore potrebbe tentare di fare lo stesso? Nel suo capitolo sulle «bellezze poetiche», Visconti afferma che l'opera letteraria che maggiormente si era accostata alla dimensione della scrittura drammatica/rappresentativa era stata quella dell'epopea classica, declinatasi, nell'età romantica, nella nuova forma del romanzo; tuttavia, per quanto Omero e il moderno Scott si fossero scostati dalla fredda esposizione, secondo Visconti essi non avevano comunque saputo raggiungere il coinvolgimento emotivo procurato dalla tragedia storica:

La naturalezza e l'importanza della tragedia storica è fondata sul piacere nascente dal trovare *uno spettacolo scenico in luogo d'una relazione* fattaci da una scrittore [...] Per quanto il poeta epico si sforzi di scostarsi dal mero raccontare, è costretto anch'egli a raccontare; ciò che non fa il tragico.²⁵⁷

In verità, lo stesso Teatro incorreva costantemente nel rischio di abbassarsi alla dimensione del «mero raccontare», poiché il rigido asservimento alla regola aristotelica dell'unità di tempo imponeva di presentare l'azione attraverso lunghi preamboli contestualizzanti; ma laddove nel Teatro essa poteva essere ovviata, nell'epopea e nel romanzo restava del tutto inevitabile.

A gettare luce sulle strategie scritte che possono massimamente avvicinare il coinvolgimento emotivo procurato dall'opera letteraria a quello del Teatro, ha indubbiamente contribuito il trattato *Del sublime* dello Pseudo Longino, grazie al suo lucido giudizio sulle opere di Omero:

il vero capolavoro è l'*Iliade*, in quanto poema «drammatico, operante e attivo», laddove l'*Odissea* è maggiormente «diegetico o narrativo».²⁵⁸

Anche l'opera letteraria può dunque presentare un'azione che sembri accadere *in praesentia*, ottenendo effetti simili a quelli dell'azione recitata sul palco: da una parte evitando di riferire

²⁵⁶ Cfr. anche C. LOMBARDI, *La dipintura poetica*, cit., p. 69.

²⁵⁷ E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 185 (parte V, cap. II, *Della possibilità di giovare alla morale*).

²⁵⁸ DIONISO LONGINO, *Trattato del sublime*, tradotto dal greco in toscano da Anton Francesco Gori, Firenze, Stamperia di Gaetano Albizzini, 1787, p. 21 (sezione IX, *Del pensare*).

eventi da tempo trascorsi, - come fanno propriamente i memorialisti -, e prediligendo eventi che accadono nel momento della narrazione; dall'altra arginando la dimensione diegetica della narrazione stessa a favore di un'azione drammatica che paia compiersi davanti agli occhi del lettori, nella quale i personaggi si presentano drammaticamente operanti e, di conseguenza, parlanti, come se fossero attori in carne e ossa. La fortuna del passo è comprovata dal fatto che esso è fedelmente ripreso anche nella *Scienza nuova* di Vico, il quale applica la riflessione anche a Dante, definito «Omero toscano»:

Dante nella sua *Commedia* pose [sic] in comparsa persone vere e rappresentò veri fatti de' trapassati, e perciò diede al poema il titolo di «commedia», qual fu l'antica dei greci [...]. E Dante somigliò in questo l'Omero dell'*Iliade*, la quale Dionigi Longino dice essere tutta «drammatica» o sia rappresentativa, come tutta «narrativa» essere l'*Odissea*.²⁵⁹

Come si dirà di seguito, tra il *Fermo* e i *Promessi sposi* vige un rapporto simile a quello che Longino individua tra *Odissea* e *Iliade*: solo la versione definitiva del romanzo è drammatica e rappresentativa, laddove il *Fermo* indulgeva ancora alla soluzione diegetica.

²⁵⁹ Cfr. G. VICO, *Scienza nuova*, cit., p. 553 (libro III, *Della scoperta del vero Omero*).

PARTE TERZA

La riflessione estetica di Manzoni

1. «*Le belle lettere... si riguarderanno come un ramo delle scienze morali*»²⁶⁰

Qualsiasi discorso sulla teoria estetica letteraria di Manzoni non può che muovere dal presupposto fondamentale che sostiene tutta la sua riflessione:

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 per sua natura con oggetti gravissimi.²⁶¹

Il legame con «oggetti gravissimi» deriva dal potere insito nella parola non soltanto di suscitare passioni temporanee, ma di influenzare profondamente il pensiero degli uomini; da tale potere deriva una responsabilità etica e morale, in quanto il letterato può contribuire a mutare il corso delle idee, e quindi delle azioni umane che da esse derivano.²⁶²

Fin dall'esordio della sua attività letteraria, Manzoni ha affrontato temi di interesse pubblico come quelli della giustizia e della libertà, dettati da una sempre viva passione politica;²⁶³ tuttavia, solo in un secondo tempo egli avrebbe pensato di dedicarsi alla letteratura per entrare in dialogo con il popolo. Il centro propulsore della sua produzione giovanile era piuttosto l'affermazione personale dell'io poetico che, refrattario al coinvolgimento di un pubblico più ampio di una ristretta cerchia di eletti, aspirava al raggiungimento delle gloriose vette del Parnaso. Manzoni ha poi gradatamente messo da parte la causa del suo ego personale, «quest'io, noioso a sentire e impiccante a ripetere, anche quando sia per tutt'altro che per vantarsi», per sposare quella del bene comune.²⁶⁴

²⁶⁰ A. MANZONI, *Materiali estetici*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Mondadori, Milano 1954, vol. V, II.10, p. 20 (*Scritti linguistici e letterari*, t. III); corsivo mio.

²⁶¹ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, premessa di Gilberto Lonardi, a cura di Giuseppe Sandrini, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani, 2004 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, III), p. 9 (*Prefazione*).

²⁶² Manzoni riteneva che l'aumento dei suicidi, ad esempio, fosse imputabile all'influsso nefasto di certe tragedie: cfr. A. MANZONI, *Lettre à M.^r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragedie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 116. Nelle opere letterarie di Manzoni il tema del suicidio è presente, ma solo in quanto tentazione poi scongiurata: cfr. P. FRARE, *Il Natale di Napoleone*, in «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze», LVII, 2, 2010, pp. 9-32.

²⁶³ L'opera che sancisce il suo esordio letterario è *Il Trionfo della libertà*.

²⁶⁴ A. MANZONI, *Della lingua italiana* (quinta redazione), in ID., *Scritti linguistici inediti*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XVII, t. I), p. 350. Sul tema della vanità dell'io, cfr. BLAISE PASCAL, *Pensées*, in ID., *Oeuvres*, Paris, Lefèvre, 1819, vol. II, p. 146: «le moi a deux qualités. Il est injuste en soi, en ce qu'il se fasse centre de tout. Il est incommode aux autres, en ce qu'il les veut asservir, car chaque moi est l'ennemi et voudrait

La fiducia manzoniana in una parola che potesse divenire occasione di dialogo e di incontro tra tutti gli uomini è maturata lentamente, entro la sua esperienza di conversione al cattolicesimo e, parallelamente, entro il suo avvicinamento al sistema romantico, contraddistinto dalla vocazione a una letteratura democratica, che potesse contribuire a rendere migliori tutti gli uomini:

questo sistema [...] nel suo complesso mi sembra avere una tendenza religiosa. [...] proponendo, anche in termini generalissimi, il vero e l'utile, concorre, se non altro con le parole, che non è poco, nello scopo della religione, si conforma al suo insegnamento, concorda con l'idea che essa ci dà dell'uso che in ogni caso l'uomo può e deve fare della parola.²⁶⁵

Il romanticismo europeo, lungi dall'essere un movimento letterario monolitico, aveva seguito anche tendenze diverse, come nel caso della scuola tedesca di Novalis, contraddistinta da un misticismo immaginoso e da un entusiasmo irrazionale aspramente criticato, tra gli altri, da Ermes Visconti nelle sue *Riflessioni sul Bello*.²⁶⁶ Il principale riferimento teorico di Manzoni, e dello stesso Visconti, era invece W. Schlegel, che individuava il motore della scrittura romantica in un desiderio di infinito reso fecondo dal credo cristiano.

Manzoni si interessa al largo pubblico già nella lettera indirizzata a Fauriel nel 1806, nella quale identificava come modello letterario da emulare Molière, che attraverso il genere della commedia era stato capace di farsi intendere e apprezzare da tutto il popolo francese, laddove invece un grande scrittore italiano dalla vena satirica come Parini era sì stato capace di comunicare delle verità, ma soltanto a pochi:

il Parini non ha fatto che perfezionare di più *l'intelletto e il gusto di quei pochi* che lo leggono e l'intendono; fra i quali non v'è alcuno di quelli ch'egli s'è proposto di correggere; ha trovato delle belle immagini, ha detto delle verità: ed io son persuaso che una qualunque verità pubblicata contribuisce sempre ad illuminare e riordinare un tal poco il caos delle nozioni dell'universale [...].²⁶⁷

être le tyran de tous les autres. Vous en ôtez l'incommodité mais non pas l'injustice» (*Première partie*, art. IX, XXIII).

²⁶⁵ A. MANZONI, *Sul romanticismo*, premessa di Pietro Gibellini, a cura di Massimo Castoldi, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2008 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XIII), pp. 116-117.

²⁶⁶ Ivi, Introduzione di Massimo Castoldi, p. XLII.

²⁶⁷ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 9 febbraio 1806, n. 11, p. 19.

Manzoni, invece, aspirava a perfezionare «l'intelletto e il gusto» di un intero popolo, rappresentando attraverso la parola letteraria una verità accessibile a tutti. Maturata tale posizione teorica, l'intera sua ricerca artistica si è mossa verso questo obiettivo, tanto che le scelte contenutistiche e formali della sua produzione letteraria non possono concepirsi distinte dall'intento morale verso cui tendono.

2. «Il vero solo è bello»?²⁶⁸

Si comprende allora perché, entro l'accesa riflessione sull'essenza del bello nell'arte, Manzoni ha spostato i termini della questione da una dimensione meramente estetica, che non aveva fatto che procurare cavillose disquisizioni, a una dimensione sociale: egli intendeva come propriamente bella solo l'opera d'arte capace di rendere l'uomo migliore avvicinandolo per quanto possibile alla verità.

La celebre sentenza manzoniana «il vero solo è bello», che ha anche dato il titolo a uno studio di Pupino, potrebbe essere parafrasata da un passo meno lapidario dei *Materiali estetici*:

[la poesia] è la viva espressione dei più alti dei più intimi sensi che possono capire nell'animo dell'uomo, essa serve mirabilmente a rappresentare come esistente *quel bello morale che è così vero* nei nostri desiderj e nelle nostre idee, *ma che non ci è dato vedere in questa vita così interamente* come noi lo immaginiamo e a questo modo consola e migliora gli uomini.²⁶⁹

La poesia, e in generale tutta la letteratura, secondo Manzoni dovrebbe rappresentare il «bello morale», ossia suscitare nei lettori la massima aspirazione alla dimensione dell'ideale, di cui la realtà è parzialmente segno e di cui l'opera d'arte dovrebbe essere promessa.²⁷⁰ Questo, però, non deve in alcun modo comportare un'alterazione volontaria della realtà, neanche laddove si voglia obnubilarne il male a favore del bene. Nel medesimo passo dei *Materiali estetici* Manzoni criticava aspramente Ariosto per una sua affermazione dell'*Orlando Furioso* (XXXV 26):

²⁶⁸ A. MANZONI, *Del romanzo storico*, cit., p. 12.

²⁶⁹ A. MANZONI, *Materiali estetici*, cit., VIII, p. 50. Corsivo mio.

²⁷⁰ Per la tensione ascensionale delle opere manzoniane cfr. GIUSEPPE LANGELLA, *Manzoni poeta teologo (1809-1819)*, Pisa, ETS, 2009.

Non fu sì santo, né benigno Augusto, | Come la tuba di Virgilio suona. | L'aver avuto in poesia
buon gusto | La proscrizione iniqua li perdona.²⁷¹

Il fatto che Virgilio avesse falsato la storia dipingendo Augusto come un santo, pur conoscendo le ingiustizie da lui commesse, non poteva, secondo Manzoni, essere in alcun modo accettato, perché se la poesia

dovesse *stortare i nostri giudizj pervertire i nostri sentimenti* sul bene e sul male, sarebbe una peste, un vitupero, un flagello. La proscrizione iniqua li perdona! Mai no, Messer Lodovico. Virgilio all'incontro non ha potuto far perdonare a sé medesimo la sua indegna adulazione. *Per quanto gli uomini amino i bei versi, amano ancor di più la sicurezza e la vita, e le eterne idee della giustizia*; e le orribili carneficine non si dimenticano per le lodi d'un poeta.²⁷²

A conferma di una piena solidarietà intellettuale, un giudizio molto simile viene espresso anche dal Visconti nelle sue *Idee elementari sulla poesia romantica*:

Lo scopo estetico dei versi conviene subordinarlo allo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'umanità, il bene pubblico ed il bene privato.²⁷³

Il falso, che implica una manipolazione del vero, non può in alcun modo essere moralmente bello, neanche se rivestito della più pregiata tessitura stilistico-formale: per dirla con termini danteschi, non basta che la parola sia «ornata», occorre che essa sia anche «onesta».²⁷⁴ Proprio l'indebita scissione tra dimensione estetica e dimensione morale, infatti, era stata all'origine della riduzione perpetrata ai danni della figura del poeta, identificato dai più come mero intrattenitore in cerca di gloria, capace soltanto di suscitare passioni, in certi casi persino dannose:

²⁷¹ A. MANZONI, *Materiali estetici*, cit., VIII, p. 50.

²⁷² Ividem, corsivo mio.

²⁷³ Cfr. E. VISCONTI, *Idee elementari sulla poesia romantica*, «Conciliatore», 19, 22, 26, 29 nov. e 3, 6 dic. 1818, ora in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Gius. Laterza, 1943, pp. 435-469, p. 451.

²⁷⁴ Cfr. P. FRARE, *Il potere della parola, Dante, Manzoni, Primo Levi*, Interlinea, 2010, in merito ai canti I-II dell'*Inferno* dantesco: Dante intraprende il suo cammino solo quando riconosce l'onestà delle parole ornate di Virgilio.

Per due secoli in Italia i poeti hanno pensato solo a esaltare se stessi, sfidare il tempo e la morte, adulare i potenti. [...] E così gli scienziati usano non di rado l'epiteto *poetico* per qualificare una immaginazione falsa, non fondata, o stravagante.²⁷⁵

Lo scrittore non deve rappresentare la dimensione del dover essere nella sua finitezza, la *belle nature* di cui parlava Batteux, in quanto essa non può avere piena cittadinanza in questo mondo. L'opera letteraria non dovrebbe rappresentare una perfezione umana già raggiunta, bensì sollecitarne la ricerca, rendendo l'uomo più virtuoso:

Mi sembra che lo spettatore o il lettore possa portare ad un dramma la disposizione a due generi d'interesse. Il primo è quello che nasce dal vedere rappresentati gli uomini e le cose in un modo conforme a quel tipo di perfezione e di desiderio che tutti abbiamo in noi: e questo è, con infiniti gradi di mezzo, l'interesse ammirativo che eccitano molti personaggi di Corneille, di Metastasio, e di infiniti romanzi. L'altro interesse è creato dalla rappresentazione la più vicina al vero di quel misto di grande e di meschino, di ragionevole e di pazzo che si vede negli avvenimenti grandi e piccioli di questo mondo: e questo interesse tiene ad una parte importante ed eterna dell'animo umano, il desiderio di conoscere quello che è realmente, e di vedere più che si può in noi e nel nostro destino su questa terra. Di questi due generi d'interesse io credo che il più profondo, ed il più utile ad eccitarsi sia il secondo [...].²⁷⁶

La vera cifra della letteratura romantica, allora, dovrebbe essere l'inquietudine, dal momento che «ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero».²⁷⁷

Come Manzoni afferma nella *Lettre*, e poi ancora nel trattato *Del romanzo storico*, ciò che distingue il poeta dallo storico non è la libertà di inventare dei fatti. Il poeta non crea dal

²⁷⁵ A. MANZONI, *Materiali estetici*, cit., II.10, p. 21. Come noto, nel romanzo è lo stesso Renzo a definire «poeta» uno degli avventori dell'osteria della Luna piena (PS XIV 57), con la stessa accezione. Per un resoconto critico sulla questione cfr. FEDERICA ALZIATI, *Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano*, Milano, ETS, 2017, pp. 57-62. Cfr. anche E. VISCONTI, *Analisi de' vari significati delle parole «poesia» e poetico*, in ID., *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, cit., pp. 243-283.

²⁷⁶ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 7 febbraio 1820, p. 194. Entra in collisione con l'affermazione di Manzoni la critica che Silvio Pellico ha mosso alle scelte eccessivamente realistiche del *Carmagnola*: «Non è lettura che strascini, perché gli eroi sono lasciati troppo simili al vero. La poesia è un mondo più bello del reale; bisogna che gli abitanti di quel mondo sieno a un grado più in sù di noi, nell'amore, nell'ira, nelle virtù politiche, ecc.» (Silvio Pellico, *Carteggio*, I, 462-63, cit. in IRENEO SANESI, *Introduzione a A. MANZONI, Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, a cura di ID., Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, p. LXIV). Manzoni parla della differenza tra la "natura" e la "bella natura" anche nel *Fermo e Lucia*, laddove riconosce l'assurdità dell'accostamento tra la barba bianca di padre Cristoforo e la treccia nera di Lucia: «Se noi inventassimo ora una storia a bel diletto ricorderemmo dell'acuto e profondo precetto del Venosino, ci guarderemmo bene dal riunire due immagini così disparate come quelle che si associavano nella mente di Fermo; ma noi trascriviamo una storia veridica [...] la natura e la bella natura sono due cose diverse» (FL III VIII 86).

²⁷⁷ A. MANZONI, *Materiali estetici*, cit., VII.1, pp. 48-49. Cfr. P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, cit.

nulla, ma inizia scegliendo un soggetto storico vero e interessante, che si presti a dare «viva espressione dei più alti dei più intimi sensi che possono capire nell'animo dell'uomo»; scelto il soggetto, è alla poesia che spetta riportare alla luce tutto ciò che gli uomini possono avere pensato e provato, poiché la Storia ha potuto registrare soltanto gli eventi manifesti.

2.1 Una lingua «per tutti»

Scelto il soggetto, poi, all'artista spetta trovare la forma più adeguata per dare «viva espressione» e «mirabile rappresentazione» al contenuto che intende comunicare. Nell'*Introduzione* ai *Promessi sposi* Manzoni definisce per ben tre volte «bella», vocabolo che sapeva essere denso di implicazioni, la storia riportata nel manoscritto dell'anonimo:

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così *bella* dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; perchè, in quanto storia, può essere che al lettore ne paia altrimenti, ma a me era parsa *bella*, come dico; molto *bella*. - Perchè non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? - ²⁷⁸

Si trattava di una «bella storia», ma opacizzata da una «dicitura» artificiosamente ampollosa e densa di figure retoriche eccessivamente sofisticate, tanto che Manzoni avrebbe deciso di farsene «rifacitore». Come si evince dalla stessa introduzione, per «dicitura» è da intendersi sia la lingua in quanto strumento, che le sue possibili declinazioni stilistiche: Manzoni intendeva sostituire ai periodi dell'anonimo, screziati di lombardismi e ispanismi, sintatticamente sgangherati e ricoperti di una fitta coltre di figure concettose e affettate, una lingua naturale, uno stile fluido e piano vivacizzato da «una rettorica discreta, fine, di buon gusto».

La riflessione estetica di Manzoni, allora, passa anche attraverso la sua ricerca linguistica. Entro l'acceso dibattito sulla lingua italiana si era innalzato un concerto di voci tutte discordi quanto a soluzioni formali proposte, eppure tutte accomunate dal medesimo errore, ossia quello di svalutare la funzione essenziale della lingua in quanto tale. I puristi, i classicisti, e tutti i sostenitori dei diversi sistemi linguistici avanzati nell'Ottocento,

non si proponendo il vero e natural fine della cosa [della lingua], non maraviglia che non cercassero il vero e natural mezzo. *Un altro fine si proponevano, un fine loro particolare, un fine, non sociale, ma letterario: volevan provvedere al come alcuni potessero scriver*

²⁷⁸ Corsivo mio.

d'alcune cose, e cercavano qual fosse il mezzo o *più bello*, o più ricco, o più stabile, o più regolare, o il mezzo comune di fatto, a quegli alcuni, s'intende.²⁷⁹

Classicisti e puristi difendevano la lingua dei loro modelli sulla base di una presunta purezza formale, che i seguaci di padre Cesari ascrivevano alla bellezza di un indefinibile «non so che» connaturato ai testi trecenteschi; d'altro canto gli illuministi più ostinati avevano tentato di valicare il problema estetico, chiamando all'appello una lingua che fosse anzitutto funzionale, una lingua “tutta cose” che badasse al contenuto delle idee espresse e non alla veste formale del sistema segnico; Manzoni, invece, ha tentato di conciliare i due estremi, guardando anzitutto all'essenza della lingua, che dovrebbe essere strumento primario per creare una relazione profonda tra tutti gli uomini, su tutti gli argomenti possibili, adempiendo a una funzione non soltanto letteraria, ma «sociale»: una lingua, insomma, «per tutti per tutto».²⁸⁰ Così prosegue il passo sopraccitato:

*Ma la ragion delle cose non comporta che ci sia una parte senza un tutto, un ramo senza un albero, un effetto particolare senza una cagion generale, una speciale operazione di lingua, senza una lingua: ond'è che quei sistemi non danno né possono dare, non solo quello che s'ha a volere, una viva e vera lingua, ma né anche quello che si propongono di trovare e di dare.*²⁸¹

Certamente le soluzioni linguistiche adottate da Manzoni per il romanzo, genere letterario popolare per eccellenza, sono mutate col tempo, ma l'obiettivo ultimo era sempre stato quello di ottenere una lingua integra (per tutto) e unitaria (per tutti): accortosi che la lingua sincretica e artificiale del *Fermo e Lucia* non poteva soddisfare tali esigenze, poiché «con l'aggiunger pezzi e pezzi a una catasta non si rifà un albero», lo scrittore avrebbe deciso di adottare una lingua viva e vera, certo del fatto che solo una lingua esistente poteva davvero essere un tutto ordinato e funzionale.²⁸²

La riflessione estetica di Manzoni, dunque, è guidata da uno sguardo unitario che abbraccia al contempo contenuto e forma (ma si potrebbe dire anche “bello e vero”, “sentire e meditare”) che devono lavorare in piena sinergia per consegnare una verità a tutti gli uomini: la dicitura, ossia la lingua e lo stile, non sono affatto superflui, in quanto il modo in cui la parola si esprime è parte integrante di ciò che essa intende dire. Solo una lingua vera, viva e integra, e una «rettorica discreta, fine, di buon gusto», possono comunicare in modo adeguato

²⁷⁹ A. MANZONI, «*Sentir Messa*», in ID., *Scritti linguistici inediti*, cit., vol. XVII, p. 206. Corsivo mio.

²⁸⁰ Ividem.

²⁸¹ La metafora dell'albero potrebbe derivare dalle *Riflessioni* di Visconti, di cui si dirà di seguito.

²⁸² A. MANZONI, *Della lingua italiana* (quinta redazione), in ID., *Scritti linguistici inediti*, cit., XVII, p. 372.

il bello morale. Vale dunque forse la pena tentare di parafrasare ulteriormente la lapidaria sentenza manzoniana: il vero soltanto è bello, perché certamente il falso non può in alcun modo esserlo, ma il vero può assurgere a diversi gradi di bellezza, e l'opera letteraria dovrebbe aspirare a raggiungere quello massimo, per rendere la verità accessibile e piacevole agli occhi di tutti.

3. *Le «spiacevoli dispute» sul Bello*

Manzoni riteneva che soltanto il dialogo, anche in forma di discussione accesa, potesse illuminare la verità in tutti i suoi possibili risvolti:

cimentar da più lati, comprender bene un sistema erroneo, in una materia travagliata, contesa, corsa, dirò così, da molti sistemi, è un gran lume ad esplorare in questi altri i caratteri dell'erroneità, a discernervi, se vi sono, a conoscer quindi la materia medesima. Ogni lato, ogni modo dell'errore che vi si scopra, ogni omissione, ogni contraddizione che si noti, è avvertire altrettanti modi, altrettanti lati del vero, altrettante leggi del vero.²⁸³

La verità è una realtà poliedrica che richiede di essere osservata da più lati, grazie all'aiuto di sguardi che muovono da diversi punti di vista, grazie anche agli sguardi offuscati dal pregiudizio e dall'errore, in quanto l'errore, quando riconosciuto come tale, può trasformarsi da ostacolo in gradino che permette di muovere un passo in direzione del vero.

L'autore dei *Promessi sposi* era molto interessato alla discussione estetica, ma a suo giudizio essa aveva finito per arenarsi, similmente a quanto era accaduto per quella propriamente linguistica, in disquisizioni futili, in quanto parziali e quindi mal poste. Anzitutto, egli riconosceva una rischiosa forzatura nel tentativo di definire l'essenza del bello attraverso un discorso puramente argomentativo: da una parte perché considerava la bellezza un mistero incommensurabile, dall'altra perché aveva potuto constatare che larga parte della ricerca estetica intendeva faziosamente codificare le regole dettate dalle autorità classiche.

Quanto all'impossibilità di esplicitare cosa sia la bellezza, si consideri ciò che Manzoni afferma in un passo della famosa lettera a Diodata Saluzzo:

Certo, le sincere impressioni che si provano alla lettura d'un componimento sono prodotte da quelle stesse qualità speciali che dovrebbero servir di materia ad un giudizio

²⁸³ A. MANZONI, *Il sistema del padre Cesari*, in ID., *Scritti linguistici inediti*, cit., vol. XVIII, t. I, p. 199.

fondato; ma *tra quel sentire e questo spiegare l'intervallo è immenso*; quello stesso che passa tra dir bello un volto, bella una musica, e il render ragione della loro bellezza.²⁸⁴

Alla lettura di un bel componimento letterario si provano impressioni sincere, simili a quelle che potrebbe produrre l'esposizione di un giudizio ben strutturato; tuttavia, se la giustezza di un giudizio può essere argomentata, non è possibile fare lo stesso di una qualsiasi forma di bellezza, sostanzialmente legata a un *quid* misterioso non riducibile al rispetto di un canone precostituito.

La congiunzione delle due parole «bello perpetuo» era stata pretestuosamente operata dai rigidi censori del nuovo movimento letterario romantico per schermare il modello dei classici antichi da ogni tentativo di innovazione artistica:

So bene d'avere udito che si parlava assai d'un *bello perpetuo*: ma io non ho mai compreso che cosa significassero quelle due parole, nè a dir vero, ho voluto stillarmi il cervello, per comprenderlo; perchè supponeva che se avessero un senso preciso, quegli che le ripetevano, lo avrebbero finalmente dichiarato, come fanno tutti coloro che concepiscono chiaramente un'idea, e bramano di farla ricevere; massimamente se quella idea è combattuta; perchè allora il desiderio di persuadere fa che essi studino tutti i modi di trasmettere alle menti altrui ciò che persuade la loro.²⁸⁵

Due parole, insomma, che avevano la pretesa di fare assurgere i classici a modelli letterari insormontabili, da seguire alla stregua di manuali per raggiungere la perfezione estetica. La posizione dei romantici, afferma Manzoni nella lettera al D'Azeglio, non era affatto quella di demolire il modello dei classici, bensì piuttosto quella di assimilarne più profondamente la lezione, riacquistando anzitutto la loro originaria posizione nei confronti della realtà, e di conseguenza la loro capacità di produrre opere letterarie autenticamente ispirate dal genio artistico libero da vincoli. Anche Ermes Visconti, rispetto agli antichi, avrebbe affermato: «imitiamoli facendo, com'essi facevano».²⁸⁶ La pedestre fedeltà alla forma delle opere classiche, invece, non faceva che causare gravi danni alle opere moderne: danni perpetrati al corso delle idee, che rischiava di cristallizzarsi in visioni del mondo ormai anacronistiche, oltreché palesemente false e quindi immorali, ad esempio per il ricorso acritico ai miti pagani pur dopo l'avvento del cristianesimo; e danni perpetrati alla bellezza dell'arte, per il ricorso a

²⁸⁴ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 19 novembre 1827, n. 271, pp. 448-450. Corsivo mio.

²⁸⁵ A. MANZONI, *Sul romanticismo*, cit., *Lettera a Cesare d'Azeglio*, pp. 101 ss.

²⁸⁶ E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., parte quinta, cap. III, p. 189.

regole dettate dal mero principio di autorità, che non facevano altro che ingabbiare il potenziale degli scrittori. Manzoni era d'accordo con l'opinione di Schlegel, secondo il quale un'opera poteva essere considerata autenticamente e quindi anche perpetuamente bella soltanto se, nel momento storico in cui veniva scritta, essa scaturiva da un'ispirazione sincera.

3.1 *La novità della riflessione estetica di Visconti*

Nel prosieguo della lettera al D'Azeglio, dopo avere contestato l'uso partigiano delle parole «bello perpetuo», Manzoni sosteneva di condividere i risultati raggiunti dalla ricerca estetica dell'amico Ermes Visconti, che a suo giudizio aveva finalmente superato i risultati delle precedenti dispute, definite «spiacevoli», in quanto poste in modo scorretto. L'elogio delle *Riflessioni sul bello* di Visconti era già stato similmente espresso due anni prima, in una lettera al Fauriel:

Visconti travaille à des Réflexions sur le Beau. [...] J'espere que ce travail venant après tant d'autres sur le meme sujet, en sera d'autant plus remarquable, parce que Visconti a trouvé, si je ne me trompe, les données qui mettront le lecteur à même de discerner ce qui a causé tant de confusion et de dissentement dans les idées sur le Beau. Ce qui est déjà écrit, et le plan de ce qui reste à développer *m'ont laissé une impression de vérité que je n'avais jamais éprouvée en lisant les autres traités sur la même matière, et j'espère que, malgré son titre alarmant, l'ouvrage paraîtra neuf et important, et qu'il servira de base à des recherches ultérieures.*²⁸⁷

La questione estetica, dunque, rientrava a pieno titolo negli interessi di Manzoni, che, avendo già letto «autres traités» sulla medesima materia, aveva potuto riconoscere la novità del trattato di Visconti, auspicando che lo stesso potesse fungere da trampolino per l'avvio di ricerche ulteriori, che avrebbero impegnato lui stesso anche in prima persona.

Anche Visconti sosteneva che la bellezza fosse un insondabile mistero: il suo trattato fornisce, per svariate tipologie di bello (visibile, acustico, morale, intellettuale, letterario, ecc.), l'elenco degli aspetti giudicati esteticamente appetibili secondo le opinioni più diffuse, per poi mostrarne il disaccordo, quel «tant de confusion et de dissentement» di cui parla anche Manzoni, e quindi l'impossibilità di pervenire a una definizione univoca e sempre valida della bellezza (viene illustrato in modo convincente anche quanto la cultura particolare dei diversi

²⁸⁷ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. I, 29 gennaio 1821, n. 144, pp. 226-227; corsivo mio. Fauriel avrebbe pensato di tradurre l'opera in francese, per poi rinunciarvi.

popoli possa incidere, ad esempio sul canone estetico della donna ideale). Visconti, tuttavia, non rinuncia al tentativo di ricercare dei possibili punti di accordo tra le dissonanze, tanto che giunge a individuare un ipotetico fondamento di bellezza universale: se non esiste lo stereotipo delle perfette fattezze umane, tutti gli uomini di tutti i tempi riconoscono tuttavia come bello il turbamento che i sentimenti provocano sulle stesse, «l'avvenente espressione di alcuni affetti sull'umana fisionomia», come quella suscitata dall'amore di un genitore per il proprio figlio. Visconti giunge allora ad affermare che universalmente bella è la commistione di bellezza fisica e morale: un assunto teorico che pare avere guidato la mano di Manzoni nella definizione dei ritratti dei suoi personaggi, che sono anzitutto morali.²⁸⁸

Non volendo negare scetticamente l'esistenza della bellezza assoluta, ma semmai dimostrarne l'incommensurabilità, e aspirando alla conciliazione dei contrasti vigenti tra i diversi giudizi estetici, Visconti ha pensato di mutare la prospettiva dalla quale affrontare la questione, spostando lo sguardo dall'oggetto, ossia "ciò che è bello", al soggetto, ossia al "chi" che fa esperienza del bello, e quindi anche al "come". Se non è infatti possibile definire in modo esaustivo la bellezza oggettivata, è tuttavia possibile riconoscere in modo pressoché inequivocabile il «sentimento del bello» che essa genera nel soggetto che la incontra. Tale sentimento, secondo Visconti, non è mero compiacimento sensoriale, bensì «un piacere contemplativo», o, detto in altri termini, «uno stato di contemplazione piacente».²⁸⁹

Da questa definizione si comprende che secondo il teorico del romanticismo l'esperienza della bellezza non è meramente passiva, poiché la dimensione della contemplazione è strettamente legata a quella della meditazione, come confermato dall'accezione che il verbo "contemplare" assume negli scritti manzoniani: nella *Premessa* al Carmagnola, per confutare gli argomenti addotti dai classicisti a supporto delle due unità aristoteliche, egli afferma che la verosimiglianza di una tragedia non dipende in alcun modo dal suo svolgersi in un solo luogo e in un solo giorno, poiché lo spettatore non ha bisogno di illudersi di essere parte dell'azione, sapendo di essere «una mente estrinseca che la contempla»; similmente, negli appunti dei *Materiali estetici* Manzoni afferma che il coro delle tragedie serve a interrompere l'azione per condurre lo spettatore «nel tempo più tranquillo della contemplazione», e, ancora nel *Dialogo dell'invenzione*, che «la nostra mente passa dalla contemplazione d'un'idea alla contemplazione di un'altra».²⁹⁰

²⁸⁸ E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 125 (parte quarta, cap. II). Per l'analisi stilistica dei ritratti manzoniani cfr. *Parte quarta*.

²⁸⁹ Ivi, p. 68 (parte seconda, cap. I) e p. 224 (parte quinta, cap. V).

²⁹⁰ A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, cit., pp. 4-5 (*Prefazione*); A. MANZONI, *Materiali estetici*, cit. II.1, p. 10 (Manzoni cita da W. Schlegel); A. MANZONI, *Dell'invenzione*, in ID., *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*,

Visconti, definendo il sentimento del bello come sinergica simbiosi tra piacere e meditazione, giunge ad affermare che è possibile riconoscere come oggettivamente bella solo l'opera che innesca nel lettore un movimento in direzione del suo umano perfezionamento. Di conseguenza il buon gusto, ossia la facoltà di generare e di riconoscere il bello in ambito artistico, avrà raggiunto l'apice della sua perfezione quando anche l'uomo sarà pervenuto al culmine delle sue possibilità:

il Gusto veramente ottimo, veracemente perfetto non è possibile se non quando la disciplina de' sensi, le scienze speculative, morali ed istoriche, le istituzioni politiche, le passioni oneste, generose, stimabili siano anch'esse pervenute ad uno stato di perfezione.²⁹¹

Il progresso dell'arte non implica il rigetto della tradizione precedente, bensì il suo completamento e il suo eventuale emendamento, nell'ottica di quella costante tensione all'unità che è anche sinonimo di perfezione:

Le invenzioni d'ogni individuo, d'ogni secolo, fanno parte d'un tutto, che non solo si va continuamente componendo, ma che si va anche emendendo.²⁹²

Visconti, allora, sposta l'attenzione anche sull'altro soggetto implicato nel fenomeno artistico, ossia colui che lo crea. Certamente, l'artista che intende scrivere una bella opera d'arte non potrà considerarsi avulso dal momento storico in cui vive, ma dovrà al contrario valutare «a che punto di perfezionamento ci troviamo pervenuti».²⁹³ Nell'ultima sezione del trattato, esprimendo un giudizio sulle «bellezze poetiche più consentanee allo spirito della presente coltura europea», Visconti mostra come la cifra distintiva del suo secolo fosse l'attaccamento al vero: per questa esigenza, a suo avviso, era nato il nuovo genere del romanzo storico. All'altezza della prima versione delle *Riflessioni sul Bello*, Manzoni non aveva ancora scritto i *Promessi sposi*, tanto che Visconti poteva affermare:

premessa di Carlo Carena, introduzione e note di Umberto Muratore, testi a cura di Massimo Castoldi, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2004 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XVI), p. 193.

²⁹¹ E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 165 (parte quinta, cap. I).

²⁹² Ivi, p. 165.

²⁹³ Ivi, p. 238 (parte quinta, conclusione).

In Italia *le scienze morali* trovano scarsi cultori. Indi le osservazioni più intime sul cuore e sui costumi, rare volte vengono in mente ai poeti; [...] Indi manchiamo di romanzi perché i romanzi richiedono appunto più di qualunque altro genere di invenzioni letterarie, ampiezza di cognizioni psicologiche applicate ai casi della vita.²⁹⁴

Si comprende allora da una parte come l'opinione che la letteratura dovesse essere un ramo delle scienze morali fosse condivisa dai due scrittori (e non solo), dall'altra come il fecondo dialogo tra gli stessi, e tra gli altri frequentatori della casa di via del Morone, abbia potuto contribuire a muovere Manzoni verso la scelta del genere romanzo, evidentemente riconosciuto come il più adatto a contribuire al miglioramento dell'uomo, poiché capace di applicare 'un sapere psicologico ai casi concreti della vita'.

4. «Sentire e meditare»

La definizione che Visconti propone per il sentimento del bello, ossia quella di «piacere contemplativo», rimanda inequivocabilmente alle due dimensioni che Manzoni aveva già da tempo posto a fondamento della sua produzione artistica: quella del “sentire”, e quella del “meditare”.

Pierantonio Frare ha dedicato pagine critiche imprescindibili all'originalità della posizione manzoniana, dimostrando come Manzoni, pur riallacciandosi alla questione annosa del rapporto conflittuale, o perlomeno duale, tra cuore e ragione, sia gradualmente pervenuto ad affermare con certezza la loro complementarità. Il cammino verso tale direzione era stato intrapreso una volta imboccato il sentiero indicato dalla teologia cattolica, la sola capace di accogliere l'uomo nella sua integrità e unità; la mediazione della filosofia di Rosmini, poi, avrebbe contribuito a demolire ogni residuo di umana resistenza al riconoscimento di un pieno accordo tra cuore e ragione.²⁹⁵

Secondo Manzoni, proprio nella segmentazione dell'uomo era da individuarsi la principale scaturigine dell'errore nei sistemi filosofici. Pensatori stimatissimi, come Cartesio, Condillac, e Cousin, essendo partiti da una visione parziale dell'uomo, erano stati poi costretti

²⁹⁴ Ivi, p. 201 (parte quinta, cap. III).

²⁹⁵ Per il debito di Manzoni nei confronti della filosofia rosminiana cfr. quanto lui stesso afferma in A. MANZONI, *Dell'invenzione*, cit., pp. 226-267: «[...] qual meraviglia, che, venendo la ragione e la fede da un solo Principio, quella riceva lume e ragione da questa, anche per andare avanti nella sua propria strada? [...] dall'aver esaminata la teoria rosminiana della scienza morale [...] avrete a concludere che è rigorosamente conforme alla ragione l'amar Dio sopra ogni cosa». Per il rapporto tra i due studiosi cfr. anche R. ZAMA, *L'antimanzonismo linguistico del “manzoniano” Rosmini*, in *L'antimanzonismo*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Mondadori, 2009, pp. 49-78.

a emendare o rattoppare la loro teoria nel corso della fase argomentativa, camuffando l'erroneità delle loro posizioni iniziali attraverso l'uso di una terminologia ambigua e polivalente, per essersi tardivamente resi conto dell'impossibilità di sezionare l'essere umano.²⁹⁶ Cousin, ad esempio, aveva diviso le operazioni della ragione in due fasi separate, ossia quella impersonale e involontaria della pura intuizione e quella, successiva, della riflessione consapevole; muovendo dal presupposto che soltanto la prima potesse cogliere verità infallibili, poiché comunicate direttamente da un ente superiore esterno, il filosofo francese pareva screditare la capacità dell'uomo di elaborare giudizi razionali logicamente fondati e quindi anch'essi irreprensibili. Per quanto Cousin si fosse dichiarato contrario allo scetticismo predicato da Kant, il presupposto teorico della sua stessa dottrina rischiava suo malgrado di muovere verso quella medesima direzione; così, nel corso della sua trattazione, egli giungeva a riscattare le funzioni del pensiero, riconoscendo che ad ogni modo soltanto la riflessione consapevole è in grado di distinguere ciò che vi è di vero entro «le tableau confus et complexe de l'opération primitive». Manzoni nota allora che Cousin,

après avoir partagé l'homme comme il lui semblait [...] lui rendre ce qui devenait nécessaire [...] il a du reprendre *l'homme tout entier, l'homme tel qu'il est* [...].²⁹⁷

Tutta la riflessione estetica di Manzoni, illuminata dalla teologia cristiana, muove dunque dall'assunto che l'uomo è un tutto unito, che l'arte dovrebbe tentare di abbracciare nella sua complessità.

Frare ha già notato che se al principio della sua riflessione teorica letteraria Manzoni parlava di “sentire” e “meditare” solo in riferimento al poeta, in un secondo tempo, invece, avrebbe accolto «nel medesimo cerchio dell'autore» anche il lettore/spettatore.²⁹⁸ Laddove è Manzoni stesso a rivestire i panni del fruitore, ad esempio nella *Lettre*, il parametro che egli adotta per giudicare la bellezza di un'opera è proprio la sua capacità di coinvolgere unitariamente cuore e ragione, di generare quella che, nella *Moralità delle opere tragiche*, egli chiama una «riflessione sentita».²⁹⁹ Tale passaggio teorico è denso di implicazioni anche per la sua produzione artistica, in quanto soltanto così concepita l'opera può aspirare ad essere

²⁹⁶ Si rimanda, per la critica che Manzoni rivolge alla tendenza dei sistemi filosofici erronei a fare ‘di una parte il tutto’, allo studio di G. BARDAZZI, *Sineddoche. Strutture del pensiero. Il Manzoni analista della Rivoluzione*, in *Dénouement de lumières et invention romantique*, textes réunis par G. Bardazzi e A. Grosrichard, Genève, Droz, 2003, pp. 87-113.

²⁹⁷ A. MANZONI, *Lettera a Victor Cousin*, in ID., *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, cit., p. 53. Corsivo mio.

²⁹⁸ P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, cit., p. 27.

²⁹⁹ A. MANZONI, *Moralità delle opere tragiche*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, vol. V, t. III, p. 56 (*Scritti linguistici e letterari*).

reale occasione di dialogo tra due soggetti che si muovono entro il territorio comune del sentire e del meditare. Il destino dell'opera, allora, non sarà semplicemente quello di travasarsi dal soggetto creatore a quello ricevente, bensì quello di incontrare diverse individualità capaci di arricchirla di risonanze sempre nuove, attraverso la loro peculiare sensibilità e meditazione. L'arte genera un circolo virtuoso, per cui «il sentire offre l'innescò ad un meditare che si trasforma a sua volta in un sentire più motivato, sul quale si innesterà una ulteriore meditazione, e così via»;³⁰⁰ ultimata l'invenzione artistica, il processo prosegue anche per il soggetto creatore, che in un certo senso diviene lettore di sé stesso.

L'adozione, da parte di Manzoni, dell'espressione «riflessione sentita» è innovativa per almeno due ragioni: per la prima volta, attraverso un 'accozzo inusitato di vocaboli usati', lo scrittore conia un'unica formula verbale capace di rendere esplicito il legame inscindibile di cuore e ragione, senza che sia necessario il ricorso a dittologie o binarismi; per la prima volta, inoltre, lo scrittore accoglie espressamente il lettore/spettatore nel suo medesimo ambito conoscitivo. Questo ampliamento della prospettiva teorica di Manzoni può approssimativamente collocarsi dopo la stesura della *Premessa al Carmagnola* e dei *Materiali estetici*, quindi attorno al '20: proprio in quel torno di anni, Visconti stava lavorando alle sue *Riflessioni sul bello*, che Manzoni elogia nelle sue lettere private, così come nei trattati teorici, giudicandoli fortemente innovativi rispetto al panorama della riflessione estetica europea. Poichè nell'espressione viscontiana «contemplazione piacente» vibrano simultaneamente le stesse corde toccate dalla definizione manzoniana della «riflessione sentita», è realistico pensare a un fecondo circolo di idee tra i due pensatori: anche in forza dell'inclinazione di Manzoni per uno studio dialogato e condiviso, che lo portava a concepire come anche suoi i passi mossi da altri verso la comune ricerca del vero.³⁰¹

Fin dai versi in morte dell'Imbonati Manzoni aveva individuato la sorgente della vera poesia nel sentire e nel meditare, secondo la lezione del Parini; tuttavia, non è improbabile che la teoria manzoniana si sia affinata lasciandosi calamitare anche dalla posizione privilegiata dalla quale il teorico Visconti studiava il fenomeno artistico, ossia quella del lettore. Ancor prima dei *Saggi sul bello*, peraltro, Visconti aveva scritto due altri trattati di estetica letteraria, tra cui una «dissertazione sullo stile» di cui si dà ripetutamente notizia negli scambi epistolari tra gli amici della Cameretta portiana già a partire dal luglio del 1817.³⁰²

³⁰⁰ P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine...*, cit., p. 23.

³⁰¹ È nel *Dialogo dell'invenzione* che Manzoni sostiene apertamente la necessità di studiare «insieme».

³⁰² E. VISCONTI, *Saggi sul bello...*, cit., Nota al testo, pp. 627 ss. Per quanto Visconti sia stato messo in ombra dalla maggior fama dell'amico, egli era forse il più acuto teorico del romanticismo italiano, largamente apprezzato non soltanto entro la Cameretta portiana, ma anche entro il contesto europeo.

Nella prima versione del saggio, rimasta inedita, Visconti era già ricorso a un'espressione sintetica simile alla sua «contemplazione piacente» e, ancor di più, alla «riflessione sentita» di Manzoni, per definire ciò che accade nel lettore quando, leggendo una serie di versi, coglie non una sommatoria di idee disgiunte, bensì un'unità di insieme. L'espressione compare laddove Visconti commenta due passi di Alfieri e di Dante:

Se uno legge l'esclamazione di Saulle nella tragedia d'Alfieri: *Quanti anni or son che sul mio labbro il riso, / Non fu visto spuntar!* [II, I] gli rimane presente la riflessione passionata, l'insieme. Nelle seguenti terzine di Dante, nelle quali è descritto il fiume Lete collocato da Dante nel Paradiso terrestre: *Tutte l'acque che son di qua più monde / Parriano avere in sè mistura alcuna / Verso di quella, che nulla nasconde; / Avvegna che si muova bruna bruna / Sotto l'ombra perpetua; che mai / Raggiar non lascia sole ivi, nè luna.* Dopo aver sentita coll'immaginazione la soavità delle menome idee e dei menomi tratti, veniamo a scorgere la nozione complessiva di quel fiume limpidissimo e scorrente sotto ad una volta d'alberi folti.³⁰³

L'immaginazione, dice il critico, 'sente' la soavità delle diverse idee espresse da Dante, ma poi vi scorge un'unità di fondo riconducibile a un unico concetto; dovendo spiegare la complessità del processo conoscitivo, Visconti semplifica l'atto della lettura dividendolo in due momenti distinti, che però, nella realtà, sa essere sostanzialmente simultanei, poiché non si tratta di provare una sensazione, seguita dall'apprendimento di una nozione, bensì di fare esperienza di una «riflessione passionata».

5. *Le belle arti imitano il «concetto interiore» dell'artista*

Già nella sua *Prefazione al Carmagnola*, Manzoni aveva confutato la teoria secondo la quale scopo dell'arte sarebbe l'imitazione della natura, poiché l'assunzione letterale di tale presupposto induceva erroneamente a calcolare il grado di perfezione di un'opera in base alla sua capacità di approssimarsi a un'ingannevole parvenza di realtà. I sostenitori dei classici difendevano le unità aristoteliche di tempo e di spazio in quanto ritenevano che la loro infrazione avrebbe irrimediabilmente dissipato l'incanto di uno spettacolo che aveva la pretesa di accadere *in praesentia*, proprio davanti agli occhi degli spettatori; ma tale posizione teorica sottovalutava non soltanto la funzione dell'arte, in tal modo ridotta a servile

³⁰³ Cfr. E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello...*, cit., p. 301.

imitazione, ma anche quella dello spettatore, relegato al ruolo passivo di chi per essere coinvolto deve essere necessariamente illuso.

Quando nei suoi scritti teorici Manzoni tenta di ridefinire l'essenza dell'arte, è evidente che non prende in considerazione soltanto la scrittura, bensì tutte quelle che lui stesso, adottando lo sguardo onnicomprensivo della tradizione estetica precedente, non esita a definire «arti del bello».³⁰⁴ Dalle sue riflessioni non traspare alcuna pretesa di gerarchizzare le diverse arti, bensì la certezza che esista tra le stesse una sostanziale sorellanza irradiata dalla condivisione di uno stesso fine, tanto che la definizione della sua teoria letteraria passa anche attraverso un raffronto tra i loro rispettivi codici espressivi, specialmente con quello della pittura, ma non mancano riferimenti anche alla scultura e all'architettura. Per argomentare l'assurdità delle regole aristoteliche, ad esempio, Manzoni si avvale ripetutamente di un confronto tra pittura e teatro, seguendo indubbiamente il modello del *Cours* di Schlegel, ma soprattutto quello del *Dialogo sulle due unità* pubblicato sul «Conciliatore» da Visconti, che struttura dei parallelismi tra le due arti sulla base della distinzione lessinghiana di pittura come arte dello spazio e di scrittura come arte del tempo:

Se una regola pittorica prescrivesse di non rappresentare mai su un quadro che lo spazio di quattro o sei braccia, in cui non possono stare che pochissime persone, questa regola non si opporrebbe all'imitazione della bella natura? Addio la Trasfigurazione di Raffaello, il Giudizio di Michelangelo. [...] Se l'imitazione del bello pittorico richiede che nessuna regola arbitraria fissi a capriccio i limiti dello spazio da rappresentarsi, l'imitazione del bello drammatico richiede lo stesso riguardo al tempo. L'imitazione delle cose coesistenti nello spazio è l'oggetto della pittura; l'oggetto principale della poesia è l'imitazione delle cose che succedono nel tempo. [...] Se una provincia del bello pittorico consiste nel combinare molte attitudini di molte persone, una provincia del bello poetico consiste nel rappresentare molti fatti accaduti a notabili intervalli di tempo e componenti un avvenimento solo.³⁰⁵

Se ciò che aggrada sommamente chi osserva un'opera pittorica è la varietà travolgente delle forme che si intrecciano nella tela, ciò che similmente coinvolge il lettore è la possibilità,

³⁰⁴ Cfr. A. MANZONI, *Carmagnola*, cit., p. 7 (*Prefazione*); A. MANZONI, *Lettere à M.^r C***...*, cit., pp. 99 e 117. Per i riferimenti di Manzoni all'arte della pittura cfr. le considerazioni di Riccardi nel suo commento alla *Lettere*, in particolare p. 146, n. 74, e P. PETROCCHI, *Manzoni e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell'AISSLI, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, vol. I, pp. 177-192.

³⁰⁵ E. VISCONTI, *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, in «Conciliatore», 42, domenica 24 gennaio 1819, ora in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, cit., vol. II, pp. 29-45, p. 38.

offerta dalla narrazione, di viaggiare con la mente attraverso un lasso di tempo bastantemente lungo da contenere una grande varietà di azioni. Visconti sostiene spesso i suoi parallelismi tra le arti ricorrendo a esempi specifici di artisti o anche di opere, come, in questo caso, la *Trasfigurazione* di Raffaello e il *Giudizio* di Michelangelo, due pitture che paiono calamitare lo sguardo in un vortice di forme e di colori; lo stesso fa Schlegel nel suo *Cours*, in cui, per citare solo un esempio, paragona le tinte fosche dell'*Otello* di Shakespeare a un quadro di Rembrandt, o, più genericamente, definisce l'autore inglese un Michelangelo della letteratura.

Manzoni, invece, offre solo paragoni in senso lato tra letteratura e pittura, che tuttavia sono sempre diversi e originali. Si consideri il seguente passo dei *Materiali estetici*:

Le arti imitative non sono venute da altro che dall'aver gli uomini *riflettuto e sentito* che si poteva produrre *una impressione simile al concetto* nato in noi dalle cose reali senza riprodurle. La pittura [...] è l'arte di rappresentare agli occhi nostri la somiglianza d'una cosa per mezzo di opera artefatta che non è la cosa stessa. Quando io contemplo un paese reale si crea di esso *un idolo, un concetto* nella mia mente [...] La pittura dunque non rifà le cose reali perché a dirla con parola tecnica l'arte non lo promette, non imita nello spazio quella sola parte di cose reali che vi potrebbe stare perché l'arte promette assai più, ma rinchioda in quel dato spazio l'imitazione di quelle cose che possano *riprodurre un concetto*.³⁰⁶

Servendosi del codice pittorico, Manzoni dimostra che l'arte non imita affatto la natura così com'è, poiché se così fosse un pittore potrebbe fare rientrare nella spazio della tela solo una porzione di reale della medesima dimensione della cornice. Se l'esempio è simile a quello viscontiano contro la limitazione spaziale delle «quattro o sei braccia», la novità consiste nel fatto che Manzoni afferma apertamente che la pittura, e in generale l'arte, non imita le cose reali, bensì l'«idolo» o «concetto» che le stesse hanno fatto nascere nella sua mente: egli non fornisce una definizione esplicita di cosa intenda per «concetto», ma è chiaro che si tratta di qualcosa di più di un'idea astratta, poiché afferma che esso può nascere nell'artista soltanto dopo che egli abbia «riflettuto e sentito».³⁰⁷ A questo punto, la riflessione manzoniana prosegue traslando la questione dalla pittura al teatro: per il medesimo motivo

³⁰⁶ A. MANZONI, *Materiali estetici*, cit., IV.2, p. 39 (*Delle unità di tempo*).

³⁰⁷ Di «concetto» così inteso Manzoni parlava anche nel componimento la *Vaccina* (vv. 17-24), nel quale già esprimeva la volontà di fare di Dio l'oggetto della sua riflessione poetica: il «Genio», ossia l'ispirazione poetica, « [...] talor de la mia mente | i freni abbandonati in man si piglia, | e volge ove a lui piaccia obbediente | tutta l'alata dei pensier famiglia; | tal che dal petto interno odo sovente | una voce, che irata mi consiglia, | che alment fra tanti il primo mio concetto | torni al Fonte Divin d'ogni intelletto». Cfr. A. Manzoni, *Poesie e tragedie*, p. 461.

non avrebbe alcun senso limitare lo spazio temporale di un'azione all'effettiva durata dello spettacolo, poiché la mente è in grado di abbracciare distanze ben maggiori.

Il paragone con la pittura è presente anche nelle altre opere teoriche di Manzoni. Nello sbizzo della *Lettre* il critico affermava che l'unità aristotelica di tempo è per il drammaturgo che intende rappresentare eventi di popolo come una tavola troppo piccola per il pittore che vuole descrivere una folla di persone, poiché entrambi

ils on été alors obligés de renfermer dans un cadre donné et disproportionné des tableaux qui exigent des dimensions plus vastes si on veut les faire ressemblants.³⁰⁸

Un esempio affine rimane anche nella versione definitiva della lettera, laddove Manzoni afferma che i confini imposti prescindendo dalla natura del soggetto provocano inevitabili inconvenienti che compromettono la verosimiglianza:

ce sera du moins une création à peu près semblable à celle d'un peintre qui, voulant absolument faire entrer dans un paysage plus d'arbres que l'espace figuré sur la toile ne peut en contenir, les presserait les uns contre les autres, et leur donnerait à tous une forme et un port que n'ont pas les arbres de la nature.³⁰⁹

A distanza di decenni, nel trattato teorico *Del romanzo storico*, Manzoni propone un altro confronto tra le due arti, che però considera anche la pittura da un punto di vista temporale:

Dire che la tragedia diventa falsa, se la rappresentazione non s'accorda con le circostanze reali dello spettatore, è dire che un quadro rappresentante una nevicata diventa falso per chi lo guarda nel mese di luglio. Non si tratta, nè in pittura, nè in poesia, di *dare a intendere* (stolta parola in un tale argomento); ma di rappresentare dei verosimili, cioè delle *verità ideali*.³¹⁰

La locuzione 'dare ad intendere' può riferirsi soltanto a un contenuto falso che intende camuffarsi sotto la finta veste del vero; Manzoni la adotta anche nel romanzo, quando, nonostante Don Abbondio tenti goffamente di celare il suo sconvolgimento interno, lo

³⁰⁸ A. MANZONI, *Lettre à M.^r C****, cit., p. 237 (*Sbozzo*).

³⁰⁹ Ivi, p. 146.

³¹⁰ A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, premessa di Giovanni Macchia, introduzione di Folco Portinari, a cura di Silvia De Laude, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XIV), nota di Manzoni al testo, p. 80.

sguardo scrutatore di Perpetua coglie immediatamente l'affettazione del suo atteggiamento: «Come, niente? La vuol dare ad intendere a me? così brutto com'è?» (PS I 67). L'arte non intende in alcun modo ingannare, poiché esiste un patto implicito, una vera e propria convenzione che regola il rapporto tra l'artista e il lettore/spettatore, che è consapevole di ricevere non un vero, ma un verosimile.

Il buon risultato di una qualsiasi opera d'arte, dunque, non è garantito dal rispetto di regole, nè dall'imitazione fotografica della realtà, bensì dalla «somiglianza al concetto interiore» dell'artista, che è quel centro gravitazionale che solo può fare percepire al soggetto ricevente che le diverse parti che la costituiscono tendono tutte verso un medesimo fine; la verosimiglianza dipenderà soltanto dalla coerenza interna all'opera, ossia dalle «relazioni che le diverse parti dell'azione hanno tra di loro».³¹¹

Poiché la definizione manzoniana di arte come imitazione del «concetto interiore» pare del tutto originale, non è inopportuno tentare di chiarirne il senso e di ricostruirne i fondamenti teorici. Manzoni ricorre al termine «concetto» anche in altri passi delle sue opere. A riconferma del fatto che l'elaborazione del concetto richiede un'operazione complessa che oltrepassa i confini del mero meditare, nel *Discorso sui Longobardi* Manzoni afferma che

una serie di fatti materiali ed esteriori, per dir così, foss'anche netta d'errori e di dubbi, non è ancora la storia, nè una materia bastante a formare il concetto drammatico d'un avvenimento storico.³¹²

Serve infatti anche la dimensione che è propria della poesia, quel “sentire” che può riscoprire «i desideri, i timori, i patimenti, lo stato generale dell'immenso numero d'uomini che non ebbero parte attiva in quell'avvenimento».³¹³ Nella lettera al D'Azeglio, poi, Manzoni ribadisce che le regole allontanano l'opera «dalla verità del concetto», ossia non fanno altro che «distrarre l'ingegno inventore dalla contemplazione del soggetto, dalla ricerca dei caratteri propri ed organici di quello». Egli aveva ampiamente argomentato questa affermazione quando nella *Lettre*, assumendo il punto di vista dello spettatore, aveva messo a confronto «il concetto generale dell'*Othello*, e quello della *Zaira* di Voltaire»:³¹⁴ entrambe le opere hanno come tema fondamentale la «gelosia» e intendono descrivere il processo di

³¹¹ A. MANZONI, *Carmagnola*, cit., (Premessa).

³¹² A. MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica*, premessa di Dario Mantovani, a cura di Isabella Becherucci, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2005 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, V), *Introduzione*.

³¹³ Ividem.

³¹⁴ Così nella lettera a C. Swan: A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 25 gennaio 1828, n. 282, p. 482.

corruzione che devia l'animo umano dall'amore fino al deplorevole istinto di uccidere la persona amata, ma la *Zaira* risulta meno convincente poiché, per rientrare entro i limiti imposti dalle due unità, l'autore era stato costretto a inventare espedienti evidentemente finalizzati a velocizzare il decorso, mentre Shakespeare era stato libero di spaziare senza fretta per le 'ambagi del cuore umano'.³¹⁵ Si evince dunque che il «concetto» non equivale alla riproduzione di eventi esterni e che dall'esterno non può provenire nemmeno l'impronta della sua forma, poiché secondo la definizione manzoniana la sua essenza non è «meccanica», bensì «organica», cioè strettamente legata al soggetto inventore.

Il riferimento alla natura organica dell'opera d'arte viene ripreso da Manzoni anche nella celebre lettera a Diodata Saluzzo, nella quale egli menziona Schlegel come precursore di tale concezione dell'operazione artistica:

Io sono profondamente persuaso della verità di quel principio, espresso la prima volta ch'io sappia dal sig.r A. G. Schlegel, che la forma de' componimenti vuol essere organica e non meccanica, risultante dalla natura del soggetto, dal suo svolgimento interiore, dalle relazioni delle sue parti, e dal loro, per dir così, andare a luogo; e non dall'improntamento d'una stampa esteriore, estrania [...].³¹⁶

Organicità significa sostanzialmente unità, unità che deriva dalla fedeltà dell'opera alla natura del soggetto rappresentato e allo spirito del soggetto creatore, come scrive Schlegel nella lezione seconda del *Cours*:

Pour qu'un ouvrage soit poétique, il faut premièrement qu'il forme un tout complet, bien terminé, et qui ne laisse rien à désirer hors de ses propres limites. [...] Ce qui est surtout nécessaire pour qu'un ouvrage soit poétique dans son essence, c'est qu'il soit produit

³¹⁵ A. MANZONI, *Lettere a M.^r C****, cit., p. 132. Le regole costringono l'artista a «créer une action, un nœud, des péripéties [...] cette nécessité de créer, imposée arbitrairement à l'art, l'écarte de la vérité, et le détériore à la fois dans ses résultats et dans ses moyens».

³¹⁶ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, novembre 1827, n. 271, pp. 448-450. Per la trattazione del tema dell'unità, nei *Materiali estetici* Manzoni rimandava alla dodicesima lezione di Schlegel: «Vegga il lettore sulla unità l'eccellente Lezione duodecima del libro sopra citato del Sig. Schlegel [...] il senso dell'artista deve trovare in ogni azione drammatica i limiti che l'arte e il concetto le assegnano. Quella *congerie di avvenimenti che la mente si diletta a contemplare insieme, perchè vi scorge una tendenza ad un fine*, è atta a diventare soggetto di una azione Drammatica. Trovata questa la estensione dello spazio fittizio e di luogo e di tempo dove bisogna cercarla se non nell'azione stessa? e con qual regola bisogna misurarla, se non colla proporzione che le parti hanno fra di loro, e colla durata possibile della attenzione ad un concetto, senza stancarsi; e colla molteplicità possibile di cose legate ad un fine, senza che ne venga la confusione?» (*Della unità di tempo*, IV.2, p. 43).

d'un seul jet, que l'esprit en détermine la forme, et que la forme y soit l'expression de l'esprit [...].³¹⁷

Essendo l'opera d'arte un tutto organico generato non da regole universalmente valide ma dalla fedeltà al concetto interiore del singolo artista, il lettore non potrà affidarsi a un metodo oggettivo di valutazione critica, ma dovrà autonomamente valutare tre questioni fondamentali: «quale sia l'intento dell'autore; se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito».³¹⁸

L'organicità dell'opera letteraria, ossia la sua fedeltà al concetto interiore dell'artista, che a sua volta deriva da una «riflessione sentita», è ciò che solo può renderla eternamente vera, bella, e immune a qualsiasi tentativo di smontaggio critico meccanico:

Il vero solo è bello; giacchè il verisimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verisimile, è un vero, diverso sì, anzi diversissimo dal reale, ma *un vero veduto dalla mente per sempre* o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può essere distrutto dal disinganno. *Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile.*³¹⁹

5.1 Il «concetto interiore» di Visconti e l'«emblema» di Diderot

È probabile che Manzoni abbia ripreso l'espressione «concetto interiore» dal trattatello sullo stile di Visconti. Già nel 1817, Grossi scriveva a Porta:

Ripeto che non pretendo con questo di giustificarmi, ma solo di spiegar meglio che non ho fatto coi versi quale fosse il pensiero, o il *concetto interiore*, per dirla col Sig.r Visconti che m'era formato nel mio cervello prima di stendere sulla carta quello che vi ho steso.³²⁰

A differenza di Manzoni, Visconti ne offre una definizione esplicita:

³¹⁷ A. W. SCHLEGEL, *Cours*, cit., p. 52 (*Seconde Leçon*).

³¹⁸ A. MANZONI, *Carmagnola*, p. 3 (*Prefazione*).

³¹⁹ A. MANZONI, *Del romanzo storico*, cit., I 36.

³²⁰ Cfr. *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1967; lettera del 27 luglio 1817, n. 161, p. 264.

mirando un albero, le immagini del tronco e de' rami e delle foglie e de' frutti si affollano dinanzi allo sguardo; ma ciascuna è ravvisata sempre come parte componente l'oggetto presente alla sensazione. Tale complesso di più idee incorporate in un pensiero unico, lo nomino *concetto interiore*.³²¹

Aggiunge poi una nota, nella quale spiega che nel corso del trattato userà sempre la «frase *concetto interiore*» o anche semplicemente la parola «concetto» con questo preciso significato, laddove invece per gli altri scrittori italiani «concetto» significa semplicemente «qualsiasi specie d'idee»: non è il caso di Manzoni, che invece nella maggior parte dei casi ricorre alla parola semplice per intendere qualcosa di affine al «complesso di idee incorporate in un pensiero unico», di cui parla Visconti. Quest'ultimo afferma che, così come «mirando un albero», oggettivamente costituito da diverse parti, lo sguardo sa cogliere un'unità nella varietà, così anche leggendo un periodo verbale il lettore sa riconoscere che le diverse idee che esso esprime veicolano un pensiero unico. A differenza di Manzoni, che in un passo dei *Materiali estetici* intende per concetto una «congerie di avvenimenti che la mente si diletta a contemplare insieme»,³²² Visconti non applica la definizione di «concetto interiore» al pensiero fondamentale che sottende l'intera opera letteraria, bensì soltanto all'idea fondamentale espressa da un singolo periodo, per poi analizzare la modalità in cui essa viene verbalmente e stilisticamente a definirsi:

è manifesto che un concetto interiore non si può esprimere immediatamente con parole: bisogna che lo scrittore lo decomponga in più idee particolari [...]. Nel concetto totale sta il pensiero d'ogni periodo; il ritrovare le idee spieganti è funzione dello stile.

Il modo in cui il concetto interiore viene ad esplicitarsi è dunque una questione di stile, che consiste nel trovare e nell'ordinare le idee necessarie per dispiegare il pensiero generale. La teoria di Visconti è interessante in quanto, ancora una volta, egli guarda ad entrambi i soggetti implicati nell'evento artistico, lo scrittore e il lettore, identificando il concetto interiore come loro possibile luogo di incontro, con la differenza che

³²¹ E. VISCONTI, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, in ID., *Saggi sul bello...*, cit., p. 300. Le citazioni che seguono sono tratte dalle pagine successive del saggio viscontiano.

³²² A. MANZONI, *Materiali estetici, Della unità di tempo*, IV.2, p. 41.

i lettori percepiscono prima le idee spieganti e poscia il concetto interiore; gli inventori per lo contrario pensano prima di tutto il senso totale.³²³

Dopo avere consultato diversi autori, Visconti conclude che tendenzialmente l'artista prima pensa il concetto interiore, e poi ricerca le idee spieganti più adatte a definirlo. I suoi contorni, dunque, verrebbero a definirsi soltanto una volta che esso viene a esprimersi verbalmente attraverso la parola, come spiega la seguente similitudine pittorica:

Il concetto è come la figura d'un uomo veduto da lungi, quando non scorgesi altro che quel tanto che è uopo per assicurarsi che è il tale. Coll'appressarci, veniamo a discernere i lineamenti più minuti del volto, il colore delle guance e delle varie parti dell'occhio; sensazioni che l'immagine lontana non dava. Similmente, le idee particolari – oltre alla notizia del soggetto – producono le individuate percezioni annesse a ciascun vocabolo. Il concetto è attorniato da sensazioni ulteriori. Vi nasce quella medesima differenza che passa fra un quadro colorito e un abbozzo in cui le figure sono toccate all'ingrosso colla matita e col carbone.³²⁴

Dal punto di vista dello scrittore, il concetto interiore è come un "abbozzo" tracciato a matita nella sua mente, che acquista definizione e colore solo grazie alla parola che riesce ad esprimerlo. Il lettore, invece, vede prima i dettagli del quadro già colorito, ossia le idee spieganti, ma dovrà considerarle nel loro insieme per comprendere il soggetto del quadro, ossia per risalire al concetto interiore da cui era partito l'artista; potrà cogliere l'unità, per l'appunto, grazie a quella che Visconti chiama «riflessione passionata».

Il «concetto interiore» che Visconti intende come fatto stilistico è molto simile a quello che Diderot definiva "geroglifico" o "emblema". Anche lo scrittore francese parla di una 'sensazione totale e istantanea', che sarebbe in sostanza 'lo stato della nostra anima', che per rendersi manifesta a sé e agli altri necessita di scomporsi in una forma analitica, non più quindi sintetica:

Autre chose est l'état de notre ame, autre chose le compte que nous en rendons soit à nous-même, soit aux autres: autre chose la sensation totale & instantanée de cet état, autre chose l'attention successive & détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester & nous faire entendre. Notre ame est un tableau mouvant d'après

³²³ E. VISCONTI, *Analisi delle nozioni...*, cit., p. 313, n. 9.

³²⁴ Ivi, p. 314.

lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du tems à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier & tout à la fois; l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression. Le pinceau n'exécute qu'à la longue ce que l'œil de Peintre embrasse tout d'un coup.³²⁵

Tuttavia, nonostante questa declinazione analitica, l'opera poetica resta misteriosamente attraversata da uno spirito vivificatore che trasforma quello che esteriormente si presenta come un concatenamento di termini, in un "tessuto di geroglifici" che rende l'opera "emblematica", ossia capace non soltanto di dire, ma di rappresentare, non soltanto di comunicare all'intelletto, ma di commuovere l'anima, di coinvolgere i sensi e l'uomo nella sua unità, che è fatta di meditare e di sentire:

Il passe alors dans le discours du Poëte un esprit qui en meut & vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? J'en ai quelquefois senti la présence; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites & représentées tout à la fois; que dans le même tems que l'entendement les saisit; l'ame en est emue, l'imagination les voit, & l'oreille les entend; & que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force & noblesse, mais que c'est encore *un tissu d'Hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la piegnent. Je pourrais dire en ce sens que toute Poësie est emblématique.*³²⁶

Senza che lo spirito dell'artista attraversi l'opera letteraria, le parole non sono altro che termini, magari energici, che però si limitano a esporre un pensiero all'intelletto, senza quel potere rappresentativo e raffigurativo che solo può commuovere. Lo stesso afferma Visconti nelle *Riflessioni sul bello*:

Scoprire il vero è sempre aggradevole: ma non sempre in quel vero che scopriamo si manifesta un'intellettuale bellezza. Non è esteticamente diletto chi, sperimentando o ragionando, sente unicamente d'aver imparato, d'aver argomentato giusto, d'aver esattamente osservata la natura. [...] Affinché abbia luogo per noi il fenomeno della bellezza intellettuale è d'uopo che al piacere meramente speculativo si aggiunga un altro piacere.

³²⁵ D. DIDEROT, *Lettre sur le sourds et muets*, cit., pp. 122-123; corsivo mio. Anche nell'opera di Diderot sono frequenti i rimandi all'arte pittorica, in quanto il senso più di ogni altro capace di cogliere l'unità nella varietà è lo sguardo.

³²⁶ Ivi, pp. 152-153.

E prosegue affermando che le verità proposte, siano esse ‘storiche’, ‘moralì’, ‘razionali’ o ‘fisiche’, comunque

devono affacciarsi alla mente come cose [...] *di cui la presenza alletta l'attenzione in un modo non disanalogo da quello ond'essa viene allettata dalla presenza del bello visibile.*³²⁷

Le riflessioni stilistiche di Visconti e di Diderot spiegano come la funzione essenziale dell'arte sia quella di trasmettere con potenza un concetto unitario attraverso una varietà di idee che non ne compromettano l'integrità e che sappiano coinvolgere intelletto, cuore, immaginazione e sensi del lettore, che non vuole soltanto imparare, ma essere «esteticamente dilettrato». Gli scrittori dovrebbero aspirare al raggiungimento di un'unità di insieme simile a quella che possono offrire i pittori attraverso un quadro che manifesta simultaneamente allo sguardo una complessità di immagini diverse legate inscindibilmente tra di loro.

6. «La verità... va sentita con vivezza e comunicata con potenza»

Manzoni scrisse ad Hayez un'ottava, nella quale pregava il pittore di rendergli finalmente «vivo al guardo» il soggetto del suo Adelchi, così come egli già aveva fatto col suo *Carmagnola*:

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 maraviglia e di pietade oggetto;
mentre aver sol potea dal verso mio
pochi giorni di spregio, e poi l'obblio.³²⁸

Secondo l'ammissione di Manzoni stesso, laddove la parola poetica non era stata in grado di plasmare adeguatamente la sua idea originaria, lasciandola parzialmente ottenebrata dalla

³²⁷ E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., pp. 73-74 (parte seconda, cap. I).

³²⁸ Cfr. A. MANZONI, *A Francesco Hayez*, in ID., *Poesie e tragedie*, cit., pp. 512-513.

nebbia dell'astrazione intellettuale, il pennello di Hayez, invece, avrebbe potuto rivestirla di una forma sensibile, che la rendesse eternamente presente e 'viva davanti al guardo' di ogni uomo, salvandola dalla dimenticanza.

Non è dunque facile, per lo scrittore, esprimere fedelmente il suo concetto, e tantomeno comunicarlo potentemente ai suoi lettori. Come noto, Manzoni non auspicava che il lettore/spettatore si immedesimasse passivamente nell'operare e nel riflettere dei suoi personaggi, bensì che il lettore/spettatore fosse giudice capace di mantenere, rispetto all'azione, distacco critico e autonomia di pensiero. Tuttavia non si deve pensare che Manzoni, per garantire uno spazio al giudizio, intendesse limitare quello spettante alla commozione dell'animo o al piacere dei sensi, in quanto, come si è detto, egli mirava a un coinvolgimento globale dell'uomo.³²⁹ Si può dire che egli non aspirava a trasportare il lettore nelle vesti dei singoli personaggi, quanto a trasferirlo nel loro stesso mondo, in una dimensione diversa, verosimile e affascinante, della quale il suo occhio potesse divenire testimone oculare.

Se si pensa al Manzoni freddamente razionale che molti critici hanno dipinto, certe affermazioni dei suoi scritti teorici non possono che destare meraviglia. Nella *Lettre*, lo scrittore lombardo afferma che le opere teatrali andrebbero anzitutto gustate e non misurate 'compasso e orologio' alla mano per verificarne la conformità a regole prestabilite da critici che non fanno altro che inibirne il potenziale e gli effetti; la bellezza della poesia può essere certificata solo dalla sua capacità di coinvolgere il lettore/spettatore a un punto tale da fargli momentaneamente dimenticare che si tratta di finzione:

ce n'est pas par ces graves écoliers que sont dignement attestées les beautés supérieures de la poésie: c'est bien plutôt par les hommes qu'elles transportent hors d'eux-mêmes, qu'elles jettent dans un état de charme et d'illusion où ils oublient et la critique et la poésie elle-même, pleinement, uniquement dominés par la puissance de ses effets.³³⁰

Lo stesso concetto viene similmente ribadito in un altro passo:

Lorsque le public, entraîné par des beautés grandes et neuves, par le charme combine de l'idéal et du vrai, se laisse aller aux impressions qu'un grand poète sait produire, les

³²⁹ Cfr. L. BADINI CONFALONIERI, Introduzione a A. MANZONI, *Scritti storici e politici*, a cura di ID., Torino, Utet, 2012, vol. I, pp. 7-18 (la sezione *Disgregare, scegliere responsabilmente: dell'esercizio della libertà*).

³³⁰ A. MANZONI, *Lettre a M. C****, cit., pp. 34-36. Carla Riccardi riconosce l'eco della lezione decima di Schlegel.

critiques sont toujours là pour l'empêcher de s'égarer avec lui, pour gourmander son illusion, et ramener son attention un moment surprise et absorbée par les choses mêmes, à ce qui doit passer avant tout, à l'autorité des forms et des règles.³³¹

Anche Manzoni, dunque, parla di trasporto, fascinazione, smarrimento e illusione in riferimento all'arte, che per avere effetto deve anche creare un memorabile incanto. L'«impression pure et franche des ouvrages de l'art» non è frutto di un calcolo, ma di uno spontaneo accoglimento della bellezza.³³²

Conoscendo le critiche mosse contro la moralità di un'arte estremamente coinvolgente come il teatro, l'autore aveva avvertito, per le tragedie, l'esigenza di riservare alla meditazione lo 'spazio più tranquillo dei cori', forse in quanto non ancora pienamente fiducioso nell'autonomia di giudizio del lettore, che invece nel romanzo avrebbe guadagnato, nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi*, una libertà pressoché totale.

Dalla lettura dei trattati teorici manzoniani, possono cogliersi alcune delle direttive perseguibili per generare nei lettori un trasporto anche estetico, già delineate dalla critica che lo precede.

6.1 *La varietà nell'unità*

È evidente che per sostenere i suoi giudizi in ambito estetico Manzoni non struttura il suo discorso poggiando soltanto sul buon senso, ma anche avvalendosi delle argomentazioni più accreditate del dibattito filosofico. Una delle ragioni che Manzoni avanza a sfavore delle due unità aristoteliche è proprio la necessità, per suscitare nei lettori/spettatori curiosità e interesse, e soprattutto per fare presa sull'immaginazione, di rappresentare la massima varietà di eventi che possa essere contenuta entro un evento drammatico contemplabile dalla mente nella sua integrità:

l'on purrait affirmer que, plus la volonté de l'homme traverse, si l'on peut le dire, de durée et d'étendue, et plus elle excite en nous de curiosité et d'intérête; que *plus les événemens* qui sont le produit de sa force se prolongent et *se diversifient*, pourvu toutefois

³³¹ Ivi, p. 116.

³³² Ivi, p. 49.

qu'ils ne perdent pas l'unité, et qu'ils ne se compliquent pas jusqu'à fatiguer l'attention, et plus ils ont de prise sur l'imagination.³³³

Manzoni ha evidentemente proseguito su questa strada non soltanto nelle tragedie, ma anche e soprattutto nel romanzo, che i primi lettori, tra ammirazione e sconcerto, hanno immediatamente notato essere un insolito intreccio di storie particolari innestate su quella principale dei due umili protagonisti.³³⁴ Se per alcuni tale strategia narrativa rischia di distrarre la mente dal soggetto fondamentale, molti critici proprio in tale varietà riconoscono uno dei maggiori pregi dei *Promessi sposi*. Alcuni giudizi tratti dalle primissime recensioni all'opera dimostrano infatti che tale varietà venne fin da principio accolta come una ricchezza di contenuti che non va a scapito dell'unità del romanzo nel suo complesso:

in questo libro l'autore, deviando ad ogni tratto dalla storia de' *Promessi sposi*, scorre [...] a ragionare d'altre cose che hanno bensì una relazione stretta col soggetto principale, ma non era forse mestiere che vi si spendessero tante parole. Pur non ostante, tutte coteste cose che sembrano scucite le stanno bene insieme, e non mandano suoni discordi e non isviano punto l'animo del leggitore. [...] L'ingegno sommo e il cuor candido di chi dettò son le corde che risuonano da per tutto, sono quelle che mantengono una soave consonanza, che formano una reale unità, una verace condotta; quella condotta appunto e quell'unità che ammiriamo nelle odi di Pindaro, le quali pur toccano *tante corde e si disparate da parer cose strambe che non sentisse che le stanno tutte come a dire entro lo stesso accordo*: e appunto d'un sì fatto genere sono le opere di Manzoni [...].

La ragione della voga di quest'opera salta agli occhi immediatamente. Varietà ed importanza di avvenimenti; pittura energica d'usi e di costumanze [...]; caratteri vivamente tratteggiati; passioni poste in contrasto; le vie dell'animo ricercate, e tutto ciò senza sforzo, senza l'orpello delle esagerazioni, senza il sussidio di mezzi incomprensibili

³³³ A. MANZONI, *Lettre a M. C****, p. 52; corsivo mio. In un altro passo, similmente, Manzoni afferma che l'azione dovrebbe essere «une et variée, pleine d'intérêt et de leçons» (p. 131).

³³⁴ Anche Tasso tratta ampiamente il tema della varietà nell'unità, e afferma che l'ispirazione del poeta dovrebbe provenire dalla molteplicità ordinata dell'universo creato da Dio; Cfr. TORQUATO TASSO, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, pp. 139-140 (libro terzo): «sì come in questo mirabile magisterio di Dio che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle e, discendendo poi giù di regione in regione, l'aria e 'l mare pieni di uccelli e di pesci, e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e ruscelli e fonti e laghi e prati e campagna e selve e monti sogliamo rimirare, e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudine ed orrori, con tutto ciò uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo dal quale sono le sue parti con discordie concordia insieme congiunte e collegate, e, non mancando nulla in lui, nulla però vi è che non serva a la necessità o a l'ornamento». Si noti che l'affinità col pensiero manzoniano non è solo tematica, ma anche stilistica, in quanto anche Tasso descrive la varietà del reale ricorrendo a coppie antitetiche e ossimori, come «discordie concordia».

[...] a questo s'aggiunga un ben calcolato riparto di tanti episodj, che presi isolatamente parrebbe a prima giunta non potersi unire al soggetto fondamentale, ma che vi si combinano *come tanti raggi nel centro d'un disco* [...].

che l'azione conservi una tal quale unità e che gli episodj siano connessi all'azione in modo da concorrere all'andamento di essa, è provato del pari nell'opera di Manzoni con questo argomento: tolga la *Vespa* un solo degli episodj importanti dall'opera stessa, e ne vedrà *l'orditura* scompagnata a modo da non potersene raccapezzare il filo.³³⁵

In tutti i casi soprariportati, i critici ricorrono a similitudini o metafore che esprimono il concetto di un'opera varia ma unita allo stesso tempo: i numerosi episodi sono come 'note diverse di uno stesso accordo', come 'raggi irradiati dallo stesso centro', o come 'fili di un'unica orditura'.

6.2 *Il modello dei classici*

Nei suoi scritti teorici Manzoni si riallaccia alla riflessione estetica che lo precede, affermando che la dimensione visiva della scrittura è indispensabile affinché il lettore possa avvertire la pagina non come mera trasmissione di informazioni, bensì come un evento capace di suscitare una «riflessione sentita»: la parola letteraria non dovrebbe limitarsi a dire, ma dovrebbe anche mostrare ciò di cui parla.

Specialmente nella *Lettre*, Manzoni ribadisce ripetutamente che sarebbe opportuno *mettre sous les yeux* tutto ciò che si intende comunicare.³³⁶ Trattandosi nello specifico di un'opera teorica dedicata al Teatro, potrebbe sembrare una considerazione scontata, ma non lo è: prima di tutto in quanto, come si è detto, larga parte della critica manzoniana sostiene che l'autore lombardo abbia pensato le sue tragedie per la sola lettura; in seconda istanza perché Manzoni afferma che andrebbe messa sotto gli occhi dei lettori/spettatori tutta l'azione drammatica, evitando quindi l'espedito di noiosi resoconti a mero titolo informativo; perché, infine, egli sostiene che andrebbe mostrato non soltanto lo scheletro dell'azione stessa, bensì anche il mondo che si cela nell'intimo dei personaggi, che è anch'esso in un costante movimento. È in particolare per spiegare l'importanza di quest'ultima funzione

³³⁵ Y., in «Il novo Ricoglitore», Milano, giugno 1827, ora in *Le recensioni del 1827 ai «Promessi sposi»...*, cit., pp. 179-181, p. 180; «Gazzetta di Milano», 11 luglio 1827, Ivi, pp. 186-187, p. 187; «Gazzetta di Milano», 15 ottobre 1827, Ivi, pp. 198-201, p. 200. Corsivo mio.

³³⁶ Cfr. A. MANZONI, *Lettre a M. C****, cit., pp. 14, 43, 129.

visiva della parola che Manzoni ricorre a vocaboli che la accostano all'arte della pittura, in quanto essa è capace di immortalare con la massima evidenza tutte le possibili sfumature dei sentimenti umani:

Quant au changement de desseins dans les personnages, je ne vois pas comment son effet serait d'affaiblir l'intérêt. Il fournit au contraire un moyen de l'exciter, en donnant lieu de *peindre* les modifications de l'âme, et la puissance des choses extérieures sur la volonté.³³⁷

E ancora, criticando le scelte imposte dalle regole aristoteliche:

cette *gradation si intéressante* par la quelle l'âme atteint l'extrémité, pour ainsi, dire, de ses sentimens, il a fallu y renoncer en partie; *toute peinture* de ces passions qui prennent un peu de temps pour se manifester, il a fallu la négliger; *ces nuances* de caractère qui ne se laissent apercevoir que par la succession de circonstances toujours diverses et toujours liées, il a fallu les supprimer ou les confondre.

Come sostenuto da Schelgel, l'opera teatrale, ma anche semplicemente scritta, dovrebbe dunque aspirare a ottenere un impatto simile a quello generato da un «majestueux tableau» caratterizzato da un tripudio di forme e sfumature di colori.³³⁸

È rilevante anche il fatto che quando Manzoni esalta le qualità scritte degli autori che reputa eccelsi, non manca di metterne in rilievo la maestria nel rendere la parola scritta chiave di accesso ad immagini sensibili percorribili con l'occhio. Del maestro latino Virgilio, ad esempio, Manzoni tesse un sentito elogio nell'opera *Del romanzo storico*, nel passo divenuto celebre per il conio dell'espressione «accozzi inusitati di vocaboli usati», in riferimento a quello che lo scrittore milanese identificava come uno dei tratti più distintivi dello stile virgiliano. Poco prima, Manzoni aveva definito l'*Eneide* «un vasto e mirabile complesso di verosimili» in cui grazie ai grandiosi artifici letterari del poeta «Roma è veduta da lontano, ma tutta»:

[...] *lasciate fare al poeta a attirar là il vostro sguardo ogni momento, e sempre a proposito, sempre mirabilmente. Lasciate fare a lui a rappresentarvene anche direttamente la storia futura; ora in qualche particolare, con de' cenni rapidi e maestri, ora*

³³⁷ A. MANZONI, *Lettre a M. C****, cit., pp. 54, 162.

³³⁸ Ivi, p. 126.

più distesamente, con l'artificio di bellissime invenzioni poetiche, come la predizione d'Anchise, o l'armi fabbricate da Vulcano. Invenzioni nove o vecchie, poco importa, quando sono passate per le mani di Virgilio.³³⁹

Il soggetto fondamentale dell'opera è la fondazione di Roma, che attraverso strategie narrative come l'*ekphrasis* dello scudo di Enea fabbricato da Vulcano, esempio eccelso di visibile parlare, viene dipinta nel suo passato, presente e futuro.³⁴⁰

Nell'*Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua* Manzoni definisce Dante, che proprio Virgilio elesse a 'maestro e autore' dal quale tolse il «bello stilo», «primo tra i primi, di valore come di tempo» di tutti i poeti italiani, poiché egli non si limitò a fornire «descrizioni» dettagliate dell'intera gamma dei sentimenti, vizi e virtù del genere umano, bensì si premurò di offrire vere e proprie «pitture di persone», vale a dire sentimenti, vizi e virtù incarnati in corpi visibili. Legami tra l'opera dantesca e il romanzo manzoniano furono colti già nell'Ottocento da un lettore attento come D'Ovidio, il filologo che per primo si dedicò a un'analisi sistematica delle varianti tra le due edizioni dei *Promessi sposi*.³⁴¹ Nel suo studio, egli afferma di riconoscere nel romanzo un intento affine a quello della *Commedia* dantesca, ossia quello di scrutare a fondo la natura umana nella sua interezza, per rappresentarne in modo compiuto sentimenti, inclinazioni, e caratteri, attraverso l'esposizione di vicende storiche reali. Pur trattandosi di due opere appartenenti a generi letterari apparentemente agli antipodi, entrambe descrivono la complessità del reale attraverso l'arte di una parola materica e aderente all'oggetto descritto:

Già cinque secoli innanzi un altro pensatore artista [...] aveva maestrevolmente accomodato lo stile poetico, or conciso or largo, or familiare or solenne, or aspro or soave, or nudo ora ornato, ad una *tanta varietà di cose*. E il solo italiano, se non pari,

³³⁹ A. MANZONI, *Del Romanzo storico*, cit., p. 39 (parte seconda).

³⁴⁰ La riflessione estetica, sia classica sia romantica, ha messo in luce la grandiosa varietà dell'epica antica, che aveva dato vita a veri e propri corpi di dottrina nazionale in cui interi popoli potevano riconoscersi. Charles Batteux, nel suo trattato sulle belle arti, descrive le opere di Omero e di Virgilio come «de grands corps de doctrine, comme de ces Livres de Nation, qui contiennent l'histoire de l'etat, l'esprit du Gouvernement, les principes fondamentaux de la Morale, les dogmes de la Religion, tous les devoirs de la société: et tout cela, revêtu de ce que l'expression et l'art ont pu fournir de plus grand, de plus riche et de plus touchant à des Génies presque divins»; i capolavori dell'epica antica sono come grandi quadri nazionali, in quanto «on a eu l'art de peindre des moeurs, des usages, des loix, des coseils... dèguisés tantôt en allégories, tantôt en prédictions, quelquefois exposés ouvertement» (C. BATTEUX, *Les beaux arts...*, cit., p. 137; *Chapitre III, Les Regles gnrales de la Poésie des choses...*). Si tratta, in sostanza, di opere che avevano saputo raggiungere gli stessi obiettivi che Manzoni si era prefissato per il suo romanzo, che tuttavia avrebbe dovuto sormontare le difficoltà procurate da un'epoca non più avvezza a considerare come veri fatti inventati.

³⁴¹ A. MANZONI, *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla*, in ID., *Scritti linguistici editi*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000 (Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, XIX), pp. 161-307, p. 209.

prossimo a quell'antico, non poteva fare di non proporsi un quissimile per la sua prosa, ove intendeva *ritrarre* e le naturali bellezze del paese nativo, e la storia dei suoi dolori pubblici e domestici in un'età sventurata, e quelle inclinazioni e temperamenti umani che son proprii d'ogni età o paese, e le celestiali glorie e le mondanità deplorabili della religione cattolica, e l'opera provvidenziale di Dio e l'azioni delle leggi morali e sociali nel mondo.³⁴²

Nella *Lettere*, invece, è Shakespeare che assurge a imprescindibile pietra di confronto per la riflessione manzoniana sul Teatro, poiché nessuno come l'inglese era stato capace di rappresentare tanta varietà di sentimenti umani. Anche Manzoni, come Schlegel e Le Tourner, accosta la scrittura di Shakespeare all'arte di dipingere, e negli appunti dei *Materiali estetici* afferma che è «eccellente nell'arte di presentare agli occhi quelle cose appunto alle quali egli ha rivolta l'attenzione».³⁴³

Inutile dire che, se Manzoni tanto apprezzava l'*evidentia* descrittiva dei suoi modelli letterari, certamente anch'egli aspirava ad ottenere un simile impatto visivo sui suoi lettori.

6.2.1 «Una rappresentazione... animata e in atto»

Come sostiene la scrittrice americana McCLanahan nella sua monografia dedicata alle tecniche del *Word painting*, in qualsiasi opera letteraria lo spazio riservato alla diegesi rischia di compromettere l'incanto generato dell'arte:

Since a godlike narrator is capable of infinite knowledge, it seems natural that he would want to impart this knowledge to his readers. Exposition appeals more to the mind than to the senses; its playing field is the world of ideas, explanation, analysis and meaning. Where most description concerns itself with concrete and sensory details, exposition often involves abstraction. Generally speaking, description *shows*, exposition *tells*.³⁴⁴

«Esposizioni» prive d'arte sono, secondo Manzoni, i lunghi preamboli che i drammaturghi erano costretti a premettere alle loro opere per evitare di esondare dai limiti imposti delle due unità:

³⁴² D'OVIDIO, *Le correzioni ai Promessi sposi e la questione della lingua*, pp. 21-22; corsivo mio.

³⁴³ A. MANZONI, *Materiali estetici*, cit., III.34, p. 27.

³⁴⁴ REBECCA MCCLANAHAN, *Word Painting, A guide to Writing More Descriptively*, Cincinnati, Writer's Digest Books, 1999, p. 161.

le poët asservi aux règles [...] se trouve réduit à la gêne des expositions, de ces *expositions si souvent froides, inertes, compliquées*, à l'ennui desquelles on se résigne, avec justice, comme à une condition rigoureuse du système accrédité.³⁴⁵

Stessa funzione assumono i lunghi monologhi,

des monologues *destinés à informer* le spectateur, qui comprend toujours, et fort bien, qu'ils ne sont destinés à autre chose qu'à l'informer.³⁴⁶

Ma il lettore/spettatore non vuole essere intellettualmente «informato», bensì essere coinvolto sensorialmente assistendo a un'azione in corso di svolgimento.

Questa posizione teorica, sostenuta fermamente da Schlegel e Visconti, si declina anche nell'operare artistico di Manzoni: non solo nelle sue tragedie, che sono contraddistinte da «un'esigenza di rappresentare che è, invece, assente nel teatro contemporaneo, in cui prevalgono piuttosto i passi narrativi, le divagazioni storiche ed erudite, i pezzi di bravura oratoria», in cui «scarseggia il dramma in senso proprio, vale a dire l'evento agito al cospetto degli spettatori»;³⁴⁷ ma anche nel romanzo. Nell'opera teorica *Del romanzo storico*, proprio in riferimento al genere popolare per eccellenza, Manzoni spiega che il «diletto» che l'opera letteraria si propone di offrire «è quello che nasce naturalmente dall'acquistare» una «cognizione [...] per mezzo d'una rappresentazione [...] animata, e in atto».³⁴⁸ Nella stesura dei *Promessi sposi*, lo scrittore si è gradualmente approssimato a tale obiettivo, riducendo le parti meramente espositive e diegetiche in favore di soluzioni dinamicamente drammatiche.³⁴⁹

³⁴⁵ A. MANZONI, *Lettre à M.r C****, p. 96.

³⁴⁶ Ivi, p. 100.

³⁴⁷ P. BOSISIO, «*Il Conte di Carmagnola*» e la tecnica teatrale del Manzoni, cit., p. 306.

³⁴⁸ A. MANZONI, *Del romanzo storico*, cit., p. 4.

³⁴⁹ Cfr. *Parte quarta*.

PARTE QUARTA
Le strategie scritte

1. *Istruzioni che possono «recar moltissimo giovamento»*

Che Manzoni aspirasse a scortare diligentemente l'occhio mentale dei suoi lettori attraverso tutto il complesso mondo fisico e morale descritto nella sua opera lo dimostrano la stima che egli nutriva nei confronti degli scrittori contraddistinti da una tale capacità, come Dante, Virgilio e Shakespeare, il suo personale interessamento al dibattito estetico sulle arti sorelle del bello, e quindi anche al tema dell'*ut pictura poësis*, ma soprattutto l'incessante lavoro di scrittura, riscrittura e cesellatura che l'ha impegnato dalla prima stesura del *Fermo e Lucia* fino all'edizione Ventisettana e agli ulteriori ritocchi in vista della Quarantana; che Manzoni sia riuscito nel suo intento è provato dagli apprezzamenti che critici e letterati, italiani e stranieri, otto e novecenteschi, hanno espresso nei confronti nella forza icastica dei *Promessi sposi*, così come dalla fortuna del romanzo anche nel mondo delle arti visive, paragonabile solo a quella della *Divina Commedia*. Non resta che tentare di riconoscere quali siano le strategie scritte che l'autore, più o meno consapevolmente, ha adottato per approssimarsi a tale *evidentia*.

Manzoni aveva una concezione artigianale della scrittura ben lontana dallo spontaneismo poi vagheggiato dall'estetica crociana: a suo giudizio quello dello scrittore era da considerarsi a tutti gli effetti un mestiere, che come prerogativa postula in chi lo esercita non soltanto un innato talento, ma anche una paziente dedizione nella pratica.³⁵⁰ Già nel giovanile *Sermone della poesia*, egli si sdegnava per quella folla di sedicenti poetucoli che, con l'unico pensiero di distrarsi «da le pubbliche faccende», si diletavano a inanellare «versi inetti», che senza alcun vaglio critico riuscivano a oltrepassare le soglie della stampa; lo scrittore per elezione prorompeva allora nella sfidante domanda: «qual è mai scienza, o disciplina | tanto volgar, che da stessa informi | non sudato cerebro?». Il metodo che fin d'allora asseriva di adottare per formare la sua mente al mestiere della scrittura era quello di prendere le distanze da quell'«insana» schiera e di chiudersi in «una cella» a pensare molto e a leggere «libri | quanti con l'occhio annoverar tu possa».³⁵¹ Inaugurata la stesura del

³⁵⁰ Manzoni parla di «mestiero dello Sgorbia»; Cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. I, 25 febbraio 1829, n. 309, p. 545.

³⁵¹ A. MANZONI, *Sermone della Poesia*, vv. 80 ss., in ID., *Poesie e Tragedie*, cit., pp. 388-397.

romanzo, Manzoni riconfermava il metodo, sostituendo però al giovanile eremitismo un più maturo sodalizio intellettuale con i suoi concittadini:

Dites moi à présent ce que doit faire un italien, qui ne sachant autre chose, veut écrire. Pour moi, dans le désespoir de trouver un règle constante et spéciale pour bien faire ce métier, je crois cependant qu'il y a aussi pour nous une perfection approximative de style, et que pour en transporter le plus possible dans ses écrits il faut penser beaucoup à ce qu'on va dire, avoir beaucoup lu les italiens dits classiques, et les écrivains des autres langues, les française sur tout, *avoir parlé de matières importantes avec ses concitoyens* [...].³⁵²

Pur nella ferma consapevolezza che non esiste «une règle constante et spéciale» per scrivere bene, Manzoni ha senza dubbio tentato di affinare il suo talento anche traendo spunti dai manuali di retorica più importanti della sua epoca. Come debita premessa a un tentato giudizio sul beneficio che lo scrittore potrebbe avere desunto da tali trattati, ci si avvale di quanto afferma Hugh Blair nella prima delle sue lezioni di retorica, tradotte in italiano da Francesco Soave, precettore di Manzoni nel collegio di Lugano. La prima asserzione di Blair, quanto mai manzoniana, è che, esistendo un inscindibile legame tra pensiero e parola, non è possibile scrivere un'opera bella se prima non si è ampiamente meditato e guadagnato una conoscenza ferma di quanto si vuole esprimere:

Si sono impiegati i lenocinj del comporre, onde supplire o nascondere la mancanza della materia; e si è cercato l'applauso momentaneo degl'ignoranti in luogo dell'approvazione durevole degli uomini di senno. Ma una siffata impostura non può durar lungamente. I materiali, che formano il corpo e la sostanza d'ogni pregevole componimento, debbon esser forniti dalle sode cognizioni e dal sapere. La rettorica non serve che a dar il lustro, e noi sappiamo, che il lustro non possono ben ricevere se non i corpi solidi e fermi.³⁵³

³⁵² A. MANZONI, *Tutte le lettere*, vol. I, 3 novembre 1821, n. 153, pp. 246-247; corsivo mio.

³⁵³ HUGH BLAIR, *Lezioni di retorica e belle lettere*, tradotte dall'inglese e commentate da Francesco Soave, Venezia, Bettinelli, 1803, vol. I, p. 10 (lezione I); se ne conserva una copia postillata presso la biblioteca manzoniana di via del Morone. Per l'inscindibile legame tra pensiero e parola, e per la funzione che Manzoni assegna alla retorica, cfr. RITA ZAMA, *Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2013 (in particolare la parte seconda, *Il pensiero nella parola: aspetti pratici*).

La retorica è da intendersi come «lustrò» in quanto può esistere solo nel momento in cui si abbia bene in mente ciò che si intende dire. Rispetto all'apprendimento di quest'arte attraverso i manuali appositamente adibiti al suo insegnamento, Blair afferma:

Io non pretendo certamente di asserire che le sole regole retoriche, per quanto giuste elle siano, possan bastare a formare un oratore. Supposta una buona dose di naturale ingegno, la felice riuscita dipenderà assai più dall'applicazione e dallo studio privato, che da qualunque sistema d'istruzione che dar si possa pubblicamente. A ogni modo *sebben le regole e le istruzioni non valgano a fornir tutto quello che si richiede, possono tuttavia recar moltissimo giovamento*. Se non ponno infonder l'ingegno, posson dirigerlo ed ajutarlo; se non sanno rimediare alla povertà, san correggere la ridondanza. Esse accennano gli opportuni modelli da imitarsi; *metton sott'occhio le principali bellezze che debbonsi studiare, e i principali difetti che voglion esser fuggiti [...]*.³⁵⁴

Un manuale come quello di Blair è utile in quanto, lungi dall'essere un asettico alfabeto retorico, anzitutto riporta e commenta un'ampia gamma di citazioni tratte dai classici greci (in traduzione latina), latini ed europei, mettendo così immediatamente «sott'occhio le principali bellezze che debbonsi studiare» ed emulare.

2. I manuali di retorica di riferimento

Tra i manuali che Manzoni indubbiamente conosceva se ne sono selezionati alcuni dichiaratamente protesi verso l'insegnamento di uno stile scrittoriale che potesse soddisfare le aspettative dell'occhio mentale dei lettori, nel tentativo di individuarvi suggerimenti retorici declinatasi nella scrittura dei *Promessi sposi*.

Essi si sono rivelati di grande interesse sia da un punto di vista teorico, poiché affrontano argomenti di cui lo stesso Manzoni si è occupato, sia da un punto di vista pratico, poiché alcune indicazioni tecniche sembrano essere state fedelmente accolte dallo scrittore.

³⁵⁴ Ivi, p. 13 (lezione I); corsivo mio.

2.1 *Le «Lezioni di retorica e belle lettere» di Hugh Blair*

Nell'introduzione alla sua opera, Blair dichiara di non avere alcuna pretesa di innovazione, bensì di voler semplicemente riordinare i più importanti argomenti affrontati dai principali autori della tradizione classica, quali Orazio, Quintiliano e Cicerone, mettendoli però in dialogo col dibattito estetico presente.

Le *Lezioni* di Blair nell'edizione di Soave sono divise in tre volumi: il primo contiene un'introduzione generale alla retorica (e quindi una definizione dei concetti estetici allora più comunemente ad essa connessi, come quelli di Gusto e di Genio, di Bello e di Sublime), l'esposizione della sua teoria sull'origine del linguaggio e, infine, una presentazione delle più importanti figure retoriche e dei principali stili scrittori; il secondo volume illustra diacronicamente gli sviluppi della prosa a scopo persuasivo o informativo/argomentativo, ma dedica breve spazio anche al nuovo genere del romanzo; il terzo volume, infine, descrive lo stile dei principali generi poetici, coprendo anche in questo caso un arco temporale che muove dalle origini classiche fino all'età presente.

Argomenti di attinenza manzoniana sono disseminati in tutta l'opera, a partire dall'assunto teorico, già anticipato, da cui muovono tutte le lezioni, ossia l'inscindibilità di parola e pensiero: l'indicazione di metodo più rilevante, infatti, è quella di pensare intensamente ciò che si intende dire, poiché sarà la materia stessa a dettare allo scrittore la forma stilistica ad essa confacente. La conoscenza dell'arte retorica non potrà in alcun modo supplire all'evanescenza del pensiero, ma potrà semmai contribuire a rendere la parola il più possibile ad esso aderente.³⁵⁵

Di un certo interesse è anche la teoria della nascita della parola, argomento che Manzoni affronta nel saggio inedito sulla lingua italiana, laddove confuta la posizione dei sensisti. Blair ammette, come Manzoni, l'origine divina del linguaggio, intendendola però soltanto come facoltà: riteneva, infatti, che al suo stato primordiale il linguaggio fosse costituito esclusivamente da gesti e suoni onomatopeici, proprio come sostenevano i sensisti e Vico. Simile alla teoria del filosofo napoletano è anche l'ipotesi inerente allo sviluppo del linguaggio: gli uomini avrebbero dapprima inventato le parole atte a indicare le entità immediatamente recepibili dai sensi, e delle stesse parole si sarebbero serviti, in un primo tempo, anche per esprimere i concetti astratti primordiali, che potevano essere concepiti solo grazie a una fantasiosa elaborazione di figure e metafore.³⁵⁶ Per quanto riguarda lo stile

³⁵⁵ Il legame tra pensiero e parola è biunivoco. Cfr. R. ZAMA, *Pensare con le parole...*, cit.

³⁵⁶ La teoria esposta da Blair è affine a quella esposta da Vico nella *Scienza nuova*.

moderno, ormai capace di riferirsi direttamente a ciò che è astratto, Blair afferma che tuttavia piace sempre all'immaginazione il risvolto concreto del pensiero: è pertanto auspicabile che gesti e figure di suono, un tempo postulati, restino anche se non necessari, per dare calore alla parola. Quanto all'importanza del linguaggio del corpo, il modello letterario addotto è l'*Antico Testamento*, in cui specialmente i profeti sono soliti rivolgersi al popolo «coll'azione e co' gesti».³⁵⁷ Come si è a più riprese ribadito, anche Manzoni presta particolare cura a questo aspetto visivo.

Per quanto gli stili possano essere classificati in diverse tipologie, secondo Blair non può individuarsi tra di essi quello che sia per sua essenza più bello, poiché la bellezza dipende soltanto dalla corrispondenza tra forma e contenuto; è dunque più consono parlare di stile «debole», ossia povero di sostanza, o di stile «robusto»:

*Il vero fondamento dello stile debole o robusto è riposto nei pensieri. Se l'autore concepisce fortemente l'oggetto, saprà esprimerlo con energia [...]. Laddove uno scrittore robusto, usi egli o no stil diffuso o conciso, produce sempre una forte impressione de' suoi sentimenti; avendo egli la mente piena del suo soggetto, ogni frase, ogni figura che adopera, tende ad avvivare e perfezionar maggiormente la pittura che vuol presentarci.*³⁵⁸

L'*evidentia* pittorica dello stile, dunque, non è nient'altro che la manifestazione di un pensiero pienamente maturo, non la sua posticcia imbellettatura. Proprio l'attenzione che Blair presta all'aspetto sensoriale, essenzialmente visivo, della scrittura, ha fatto sì che il suo trattato guadagnasse la stima del traduttore Francesco Soave, sostenitore della teoria filosofica sensista, per la quale scopo primario della parola letteraria dovrebbe essere quello di comunicare attraverso i sensi il «maggior numero d'impressioni e d'idee, sicché le facoltà del corpo e dell'animo ne siano veramente esercitate».³⁵⁹

Un'altra caratteristica dello stile dovrebbe essere, secondo Blair, la semplicità, che non coincide con la trascuratezza della retorica, bensì con la mancanza di affettazione:

³⁵⁷ Ivi, vol. I, p. 110 (lezione VI); Geremia, ad esempio, «si mette catene e gioghi» per impressionare il popolo, come il padre Felice nella predica del Lazzeretto mette «una corda al collo» (PS XXXVI 9). Manzoni è, anche in questo caso, fedele alla storia del Seicento, poiché tali pratiche erano ampiamente diffuse nella predicazione barocca, caratterizzata «dalla valorizzazione delle componenti drammatiche» e dal frequente ricorso al *memento mori* (cfr. M. COLOMBO, *Oratoria sacra e politica in volgare dal Medioevo a oggi. Profilo critico e antologico*, Milano, Educat, 2012, p. 15).

³⁵⁸ Ivi, vol. I, pp. 312-313 (lezione XVIII); corsivo mio.

³⁵⁹ Ivi, vol. I, nota I (lezione II). Detto in altri termini, si tratterebbe di generare il massimo grado di varietà pur mantenendo l'unità.

il leggere un autor semplice è come il conversare con una persona ragguardevole in casa sua ed a bell'agio, dove in lei si ravvisano le naturali maniere, e il suo distinto carattere.³⁶⁰

Fondamentale anche la chiarezza espositiva, che può essere favorita dall'eliminazione di tutto ciò che è superfluo e ridondante.

Oltre alle suddette riflessioni generali, Blair definisce a chiare lettere anche un metodo di lavoro atto a favorire l'«istradamento alla formazione di uno stile convenevole», che pare la falsariga di quello adottato da Manzoni: è opportuno «procacciarsi idee chiare sopra il soggetto» di cui si intende scrivere; dedicarsi a una paziente «pratica del comporre» e preoccuparsi di correggere quanto si è scritto soltanto a una certa distanza di tempo, necessaria per guadagnare un occhio bastantemente critico e capace di guardare al proprio elaborato come se si trattasse di «opera altrui»; avere una «piena conoscenza dello stile de' migliori autori», rifuggendo però qualsivoglia «servile imitazione»; adattare lo stile non soltanto al soggetto, ma anche al pubblico cui ci si intende rivolgere.³⁶¹

Entro il secondo volume, che analizza i diversi stili dei generi in prosa, Blair affronta anche la *vexata questio* della diatriba tra i difensori degli antichi e dei moderni, assumendo una posizione criticamente imparziale: parte del suo giudizio si fonda sulla constatazione che, se i suoi contemporanei erano indubbiamente contraddistinti da «più filosofia e correttezza», il progresso nella vera conoscenza era tuttavia andato a scapito di «genialità e fantasia», due requisiti che dovevano essere riguadagnati, poiché indispensabili per destare l'interesse vivo dei lettori.³⁶² A titolo d'esempio, Blair elogia lo stile dei dialoghi platonici che, pur avendo come obiettivo primario quello di istruire i lettori su un determinato argomento filosofico, non trascurano tuttavia la dimensione del dilettevole. Il diletto è generato anzitutto dall'oculata costruzione di una struttura dialogica ben bilanciata, che a differenza di un'esposizione argomentativa lineare sollecita l'interesse del lettore invitandolo a un processo conoscitivo attivo; ma anche dalla «vivezza dell'immaginazione», che crea un contesto fittizio entro il quale dialogano persone ben caratterizzate.³⁶³ Secondo Blair, sebbene la dimensione dialogica fosse tornata in auge anche in età moderna, essa era però andata a ridursi a un mero involucro formale, caratterizzato dall'imposizione di una voce dominante sulle altre: ben diverso,

³⁶⁰ Ivi, vol. I, p. 322 (lezione XVIII).

³⁶¹ Ivi, vol. I.

³⁶² Ivi, vol. II, pp. 35 ss (lezione II). È ciò che sosteneva anche Vico: cfr. G. VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, a cura di Andrea Suggi, con un saggio di Manuela Sanna, Pisa, ETS, 2010 (si veda, in particolare, la terza sezione del trattato).

³⁶³ Ivi, vol. II, p. 214 (lezione XII).

invece, il suo invito, e così anche la messa in pratica di Manzoni, che nel suo *Dialogo dell'invenzione* non assegna a nessuna delle voci il possesso della verità ultima, essendo questa una meta cui è possibile avvicinarsi solo studiando «insieme». È ormai noto, però, che non è soltanto il trattato filosofico manzoniano ad assumere una dimensione dialogica così intesa, bensì anche il romanzo, che dà forma a una ricerca polifonica della verità cui l'autore partecipa senza sovrastare la voce dei personaggi.

Nel secondo volume si tocca anche la questione della commistione di verità e finzione: Blair la giudica disdicevole nei trattati propriamente storici e di conseguenza critica la scelta degli antichi, che erano soliti colorire l'ordito espositivo con dialoghi inventati; al contrario, la riconosce quale essenza di un genere a suo tempo ancora sottovalutato, ossia quello del romanzo, nel quale, prima ancora della rivoluzione scottiana, egli riconosceva potenzialmente

uno dei mezzi migliori per trasmettere l'istruzione, per dipingere i costumi e le vicende dell'umana vita, per dimostrare gli errori in cui siamo tratti dalle nostre passioni, per rendere amabile la virtù e odioso il vizio.³⁶⁴

Il romanzo era ancora considerato dai più un mezzo di frivolo intrattenimento, ma secondo Blair esso poteva assumere in età moderna una funzione simile a quella delle favole dell'età classica, che si servivano di storie fantasiose per trasmettere insegnamenti morali, poiché «l'effetto di storie ben inventate a cotal fine è maggiore di quello che produr si possa da un'istruzione semplice e nuda».³⁶⁵ Alcuni romanzi moderni, come quelli di Voltaire, avevano il merito di dipingere verosimilmente caratteri, passioni, vizi e virtù: ancora, però, di alcuni uomini soltanto, che si muovevano entro il quadro ristretto delle loro vicende private.

Oltre alle precoci speranze riposte nel genere romanzo, entro il trattato di Blair sono di un certo interesse i rilievi dedicati alla scrittura biblica, poiché la Bibbia è già stata identificata come uno dei più importanti modelli di stile dei *Promessi sposi*.³⁶⁶ È in particolare la scrittura dell'Antico testamento, secondo Blair, ad assurgere quale sommo esempio di stile semplice, ma allo stesso tempo tanto incisivo da risultare sublime, ossia capace di impressionare fortemente l'immaginazione: oltre a riferimenti sparsi nell'intera opera, come

³⁶⁴ Ivi, vol. II, pp. 223-224 (lezione XII).

³⁶⁵ Ividem.

³⁶⁶ Per l'influenza dello stile biblico sul romanzo manzoniano cfr. P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, cit. (in particolare *Le strutture inquiete*, pp. 173-200) e MATTEO SARNI, *L'enigma dell'altro. La «Bibbia» nei «Promessi sposi»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016. Per la fortuna della Bibbia a partire dalla letteratura del Settecento cfr. anche CLARA LERI, «Il sublime nell'ebraica poesia». *Bibbia e letteratura nel Settecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2008.

quello già menzionato sul linguaggio dei gesti e dell'azione, alla descrizione dello stile biblico Blair dedica un'intera lezione all'interno del terzo e ultimo volume. Un importante rilievo sulla sintassi biblica è quello relativo alla sua struttura, contraddistinta da micro e macro binarismi: intrinseca alla forma dialogica dei salmi responsoriali, che venivano intonati *alternatim* da due cori, e quindi familiare alla modalità di preghiera del popolo ebreo, essa avrebbe improntato anche le parti dell'opera non pensate per il canto:

La struttura della poesia ebraica è di una natura tutta propria e singolare. Consiste nel dividere ogni periodo in membri per lo più eguali, che corrispondono l'uno all'altro così nel senso come nel suono. Nel primo membro si esprime un sentimento, e nel secondo lo stesso sentimento è amplificato, o ripetuto in diversi termini, e qualche volta messo in opposizione col suo contrario, ma in tal maniera, che vien conservata la stessa struttura, e prossimamente lo stesso numero di parole.³⁶⁷

L'ipotesi sostenuta è che un tempo tutto l'Antico testamento, fatta eccezione per i libri storici e profetici di Mosè, fosse in realtà stato scritto in versi dialogati, poi andati sbiadendosi a causa delle traduzioni.

Altri elementi distintivi della poesia ebraica sono la capacità di comunicare idee grandi in modo energico e conciso, che ne rende lo stile sublime e, soprattutto, il potenziale figurativo del suo linguaggio denso di similitudini, metafore e allegorie, che paiono trasportare il lettore nel mondo della Giudea: «Le scene non sono freddamente descritte, ma rappresentate, come se passassero sotto agli occhi nostri». Tutto il repertorio figurale della *Bibbia*, infatti, trae ispirazione dai paesaggi che contraddistinguono il territorio ebreo, o dalle occupazioni quotidiane del popolo, come l'agricoltura e la pastorizia; è questo un aspetto che accomuna la scrittura biblica a quella dell'epica omerica, con la differenza che, secondo Blair, la quotidianità ebraica viene fatta assurgere a una maggiore dignità, poiché comunemente accostata all'operare di Dio nella storia:

In Omero sono frequenti almeno del pari, e più particolari e minute le similitudini prese da ciò che ora noi chiamiamo viver volgare; ma nel maneggio di esse egli è molto inferiore a' sacri Scrittori, i quali generalmente ai lor paragoni di questa

³⁶⁷ H. BLAIR, *Lezioni di retorica*, cit., vol. III, pp. 66 ss. (lezione IV). Blair dichiara di seguire il trattato *De sacra poesi Hebraeorum* di Robert Lowth. I binarismi antitetici caratterizzano anche lo stile del romanzo manzoniano, che indubbiamente intende ricalcare quello della *Bibbia* (si rimanda agli studi segnalati alla nota precedente).

specie mescolano qualche cosa di dignitoso e di grande per nobilitarli. Quale inesprimibile grandezza a cagion d'esempio non riceve la seguente rurale immagine di Isaia dall'intervento della Divinità? «Il tumulto del popolo è come lo strepito di molte acque innondanti; ma Iddio lo sgriderà, ed egli porrassi in fuga, e sarà rapito come la polve de' monti in faccia al vento, e come il turbine in faccia alla tempesta. Cap. XVII»³⁶⁸

Blair istituisce un altro parallelismo tra l'epica omerica e la *Bibbia*, affermando che ad accomunarle è anche l'adozione di uno stile essenzialmente dialogico (che tra le opere di Omero prevale, come notano anche lo pseudo-Longino e Vico, nell'*Iliade*).³⁶⁹ Secondo Blair, il mezzo più semplice per descrivere i «caratteri», ma anche i «costumi», dei personaggi è quello di riportare i loro dialoghi nella forma del discorso diretto; proprio questa era infatti la modalità prescelta dagli antichi:

E qui è da osservare che l'introdurre le persone medesime a favellare è metodo assai più antico, che l'espone per via di narrazione i loro fatti o pensieri. Manifeste prove ne abbiamo ne' libri dell'antico Testamento [...]. Siffatto stile è il più semplice e meno artificioso modo di scrivere [...] Esso è copiato direttamente dalla natura [...].³⁷⁰

La restrizione diegetica dei discorsi sarebbe stata introdotta più tardi, in quanto giudicata dai tecnici del mestiere una soluzione più «elegante», ma sarebbe a giudizio di Blair presto degenerata in una soluzione freddamente espositiva. In età moderna, persa l'attitudine spontanea al dialogo, era il teatro, pensato per la rappresentazione scenica, a manifestare la possibilità di presentare i caratteri, le passioni e i pensieri dell'uomo attraverso la soluzione del discorso diretto, e proprio il teatro avrebbe positivamente influenzato anche lo stile degli scrittori di prosa. Il passaggio dal *Fermo* ai *Promessi sposi* mette facilmente in evidenza la propensione di Manzoni verso uno stile dialogico caratterizzante.

³⁶⁸ Ividem, pp. 75-76.

³⁶⁹ Ivi, vol. III, pp. 109-110 (lezione VI).

³⁷⁰ Ividem.

2.2 Le «Ricerche intorno alla natura dello stile» di Cesare Beccaria

Da assorciarsi alle *Lezioni* di Blair è anche il meno noto *Trattato dello stile* del nonno materno di Manzoni Cesare Beccaria, autore del ben più celebre *Dei delitti e delle pene*. Nell'introduzione al trattato, Beccaria giustifica la sua apparente deviazione dagli studi politici e morali legati alla legislazione criminale asserendo che

la morale, la politica, le belle arti, che sono le scienze del buono, dell'utile e del bello, sono scienze che hanno una più grande prossimità. Anzi una più estesa identità di principii, di quello che taluno potrebbe immaginare [...].³⁷¹

Tutte le suddette scienze, infatti, derivano «da una scienza sola e primitiva, cioè la scienza dell'uomo», che ha come orizzonte ultimo anzitutto la sua «felicità». Ciascuna scienza umana, a dire di Beccaria, può progredire soltanto concependosi come parte di un tutto essenzialmente unitario: posizione condivisa *in toto* da Manzoni.

Beccaria dichiara in prima battuta di riprendere e sviluppare le osservazioni in materia di lingua e stile già offerte dai sensisti Locke e Condillac. A suo giudizio, scopo primario dello stile sarebbe quello di rendere «palpabili» le idee, suscitando attraverso di esse il massimo grado di sensazioni possibili.³⁷² Pur non essendo immediatamente fruibile dai sensi, la parola avrebbe dovuto rivaleggiare con la realtà fisica per non lasciarsi eclissare dalla sua preminente potenza sensoriale, emulandone le strategie, ossia coniando idee conformi alla sua struttura, che è, anzitutto, concreta e visibile. Tecnicamente, secondo Beccaria la parola può veicolare sensazioni adornando l'«idea principale» con un numero adeguato di «idee accessorie» opportunamente scelte.³⁷³

Manzoni non condivideva i presupposti teorici del sensismo, ma, grazie all'imparzialità che lo contraddistingueva, sapeva evitare il rigetto globale di un sistema giudicato erroneo, laddove fosse possibile cogliervi «la vérité mêlée aux erreurs».³⁷⁴ poiché, applicato alla retorica, il sensismo esaltava proprio quelle figure di parola e di pensiero capaci di rendere la parola chiara ed evidente all'occhio della mente, molti dei suggerimenti offerti

³⁷¹ CESARE BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milano, G. Silvestri, 1809, p. V.

³⁷² Ivi, p. X: «le bellezze tutte che dallo stile dipendono, sono quelle sole che più d'ogni altra perpetuano ne' volubili animi degli uomini, e rendono comuni e palpabili alla distratta e pigra mollezza degli ingegni le più grandi verità».

³⁷³ La definizione sarebbe stata dichiaratamente ripresa e rielaborata da Ermes Visconti, che non parla di una sommatoria di idee accessorie e principali, bensì, come si è detto, di resa del «concetto interiore».

³⁷⁴ A. MANZONI, *Lettera a Victor Cousin*, in ID., *Scritti filosofici*, cit., p. 16.

dal trattato di Beccaria sono utili a qualsiasi scrittore in cerca di uno stile scrittorio visivamente efficace.

La predilezione di Beccaria per determinate strategie retoriche deriva dalla sua concezione del rapporto tra discente/scrittore e discepolo/lettore, foriera di un importante messaggio pedagogico: lo scrittore dovrebbe mirare a suscitare la curiosità e l'interesse del lettore predisponendolo a una partecipazione attiva nella ricostruzione del senso, senza la quale non esisterebbe una vera e duratura conoscenza, ma solo un momentaneo intrattenimento. Per comunicare un concetto, dunque, non è necessario dipanarlo nella sua interezza, ma è al contrario meglio lasciare al lettore la fatica di guadagnarsi una visione completa. Per la stessa ragione, non è detto che la via migliore per comunicare un'idea sia quella di presentarla direttamente, rinunciando ad escogitare modalità diverse, che richiedano lo sforzo del giudizio; scrive infatti Beccaria:

Col lasciar dunque una parte all'industria ed alla fatica di ciascheduno si ottiene, che diventando in parte istitutore di se medesimo, l'attenzione si rende più alacre, e l'effetto più intrinseco e più costante; questa essendo l'istituzione della natura la meno umiliante, la meno noiosa e la più durevole. Se il bisogno è stato il padre ed il motore di tutte le invenzioni umane, sarà sempre vero che ogn'istituzione dovrà sottrarre una parte delle cose ch'ella potrebbe comunicare, perché si sviluppi in chi s'istruisce l'indispensabile bisogno della curiosità.³⁷⁵

I lettori dunque dovrebbero considerare i libri come «occasioni ed eccitamenti dei loro pensieri», come guide che «additano una strada» nella quale essi possano stampare «le proprie tracce» correndovi «padroni e liberi», e non, quindi, come binari per seguire con «umile docilità le orme lente ed imbarazzate di un precettore instancabile».³⁷⁶ Si tratta, anche in questo caso, di una posizione quanto mai manzoniana.

L'opera di Beccaria offre anche ulteriori considerazioni morali e, ancora una volta, pedagogiche, non adeguatamente messe in rilievo dall'autore, seppur rilevanti. È ad esempio una nota al testo a toccare un altro argomento di interesse manzoniano, ossia quello della valorizzazione dell'errore come strumento utile per muovere passi verso la verità. Scrive Beccaria che se, al termine di una qualsiasi ricerca, dovessimo accorgerci di essere partiti da un'ipotesi erronea, la strada percorsa fino a quel punto non andrebbe riavvolta su se stessa per cancellarne la traccia; al contrario, oltre al fatto che essa

³⁷⁵ Ivi, p. 95 (cap. IV, *Dei contrasti*).

³⁷⁶ Ivi, p. 142 (cap. XII, *Dei difetti dello stile*).

ci servirebbe di occasione d'internarci più addentro nella considerazione di noi stessi, *noi moltiplicheremmo i punti di vista del vero medesimo*, questa essendo forse una utilità non picciola dell'errore, cioè di dare una maggior estensione alla verità medesima, e di riconfermarla e ripeterla nella mente nostra per differenti strade e per opposte direzioni.³⁷⁷

L'errore, che nient'altro è se non privazione, rivelerebbe infatti il suo opposto, ossia una delle facce del vero. Anche Manzoni parla della possibilità che l'errore si trasformi da inciampo a gradino, ma è soprattutto l'invito a un'osservazione pluriprospectica del vero a essere cuore pulsante di tutta l'opera manzoniana.

2.3 Il «Trattato del Sublime» dello pseudo-Longino

Sebbene non se ne conservi copia nella biblioteca manzoniana, il *Trattato del Sublime* dello pseudo-Longino godeva in quegli anni di una fortuna indiscussa. Per «sublime» non è in questo caso da intendersi lo stile energico ma oscuro di cui tratta Burke, bensì semplicemente lo stile bello in sommo grado:

Quello poi senz'altro è grande e sublime, che molto dà da pensare: e di cui è difficile, anzi impossibile lo scadimento; ma salda ne è la memoria, e cancellabile appena. In somma giudichisi bello e verace quel Sublime, che piace sempre, ed a tutti [...].³⁷⁸

Non è irrilevante che la prerogativa dello stile sublime così inteso non sia tanto quella di suscitare sensazioni estetiche forti, quanto piuttosto quella di fare riflettere, rendendosi così degno di memoria; altra prerogativa, tutt'altro che secondaria, quella di piacere «a tutti», non soltanto, quindi, a letterati avvezzi alle manovre ardite della retorica, ma a coloro che sono differenti «di professione, di vita, d'affetti, d'età, di studio».³⁷⁹ Che il primato sia detenuto dal pensiero è riprovato dal fatto che, come primo passo da compiere, lo pseudo-Longino invita i

³⁷⁷ Ivi, pp. 145-146, nota (cap. XII, *Dell'armonia dello stile*); corsivo mio.

³⁷⁸ DIONISO LONGINO, *Trattato del Sublime*, Tradotto dal greco in toscano da Anton Francesco Gori, Lettor pubblico di storie nello studio fiorentino, Firenze, Stamperia di Gaetano Albizzini, 1787, p. 13 (sezione VII, *Come è possibile di ravvisare il Sublime*).

³⁷⁹ Ividem.

giovani vocati al mestiere delle belle lettere a esercitare gli animi nella conoscenza di «cose grandi», per renderli «come pregni di nobile spirito e generoso».³⁸⁰

Il trattato è assimilabile a un breve catalogo delle principali strategie stilistiche e retoriche del sublime, a ciascuna delle quali è dedicato un capitolo, nella maggior parte dei casi corredato da copiosi passi di autori della letteratura greca, tra cui spiccano Omero e Platone; l'unica citazione non greca è tratta da un passo della *Bibbia*.³⁸¹ Muovendo dal giudizio che «ogni servitù, ancorchè giustissima, è dell'anima un incassamento», il trattatista, che si rivolge anzitutto ai giovani studiosi, non intende somministrare rigidi dettami, quanto piuttosto presentare esempi virtuosi di stile sublime che fecondino un'ispirazione sincera, senza la quale lo studio della retorica non può che degenerare in affettazione.³⁸²

Entro l'opera si colgono alcune direttive utili: oltre al tradizionale invito all'unità di insieme, e quindi all'attenzione nell'evitare «tanti incastrati di ritagli e di bocconi» che «fanno il lavoro pezzato e non unito»,³⁸³ l'autore esorta all'affinamento della potenza immaginativa, ossia della «rettorica fantasia», fondamentale per fare breccia nell'animo del lettore con la commozione. La fantasia si rende manifesta

quando quel che tu dici, per l'entusiasmo e per la passione, ti par di vederlo, e sotto gli occhi il poni degli uditori.³⁸⁴

Soltanto chi ha vivamente immaginato, quindi, potrà vivamente rappresentare. Frequenti, entro l'opera, sono i rimandi all'importanza della dimensione visiva, così come i tradizionali accostamenti tra arte scrittoria e arte pittorica, tanto che le più sentite manifestazioni di apprezzamento sono perlopiù rivolte alla capacità degli scrittori di colpire lo sguardo:

Non ti par egli di vedere [...]?

Non vedi tu, o amico, come presa seco la tua anima, la guida per tutti i luoghi, facendo, che abbia occhi l'udito?³⁸⁵

³⁸⁰ Ivi, p. 19 (sezione IX, *Del pensare*).

³⁸¹ Ivi, pp. 19-20 (sezione IX, *Del pensare*). Il passo, citato per la sua incisiva sublimità, riporta il principio delle leggi dettate da Dio a Mosè, «Legislatore de' Giudei, uomo non mica volgare», che scrive: «Disse Iddio; che? Sia la luce; e fu la luce: sia la terra, e fu la terra». Poiché il medesimo passo è citato da Blair è possibile ipotizzare una fonte comune ai due trattatisti (cfr. H. BLAIR, *Lezioni di retorica*, cit., vol. I, lezione IV).

³⁸² Ivi, p. 89 (sezione XLIV, *Questione grande: Perché in oggi tanta scarsezza di gravi e nobili Scrittori*).

³⁸³ Ivi, p. 27 (sezione X, *Che la scelta delle cose somme, e di quelle che sono a proposito, è la cagione del Sublime, ed in che modo*).

³⁸⁴ Ivi, p. 35 (sezione XV, *Delle fantasie o immagini*).

³⁸⁵ Ivi, p. 18 (sezione IX, *Del pensare*); p. 55 (sezione XXVI, *Della contrapposizione delle persone*). Per l'accostamento con la pittura cfr. la sezione XVII (*Che al Sublime contribuiscono le figure*).

Lo scrittore dotato di una così intesa fantasia è capace non soltanto di raccontare, ma di mostrare, rendendo la narrazione drammatica e calandosi nel punto di vista dei personaggi, sia fisicamente sia moralmente:

Alcuna volta ancora oltre di ciò, egli avviene, che lo scrittore dando ragguaglio di qualche personaggio, trasportato a un tratto in quello istesso personaggio, si metta nel suo luogo.³⁸⁶

Secondo lo pseudo-Longino anche nelle opere storiche è da ricercarsi uno stile capace di far sì che l'esposizione dell'evento «non sia un mero racconto, ma una rappresentazione del fatto istesso».³⁸⁷

La fantasia è insomma indispensabile per ottenere uno stile sublime, capace di fare riflettere e congiuntamente di commuovere in sommo grado. Nell'*Encyclopedie francaise*, la stessa facoltà immaginativa, di cui parla, tra gli altri, Batteaux, viene definita 'entusiasmo':

L'imagination active qui fait les poètes leur donne l'enthousiasme, c'est-à-dire, selon le mot grec, cette émotion interne qui agite en effet l'esprit, & qui transforme l'auteur dans le personnage qu'il fait parler; car c'est-là l'enthousiasme, il consiste dans l'émotion & dans les images: alors l'auteur dit précisément les mêmes choses que diroit la personne qu'il introduit.³⁸⁸

2.4 Indicazioni pratiche

Per rendere la scrittura visibile all'occhio, oltre ai riferimenti canonici alle figure della similitudine e della metafora, i tre trattati offrono alcune indicazioni di rilievo, condivise, probabilmente in quanto derivanti da fonti comuni; esse riguardano non soltanto la retorica in senso stretto, ma anche la costruzione della sintassi e la scelta del lessico.

³⁸⁶ Ivi, p. 56 (sezione XXVII, *Del passaggio da persona a persona*). Sommo esempio di azione presentata agli occhi è l'*Iliade*, che per questo motivo, secondo il trattatista, surclasserebbe l'*Odissea*. Come si è detto, lo pseudo-Longino definisce l'*Iliade* poema «Drammatico» e l'*Odissea* «Diegematico o Narrativo» (p. 21).

³⁸⁷ Ivi, p. 54 (sezione XXV, *Ch'e' bisogna esporre le cose passate come presenti, e come se si facciano allora*).

³⁸⁸ La citazione è tratta dalla voce *Imagination*, in *Encyclopédie...*, cit., t. VIII, p. 561.

2.4.1 *La sintassi*

È giudizio assodato che lo stile più energico ed evidente è quello capace di evitare le ridondanze e qualsiasi superfluità, poiché, spiega Blair, se all'aumento delle parole non corrisponde anche un aumento delle idee, il pensiero non può che inlanguidirsi. Beccaria, a tal riguardo, afferma:

poche parole ma sostanziali feriscono e penetrano profondamente l'animo, e le cose scritte in questa foggia non isvolazzano intorno alla superficie della immaginazione, ma s'internano in quella, e diventano a poco a poco parti essenziali della nostra maniera di pensare.³⁸⁹

Sono quindi da evitare i doppioni linguistici (come i sinonimi, notoriamente avversati da Manzoni), gli incisi e le parentetiche, che rischiano di frantumare la visione di insieme; i connettivi, ossia le congiunzioni e i pronomi, se non indispensabili per il funzionamento della frase, vanno anch'essi preferibilmente omessi, poiché rischierebbero di rallentare il corso del pensiero, tenendolo esageratamente imbrigliato, come sostiene lo pseudo-Longino: «se uno legasse insieme i corpi di quei, che corrono, verrebbe a togliere loro la mossa».³⁹⁰ Anche Beccaria afferma, similmente, che nessi grammaticali e logici usati malamente provocano «voti» e «fessure» entro la tessitura della frase.³⁹¹ Un esempio ricorrente è quello della relativa, spesso superflua in quanto eliminabile a seguito di un semplice ripensamento dell'ordine della frase:

Alcuni scrittori moltiplicano senza bisogno le particelle dimostrative e relative col frequente uso di frasi simili alla seguente: «Non vi ha cosa, che più prontamente ci disgusti, di quel che faccia un parlar tronfio e ampolloso». [...] nel discorso ordinario è meglio esprimersi più semplicemente e brevemente, dicendo: «Niuna cosa più prontamente ci disgusta, che un parlar tronfio e ampolloso».³⁹²

L'uso delle ripetizioni deve essere anch'esso oculato e motivato da una effettiva necessità di enfasi. Il parallelismo, purché non scada in una geometria stucchevole, è una

³⁸⁹ C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 105 (*Delle altre figure*).

³⁹⁰ D. LONGINO, *Trattato del Sublime*, cit., p. 48 (sezione XXI, *Che le Congiunzioni fanno l'orazione debole e languida*).

³⁹¹ C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 102 (*Delle altre figure*).

³⁹² H. BLAIR, *Lezioni di retorica...*, cit., p. 102 (lezione XII, *Forza nelle sentenze*).

soluzione che garantisce alla frase ordine, chiarezza e anche forza; Blair ne suggerisce l'utilizzo, in particolare, per esprimere le antitesi:

quando nei membri della Sentenza due cose son messe in confronto od in opposizione l'una all'altra, qualche somiglianza dee pur ritenersi nel linguaggio e nella costruzione.³⁹³

2.4.1.1 *Il discorso indiretto libero*

Il rilievo di maggiore interesse è quello dello pseudo-Longino, il quale afferma che un autore dotato di 'entusiasmo' è capace di trasportarsi nei suoi stessi personaggi, assumendo i loro punti di vista. Un effetto di tale trasporto è il discorso indiretto libero, di cui sono offerti esempi tratti da autori greci vari, come il seguente dall'*Iliade* di Omero:

Ettore allor gridando ad alta voce, | fe comando a'Troiani, che alle navi |
s'accostasser: lasciassero le spoglie | sanguinose: colui, che dalle navi | lungi ir
vedrò, quinvi ordirogli io morte.³⁹⁴ (XV, vv. 346 ss.)

2.4.2 *Il presente storico*

Secondo Blair la narrazione di un episodio passato o futuro al tempo presente permette di dare l'impressione che esso stia accadendo «sotto gli occhi nostri»; tale strategia retorica, infatti, in questi trattati assume il nome di «visione».³⁹⁵ Essa colpisce fortemente l'immaginazione, ma è molto importante scegliere i soli momenti adatti per adottarla, per evitare di dissiparne l'energia.

Come sostiene lo pseudo-Longino, il presente storico è artificio retorico ampiamente utilizzato proprio dagli storici, che pur narrando «cose di molto tempo passate» intendono tuttavia presentarle «come se elle seguissero allora, e fossero presenti»: il risultato sarà allora non «un mero racconto, ma una rappresentazione del fatto istesso».³⁹⁶

³⁹³ Ividem.

³⁹⁴ D. LONGINO, *Trattato del Sublime*, cit., p. 56 (*Del Passaggio da persona a persona*).

³⁹⁵ H. BLAIR, *Lezioni di retorica...*, cit., p. 276 (lezione XVII, *Visione*).

³⁹⁶ D. LONGINO, *Trattato del Sublime*, cit., p. 54 (sezione XXV, *Ch'e' bisogna esporre le cose passate come presenti...*).

2.4.3 *Il lessico*

Secondo lo pseudo-Longino, «ciocchè è più usato è anche più creduto» e fa «prova ed impressione maggiore». Per questo egli invita all'uso di «maniere popolari di dire».³⁹⁷

Anche Beccaria parla di «modi di dire», affermando che essi sono le combinazioni energiche di idee che determinano il vero scarto di potenziale tra lingue diverse:

la differenza, ricchezza ed abbondanza delle lingue di colte nazioni non è tanto [...] nell'aver l'una piuttosto che l'altra un maggior numero di parole, ma nella maggior copia o diversità, e nella più significativa e più pronta energia delle frasi e modi di dire di una lingua rispetto all'altra.³⁹⁸

2.4.4 *I «contrasti»*

Secondo Blair, due termini sono messi maggiormente in evidenza se posti in antitesi. L'esempio concreto addotto per dare ragione di tale affermazione è che a livello visivo il bianco acquista maggiore risalto se affiancato al nero: nell'immediato, non possono non venire in mente i ritratti manzoniani, spesso modulati sull'alternanza tra questi due colori, in particolare per quanto riguarda Lucia e Gertrude.³⁹⁹ Interessante un rilievo dello pseudo-Longino, il quale afferma che mette «sotto gli occhi la cosa, molto bene atteggiata, la contrapposizione delle persone», ossia la descrizione di due persone l'una all'altra contrapposta: nel romanzo manzoniano sono innumerevoli le “mirabili coppie” di personaggi che vengono a istituirsi nell'immaginario del lettore nel corso della narrazione.⁴⁰⁰

Anche Beccaria sostiene che i «contrasti» piacciono particolarmente all'immaginazione. Entro tale categoria, egli colloca anche un specie particolare di figura di pensiero, assimilabile all'ironia, cui dedica un capitolo specifico. Beccaria parla infatti di un «contrasto tra il fatto e l'aspettazione nostra», essendo quest'ultima legata alle idee pregresse che ciascuno di noi possiede in merito a un oggetto reale di nostro interesse, o a quelle che durante il corso della lettura sono venute elaborandosi nelle nostra mente in merito a un oggetto precedentemente descritto dallo scrittore. Se il contrasto riguarda un oggetto cui si è affettivamente legati, esso provocherà una sorpresa foriera di passioni forti ma di breve

³⁹⁷ Ivi, p. 62 (*Dello idiotismo, o delle maniere popolari di dire*).

³⁹⁸ C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 220.

³⁹⁹ H. BLAIR, *Lezioni di retorica...*, cit., p. 270 (lezione XVII, *Antitesi*).

⁴⁰⁰ D. LONGINO, *Trattato del Sublime*, cit., p. 55 (*Della contrapposizione delle persone*).

durata, come «compassione, gioia, collera»; se invece il contrasto riguarda un oggetto di interesse adeguatamente distaccato, esso allora genererà il riso, che Beccaria descrive come una oscillazione continua tra «le idee attuali» e quelle «immediatamente anteriori, non ancora svanite dalla mente e tolte dal fatto presente», che durerà fintanto che entrambe saranno vive nella memoria. Il riso può essere quello sgangherato dello sciocco, o quello leggero del saggio, capace di individuare i luoghi in cui

il contrasto e la sorpresa non sono immediatamente espressi, ma si nascondono dietro rapporti fini d'idee, e richiegono, per essere sentiti ed eccitati nell'animo, qualche momento di riflessione.⁴⁰¹

Considerazione ulteriore di Beccaria è che

ogni nostro ridere non versa intorno ad idee puramente di cose fisiche, ma morali; cioè ha sempre relazione all'intenzione ed alle idee di un altro uomo [...]

poiché è principalmente attorno a queste che è possibile formulare «argomentazioni e conghietture». Il riso più duraturo è pertanto quello che scaturisce dal rilevamento dello scarto tra il fine che l'autore di un'azione si era prefissato e il suo risultato.

Perché il contrasto duri [...] è necessario che noi rapportiamo gli avvenimenti e le azioni che chiamansi ridicole ad un fine che l'autore dell'azione e dell'avvenimento si sia proposto, o supponiamo abbia voluto proporsi; perché avendo sempre di mira i mezzi che conducono ad un tal fine, e trovandosi il fatto contrastare con il fine che pur vediamo manifestamente essersi proposto, abbiamo immediatamente un contrasto che riproduce continua sorpresa.⁴⁰²

Le osservazioni di Beccaria in merito all'ironia sono molto acute, tantopiù se si considera che era un dilettante delle belle lettere. Per quanto essa fosse strategia retorica ampiamente adoperata durante l'illuminismo francese, e anche quello italiano, che aveva come massimo

⁴⁰¹ C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 62 (*Di un altro genere di contrasti*). Le citazioni che seguono sono tratte dalle pagine successive.

⁴⁰² *Ibidem*.

esponente il Parini del *Giorno*, la sua teorizzazione moderna sarebbe tuttavia stata messa a punto più tardi, in particolare entro la riflessione romantica tedesca.⁴⁰³

L'ironia al suo massimo livello, narrativo e strutturale, è costantemente sottesa all'intero capolavoro manzoniano, in cui i progetti degli uomini vengono continuamente scardinati: nel bene, se si pensa ad esempio che padre Cristoforo, pensando di aiutare Lucia, la conduce a sua insaputa nelle mani della traditrice Gertrude, e quindi dell'Innominato; ma anche nel male, poiché proprio l'Innominato, eletto da don Rodrigo quale infallibile esecutore dei suoi disegni iniqui, darà con la sua conversione la svolta decisiva alla vicenda, nella direzione opposta del bene.⁴⁰⁴

2.4.5 L'amplificazione

L'amplificazione viene definita dallo pseudo-Longino «una massa o recluta di tutte le parti e forme, portate da' negozj, che fortifica con l'insistenza quel che si vuole provare [...]». Viene consigliata specialmente «negli epiloghi e nelle digressioni, ed in tutte le narrazioni e dimostrazioni, ed istorie, e naturali ragionamenti [...]». Le amplificazioni ciceroniane, ad esempio, sono a suo giudizio paragonabili a un «dovizioso incendio, che [...] per tutto si pasce e si volge».⁴⁰⁵

È in particolare nei capitoli relativi alla peste, che Manzoni ricorre a tale strategia retorica.

2.4.6 Metonimia e sineddoche

Lo scrittore, afferma Blair, non si accontenta «della semplice comunicazione delle idee»; egli, al contrario

ci dipinge pur queste idee, e dà il colorito e il rilievo alle nozioni ancora più astratte. Nelle figure che adopera, ci presenta altrettanti specchi, dove mirare gli

⁴⁰³ Ne parla, anche a livello di macrostruttura narrativa, Schlegel nella lezione XIII del suo *Cours*, in riferimento a Shakespeare. Si rimanda, per la figura retorica dell'ironia, ai seguenti studi: DANTE ISELLA, *La moralità del comico*, in ID. *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984; P. FRARE, *Dalla «splendida bile» alla «socratica ironia»: Parini e Manzoni*, in *Le buone dottrine e le buone lettere*, Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini, 17-19 novembre 1999, a cura di Bortolo Martinelli-Carlo Annoni-Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 229-255. Cfr. anche CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando Furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.

⁴⁰⁴ Si riprendono le osservazioni di Frare.

⁴⁰⁵ D. LONGINO, *Trattato del Sublime*, cit., pp. 29-31 (*Che presso gli Scrittori dell'Arte non è così verace e giusta la definizione dell'Amplificazione*).

oggetti una seconda volta nelle lor somiglianze. Ci intertiene con una successione delle più splendide pitture [...].⁴⁰⁶

Particolarmente adatte a dipingere sono, secondo Blair e Beccaria, le figure della metonimia e della sineddoche.

Tra gli esempi di metonimia proposti dal trattatista inglese, due sono di particolare interesse manzoniano. Per la relazione di causa-effetto, egli cita l'esempio dei 'capelli bianchi' (l'effetto), per fare riferimento alla 'vecchiezza' (la causa); nel romanzo, Manzoni insiste a più riprese sul dettaglio visivo della canizie: il conte zio e il padre pronviale, ad esempio, sono «Due potestà e due canizie» che lo scrittore mette a confronto (PS XIX 9). L'attinenza all'opera è però ancora più forte per quanto riguarda la metonimia che Blair definisce del «segno» in luogo della cosa significata, come nel caso della sentenza ciceroniana, citata da Blair, e anche da Manzoni, «*cedant arma togae*» (PS XIII 61): dove la toga «è l'insegna della professione civile», e le armi di quella militare.⁴⁰⁷

Secondo Beccaria, le figure della metonimia e della sineddoche consistono nello scegliere una parte per esprimere un tutto complesso: sono, in sostanza, un'«idea accessoria che richiama alla immaginazione la principale; e comunemente la richiama con maggior forza, che se la stessa primaria idea si esprimesse». È interessante la ragione addotta a supporto di questa teoria, ossia l'essenziale diversità vigente tra la realtà fisica e quella della parola; nel mondo reale, l'occhio sa cogliere simultaneamente tutte le componenti di un oggetto, ma nella catena temporale del linguaggio è conveniente richiamare all'attenzione solo la componente più rilevante del tutto, purché sia capace di avocare a sé la porzione inespressa del concetto:

Gli oggetti quasi tutti apparendoci composti ed avvolti, quasi tutte le parole proprie lasciano incerta l'attenzione sulla moltitudine delle parti, quindi lasciano per lo più indefinito e indeterminato l'oggetto, né la mente può vederne i confini ed i limiti con chiarezza e precisione.⁴⁰⁸

Entrambe le figure retoriche servono, in sostanza, a presentare oggetti fisici evitando la noiosa prolissità che provocherebbe la descrizione delle singole parti di un tutto, e a riferirsi a un qualsiasi oggetto complesso attraverso quell'addentellato fisico che sappia richiamare tutto il

⁴⁰⁶ H. BLAIR, *Lezioni di retorica...*, cit., p. 225 (lezione XIV, *Dell'utilità delle figure*).

⁴⁰⁷ Ivi, p. 228 (lezione XIV, *Divisione delle figure*).

⁴⁰⁸ C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 91 (*Delle figure, e prima dei Traslati*).

resto con un'evidenza maggiore della parola generica: l'esempio è quello tradizionale dell'espressione 'mille vele', da preferirsi a 'mille navi'.

2.4.7 Personificazione e apostrofe

Secondo Blair queste figure retoriche implicano un forte coinvolgimento emotivo. Entrambe servono a «dare vita e senso alle cose inanimate o astratte», dando l'impressione che esse si materializzino davanti agli occhi; esse sono, non a caso, molto frequenti nel testo biblico. Per quanto riguarda l'apostrofe, Blair offre uno spunto compositivo che pare Manzoni abbia colto, quasi alla lettera, per il passo dell'Addio monti:

Se altri per lungo tempo è stato accostumato ad un cert'ordine di oggetti, che abbian fatto sopra alla sua fantasia una forte impressione, come sarebbe una casa, ove abbia passato molti anni felici, o i campi, e gli alberi, e le montagne, fra cui abbia sovente passeggiato con gran diletto; quando abbia a partirne, specialmente senza speranza di più rivederli, appena può ritenersi dal provarne la medesima sensazione, come quando abbandona i più cari amici. Questi oggetti sembran dotati di vita; scopo divengono della sua affezione, e nel momento della partenza non sembragli stravagante lo sfogare con essi i suoi sentimenti in parole, e dar loro un formale addio.⁴⁰⁹

Per spiegare la figura dell'apostrofe così intesa sono utili alcune riflessioni di Beccaria, il quale afferma che le sorgenti del bello sono essenzialmente due: di natura fisica o di natura morale. Lo stile, per comunicare il maggior numero di sensazioni e quindi raggiungere l'apice della sua bellezza dovrebbe comunicare quelle idee che consentono un connubio tra le due componenti, perché, da un parte

l'aggiunto fisico di un'idea morale servirà [...] a renderla più durevole nell'animo nostro, ad imprimerla più addentro, a dargli tempo, per così dire, ch'essa ne' volubili passaggi delle molte idee, [...] possa internarsi nell'animo, e risvegliarvi il medesimo risentimento che l'attualità dell'oggetto morale produrrebbe.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ H. BLAIR, *Lezioni di retorica...*, cit., p. 150 (lezione XVI, *Personificazione*).

⁴¹⁰ C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, cit., p. 42 (*Delle idee di cose fisiche, e delle idee morali*).

Dall'altra, gli «aggiunti morali danno anima, vita e movimento alle immagini fisiche, perché rimandano ad azioni e molte idee sottintese».⁴¹¹

La ricerca di una simbiosi tra fisicità e moralità, in questo caso dettata dagli assunti del sensismo, era auspicata anche dal romanticismo: nella prima lezione del suo corso, Schlegel scrive infatti che la bellezza della poesia moderna consisteva nel sapere essa «conciliare i due mondi fra cui ci sentiamo divisi: quello dei sensi e quello dell'anima», dando «anima alle sensazioni, corpo al pensiero».

2.5 *Il «Laocoon» di Lessing*

Sebbene quello di Lessing sia un trattato di estetica filosofica, uno spazio della sua disquisizione sul rapporto tra arte pittorica e arte letteraria è dedicato all'esame di passi letterari che a suo giudizio sono pervenuti a un effetto stilistico di evidenza pittorica, o che viceversa, nel tentativo di emulare la pittura, sono degradati nella noia di descrizioni avulse dall'azione narrativa. Muovendo dalla teorizzazione della dimensione propria della letteratura, che egli viene a identificare nel tempo, per poi addentrarsi nell'analisi testuale, Lessing perviene alla definizione di alcune direttive pratiche che è fondamentale rispettare se si intende coinvolgere l'occhio del lettore senza che ne vada dispersa l'attenzione.

2.5.1 *Il movimento*

Come già anticipato, secondo Lessing parola e pittura padroneggiano rispettivamente la dimensione del tempo e quella dello spazio; ne consegue che, a suo giudizio, l'unica strategia che lo scrittore ha a disposizione per rendere una 'descrizione' spaziale pittoresca, ossia appetibile per il lettore, è quella di trasformarla in 'narrazione', intersecando nel movimento le due diverse dimensioni.

Una strategia potrebbe essere quella di descrivere un oggetto di per sé statico attraverso un'azione: Omero, che Lessing considerava un vero «genio pittorico», era ad esempio solito presentare le vesti degli eroi attraverso l'atto della vestizione, accuratamente scandito in fasi temporali. Il caso più emblematico, su cui Lessing si sofferma ampiamente, è però quello dell'*èkphrasis* dello scudo istoriato di Achille, fabbricato da Vulcano: esempio per eccellenza di invasione della parola nel territorio delle arti visive, che tuttavia, sempre

⁴¹¹ Ividem.

attraverso il movimento, Omero riesce a rendere interessante. Vale la pena riprendere nel dettaglio l'analisi che il critico offre del passo, tantopiù poichè messa a confronto con quello corrispettivo virgiliano, a suo giudizio meno efficace proprio perché maggiormente statico. Lessing nota infatti che

Ce n'est point un bouclier tout fait que nous décrit Homère, mais un bouclier que l'on fait. Cet expédient poétique si vanté, et qui consiste à rendre successif dans le récit ce qui étoit coexistant dans l'objet même, cet artifice, dis-je, lui à encore servi dans cette occasion à *substituer à l'ennuyeuse description d'un corps, le tableau animé d'une action.*⁴¹²

Nell'*Eneide*, invece, Venere presenta ad Enea le sue armi quando esse sono già state fabbricate:

le héros les contemple à son aise, les admire, les manie, les essaye: et c'est alors enfin que commence la description, ou si l'on veut, le tableau du bouclier; tableau que l'éternelle répétition: *là se montre, ici l'on voit, auprès est placé, non loin on admire*, rend si froide et si ennuyeuse, que toute la pompe poétique de Virgile suffit à peine pour nous la faire supporter.⁴¹³

Un altro esempio di descrizione narrata proposto da Lessing è desunto da Anacreonte, il quale ha descritto la bellezza del volto amato immedesimandosi in un pittore nell'atto stesso di dipingerlo.

2.5.2 La valorizzazione del dettaglio

Secondo Lessing la scrittura può adottare poche modalità per dare un'idea convincente della bellezza, su tutte la descrizione della grazia, che altro non è se non bellezza in movimento, che passa anzitutto attraverso il sorriso, lo sguardo, ma anche la voce, e che si manifesta visivamente nell'effetto benefico che produce su chi la osserva:

comme nous retenons en général plus facilement le souvenir d'un mouvement que celui d'un ensemble de forms et de couleurs, comme ce premier souvenir est aussi

⁴¹² G. E. LESSING, *Du Laocoon...*, cit., p. 157.

⁴¹³ Ivi, p. 159.

plus vif que l'autre, il s'ensuit que l'impression que produit la grace, doit être dans la même proportion plus forte et plus durable que celle de la beauté.⁴¹⁴

Lessing osserva che Virgilio rinuncia ad offrire una descrizione dettagliata della fisicità di Didone e che, tuttavia, limitandosi a dipingerla con l'epiteto *pulcherrima* e descrivendone l'attrazione esercitata su Enea, egli ottiene un effetto più incisivo di quella precisa e ordinata, ma in ultima analisi fredda, dell'Alcina ariostesca. Virgilio segue, anche in questo caso, il modello omerico, che presenta la bellezza di Elena come qualcosa di divino e ineffabile.

In generale, per qualsiasi descrizione di oggetti concreti, siano essi animati o non, lo scrittore dovrà selezionare i pochi dettagli visivi su cui vale la pena concentrare l'attenzione del lettore, per evitare di somministrare un elenco scomposto di parti che nella realtà l'occhio può cogliere simultaneamente nel loro insieme, ma che nella sequenza lineare e temporale della parola deve necessariamente collegare con un'operazione intellettuale; si tratta, in sostanza, di una soluzione che non si discosta molto da quella della *sineddoche*, proposta da Beccaria.

2.5.3 *La focalizzazione interna*

Il raffronto tra le due presentazioni dello scudo permette a Lessing di notare un'altra fondamentale differenza: cambiano gli occhi attraverso i quali esso viene osservato, e quindi descritto. Nel passo di Virgilio la descrizione dello scudo non proviene da Enea, e neppure da Venere:

nous la recevons de la bouche même du poète, et [...] ainsi l'action reste évidemment suspendue pendant que nous l'écoutons. Aucun de ses personnages n'y prend part, et peu importe même pour la suite des événements, que le bouclier représente ces choses ou d'autres toutes différentes.⁴¹⁵

L'averne adottato un punto di vista esterno e non collocato fisicamente all'interno dell'azione narrata provoca smarrimento nel lettore, poiché in tal modo la dimensione temporale del racconto resta sospesa. Secondo Lessing, in ultima analisi, la descrizione dello scudo di Enea

⁴¹⁴ Ivi, p. 189.

⁴¹⁵ Ivi, p. 160.

risulta del tutto distaccata dall'azione e dal resto del poema, come un'intrusione finalizzata soltanto a lusingare l'orgoglio dei romani.

2.6 «*Word Painting*» di McClanahan

A riprova dell'attualità del trattato di Lessing, può essere utile considerare che molte delle sue indicazioni tornano anche in *Word Painting*, un recente saggio divulgativo sull'arte della descrizione. L'autrice, una scrittrice americana di discreto successo, non conosce il trattato settecentesco, ma fa riferimento al terzo libro della *Retorica* di Aristotele, nel quale l'autore classico «discusses several techniques for calling forth the qualities of an object or a scene», una delle quali è proprio quella di rappresentare gli oggetti in uno stato di attività.⁴¹⁶

Secondo l'autrice, i veri «foot soldiers» del movimento sono i verbi. Per descrivere un'azione complessa, il suggerimento è quello di dividerla in sequenze temporali, ciascuna delle quali incentrata su un verbo, meglio se in forma attiva:

Visualize the scene. Break the subject or scene into its various parts, then order the parts for a smoothly flowing description.⁴¹⁷

Oltre che poggiare su un verbo, ciascuna fase dell'azione dovrebbe anche legarsi al suo contesto spaziale, specificando i «concrete, specific nouns» sui quali l'azione stessa ricade. I verbi, tanto più se semanticamente incisivi, possono contribuire a conferire l'illusione del movimento persino agli oggetti inanimati, come, ad esempio, i connotati fisici del volto nella frase «its bones *pushing up* under pale skin».⁴¹⁸

La scrittrice ripropone altri suggerimenti già forniti da Lessing, come quello di concenterare l'attenzione del lettore su singoli dettagli visivi:

Specific details can strengthen our descriptions, but if we include too many specific details, we defeat our purpose of providing a visual image of our character. [...] One well-chosen physical trait, item of clothing or idiosyncratic mannerism can reveal character more effectively than a dozen random images.⁴¹⁹

⁴¹⁶ R. McCLANAHAN, *Word painting*, cit., p. 9.

⁴¹⁷ Ivi, pp. 38-39.

⁴¹⁸ Ivi, p. 49; p. 195: «If what you're describing isn't capable of independent action, you can create the illusion of movement by using active verbs».

⁴¹⁹ Ivi, pp. 121-122.

Un'altra indicazione che viene riproposta è quella di selezionare in maniera appropriata gli occhi attraverso i quali presentare la descrizione, evitando possibilmente «filtering devices» del tipo «“he noticed” and “she felt”», che rischiano di distanziare il lettore dall'immagine sensoriale presentata; o ancora, quella di distribuire le descrizioni «into the narrative arc», ossia di narrarle entro l'azione, ad esempio presentando l'ambientazione fisica solo nel momento in cui essa interagisce con la corporeità dei personaggi.⁴²⁰

La scrittrice ribadisce anche l'utilità del presente storico, «helpful because it suggests *presenting* rather than *explaining*».⁴²¹

3. Nel laboratorio dei «Promessi sposi»

Per individuare le strategie retoriche adottate da Manzoni per ottenere l'evidenza visiva, si è deciso di prediligere lo sguardo dei manuali di retorica diffusi ai tempi dello scrittore. Oltre al fatto che si è tentato, per quanto possibile, di adottare il punto di vista dello scrittore, la predilezione è giustificata da due ragioni fondamentali: tali manuali, come si è mostrato, sono dichiaratamente orientati verso la ricerca del visibile, e alla visività fanno afferire anche figure retoriche non comunemente ascritte alla ricerca dell'*evidentia*, come la sineddoche; inoltre, essendo contraddistinti da un impianto maggiormente discorsivo, essi guidano il pensiero verso l'elaborazione di una parola visibile anche attraverso suggerimenti di ampio respiro, come, a titolo esemplificativo, quello della ricerca del movimento. Data l'inscindibilità delle due dimensioni, nell'analisi non è stata operata una separazione tra *inventio* ed *elocutio*.⁴²²

Va aggiunto che, ai tempi dell'autore, neanche la linea divisoria tra questioni di lingua e questioni di stile era netta, tanto che, per citare un esempio tra quelli menzionati, entro i manuali presi in analisi sono frequenti gli inviti allo snellimento della sintassi attraverso l'eliminazione di nessi grammaticali superflui, come pronomi e congiunzioni, proprio in quanto considerati nocivi all'evidenza pittorica, trattandosi di parole prive di un immediato portato semantico, e quindi di un facile aggancio alla realtà sensibile: tra le strategie scritte,

⁴²⁰ Ivi, p. 47 e p. 186.

⁴²¹ Ivi, p. 33.

⁴²² Come del resto segnala lo stesso Lausberg, che ha egregiamente sistematizzato le figure retoriche, resta in ogni caso inevitabile la sovrapposibilità tra l'ambito dell'*inventio* e quello dell'*elocutio*, poiché «elaborazione intellettuale e formulazione linguistica sono un processo inscindibile» (Cfr H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 194).

quindi, oltre alla scelta di determinate figure retoriche, di parola e di pensiero, sono segnalati anche interventi significativi di Manzoni sulla sintassi e sulle scelte semantiche.⁴²³

I manuali moderni di retorica sono stati utilizzati per individuare o nominare strategie retoriche ulteriori, non espressamente menzionate in quelli dell'epoca manzoniana.

Il romanzo manzoniano non si presta a essere diviso in compartimenti stagni, neanche laddove parla espressamente di Storia, e non di invenzione. Tuttavia, per mettere meglio in luce determinate caratteristiche della scrittura manzoniana, si è pensato di presentare l'analisi in quattro sezioni distinte, ciascuna dedicata a una determinata attitudine dello scrittore:

- descrivere: sebbene nel romanzo manzoniano sia pressoché impossibile fare una distinzione tra diegesi narrativa e diegesi descrittiva, poiché l'autore narra e movimenta all'interno dell'azione persino le descrizioni dei soggetti inanimati, si è comunque pensato di trattare i momenti diegetici di natura maggiormente presentativa, ossia quelli che introducono i personaggi e gli scenari entro i quali essi si muovono, in una sezione a parte, proprio per mostrare la capacità di Manzoni di evitare sempre la soluzione meramente espositiva, ricercando, all'opposto, il movimento;

- presentare l'azione: in questa sezione si presentano le strategie scritte che Manzoni adotta per 'mettere l'azione davanti agli occhi' del lettore; l'influenza dell'arte teatrale si rende evidente nella ricerca, da parte dell'autore, di presentare l'evento narrato come se esso accadesse *in praesentia*, prediligendo, quando possibile, la soluzione della mimesi del parlato;

- concretizzare l'astratto: seguendo anzitutto le indicazioni di Beccaria, che invita a rendere riconoscibile ai sensi persino l'invisibile, in questa sezione si presentano alcune delle soluzioni che Manzoni adotta per mostrare al lettore l'interiorità e la moralità dei suoi personaggi;

- dipingere la Storia: si trattano a parte le digressioni storiche, per verificare l'attenzione che Manzoni presta nell'evitare, persino per il racconto storico, la soluzione puramente informativa.

⁴²³ Nella *Lettera intorno al libro «De vulgari eloquio»*, Manzoni parrebbe, invece, distinguere i piani; ciò che afferma, in sostanza, è che Dante non era preoccupato dalla ricerca di una lingua nazionale, ma semplicemente dalla ricerca di una lingua adatta alla poesia. Questa asserzione manzoniana ha fornito il titolo a un importante saggio linguistico di FRANCESCO SABATINI: *Questioni di lingua e non di stile. Considerazioni a distanza sulla morfosintassi nei Promessi Sposi*, in *Manzoni. L'«eterno lavoro»*, Atti del Congresso (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano, Casa del Manzoni, pp. 157-176; Sabatini, nel suo studio, ha criticato la semplicità con cui alcuni critici manzoniani hanno attribuito a ragioni meramente stilistiche (la ricerca, cioè, di una dimensione espressiva familiare), scelte come la dislocazione sintattica degli oggetti diretti e indiretti del discorso, che a suo giudizio, invece, sarebbe stata dettata da un'esigenza di natura prettamente linguistica, ossia quella di distribuire, all'interno della frase la funzione di "tema" e di "rema". Tuttavia, conoscendo la tensione di Manzoni all'unità, in qualsiasi ambito di ricerca, risulta a nostro giudizio controproducente tentare di operare distinzioni nette in materia linguistica. Esempio luminoso sono le pagine critiche di Nencioni, che pur attraverso l'occhio dello storico della lingua è pervenuto a un giudizio sullo stile, e quindi anche sul pensiero manzoniano.

3.1 *Dipingere luoghi e persone*

3.1.1 *I ritratti*

3.1.1.1 *Pitture morali*

Nel Settecento aveva incontrato grande fortuna l'opera di Lavater, filosofo svizzero considerato tra gli iniziatori della fisiognomica, disciplina pseudo-scientifica che teorizza la correlazione tra connotati fisici esterni, principalmente i lineamenti del volto, e la moralità della persona da essi contraddistinta.⁴²⁴

Manzoni, interessato anzitutto a mostrare il carattere dei suoi personaggi, era a conoscenza del trattato, che possedeva nella sua biblioteca, e seppure non ne condividesse di certo i postulati meccanicisti, riuscì a trarne un certo giovamento per il suo romanzo: si pensi, come esempio significativo, 'alle occhiaie, agli occhi incavati e al mento appuntato' della vecchia serva dell'Innominato, quel brutto e stizzoso ceffo che affacciandosi allo sportello della carrozza incute ancor più terrore a Lucia (PS XXI 3). Il vero fisionomista dei *Promessi sposi*, però, non è di certo Manzoni, bensì Renzo, che in fuga da Milano, ormai sospettoso di chiunque incontrasse per la strada, si cimenta nell'elaborazione di almeno «dieci giudizi fisionomici» (PS XVI 6 ss.): il volto più minuziosamente descritto è quello del «grassotto [...] col mento in aria, dal quale pendeva una gran pappagorgia», che aveva tutta l'impressione di essere quello di un «cicalone curioso», impressione confermata anche dalle sue movenze.⁴²⁵

Nei ritratti dei restanti personaggi manzoniani, solo in rarissimi casi veniamo a conoscenza dei lineamenti e dei tratti fisici distintivi dei volti, poiché la moralità traspare, più che dalla fisionomia, dalla mimica, quindi dalle espressioni degli occhi e della bocca, ma anche dai movimenti del capo, che lasciano trapelare il mistero di una complessa interiorità. È possibile constatare che i ritratti più statici, quindi affidati precipuamente alla descrizione dei connotati fisici, sono soltanto quelli dei personaggi contraddistinti da una fissità anche morale, come don Abbondio, l'Azzeccagarbugli, l'oste della Luna piena e la vecchia del castello. In tutti i restanti ritratti, invece, l'attenzione si concentra sui sentimenti e sui caratteri che traspaiono dai volti e dal portamento dell'intera persona, sempre dipinti attraverso il

⁴²⁴ Nella raccolta di Brusuglio si conserva la seguente edizione: GASPARD LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physionomie par G. Lavater... par M. Moreau...*, Paris, chez L. Prudhomme-Levrault, Schoel et C.ie, 1806-1807, 9 tt.

⁴²⁵ Entrambe le scene sono illustrate da Gonin.

ricorso a figure di contrasto: antitesi, ossimori, *ma* avversativi o correttivi, che, come in quadro caravaggesco dalle spiccate tinte chiaroscurali, mettono in maggiore evidenza il dramma interiore che li contraddistingue.

Nonostante Manzoni rinunci ad approntare descrizioni verbali dettagliate della fisionomia dei protagonisti del romanzo, è pur vero che, anche laddove non dovessero esserci le illustrazioni di Gonin, i loro tratti distintivi riuscirebbero comunque a staggiarsi nella memoria del lettore, oltre che per i contrasti antitetici, anche per le note essenziali di colore: le piume variopinte che coronano il volto gioviale, ma con una punta di braveria, di Renzo; la lunga treccia nera, trapuntata da un'aureola di spilli d'argento, che circonda il volto gioioso, ma velato da un leggero turbamento, di Lucia; la barba bianca, che evidenzia la gravità del volto di fra Cristoforo; la dissonanza tra bianco e nero, che incornicia il volto sfiorito di Gertrude; il volto bruno, rugoso e calvo dell'Innominato, entro il quale lampeggiano i suoi occhi audaci; la porpora semplice e maestosa che incornicia la bellezza senile del cardinale. Ma anche la folta e scomposta canizie di don Abbondio, sparsa sulla sua faccia bruna; il naso rosso, la voglia di lampone e la toga nera e sudicia dell'Azzeccagargugli; la barbetta rossiccia che decora la faccia pienotta dell'oste.

L'insistenza di Manzoni su pochi ma rilevanti dettagli visivi sembrerebbe fare memoria della lezione lessinghiana, secondo la quale una rassegna ordinata di tratti fisici avrebbe causato solo noia, ma anche della riflessione romantica, di Visconti anzitutto, secondo il quale il bello universale era rintracciabile proprio nella commistione di fisico e morale.⁴²⁶

3.1.1.2 *La focalizzazione interna*

La memorabilità della descrizioni manzoniane è favorita anche dalla strategia della focalizzazione interna, che invita il lettore a servirsi degli occhi dei personaggi. La presentazione fisica dei protagonisti del romanzo, infatti, è nella maggior parte dei casi introdotta attraverso il punto di vista di coloro che li incontrano; un'eccezione significativa è quella di padre Cristoforo, la cui descrizione è interamente affidata alla diegesi manzoniana, anche se, nel corso nella narrazione, i suoi tratti distintivi sono ripetutamente ripresentati attraverso lo sguardo degli altri personaggi: è, secondo Agnese, un «bel vecchio [...] con la

⁴²⁶ Cfr. *Parte seconda*.

barba bianca» (PS VII 25), e Renzo ammette di essere intimorito dai suoi «diavoli d'occhi» (PS VII 24).

Come sostiene Lessing, la focalizzazione interna evita che la descrizione implichi una sospensione dell'azione, come inevitabilmente accade se la voce che descrive è quella esterna dell'autore.⁴²⁷ Per dimostrare la consapevolezza di Manzoni nell'adottare tale strategia, può essere utile considerare alcuni interventi significativi operati sulla lezione del *Fermo*.

Don Abbondio → i due bravi

Anche nel *Fermo*, la descrizione fisica dei bravi veniva introdotta nel momento in cui il curato, giunto al bivio, alza lo sguardo dal suo breviario. Nel *Fermo*, tuttavia, la presenza di Manzoni era ancora invasiva, tanto che si innescava un'interferenza col suo presente storico: «si mostravano di quella specie [...] che ora si è del tutto perduta» (FL I I 25). Oltre a questa «profusione di sé», tipica del *Fermo*, mancava una specificazione visiva rilevante, introdotta nei *Promessi sposi*:

L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio attorno alla loro condizione. PS I 12

Don Abbondio → Renzo

Nel *Fermo*, la presentazione di Renzo era del tutto scollata dall'azione, mentre nei *Promessi* essa passa attraverso lo sguardo di don Abbondio:

Era in quel giorno vestito dalla festa con piume di vario colore al cappello [...] FL I I 7 > Comparve davanti a don Abbondio, in gran gala, con penne di vario colore al cappello [...] PS II 10

Renzo → il bravo sulla soglia dell'osteria

Nella prima versione del romanzo Manzoni affermava che un «uomo più sperimentato di Fermo [...] l'avrebbe detto un servo travestito», ma non veniva descritto nulla del suo abbigliamento raffazzonato e scomposto (FL I VII 54). Nei *Promessi sposi*, invece, compare il dettaglio inequivocabile del «berretto [...] messo storto» che lasciava fuoriuscire «la metà del

⁴²⁷ È da notare che neanche la descrizione di padre Cristoforo sospende l'azione, poiché occupa l'arco temporale durante il quale il frate sta camminando verso casa delle donne.

ciuffo», tanto che si afferma: «solo a guardargli in viso, anche un fanciullo avrebbe [...] capito» (PS VII 61-62).

Lucia e Agnese → il Gristo travestito

In questo caso, è sufficiente il verbo *vedere* per fare in modo che il lettore assuma il punto di vista delle donne:

accaddero alcune cose [...]. Un mendico [...] FL I VII 48 > si videro certe novità [...]
Un mendico [...] PS VII 28

Don Rodrigo → Innominato

Nel *Fermo*, la descrizione del conte del sagrato era avulsa dall'azione e contraddistinta da un accozzo di elementi fisici immediatamente visibili e attributi morali da essi svincolati («alto» e «calvo», ma anche «gagliardo»). Nei *Promessi sposi*, invece, lo sguardo che osserva è quello di don Rodrigo, che vede l'Innominato andargli incontro:

Era il Conte del Sagrato un uomo di cinquant'anni, alto, gagliardo, calvo [...]. FL II VIII 15 > Questo gli andò incontro [...]. Era grande, bruno, calvo. PS XX 9

Innominato → cardinale Federigo

Anche nel *Fermo* la descrizione era introdotta nel momento stesso in cui il conte alza lo sguardo, ma poi Manzoni si distaccava palesemente dal suo punto di vista, adottando quello di un biografo, che informava il lettore, ad esempio, della rinomata giovanile bellezza del cardinale. Nei *Promessi sposi*, invece, ad essa si risale proprio a partire dai tratti fisici del suo volto, seppur vecchio:

Federigo era stato vezzoso fanciullo, giovane avvenente, bell'uomo FL III I 12 > le forme del volto indicavano che, in altre età, c'era stata quella che più propriamente si chiama bellezza [...]. PS XXIII 9

3.1.1.3 *Il movimento*

Tutti i ritratti dei personaggi principali, fatta eccezione per don Abbondio, sono contraddistinti dal movimento, che è, anzitutto, quello delle espressioni del volto.

Rispetto al *Fermo*, vi sono alcuni guadagni significativi. Per quanto riguarda Lucia, è solo nei *Promessi sposi* che compare il rilievo antitetico dei sopraccigli aggrottati, in contrapposizione al sorriso, che denota con maggiore evidenza la gioia della futura sposa mitigata dal pudore:

ella si schermiva [...] chinando la faccia sul busto e facendole scudo col gomito. FL I II 62 > lei s'andava schermendo [...] facendosi scudo alla faccia col gomito, chinandola sul busto, e aggrottando i lunghi e neri sopraccigli, mentre però la bocca s'apriva al sorriso. PS II 55

Nel ritratto di Gertrude l'autore insisteva già sui suoi continui movimenti, ma nei *Promessi sposi* aumentano i riferimenti alla rapidità con cui la monaca muta le sue espressioni e le movenze, rapidità che fa più evidentemente trapelare i moti di un animo scisso e schizofrenico: i sopraccigli si ravvicinano con un «rapido movimento», gli occhi superbi si inchinano «in fretta», le labbra compiono «movimenti subitanei» e l'intera persona «mosse repentine, irregolari» (PS IX 21 ss.).

In alcuni casi, il personaggio è presentato mentre è anche fisicamente in movimento. Nel *Fermo*, questo accadeva solo per Lucia, che già nella prima versione si mostrava mentre «usciva tutta agghindata dalle mani della madre» (FL I II 61). Nella versione definitiva, invece, sono messi in moto anche Renzo, l'Innominato, il cardinale, e, tra i personaggi minori, il bravo travestito della prima osteria e la madre di Cecilia. Renzo, come si è detto, viene presentato nel momento in cui sopraggiunge nella casa di don Abbondio, presentandosi ai suoi occhi già pronto per il matrimonio, mentre nel *Fermo* l'arrivo seguiva la descrizione diegetica dell'autore. La presentazione dell'Innominato, similmente, avviene non appena egli si è fatto incontro a don Rodrigo, mentre nella prima versione avveniva quando entrambi i personaggi erano seduti:

Don Rodrigo sedette; e il Conte pur a qualche distanza. Era il Conte [...] FL II VIII 15 > Questo gli andò incontro, rendendogli il saluto, e insieme guardandogli le mani e il viso [...]. Era grande [...] PS XX 9

Nel *Fermo* non si faceva cenno alle movenze del cardinale, mentre nei *Promessi sposi* la sua interiorità si manifesta non solo per l'aspetto fisico, ma anche per il «portamento [...] naturalmente composto, e quasi involontariamente maestoso» (PS XXIII 9).

Venendo ai personaggi minori, il bravo travestito piantatosi sulla soglia dell'osteria paesana era immobile nel *Fermo*, mentre nei *Promessi sposi* acquista i connotati di un guardiano infernale posto a sorvegliare l'ingresso, con occhi grifagni come quelli di Cesare nell'inferno dantesco:

non si mosse, e mirò fisamente FL I VII 55> guardava e riguardava, a destra e a sinistra, facendo lampeggiare ora il bianco, ora il nero di due occhi grifagni. PS VII 60⁴²⁸

Ma il ritratto che, con l'introduzione del movimento, acquista maggiormente in vigore, è quello della madre di Cecilia. Nel *Fermo*, la madre attendeva immobile sulla soglia, mentre nei *Promessi sposi* la donna avanza a passi solennemente cadenzati verso il carro dei monatti, comunicando il dramma di una madre che si avvicina sempre più all'ultimo addio alla figlia:

Sur una di quelle soglie stavasi ritta una donna [...] Tenevasi ella in braccio una fanciulletta FL IV VI 45 > Scendeva dalla soglia d'uno di quegl'usci, e veniva verso il convoglio [...] Portava essa in collo una bambina PS XXXIV 47

Emilio Cecchi, notando la variazione introdotta nei *Promessi sposi*, parla di «formidabile conquista poetica», e riconosce nei passi della madre una «lenta solennità [...] che come nello slancio maestoso d'un gran tema musicale, in sé contiene il movimento ritmico e lirico di tutto l'episodio», vera e propria «pittura immortale». ⁴²⁹

Come sostiene McClanahan l'illusione di movimento può raggiungersi anche tramite l'impiego di verbi attivi semanticamente connotati, oppure mutando un participio passato in un participio presente. Si considerino, a titolo esemplificativo, alcuni interventi apportati da Manzoni ai verbi che descrivono il vestiario dei bravi:

un picciol corno [...] *appeso* al collo FL I I > un piccol corno [...] *cascante* sul petto
PS I 12

⁴²⁸ *Inf.* IV, v. 123. Nigro nota un'affinità tra il bravo appostato sulla soglia e le statue della Casa degli Omeoni a Milano: «Manzoni aveva familiarità con la facciata della Casa degli Omeoni [...] I telamoni [opera di Leone Leoni] non guardavano tutti nella stessa direzione. Si giravano, chi a destra, chi a sinistra. E chi vi camminava davanti li percepiva in movimento, privi della staticità della cariatide» (*La funesta docilità*, cit., p. 116).

⁴²⁹ EMILIO CECCHI, *Ritratti e profili. Saggi e note di letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1957, p. 164.

una tasca donde *usciva* un manico di coltellaccio FL I I > un manico di coltellaccio
che *spuntava fuori* PS I 12

Le armi, inoltre, che nel *Fermo* erano descritte solo per i loro intarsi preziosi, nei *Promessi sposi* sono anche «lucenti». Si segnala anche, nel medesimo passo, l'eliminazione di alcune relative superflue, che appesantivano la descrizione rendendola ancora più statica:

ed alla quale erano appese due pistole > e a quella attaccate due pistole

di quella specie d'uomini [...] che avevano nome di bravi > individui della specie
de' bravi.

Affini sono anche i seguenti esempi, che riguardano rispettivamente i capelli di Lucia e quelli di fra Cristoforo (corsivo mio):

Aveva i neri capegli spartiti sulla fronte [...] e *ravvolti* FL I II 62 > I neri e giovanili
capelli, spartiti sopra la fronte [...] *si ravvolgevan* PS II 56

coperto all'intorno [...] di una corona di capelli che l'età aveva renduti bianchi FL I
IV 12 > la piccola corona di capegli, che vi *girava* intorno PS III 6

3.1.1.3.1 *Ritratti privi di movimento*

Il ritratto notturno di don Abbondio costituisce un'eccezione significativa, poiché avviene il procedimento inverso, ossia l'eliminazione del movimento. Nei *Promessi sposi* esso potrebbe essere assimilato alla descrizione di un vero e proprio dipinto: la spia lessicale che rimanda al campo semantico della pittura è la «cornice» che la papalina crea attorno al suo volto, descritto attraverso la tinta dominante del grigio. Scompaiono la «sguardo sospettoso e teso» e la smorfia sulla bocca presenti nel *Fermo* (I VII 60) e si introduce la similitudine del paesaggio buio e innevato, che pare definitivamente disumanizzare il curato (PS VIII 13).

Contraddistinti da fissità sono anche l'Azzeccagarbugli, l'unico personaggio a essere introdotto solo tramite i suoi connotati fisionomici statici (la vecchia, perlomeno, aguzza la vista e spinge gli occhi sull'orlo delle occhiaie) e l'oste, con la sua facciona «immobile come un ritratto» (PS XIV 23). Una metafora pittorica che indica, se non proprio fissità, una sorta di paresi facciale, è adottata anche per il conte zio:

«Intendo» disse il conte zio; e sur un certo fondo di goffaggine, dipintogli in viso dalla natura, velato poi e ricoperto, a più mani, di politica, balenò un raggio di malizia, che vi faceva un bellissimo vedere. PS XVIII 43

3.1.1.4 I «contrastisti»

Tra i ritratti dei personaggi principali del romanzo, l'unico a non essere contraddistinto da alcun contrasto morale è il curato. Per quanto riguarda tutti gli altri, le antitesi diventano più accentuate nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi sposi*.

Nel ritratto di Lucia viene introdotta l'antitesi tra bianco e nero, che accosta il ritratto di Lucia a quello di Gertrude, interamente modulato su questo contrasto coloristico. Inoltre, come si è già detto, compaiono *ex novo* i riferimenti allo sguardo e al sorriso:

i *neri* capegli [...] una dirizzatura ben distinta FL I II 62 > I *neri* e giovanili capegli
[...] una *bianca* e sottile dirizzatura PS II 56

Ø FL > agrottando i lunghi e neri sopraccigli, mentre però la bocca s'apriva al sorriso. PS II 56

Per quanto riguarda padre Cristoforo, viene accentuato il movimento alto-basso, che non coinvolge più solo il capo, ma anche gli occhi. Si rende in tal modo manifesta l'attitudine del frate, umile ma auterovole (e la si accosta antitetivamente a quella di Gertrude):

due occhj vivi, pronti, che talvolta sfolgoravano FL I IV 13 > Due occhi incavati eran per lo più chinati a terra, ma talvolta sfolgoravano, con vivacità repentina PS IV 7

Nel *Fermo* nulla traspariva della magnanimità dell'Innominato, vigoroso seppure anziano. L'unico contrasto riguardava il suo malcelato tentativo di usare le buone maniere:

Si sforzava [...] d'essere garbato, ma da quegli sforzi traspariva una rusticità FL II VIII 15 > gli si sarebbe dato più de' sessant'anni che aveva; ma il contegno [...] il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi, indicavano una forza di corpo e d'animo, che sarebbe stata straordinaria in un giovane. PS XX 9

Il personaggio che acquista il maggior numero di contrasti antitetici è indubbiamente il cardinale Borromeo. Nel *Fermo* essi si limitavano a due ossimori, poi ripresi: la «bellezza senile» del suo volto e la «semplicità sontuosa» («magnifica semplicità» in PS) della porpora. Nuove, invece, sono le antitesi che riguardano «l'occhio grave e vivace», «la fronte serena e pensierosa» e la «floridezza verginale» nella «canizie» (PS XXIII 9).

Come si dirà di seguito, è tutta la digressione biografica sulla vita del cardinale a essere incentrata sul macrotropo dell'antitesi, poiché egli fu, rispetto al suo secolo, un vero e proprio miracolo vivente.

3.1.1.5 *Verso la sineddoche visiva*

Nel suo trattato sui limiti rispettivi di pittura e scrittura, Lessing afferma che, in linea di massima, è sconveniente elencare numerosi dettagli visivi, e che, specialmente la bellezza fisica, soggetto privilegiato dai pittori, è sostanzialmente ineffabile. Nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi sposi* Manzoni sfronda alcuni particolari superflui puramente visivi, e ne aggiunge di nuovi, capaci di dare più senso a tutto il complesso ritrattistico.

3.1.1.5.1 *Eliminazione di dettagli superflui*

Sono eliminate le minuzie descrittive da miniaturista, come, nel caso del vestiario dei bravi, i «cartocchini di polvere» e «gli uncini a cui sono appese le pistole», legati alla cintura, e «le due legacce rosse al disotto del ginocchio» (FL I I 24): tutti dettagli che, dalla posizione da cui guardava don Abbondio, non sarebbero stati rilevabili.

Vengono eliminati i connotati fisici fine a sè stessi, come il «lungo naso» e le «guance pendenti» di don Abbondio (FL I VII 84). Spariscono, inoltre, tutti i riferimenti puntuali alla bellezza fisica di Gertrude: il candore della pelle bianca come un «candido avorio», «la fronte liscia ed elevata», il «mento rilevato appena come quello di una statua greca», «le labbra regolarissime, dolcemente prominenti», il «collo bianco e tornito» (FL II I 44 ss.). Nei *Promessi sposi* la sua bellezza viene sinteticamente descritta come ancora evidente, seppure ormai 'sbattuta, sfiorita e scomposta'.

3.1.1.5.2 Introduzione del dettaglio

Alcuni dei dettagli che compaiono nei *Promessi sposi* assumono, per la descrizione dei personaggi, un valore simile a quello della sineddoche come la intendeva Cesare Beccaria, poiché sono propriamente parti fisiche che danno forza ed evidenza al tutto, anche dal punto di vista morale.

Nel *Fermo* mancava il rinomanto ciuffo dei bravi, quella sorta di «visiera» di cui essi si servivano per coprirsi il volto, durante le loro malefatte (PS III 27). L'Azzecagarbugli, credendo che Renzo sia in realtà un bravo, si domanda quale fine abbia fatto il suo ciuffo; è il ciuffo che stona nel travestimento del bravo alla soglia dell'osteria; ed è ancora il ciuffo che, per quanto malconcio e arruffato, distingue i bravi entro la folla degli altri appestati.

L'Azzecagarbugli era identificato soltanto dalla toga nera e sudicia, ma non c'erano ancora la voglia di lampone e, soprattutto, il naso rosso, che ricompare sulla scena altre volte, come quando, durante il banchetto al castello di don Rodrigo, lo tira fuori dal bicchiere «più vermiglio e più lucente» (PS V 30). Si rende così evidente il degrado fisico e morale dell'avvocato avvinazzato.

Nei *Promessi sposi* tutto il ritratto di don Abbondio è strutturato sull'amplificazione orizzontale delle ripetizioni. Oltre alla vecchiezza del suo vestiario, già ribadita a più riprese nel *Fermo*, compaiono anche le «folte ciocche di capegli», i «folti sopraccigli», i «folti baffi», il «folto pizzo», tutti canuti; si fa inoltre riferimento ai suoi «occhi grigi». Quello di don Abbondio si trasforma nel ritratto polveroso di un uomo ormai incallito nel grigiore della pusillanimità. Nei *Promessi sposi* si parla anche, indirettamente, della sua originaria grassezza, poiché si dice che le braccia, ormai rinsecchite dalla peste, altre volte riuscivano a malapena a stare dentro alle maniche (PS XXXIII 48): una vita, insomma, dedita ai piaceri della gola.

Il quadro della madre di Cecilia, infine, vede comparire la «manina bianca» della fanciulla, che «a guisa di cera spenzolava da una parte»: la dimensione, il candore e la mollezza della manina, dicono tutto del dramma di un «fiorellino ancora in boccia», strappato brutalmente alla vita dalla falce della peste (PS XXXIV 52).

3.1.2 *Il vestiario*

3.1.2.1 *La metonimia*

Fatta eccezione per la descrizione dell'abbigliamento dei bravi, di quello, «particolare del giorno delle nozze», di Lucia, e di quello agghindato con una certa cura secolaresca di Gertrude, il vestiario dei personaggi viene spesso essenzializzato attraverso il ricorso alla figura retorica della metonimia: il saio o il sacco dei cappuccini, la toga nera e sgualcita dell'Azzeccagarbugli, quella lunga e sontuosa di Ferrer, la porpora del cardinale, le cappe dei nobili, i farsetti degli umili, gli archibusi dei militari.

Manzoni è anche un abile pittore di scene di popolo. Memorabile è il quadro della folla nobiliare raccolta nel cortile dell'offeso, descritta attraverso pochi dettagli tutti messi in movimento:

la casa era piena di signori di ogni età e d'ogni sesso, tutti in grande apparato, con grandi cappe e con durlindane infinite con <...> FL I IV 45 > era un girare, un rimescolarsi di gran cappe, d'alte penne, di durlindane pendenti, un moversi librato di gorgiere inamidate e cresse, uno strascico intralciato di rabescate zimarre. PS IV 49

Nella processione popolare che avrebbe dovuto scongiurare la peste, emergono altri dettagli isolati, che caratterizzano ciascuna delle classi sociali che avanzano ordinatamente in fila, precedendo e seguendo le reliquie di s. Carlo: gli «ampi zendali» che coprono i volti delle donne, molte delle quali «scalze», gli «abiti di varie forme e colori» delle confraternite, il clero con insegne, candele e torcetti, i magistrati con «abiti di maggior cerimonia», i nobili divisi tra quelli in abito sontuoso e quelli in atto di penitenza, anch'essi a piedi scalzi, con cappucci con le «bufe» sul viso (PS XXXII 18).

Nel Lazzeretto, Renzo tenta di trovare Lucia tra il «selciato di teste» (si noti la metafora con sineddoche) radunato davanti alla cappella ottagonale, in ascolto della predica di padre Felice.⁴³⁰ Il promesso sposo concentra il suo sguardo tra quelle poche teste «coperte di fazzoletti, o di veli», tratti distintivi delle donne (PS XXXVI 4).

Tra i carri dei monatti, entro un groviglio di corpi morti e seminudi, spicca il dettaglio delle «chiome verginali» (PS XXXIV 26).

⁴³⁰ Nel *Fermo* si parlava di «una folla distinta in ragazzi, in donne, e in uomini» (FL IV VIII 1).

3.1.2.2 *Le vestizioni*

Come si è detto, secondo Lessing una strategia efficace per dipingere dettagliatamente, attraverso la parola, qualcosa di composito e di statico, consiste nel narrarne la descrizione per mezzo di un'azione che si muove nel tempo: prendendo come modello Omero, due esempi sono la fabbricazione dello scudo di Achille per mano di Vulcano, descritto nel corso della sua fattura, e le vestizioni degli eroi, che prima della battaglia indossano, una ad una, le componenti dell'armatura, di modo che il lettore viene a conoscenza delle loro dotazioni attraverso la narrazione di un rito.

Anche nei *Promessi sposi* le vestizioni sono frequenti: esse assumono talvolta un tono parodistico, come ad esempio quella che don Rodrigo compie prima della sfilata dimostrativa nel suo villaggio, pensata per rinfrancare la sua boria, o quella turbolenta di Ambrogio, svegliato di soprassalto dalla richiesta di aiuto di don Abbondio; in altri casi, invece, esse segnano il momento della partenza per una missione importante. Nel caso dell'oste, la cappa, elemento distintivo della classe abbiente, e il randello, arma sorretta dal bravo appostato all'entrata dell'osteria paesana, rivelano in definitiva la parte dalla quale egli è schierato.

La figura retorica utilizzata per le vestizioni, tanto più accentuata quanto più il momento è solenne, è la *percursorio* (la forma più breve della *narratio*), ossia la scansione del «totale svolgimento» di un'azione «in successive fasi» in coordinazione sintattica.⁴³¹

Don Rodrigo → sfilata nel villaggio

Il servitore partì [...] e, poco dopo, tornò, portando la ricca spada, che il padrone si cinse; la cappa, che si buttò sulle spalle; il cappello a gran penne, che mise e inchiodò, con una manata, fieramente sul capo: segno di marina torbida. PS VII 38

Griso → spedizione alla casa delle donne

Subito, questo si mise in testa un cappellaccio, sulle spalle un sanrocchino di tela incerata, sparso di conchiglie; prese un bordone di pellegrino, disse: «andiamo da bravi [...]. PS VIII 33

Ambrogio → soccorso al curato

⁴³¹ Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, p. 189.

Dà di piglio alle brache, che teneva sul letto; se le caccia sotto il braccio, come un cappello di gala, e giù balzelloni per una scaletta di legno; corre al campanile, afferra la corda [...] e suona a martello PS VIII 29

Oste → palazzo di giustizia

diede un'occhiata in giro [...] staccò da un cavicchio il cappello e la cappa, prese un randello da un cantuccio, ricapitolò, con un'altra occhiata alla moglie, l'istruzioni che le aveva date; e uscì. PS XV 16

Fra Cristoforo → Rimini

andò alla sua cella, prese la sporta, vi ripose il breviario, il suo quaresimale, e il pane del perdono, s'allacciò la tonaca con la sua cintura di pelle, si licenziò da' suoi confratelli [...] andò da ultimo a prender la benedizione del guardiano, e col compagno, prese la strada che gli era stata prescritta. PS XIX 36

Innominato → visita al cardinale

finì in fretta di vestirsi, mettendosi una sua casacca d'un taglio che aveva qualche cosa del militare; prese la terzetta rimasta sul letto, e l'attaccò alla cintura da una parte; dall'altra, un'altra che staccò da un chiodo della parete; mise in quella stessa cintura il suo pugnale; e staccata pur dalla parete una carabina famosa quasi al par di lui, se la mise ad armacollo; prese il cappello, uscì di camera; e andò prima di tutto a quella dove aveva lasciata Lucia. PS XXII 3

Renzo → ricerca di Lucia

Si mise sotto i panni una cintura, con dentro que' cinquanta scudi [...]; prese alcuni altri pochi quattrini [...]; prese sotto il braccio un fagottino di panni; si mise in tasca un benservito [...]; in un taschino de' calzoni si mise un coltellaccio [...]; e s'avviò [...]. PS XXXIII 37

Nel romanzo sono state individuate anche due svestizioni significative. Una è quella del Griso, che segna il definitivo fallimento della sua impresa, e quindi anche di quella di don Rodrigo: «posò in un angolo della stanza terrena il suo bordone, posò il cappellaccio e il sanrocchino e [...] salì a render quel conto» (PS XI 6). L'altra, invece, quella di Renzo, assume un significato allegorico di rinascita:

s'era levato il cappello, e, dopo averlo scosso due o tre volte, l'aveva buttato a terra; e, non così facilmente, s'era tirato via anche il farsetto. Levò poi dal taschino de' calzoni il coltello, col fodero tutto fradicio, che pareva stato in molle; lo mise su un panchetto, e disse: «anche costui è accomodato a dovere! [...]» si levò, non senza fatica, il resto dei panni [...]; s'asciugò, si rivestì da capo a piedi. PS XXXVII
16

Se Lucia e Agnese si erano cambiate d'abito subito dopo la notizia dell'impedimento del matrimonio, indossando quello dei giorni lavorativi (PS III 42), Renzo, perverace fino alla fine, «si trovava ancora indosso quegli stessi vestiti che s'era messi per andare a nozze in quattro salti» quand'era preda del freddo pungente sulle rive dell'Adda (PS XVII 9). Il suo cambio d'abito avviene soltanto dopo il cambiamento del suo cuore, dopo che ha sinceramente perdonato don Rodrigo: quando la pioggia, come in un rito di purificazione che segue l'esperienza infernale della Milano della peste, ha lavato le sue vesti, è capace di deporre il suo «coltello», simbolo della sua punta di braveria e, soprattutto, del suo desiderio di vendetta.

3.1.3 *La descrizione dello spazio*

Manzoni è uno scrittore contraddistinto da un forte senso dello spazio: quello geografico delle strade di Lombardia, lungo le quali è possibile tracciare i numerosi itinerari percorsi dai protagonisti del romanzo, quello sconfinato dell'aria aperta, in cui sono le forme irregolari della natura a prendere il sopravvento, e anche quello più angusto degli interni domestici.⁴³² In ogni caso, non si tratta mai di una «quinta» bidimensionale su cui si apre il sipario della vicenda narrata, ma di un luogo abitato da personaggi che, nella loro fisicità, interagiscono con l'ambiente che li circonda, il quale è esso stesso soggetto allo scorrere del tempo, come ha notato Raimondi:

⁴³² McClanahan afferma che per dotare i personaggi di un romanzo di una plastica fisicità è fondamentale «provide them with a suitable background against which to shine» (*Word Painting...*, cit., p. 125). A testimonianza dell'accuratezza di Manzoni nella descrizione del tragitto dei suoi personaggi, si sono conservati gli schizzi che lo scrittore fece del lazzaretto, per tracciare il percorso seguito da Renzo: cfr. imm. 11 nell'apparato iconografico a cura di L. Badini Confalonieri, nel suo commento ai *Promessi sposi*. Proprio sulla base della topografia del romanzo, con l'ausilio delle illustrazioni di Gonin, Nigro ha elaborato l'ipotesi sostenuta in *La funesta docilità*, cit.

l'ambiente [...] non è più una semplice scenografia, una quinta teatrale che fa da sfondo alle vicende, ma diventa esso stesso una realtà vivente, dinamica, dove ciò che conta non è la staticità ma il divenire.⁴³³

3.1.3.1 *Paesaggi naturali*

La critica ha già bastantemente messo in luce il dinamismo che contraddistingue la descrizione posta ad apertura del romanzo, la quale fornisce una chiave di lettura valida per tutta l'opera.⁴³⁴ Il movimento si rende evidente fin dalla scelta del verbo iniziale:

Quel ramo del lago di Como d'onde esce l'Adda e che *giace* fra due catene non interrotte di monti FL I 1 1 > Quel ramo del lago di Como, che *volge* a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti PS I 1

Poi, l'avvicinarsi di pieni e di vuoti disegnati da «seni e golfi», «poggi e valloncelli», «erte e ispianate», la multiprospettività degli scorci visivi, il muovere del lago che diventa fiume, e poi ancora lago, le numerose stradette che diventano la strada percorsa da don Abbondio, intonano il canto polifonico del romanzo. Si noti che nei *Promessi sposi* è il solo senso della vista, portato al massimo delle sue potenzialità, a dominare la scena, mentre nel *Fermo*, che offriva ancora una descrizione statica da carta geografica, l'autore faceva appello anche all'udito:

Il ponte che in quel luogo congiunge le due rive, rende ancor più sensibile *all'occhio e all'orecchio* questa trasformazione [...]. FL I 1 2 > il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile *all'occhio* questa trasformazione [...]. PS I 1

È questa una piccola riconferma del fatto che i *Promessi sposi* sono un romanzo da gustare anzitutto con gli occhi.⁴³⁵

⁴³³ E. RAIMONDI, *Sentire lo spazio*, cit., p. 170.

⁴³⁴ Per l'analisi dell'*incipit* del romanzo si rimanda, in particolare, a GIORGIO ORELLI, «*Quel ramo del lago di Como*», in «Paragone. Letteratura», 1973, II, pp. 47-63; M. SARNI, *L'enigma dell'altro*, cit., che riprende e approfondisce la lettura di Raimondi, per quanto riguarda la multiprospettività del vero; GEORGES GÜNTERT, *Una scrittura progettuale: gli esordi paesaggistici fra il Fermo e Lucia e I promessi sposi*, in «Esperienze letterarie», 3, XLI, 2016, pp. 3-25.

⁴³⁵ Cfr. D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi...*, cit. Il saggio di GIORGIO ORELLI, «*Quel ramo del lago di Como*», in «Paragone. Letteratura», 1973, II, pp. 47-63, si sofferma ampiamente, oltre che sulla ricerca del movimento, sulla visività dell'*incipit* del romanzo: puntualizzata dal deittico «quel», «che conduce subito l'occhio della

Nell'opera non ci sono descrizioni paesaggistiche di mero sfondo anche perché, come per i ritratti, il punto di vista assunto appartiene tendenzialmente a uno dei personaggi. In quella iniziale, esso viene gradatamente a coincidere con gli occhi di don Abbondio (ma anche, per un momento, con quelli futuri di Renzo, che guarderà le montagne dalle porte di Milano), che cammina alla luce del tramonto; il secondo paesaggio, quello dei campi paesani, osservati da più vicino, viene presentato attraverso lo sguardo di padre Cristoforo, che cammina anch'egli per il sentiero che li attraversa, questa volta alla luce dell'alba. In entrambi i casi il movimento è conferito, oltre che dalla conformazione stessa del paesaggio, dai passi fisicamente mossi dai personaggi e dall'afflato della realtà naturale, che fluisce nello scorrimento dell'acqua, nello spirare del vento e nel mutamento graduale della luce. Come per i ritratti, gli elementi descritti, seppure inanimati, paiono prendere vita anche per l'uso e la scelta dei verbi. Si consideri, ad esempio, lo scenario osservato dal padre:

il sole *s'alzava* [...] si vedeva la sua luce, dalle sommità de' monti opposti, *scendere*, come *spiegandosi* rapidamente, giù per i pendii, e nella valle. Un venticello d'autunno, *staccando* da' rami le foglie appassite del gelso, le *portava* a cadere, qualche passo distante dall'albero. A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, *brillavan* le foglie rosseggianti a varie tinte; e la terra lavorata di fresco, *spiccava* bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza. PS III 2-3

Si notino anche i contrasti antitetici, legati al movimento e alle note di colore che contraddistinguono la natura: il sole si alza, mentre la sua luce discende dalle pendici dei monti; la terra lavorata spicca scura nei campi imbiancati dalla brina mattutina.

Questa umanizzazione del paesaggio può spiegarsi se si pensa che queste terre erano profondamente impresse nella mente di chi le osserva, «non meno che lo sia l'aspetto» di persone «familiari»; erano concepite come un dono di Dio, Colui che solo può dare alla natura «tanta giocondità». Anche l'Addio monti offre, in sostanza, la descrizione di un paesaggio, visto attraverso gli occhi di chi, a malincuore, lo deve lasciare: l'apostrofe personifica i «monti», i «torrenti», le «ville», la «casa natia» e quella «ancora straniera», la «chiesa», e li

mente» in quel determinato luogo, dalla ricerca di immagini (il «ramo del lago», la «figura di fiume», l'«ossatura di monti»...), fino al tentativo di modulare la sintassi sulla reale disposizione geografica della natura descritta. Orelli giunge anche a riconoscere nel paesaggio manzoniano un'affinità con l'arte di Leonardo da Vinci: parla infatti di «idea leonardesca dell'acqua come moto, o vita, da indagare prima che da dipingere», e prosegue affermando che «Non mancherà il lettore di ripensare a Leonardo verso la conclusione dell'apertura, dove s'accende quel *lucido serpeggiamento*; non potrà a sua volta non [...] perdersi e ritrovarsi in una sorta d'*enigmatica unione di monti, ponti, acqua e cielo*, come dice Rilke dello sfondo dietro a Monna Lisa» (p. 54).

erge davanti allo sguardo di chi legge. Come per l'abbrivio del romanzo, un altro intervento mirato sulla lezione del *Fermo* rende evidente l'attenzione che Manzoni presta alla dimensione del movimento:

Addio, monti *posati* sugli abissi dell'acque ed elevati al cielo FL I VIII 45 > Addio, monti *sorgenti* dall'acque, ed elevati al cielo [...]. PS VIII 93

Il punto di vista diviene, ancora, quello di una persona che è in cammino:

Quanto è tristo il lasciarvi a chi vi conosce dall'infanzia! FL I VIII 46 > Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! PS VIII 93

Al di fuori degli otto capitoli iniziali, spicca la descrizione della valle dell'Innominato, il cui castello sorge su un poggio, proteso all'infuori di una «giogaia di monti», circondato da un «mucchio di massi e di dirupi», e da un andirivieni «di tane e di precipizi», che paiono riproporre l'avvicinarsi di pieni e di vuoti della descrizione iniziale; se non fosse che le linee, sinuose e ondegianti nel ramo del lago di Como, sono in questo caso aspre e taglienti. Il poggio viene osservato prima dalla parte che guarda la valle, la sola praticabile a piedi, poi dall'altra; poi dall'alto, secondo il punto di vista dell'Innominato, che può scrutare tutto il «nastro serpeggiante» della strada, contraddistinta da curvature aspre a gomito, che conduce al suo castello; poi dal basso, secondo il punto di vista di don Rodrigo, che arrivato ai suoi piedi sale per l'erto e tortuoso sentiero.

Nella *descriptio* della vigna, Manzoni è consapevole di invadere un territorio che è di competenza dell'arte pittorica, tanto che afferma di fare uno «schizzo» (PS XXXIII 61); il punto di vista è, in questo caso, dell'autore, che evidentemente invita il lettore a una pausa di riflessione.⁴³⁶ Tuttavia anche in questo caso l'idea del movimento non manca, poiché in quell'intrico di steli avviene una vera e propria battaglia per la conquista dello spazio vitale, che in aria muove verso l'alto, mentre a terra muove in tutte le direzioni: «Era un guazzabuglio di steli, che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria, o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi in somma il posto per ogni verso».

Le piante più basse, comunemente chiamate «erbacce», riguadagnano il loro nome e sono presentate attraverso un furore nomenclatorio che restituisce loro dignità.⁴³⁷ La

⁴³⁶ Renzo infatti, non ha tempo per soffermare il suo sguardo su quell'intricato guazzabuglio.

⁴³⁷ La passione botanica di Manzoni, notata e apprezzata da Pascoli, si esprime in quelli che paiono essere dei versi poetici: «Era una marmaglia d'ortiche | di felci, di logli, di gramigne | di farinelli, d'avene salvatiche |

descrizione delle piante più rilevate richiede all'occhio un continuo movimento, principalmente secondo la direttiva alto/basso: l'uva turca che spicca «*più alta* di tutte» ha grappoli d'uva «ripiegati», «guarniti di bacche paonazze *al basso*, *più su* di porporine, poi di verdi, *e in cima* di fiorellini biancastri»; il tasso barbasso 'tocca la terra' con le sue foglie lanose ma ha uno stelo che 'si erge diritto in aria'; i cardi hanno «ciuffi» che spuntano in fuori e «pennacchioli» che vengono staccati e trasportati dal vento; le piante parassite si arrampicano sulle uniche piante coltivate superstiti, il «gelso» e della «vite», che a loro volta si aggrappano alle prime per cercarvi un vicendevole appoggio, ma così facendo esse non fanno altro che 'tirarsi giù' a vicenda. Per finire il «rovo», col suo movimento impetuoso, domina su tutto, persino su Renzo, che infatti rinuncia da subito ad addentrarsi nella vigna:

andava da una pianta all'altra, *saliva*, *scendeva*, ripiegava i rami o gli stendeva, secondo gli riuscisse; e, attraversato davanti al limitare stesso, pareva che fosse lì per contrastare il passo, anche al padrone. PS XXXIII 64

Parte della critica ha notato come nell'episodio della vigna, oltre al mistero di una dimensione caotica ma al contempo lussureggiante, che intimorisce e affascina, e quindi sfugge al controllo e all'umana misura, si celi anche l'allegoria di una società dominata dalla legge della sopravvivenza e della sopraffazione: la parola «marmaglia» è, da questo punto di vista, una spia lessicale inequivocabile, ma anche i «ciuffetti» e i «pennacchioli» dei cardi lasciano pensare ad altri ciuffi e ad altre penne. La dinamica alto/basso che contraddistingue i movimenti entro la vigna, infatti, riguarda anzitutto l'attitudine morale dei protagonisti del romanzo.

Il movimento domina anche le numerose descrizioni manzoniane dei cieli variopinti di Lombardia, sempre immortalati, con arte impressionistica, in fasi di transizione: al momento del tramonto, dell'alba o, prima che la pioggia spazzi via il rischio del contagio, dell'incombere del temporale. Non a caso, Ezio Raimondi ha paragonato l'impatto visivo suscitato dal cielo più famoso del romanzo, quello dell'aurora sul fiume Adda, alle tele di John Constable, artista divenuto celebre per la sua capacità di rendere palpabile l'atmosfera attraverso tripudi cromatici e luministici.

d'amaranti verdi, d'acetoselle, | di panicastelle e d'altrettali piante» (PS XXXIII 64). Per un'analisi stilistica e retorica di tutto il passo cfr. ROMANO LUPERINI, *Il silenzio e l'allegoria. La vigna di Renzo*, in *Il dialogo e il conflitto*, Bari, Laterza, 1999.

3.1.3.2 *Gli interni*

Le scenografie degli interni manzoniani sono sempre funzionali, in quanto servono anzitutto a caratterizzare i personaggi (si pensi allo studio dell'Azzecagarbugli, coi Cesari appesi alle pareti e il seggiolone di vacchetta ormai consunta) e a conferire loro una fisicità più definita. Gli oggetti che costituiscono la scena, infatti, non sono introdotti dall'autore come premessa contestualizzante per un'azione che sta per compiersi, ma nella maggior parte dei casi compaiono proprio nel momento in cui i personaggi vi interagiscono, con il loro stesso corpo, o semplicemente con il loro sguardo.⁴³⁸

Valga, come esempio di dinamismo descrittivo, l'interno dell'osteria della Luna piena, che viene rappresentato non appena è Renzo a farvi il suo ingresso. I cambiamenti introdotti sulla lezione del *Fermo* sono l'ennesima riprova di un movimento sempre consapevolmente ricercato da Manzoni:

Due o tre lucerne appese ad altrettanti staggi appiccati ai correnti della soffitta, illuminavano la stanza, nella quale erano sparse cinque o sei tavole: su alcune si mangiava, si giocava su alcune altre, e si gridava dappertutto: e si vedevano correre danari [...] Sotto la cappa del camino stava seduto l'oste il quale stava ad udire FL III VII 56 > Due lumi a mano, pendenti da due pertiche attaccate alla trave del palco, vi spandevano una mezza luce. Molta gente era seduta, non però in ozio, su due panche, di qua e di là d'una tavola stretta e lunga, che teneva quasi tutta una parte della stanza: a intervalli, tovaglie e piatti; a intervalli, carte voltate e rivoltate, dadi buttati e raccolti; fiaschi e bicchieri per tutto. Si vedevano anche correre *berlinghe, reali e parpagliole* [...] Il chiasso era grande. Un garzone girava innanzi e indietro, in fretta e in furia, al servizio di quella tavola insieme e tavoliere: l'oste era a sedere sur una piccola panca, sotto la cappa del cammino, occupato, in apparenza, in certe figure che faceva e disfaceva nella cenere, con le molle [...]. PS XIV 20 ss.

Nella descrizione del *Fermo* l'unico personaggio con una corporeità distinta era l'oste, che tuttavia era immobile, laddove nei *Promessi sposi* è indaffarato nel disegnare e cancellare strane figure nella cenere del camino;⁴³⁹ si noti anche un altro aspetto non marginale: nel

⁴³⁸ Per l'interazione del corpo dei personaggi con gli spazi interni cfr. quanto segue, la sezione dedicata alle didascalie interne.

⁴³⁹ Per il significato simbolico dei disegni dell'oste sulla cenere Cfr. G. GÜNTERT, *In vino veritas: Renzo all'osteria della luna piena*, in Aa Vv, *Questo matrimonio non s'ha da fare...*, cit., pp. 59-67.

Fermo il contesto scenico entro il quale si colloca l'oste (ossia «sotto la cappa del camino») veniva premesso alla sua effettiva comparsa sulla scena, restando simile a un mero sfondo con il quale il personaggio non interagiva; notevole anche l'eliminazione, nei *Promessi sposi*, della relativa superflua («il quale stava ad udire»), che contribuisce a rimuovere l'impressione di fissità. Dalle iniziali forme impersonali «si mangiava [...] si giocava [...] si gridava», compaiono sulla scena «molta gente seduta» e un garzone, tutti in faccende. Lo spazio si semplifica, poiché dalle cinque o sei tavole sparse del *Fermo* (che peraltro venivano introdotte sulla scena prima che l'attenzione si spostasse sugli avventori, a differenza dei *Promessi sposi*, nei quali avviene il contrario) si passa ad un'unica lunga tavola, che, facendo sia da piano per il desinare che da tavolo per il gioco, rende più evidente all'occhio la realtà caotica dell'osteria. Come nelle descrizioni dei paesaggi, anche in questo caso il movimento è trasmesso dall'avvicinarsi di binarismi antitetici: «a intervalli, tovaglie e piatti; a intervalli, carte voltate e rivoltate, dadi buttati e raccolti»; ma anche «innanzi e indietro», «faceva e disfaceva». Infine, concorrono alla resa del movimento anche i lievi mutamenti semantici dei verbi: «appese» > «pendenti»; «illuminavano» > «spandevano».

In generale, la descrizione degli edifici e degli ambienti interni è solo raramente affidata alla voce dell'autore. Quando questo accade, è la strutturazione degli stessi, col suo imporsi, che può veicolare un significato simbolico. Ne sono casi eclatanti il castello dell'Innominato, che l'autore informa essere al confine tra due diversi stati, in una terra di nessuno che è però anche uno spazio di transizione, e la cappella ottagonale che torreggia sulle miserabili tende del lazzeretto, aperta su tutti i lati perché l'altare fosse visibile a tutti gli appestati. Un significato simbolico assume anche la strutturazione del palazzo di Gertrude, indicativa della condizione di prigionia che la fanciulla era costretta a vivervi: essa aveva infatti «un coretto che [...] guardava in una chiesa contigua», che la privava dell'«unica necessità che ci sarebbe stata d'uscire», quella cioè di seguire le funzioni religiose (PS IX 72); il monastero, invece, era «contiguo a una casa abitata da un giovine», lo scellerato Egidio (PS X 82). La fanciulla, insomma, viveva una condizione di clausura forzata nella sua casa e, per l'opposto, una condizione di libertinaggio all'interno del monastero.

3.2 Dipingere le azioni

3.2.1 La diegesi narrativa

3.2.1.1 Il presente storico

All'interno dei *Promessi sposi* i momenti in cui l'azione raggiunge apici di *pathos* vengono trasposti al tempo presente, di modo che paiono compiersi in *praesentia*.

Il ricorso al tempo presente, che non 'espone' ma 'mostra', tende a velocizzare lo scorrimento dell'azione principale, che in tal modo incede a ritmo variabile, con momenti di sospensione che si alternano a un susseguirsi concitato di eventi. A svettare è indubbiamente il capitolo ottavo, che succede a una serie di sette capitoli tutti narrati al passato, con una complessiva funzione di preludio alla scompiglio della notte degli imbrogli e a quello che è stato a più riprese equiparato a un crescendo rossiniano.⁴⁴⁰

L'uso del tempo presente, inoltre, crea importanti contatti tra diverse parti del romanzo. È utilizzato, ad esempio, nei casi in cui un'epifania acustica annuncia un importante momento di svolta: le campane della notte degli imbrogli, e quelle festose che destano l'Innominato; la voce dell'Adda e la voce di Lucia. Un altro legame viene a instaurarsi tra i capitoli XVIII e XIX, che corrispondono a un momento in cui l'azione principale è ferma: nel primo Renzo viene bandito, nel secondo padre Cristoforo allontanato. È notevole, anche, come il tempo presente metta in evidenza i picchi di orrore: la scomparsa della monaca assassinata, l'aggressione al vecchio in chiesa, e quella ai tre stranieri fuori dal duomo milanese.

Di seguito si riporta uno schema sintetico del ricorso al tempo presente nel romanzo; i capitoli che ne sono privi sono segnalati con un asterisco:

| * * * * * | PS VIII Ambrogio si veste e suona le campane - i bravi fanno irruzione in casa delle donne ... Agnese, Renzo e Lucia scappano per i campi | * | PS X Nel monastero ci si accorge che è sparita una monaca | PS XI Don Rodrigo sente arrivare la bussola del Griso | PS XII aggressione al garzone con la gerla ... assalto al forno | PS XIII Renzo è aggredito dalla folla e alcuni vicini lo aiutano a nascondersi - la scala avanza verso la porta del vicario - arriva Ferrer - Il vicario

⁴⁴⁰ L'unica eccezione significativa di ricorso al presente storico riguarda la presentazione delle gride, che sospende momentaneamente l'azione principale.

entra in salvo nella carrozza | * | PS XV Renzo, il notaio e i due poliziotti restano incagliati nella folla | PS XVI Renzo arriva in piazza duomo e ripercorre a ritroso i suoi passi, fino al convento - Renzo cammina certo d'andare verso Bergamo - Renzo vede pendere una frasca da una casuccia | PS XVII Renzo sente la voce dell'Adda - dopo la notte, Renzo raggiunge l'Adda e sale sulla barca | PS XVIII Un espresso presenta al podestà il dispaccio che bandisce Renzo | PS XIX Arriva a Pescarenico un cappuccino di Milano, con un plico per il padre guardiano | * | PS XXI L'Innominato sente lo scampanare a festa | * | PS XXIII Don Abbondio è sul cavallo - Don Abbondio e l'Innominato arrivano al castello - Le opere dell'Innominato | PS XXIV L'Innominato bussa alla porta di Lucia - il sarto e i figli rientrano dalla predica del cardinale - Agnese arriva alla casa del sarto | PS XXV Si vede il cardinale arrivare in processione a Lecco | * * | PS XVII Una grida sequestra il risone - mentre i politici discutono, i morti crescono | * | PS XXIX Arrivano i lanzichenecchi - mentre don Abbondio e le donne salutano la famiglia del sarto, arriva il baroccio | PS XXX Don Abbondio e Agnese rientrano in casa e vedono il disastro dei lanzichenecchi | * | PS XXXII Aggressione al vecchio in chiesa - aggressione ai tre stranieri | PS XXXIII Don Rodrigo sente il rumore dei monatti - Renzo arriva a Greco, alle porte di Milano, e vi si ferma per la notte | PS XXXIV Renzo sente i lamenti degli ammalati condotti al Lazzeretto - Renzo arriva alla casa di don Ferrante e bussa - Renzo spicca un salto sul carro dei monatti e si salva - Renzo riesce a uscire dalle mura della città, arriva al Lazzeretto e vede lo stato degli ammalati - Renzo s'alza in punta di piedi e vede il folle a cavallo | * | PS XXXVI Renzo passa in rassegna i visi della processione - Renzo si china per levarsi il campanello dei monatti e sente la voce di Lucia - Renzo arriva a casa dell'amico | * | PS XXXVIII Lucia arriva a casa di Agnese - Renzo arriva a casa di Agnese - Agnese e la vedova controbattono don Abbondio - Renzo annuncia che è arrivato il signor marchese.

Anche gli stessi personaggi sono degli abili oratori, in quanto ricorrono al tempo presente per rendere più coinvolgente la loro narrazione: come Agnese, che simula a voce il matrimonio clandestino; don Rodrigo, che racconta l'episodio della sfida e delle bastonate al messaggero; il mercante, che descrive il momento della nuova aggressione al forno (PS XVI 42 ss.).

3.2.1.2 *La percursio*

Manzoni è solito scandire le azioni complesse e articolate in una fitta sequenza di fotogrammi, il cui susseguirsi genera un'impressione globale di movimento fluido: ciascun segmento dell'azione è retto, tendenzialmente, da verbi attivi in coordinazione. La strategia scrittoria è quella della *percursio* verbale, già segnalata per le vestizioni, ma occorre specificare che ciascuna fase dell'azione viene a definirsi non soltanto grazie ai verbi che la reggono, bensì anche tramite la specificazione degli oggetti concreti coinvolti nell'azione stessa. In tal modo, per ricorrere alle due dimensioni fondamentali sulle quali Lessing struttura il suo discorso teorico, le azioni si dispiegano chiaramente nel tempo, ma al contempo si collocano chiaramente anche nello spazio.

Un esempio tra i più significativi è la descrizione dei movimenti meticolosi e studiati dell'avidò curato, smanioso di incassare le berlinghe di Tonio e timoroso degli sguardi furtivi degli astanti:

preso l'involto, si rimesse gli occhiali, l'aprì, cavò le berlinghe, le contò, le voltò, le rivoltò, le trovò senza difetto. [...] andò a un armadio, si levò una chiave di tasca, e, guardandosi intorno, come per tener lontani gli spettatori, aprì una parte di sportello, riempì l'apertura con la persona, mise dentro la testa per guardare, e un braccio, per prender la collana; la prese, e, chiuso l'armadio, la consegnò a Tonio dicendo: va bene? PS VIII 17

Manzoni adotta una strategia scrittoria affine anche quando descrive un'altro tipo di meticolosità, ossia quella con cui padre Cristoforo, per quanto ormai deperito dalla peste, serve Renzo sopraggiunto affamato al Lazzeretto:

presa un'altra scodella, l'andò a empire alla caldaia: tornato, la diede, con un cucchiaino, a Renzo; lo fece sedere sur un saccone che gli serviva di letto; poi andò a una botte ch'era in un canto, e ne spillò un bicchier di vino, che mise sur un tavolino, davanti al suo convitato; riprese quindi la sua scodella, e si mise a sedere accanto a lui. PS XXXV 23

Anche gli esempi che seguono mostrano come l'arco di un'unica azione possa essere visivamente scandito in diverse fasi temporali inscindibilmente legate allo spazio:

Un galantuomo del vicinato *ebbe* un'ispirazione dal cielo. *Corse* su nelle stanze, *cercò* d'un Crocifisso, lo *trovò*, l'*attaccò* all'archetto d'una finestra, *prese* da capo d'un letto due candele benedette, le *accese*, e le *mise* sul davanzale, a destra e a sinistra del Crocifisso. PS XVI 48

smontò da cavallo, e *buttò* la briglia al Tiradritto, uno del suo seguito. *Si levò* lo schioppo, e lo *consegnò* al Montanarolo [...] *Si cavò* poi di tasca alcune berlinghe, e le *diede* al Tanabuso [...] *Cavò* finalmente alcuni scudi d'oro, e li *mise* in mano al caporalaccio [...]. PS XX 7

Spesso, a essere sensibilmente cadenzati sono i movimenti corporei che preludono a un'azione importante, similmente a quanto accade con le vestizioni:

s'alzò mezzo intirizzito, *si mise* inginocchioni, *disse*, e con più fervore del solito, le divozioni della mattina, *si rizzò*, *si stirò* in lungo e in largo, *scosse* la vita e le spalle, come per mettere insieme tutte le membra, che ognuno pareva che facesse da sè, *soffiò* in una mano, poi nell'altra, se le stropicciò, *aprì* l'uscio della capanna; e, per la prima cosa, *diede* un'occhiata in qua e in là, per veder se c'era nessuno. E non vedendo nessuno, *cercò* con l'occhio il sentiero della sera avanti; lo *riconobbe* subito, e *prese* per quello. PS XVII 28

3.2.1.3 L'amplificazione

3.2.1.3.1 L'enumeratio con anteposizione del concetto collettivo

Per descrivere in modo incisivo e visivamente nitido azioni o reazioni che coinvolgono più persone contemporaneamente, Manzoni ricorre spesso alla ripetizione anaforica dei pronomi indefiniti *chi*, *altri*, *alcuni*, *uno* in funzione di soggetto, che gli permette di caratterizzare individualità o tipologie umane pur entro la dimensione dispersiva della folla.⁴⁴¹ Manzoni adotta tale strategia specialmente nei capitoli storici, per descrivere il fermento popolare provocato dalla carestia, dalla devastazione della guerra e della peste; si riportano le lezioni del *Fermo* solo laddove l'azione era originariamente sintetizzata in un breve esposizione diegetica, che Manzoni ha sviluppato in forma drammatica solo in un secondo tempo:

⁴⁴¹ Si ricorda che, secondo Du Bos, la descrizione delle scene di folla era preferibilmente da evitare nella pagina scritta, proprio per l'impossibilità, da parte dello scrittore, di concentrare contemporaneamente l'attenzione su personaggi dediti ad azioni diverse.

la porta veniva travagliata in cento modi. *Chi* con ciottoli picchiava [...] *altri* con pali e scarpelli e martelli [...] *altri* poi, con pietre, con coltelli spuntati, con chiodi, con bastoni, con l'unghie PS XIII 8-9

La folla rimasta indietro cominciò a sbandarsi [...] *Chi* andava a casa, a accudire anche alle sue faccende; *chi* s'allontanava, per respirare un po' al largo, dopo tante ore di stretta; *chi*, in cerca d'amici, per ciarlare de' gran fatti della giornata. [...] Pensate poi che babilonia di discorsi. *Chi* raccontava con enfasi i casi particolari che aveva visti; *chi* raccontava ciò che lui stesso aveva fatto; *chi* si rallegrava che la cosa fosse finita bene, e lodava Ferrer, e pronosticava guai seri per il vicario; *chi*, sghignazzando, diceva: «non abbiate paura, che non l'ammazzeranno: il lupo non mangia la carne del lupo» PS XIV 1 ss.

La strada fu trista per lo spettacolo continuo della distruzione, e della disperazione FL IV II 56 > la gente, *chi* a buttar fuori porcherie, *chi* a raccomandar le imposte alla meglio, *chi* in crocchio a lamentarsi insieme [...] PS XXX 40

tale era il movimento in quel luogo: monatti ch'entravan nelle case, monatti che n'uscivan con un peso su le spalle, e lo mettevano su l'uno o l'altro carro: *alcuni* con la divisa rossa, *altri* senza quel distintivo, *molti* con uno ancor più odioso, pennacchi e fiocchi di vari colori, che quegli sciagurati portavano come per segno d'allegria, in tanto pubblico lutto. PS XXXIV 44-45

vide [...] una torma di gente guidata o cacciata al lazzeretto da un commissario, e da molti monatti. FL IV VI 48 > Erano ammalati che venivan condotti al lazzeretto; *alcuni*, spinti a forza, resistevano in vano, in vano gridavano che volevan morire sul loro letto, e rispondevano con inutili imprecazioni alle bestemmie e ai comandi de' monatti che li guidavano; *altri* camminavano in silenzio, senza mostrar dolore, nè alcun altro sentimento, come insensati; donne co' bambini in collo; fanciulli spaventati dalle grida, da quegli ordini, da quella compagnia, più che dal pensiero confuso della morte, i quali ad alte strida imploravano la madre e le sue braccia fidate, e la casa loro PS XXXIV 54

i monatti, *alcuni* de' quali seguivano il convoglio a piedi, *altri* eran seduti sui carri, *altri*, per dire l'orribil cosa com'era, sui cadaveri, trincando da un gran fiasco che andava in giro. PS XXXIV 69

quello spazio era sparso di languenti [...] di morti [...] era percorso da gente che entrava, da infermi che ne uscivano [...] FL IV VII 22 > era tutto un brulichio; erano ammalati che andavano, in compagnie, al lazzeretto; *altri* che sedevano o giacevano sulle sponde del fossato che lo costeggia; sia che le forze non fosser loro bastate per condursi fin dentro al ricovero, sia che, usciti di là per disperazione, le forze fosser loro ugualmente mancate per andar più avanti. *Altri* meschini erravano sbandati, come stupidi, e non pochi fuor di sé affatto; *uno* stava tutto infervorato a raccontar le sue immaginazioni a un disgraziato che giaceva oppresso dal male; *un altro* dava nelle smanie; *un altro* guardava in qua e in là con un visino ridente, come se assistesse a un lieto spettacolo. PS XXXIV 81

L'azione che si compie può essere anche dipinta più sinteticamente, attraverso un accumulo prevalentemente nominale:

Ma vedete un poco se non era il demonio che li portava. [...] in un batter d'occhio, cavalieri, fornai, avventori, pani, banco, panche, madie, casse, sacchi, frulloni, crusca, farina, pasta, tutto sottosopra.» PS XVI 46

qualche esempio di fermezza e di pietà: padri, madri, fratelli, figli, consorti, che sostenevano i cari loro, e gli accompagnavano con parole di conforto: nè adulti soltanto, ma ragazzetti, ma fanciulline che guidavano i fratellini più teneri [...] PS XXXIV 56

Non c'era nulla d'intero; [...] piume e penne delle galline di Perpetua, pezzi di biancheria, fogli de' calendari di don Abbondio, cocci di pentole e di piatti; tutto insieme e sparpagliato. [...] tizzi e tizzoni spenti, i quali mostravano d'essere stati, un bracciolo di seggiola, un piede di tavola, uno sportello d'armadio, una panca di letto, una doga della botticina, dove ci stava il vino che rimetteva lo stomaco a don Abbondio. PS XXX 44

negletta e trasandata ogni persona; lunghe le barbe di quelli che usavan portarle, cresciute a quelli che prima costumavan di raderle; lunghe pure e arruffate le capigliature, non solo per quella trascuranza che nasce da un invecchiato abbattimento, ma per esser divenuti sospetti i barbieri [...] PS XXXIV 39

ma quale città ancora, e quali viventi! Serrati, per sospetto e per terrore, tutti gli usci di strada [...] Per tutto cenci e, più ributtanti de' cenci, fasce marciose, strame ammorbato, o lenzoli buttati dalle finestre; talvolta corpi [...] PS XXXIV 35-36

La stessa strategia viene adottata per descrivere scene meno caotiche, come le teatrali effusioni affettive dei congiunti di Gertrude o le reazioni sconcertate dei bravi alla conversione dell'Innominato:

Ognuno la voleva per sè: *chi* si faceva prometter dolci, *chi* prometteva visite, *chi* parlava della madre tale sua parente, *chi* della madre tal altra sua conoscente, *chi* lodava il cielo di Monza, *chi* discorreva, con gran sapore, della gran figura ch'essa avrebbe fatta là. PS X 17

La più studiata orazione di Demostene non produsse mai tanto varie e forti impressioni FL III II 87 > Stavano dunque sbalorditi [...] *Chi* si rodeva, *chi* faceva disegni del dove sarebbe andato a cercar ricovero e impiego; *chi* s'esaminava se avrebbe potuto adattarsi a diventar galantuomo; *chi* anche, tocco da quelle parole, se ne sentiva una certa inclinazione; *chi*, senza risolver nulla, proponeva di prometter tutto a buon conto, di rimanere intanto a mangiare quel pane offerto così di buon cuore, e allora così scarso, e d'acquistar tempo: *nessuno* fiatò. PS XXIV 92

Ø FL IV II 31 ss. > La più parte degli sgherri di casa [...] se n'erano andati. *Chi* avrà cercato altro padrone, e fors'anche tra gli antichi amici di quello che lasciava; *chi* si sarà arrolato in qualche terzo, come allora dicevano, di Spagna o di Mantova, o di qualche altra parte belligerante; *chi* si sarà messo alla strada, per far la guerra a minuto, e per conto suo; *chi* si sarà anche contentato d'andar birboneggiando in libertà. PS XXIX 53-54

3.2.1.3.2 Climax *ascendente*

Nella maggior parte dei casi, Manzoni adotta la figura del *climax* ascendente con intento evidente di esagerazione. Spesso, infatti, l'adozione di tale figura retorica segnala che il punto di vista assunto non è quello dell'autore, bensì quello deformante della folla o anche di singoli personaggi (corsivo mio):

far saltar fuori il grano, nascosto, murato, sepolto, come dicevano [...] Si diceva di sicuro dov'erano i magazzini, i granai, colmi, traboccanti, appuntellati PS XII 7

aver nome Tramaglino è una disgrazia, una vergogna, un delitto PS XVIII 4

Don Abbondio disse ch'era un giovine un po' vivo, un po' testardo, un po' collerico PS XXV 14

s'era subito persuasa che una giovine la quale aveva potuto promettersi a un poco di buono, a un sedizioso, a uno scampaforca in somma, qualche magagna, qualche pecca nascosta la doveva avere. PS XXV 29

odi antichi tra persone, famiglie, terre intiere, spenti o (cosa ch'era pur troppo più frequente) sopiti PS XXVI 30

Vengono; son trenta, son quaranta, son cinquantamila; son diavoli, sono ariani, sono anticristi; hanno saccheggiato [...] han dato fuoco [...] devastano [...] PS XXIX 1

si barattavano domande e risposte. Chi era scappato, come i nostri, senza aspettar l'arrivo de' soldati; chi aveva sentiti i tamburi o le trombe; chi gli aveva visti coloro, e li dipingeva come gli spaventati soglion dipingere. PS XXX 1

La funzione del *climax* è palesemente caricaturale anche nei capitoli del tumulto popolare, nei quali Manzoni semina passi di pungente ironia:

facevan rittrar le persone, con buone parole, con un mettere le mani sui petti, con certe spinte soavi PS XIII 40

franco, diritto, togato, scese in terra, tra l'acclamazioni che andavano alle stelle PS XIII 5

rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice PS XIII 56

i birri sul principio comandano, poi chiedono, poi pregano PS XV 62

Si noti, in particolare, che il rapporto tra Ferrer, «franco, diritto, togato», e il vicario incollato alla sua toga come un fantolino impaurito sembra parodiare quello tra Virgilio e Dante; ipotesi supportata dalla riminiscenza del «libero, dritto e sano» dantesco.⁴⁴²

Al contrario, il *climax* serve a descrivere con tinte fortemente cupe l'acuirsi della sofferenza causata dalla fame e dalla malattia, e l'aumento della mortalità:

quell'aspetto reso ora più squallido, sbattuto, affannato dal patire prolungato e dal digiuno PS XXIV 7

Ogni tanto, ci si vedeva [...] giacere o sdraiarsi taluno [...] qualche volta quel tristo letto portava un cadavere: qualche volta ci si vedeva uno cader come un cencio all'improvviso, e rimaner cadavere sul selciato. PS XXVIII 25

la mortalità giornaliera [...] nel colmo, arrivò, secondo il calcolo più comune, a mille dugento, mille cinquecento; e a più di tremila cinquecento, se vogliam credere al Tadino. PS XXXII 15

Gli pareva di gridare [...] voleva gridare più forte [...] scoppiò in un grand'urlo PS XXXIII 10

Due logori e sudici vestiti rossi, due facce scomunicate, due monatti PS XXXIII 17

O di persone morte all'improvviso, nella strada [...] o cascati da' carri medesimi, o buttati anch'essi dalle finestre PS XXXIV 36

stanco dalle fatiche, aggravato dal male, oppresso dall'afa PS XXXVI 59

volti abbattuti dal patimento, o contratti dallo spasimo, o immobili nella morte. PS XXXVII 4

⁴⁴² A parodiare il rapporto Virgilio-Dante è anche la coppia Borromeo-don Abbondio: cfr. P. FRARE, *Il potere parola*, p. 21.

3.2.1.4 I «contrasti»

3.2.1.4.1 Contrapposizione di persone⁴⁴³

All'interno del romanzo sono frequenti le situazioni in cui sono messi a stretto contatto uomini contraddistinti da attitudini, caratteri, cariche sociali e codici morali agli antipodi. Il raffronto mette in maggior risalto le singole individualità, colpendo l'attenzione del lettore, che è invitato a giudicare il perché di tanta diversità, a prendere una posizione, o a stupirsi delle conciliazioni apparentemente impossibili, come quella tra l'Innominato e il cardinale.

I contrasti si strutturano, nella maggior parte dei casi, in parallelismi antitetici, in opposizioni incardinate sul *ma* avversativo, o nel ricorso a metafore e similitudini. Si riportano, in ordine di comparsa, alcuni esempi di coppie antitetiche:

Don Abbondio – Renzo

L'accoglimento incerto e misterioso di don Abbondio fece un contrapposto singolare ai modi gioviali e risoluti del giovinotto. PS II 10

Lodovico – nobile sfidante

Lodovico mirava piuttosto a scansare i colpi, e a disarmare il nemico, che ad ucciderlo; ma questo voleva la morte di lui, a ogni costo. PS IV 26

Cristoforo – nobile sfidante

l'uomo morto per lui, e l'uomo morto da lui PS IV 31

Fra Cristoforo – Don Rodrigo

L'uomo onesto in faccia al malvagio [...] PS V 28

Don Abbondio – don Rodrigo

poi don Abbondio, poi don don Rodrigo: tutta gente con cui Renzo aveva che dire.
PS XVII 23

⁴⁴³ Si riprende il titolo dello pseudo-Longino. Per il significato dell'antitesi nei *Promessi sposi* cfr. EZIO RAIMONDI, *L'antitesi romanzesca*, in ID., *Il romanzo senza idillio*, pp. 249-307. Raimondi dimostra che l'antitesi non genera fissità sintattica e concettuale, ma, al contrario, invita a un giudizio che deve essere necessariamente dinamico: «le formule di simmetria e antitesi non bloccano il flusso del racconto, ma ne aumentano la tensione e la sorpresa con la possibilità di diramarsi e di raccorgliersi nel movimento della frase, dentro il calcolo sapiente delle alternanze verbali, come colpi di scena che rispecchiano, anche nel microtesto, la scansione drammatica del tempo» (p. 262); «Sembra proprio che non ci possa essere guazzabuglio senza contrapposto» (p. 265).

Lucia – Fra Cristoforo

una treccia nera e una barba bianca PS XVII 24

Conte zio – padre provinciale

Due potestà, due canizie, due esperienze consumate si trovavano a fronte. PS XIX 9

Innominato – cardinale

Le sue lacrime ardenti cadevano sulla porpora incontaminata di Federigo; e le mani incolpevoli di questo stringevano affettuosamente quelle membra, premevano quella casacca, avvezza a portar l'armi della violenza e del tradimento. [...] la mirabile coppia apparve agli sguardi bramosi del clero [...] *il lupo e l'agnello* [...] *il leone e il bue* PS XXIII 44

Don Abbondio – cardinale

come un pulcino negli artigli del falco PS XXV 51

Don Abbondio – Perpetua

Il pover'uomo correva [...] andava dietro a Perpetua, per concertare una risoluzione con lei; ma Perpetua affaccendata a raccogliere il meglio di casa [...] passava di corsa; Don Abbondio voleva tratternerla, e discuter con lei i vari partiti; ma lei, tra il da fare, e la fretta [...], era, in tal congiuntura, meno trattabile PS XXIX 5-6

Lucia – Don Rodrigo

il suo cuore [...] diviso tra Lucia e don Rodrigo PS XXXVI 1

Don Rodrigo – cardinale

don Rodrigo da una parte, co' suoi bravi, il cardinale dall'altra, co' suoi argomenti. PS XXXVII 40

Naturalmente, tale dinamica oppositiva si istituisce anche a distanza, non soltanto tra personaggi primari (Lucia / Gertrude; don Abbondio e Gertrude / fra Cristoforo e Federigo), ma anche tra i secondari (vecchio servo di don Rodrigo / vecchia serva dell'Innominato; barcaiolo e barocciaio / barcaiolo dell'Adda, per quanto riguarda la gratuità del loro servizio). In alcuni casi, il raffronto si innesca tramite la camparsa di spie lessicali evidenti; ne è un esempio la contrapposizione tra Ludovico, colpevole di un assassinio, incitato dalla folla a

fuggire dalla polizia, e Renzo, innocente, ingiustamente accusato di sedizione popolare, ugualmente incitato dagli astanti:

Scappi scappi. Non si lasci prendere.» PS IV 28

«scappa scappa galantuomo» PS XVI 1

La folla non si interessa di giudicare l'effettiva colpevolezza dei due, ma, per solidarietà e per partito preso, sostiene i ricercati opponendosi alla classe che detiene il potere; il lettore, invece, dovrebbe problematizzare la questione, giudicando non soltanto l'operato di Ludovico, di Renzo, e della polizia, ma anche quello della folla stessa.⁴⁴⁴

Il contrasto può riguardare anche la medesima persona, descritta in due momenti diversi. Due scene notturne similmente dipinte parrebbero istituire un parallelismo antitetico tra la Lucia della notte degli imbrogli, vittima soltanto apparente, e la Lucia del castello dell'Innominato:

il lucignolo, che moriva sul pavimento, mandava una luce languida e saltellante sopra Lucia, la quale, affatto smarrita, non tentava neppure di svolgersi PS VIII 23

il lucignolo della lucerna, che, vicino a spegnersi, scoccava una luce tremola PS XXI 36

È alla luce di un lucignolo traballante come quello della notte in cui aveva tentato di mettere in opera un matrimonio clandestino che Lucia decide di rinunciare alle nozze con Renzo, facendo voto alla Madonna.

La contrapposizione avviene non soltanto per i singoli personaggi, ma anche per intere categorie umane:

signori – adulatori
urli e strida di mastini e di cagnolini PS V 23

chi vuole salvare - chi vuole uccidere il vicario

⁴⁴⁴ Per la descrizione della folla e degli istinti che la dominano, nei *Promessi sposi* e in generale nei romanzi storici, Cfr. CLARA LERI, *Manzoni e Scott. Folle in rivolta*, in AA.VV., *Romanzo storico e romanticismo: intermittenze del modello scottiano*, Pisa, ETS, 1966, pp. 101-123.

Due anime nemiche, che combattono per entrare in quel corpaccio, e farlo muovere
PS XIII 26

forza militare – forza politica

Cedant arma togae PS XIII 61

Era una consulta, composta allora di tredici personaggi di toga e di spada, da cui il governatore prendeva parere PS XVIII 38

truppe austriache – truppe spagnole

Vengon lanzichenecci di qua; si son veduti cappelletti di là. PS XXX 22

monatti – cappuccini

Incontrava ogni tanto ministri, tanto diversi d'aspetto e di maniere e d'abito, quanto diverso e opposto era il principio che dava agli uni e agli altri una forza uguale di vivere in tali servizi: negli uni l'estinzione d'ogni senso di pietà, negli altri una pietà sovrumana. PS XXXV 5

3.2.1.4.2 *Il paradosso*

L'antitesi che, all'interno del romanzo, acquista la maggiore rilevanza, è quella dei paradossi generati dalla vera fede, che si manifestano nella carità indefessa e nella totale gratuità con cui operano i cappuccini nello scenario desolante della peste, nella conversione e nel perdono che mettono letteralmente il «mondo sotto sopra», trasfigurando l'uomo, rendendolo oggetto di contemplazione e di emulazione.

Il nobile offeso perdona padre Cristoforo, acceso da una compassione tale che quasi lo spinge a chiedere scusa lui per essergli stato ucciso il fratello (PS IV 61);⁴⁴⁵ Renzo, dopo avere perdonato il suo aggressore, torna e sbalordisce gli occhi dell'amico che lo attendava nel paese natio, poiché egli non aveva mai visto in vita sua una figura come quella del promesso sposo, «così lercia, e insieme così viva e disinvolta [...] un uomo peggio conciato e più contento» (PS XXXVII 14).

Ma a incarnare sommamente il miracolo paradossale della conversione è l'Innominato. Nel solo capitolo ventinovesimo si possono rintracciare una decina di antitesi tra l'uomo vecchio e quello nuovo, tra la volontaria umiliazione e la crescente elevazione, tra la forza un tempo spesa per il male e quella diversamente spesa per il bene:

⁴⁴⁵ Cfr. la ricostruzione della vicenda in P. FRARE, *Giustizia e perdono nei Promessi sposi*, cit.

[...] dall'essere il flagello de' contorni, n'era divenuto l'esempio e il benefattore. [...] Quel coraggio che altre volte aveva mostrato nell'offendere e nel difendersi, ora lo mostrava nel non fare nè l'una cosa nè l'altra. [...] La rimembranza dell'antica ferocia, e la vista della mansuetudine presente [...]. in quell'abbassamento volontario, un non so che di più alto e di più nobile [...]. [...] non abbassarsi troppo, per non essere troppo esaltato. [...] nella chiesa l'ultimo luogo [...] un posto d'onore [...]. [...] tutto contento che quelle sue mura fossero cercate come asilo da' deboli, che per tanto tempo le avevan guardate da lontano come un enorme spauracchio [...]. [...] restò sempre disarmato, alla testa di quella specie di guarnigione. PS XXIX 35-58

E ancora, nel capitolo successivo:

Era cosa singolare, vedere una schiera d'uomini armati da capo a piedi, e schierati come una truppa condotti da un uomo senz'armi. PS XXX 22

La conversione è ancor più un paradosso perché, pur comportando uno stravolgimento radicale, non coincide con la totale abnegazione della natura intrinseca all'uomo convertito, con un suo manicheistico virare dal male al bene: ne danno testimonianza fra Cristoforo e l'Innominato, che pur in una vita nell'insegna della santità mantengono vivo il fuoco originario dei loro animi autorevoli e battaglieri.⁴⁴⁶

3.2.1.5 *La «poetica multipla dello sguardo»*

Per presentare la capacità di Manzoni nel mostrare gli scenari del romanzo attraverso gli occhi dei suoi personaggi, ci si avvale di una incisiva definizione di Raimondi, il quale nota come la realtà multiprospettica e polifonica dei *Promessi sposi* prenda forma grazie ai molteplici punti di vista dei personaggi, che sono sì, come ben noto, ideologici, ma anche propriamente visuali. Nel romanzo, fin dalle prime pagine, si riconosce

una poetica multipla dello sguardo, e a mano a mano che il racconto si svolge, tutto questo diventa evidente. Vero è che, per solito, quando leggiamo il Manzoni, ne

⁴⁴⁶ Nel *Fermo e Lucia*, invece, la conversione dell'Innominato risultava repentina.

facciamo uno scrittore esangue, mentre è al contrario profondamente fisico, anche nello sguardo [...].⁴⁴⁷

Si potrebbe dire che, se un regista cinematografico volesse seguire alla lettera le indicazioni di Manzoni, saprebbe sempre dove collocare la macchina da presa, che tipo di inquadratura adottare, e quando cambiarla.

3.2.1.5.1 *Mettere a fuoco*

In alcuni casi, Manzoni trasmette l'idea del movimento attraverso la graduale messa a fuoco di un soggetto osservato, la quale progredisce man mano che l'osservante e l'osservato si fanno più vicini, o man mano che la visuale viene liberata dagli ostacoli interposti:

Conte Attilio → padre Cristoforo

Un certo conte Attilio, che stava seduto in faccia [...], veduta una testa rasa, e una tonaca, e accortosi dell'intenzione modesta del buon frate [...] PS V 26

Renzo → farina / pani sotto la croce / sottana della donna

vide per terra certe strisce bianche e soffici, come di neve; ma neve non poteva essere [...]; arrivato a fianco della colonna, vide, appié di quella, qualcosa di più strano; vide sugli scalini del piedestallo certe cose sparse, che certamente non eran ciottoli [...]; più sconcia era la figura della donna: un pancione smisurato [...] come una pentolaccia a due manchi [...]. Renzo guardò più attentamente, e vide che quel gran corpo era la sottana che la donna teneva per il lembo [...] PS XI 61 ss.

Lucia → bravi dell'Innominato

si rincorò alquanto, nel vedere una carrozza da viaggio ferma, e accanto a quella, davanti allo sportello aperto, due viaggiatori che guardavano in qua e in là, come incerti della strada. Andando avanti, sentì uno di que' due [...] quando fu arrivata alla carrozza, quel medesimo, con un fare più gentile che non fosse l'aspetto, si voltò PS XX 30

⁴⁴⁷ E. RAIMONDI, *Sentire lo spazio*, cit., p. 174.

Innominato → carrozza di Lucia

benché, dal punto dove stava a guardare, la non paresse più che una di quelle carrozzine che si danno per balocco ai fanciulli, la riconobbe subito, e si sentì il cuore battere più forte. PS XX 44

Don Rodrigo → padre Cristoforo

vide un pulpito, e dal parapetto di quello spuntar su un non so che di convesso, liscio e luccicante; poi alzarsi e comparir distinta una testa pelata, poi due occhi, un viso, una barba lunga e bianca, un frate ritto, fuor del parapetto fino alla cintola, fra Cristoforo PS XXXIII 9

Avviene anche il caso opposto, ossia il graduale allontanamento del soggetto osservato, fino alla scomparsa o alla quasi irriconoscibilità dello stesso:

Madre di Cecilia → carro con Cecilia

Stette a contemplare [...] finché il carro non si mosse, finché lo poté vedere; poi disparve. PS XXXIV 52

Renzo → accusatori in fuga

A quell'atto, fuggiron tutti, inorriditi; e Renzo non vide più che schiene di nemici, e calcagni che ballavano rapidamente per aria a guisa di gualchiere. PS XXXIV 70

In altri casi, l'elaborazione del riconoscimento visivo richiede un tempo di reazione prolungato non tanto per la lontananza, o per il movimento di ciò che è osservato, quanto piuttosto per lo stato confusionario di chi osserva:

Lucia → Gertrude

Lucia [...] guardò in giro dove fosse la signora a cui fare il suo inchino, e, non iscorgendo persona, stava come incantata; quando, visto il padre e Agnese andar verso un angolo, guardò da quella parte, e vide una finestra d'una forma singolare, con due grosse e fitte grate di ferro [...]; e dietro quelle una monaca ritta. PS IX 19

Lucia → il ceffo della vecchia

Lucia [...] rinvenne da una specie di letargo. [...] spalancò la bocca e gli occhi, e guardò. [...] Al suono d'una voce di donna, la poverina provò un conforto, un coraggio momentaneo; ma ricadde subito in uno spavento più cupo. «Chi siete?»

disse con voce tremante, fissando lo sguardo attonito in viso alla vecchia. PS XXI
2-3

Don Rodrigo → i monatti

guarda all'uscio, lo vede aprirsi, vede presentarsi e venire avanti due logori e sudici vestiti rossi, due facce scomunicate, due monatti, in una parola. PS XXXIII 17

Sono tuttavia i capitoli della peste, che ha sconvolto la fisicità dei protagonisti, a richiedere il maggior numero di elaborazioni visive:

Renzo → Tonio malato di peste

vide in fatti un uomo in camicia, seduto in terra, con le spalle appoggiate a una siepe di gelsomini, in un'attitudine d'insensato; e, a questa, e poi anche alla fisionomia, gli parve di raffigurar quel povero mezzo scemo di Gervaso [...]. Ma essendosegli avvicinato, dovette accertarsi ch'era in vece quel Tonio così sveglia [...]. PS XXXIII 45

Renzo → don Abbondio

Ed ecco spuntar da una cantonata, e venire avanti una cosa nera, che riconobbe subito per don Abbondio. PS XXXIII 47

Amico → Renzo

si voltò a guardar chi fosse, e, a quel che gli parve di vedere così al barlume, tra i rami e le fronde, disse [...] Lasciatemi un po' stare [...]. T'avevo preso per Paolin de' morti, che viene sempre a tormentarmi, perché vada a sotterrare. PS XXXIII 67-68

Renzo → padre Cristoforo

Vide, a un cento passi di distanza, passare e perdersi subito tra le baracche un cappuccino [...] Era proprio il padre Cristoforo. PS XXXV 14-15

Renzo → don Rodrigo

vide tre o quattro infermi, ne distinse uno da una parte sur una materassa, involtato in un lenzolo, con una cappa signorile indosso, a guisa di coperta: lo fissò, riconobbe don Rodrigo. PS XXXV 49

3.2.1.5.2 *Mutuazione reciproca di sguardi*

Nel corso del romanzo, Manzoni richiede al lettore di cambiare ripetutamente la sua prospettiva visuale. Il mutamento è repentino quando, nel momento in cui due personaggi si incontrano e si osservano reciprocamente, lo scrittore offre il punto di vista di entrambi.⁴⁴⁸ Tale mutuazione paritaria di sguardi avviene quando l'incontro comporta un forte impatto emotivo:

Innominato ↔ Federigo Borromeo

alzando gli occhi in viso a quell'uomo, si sentiva sempre più penetrare da un sentimento di venerazione imperioso insieme e soave [...] Tenne anche lui, qualche momento, fisso nell'aspetto dell'Innominato il suo sguardo penetrante, ed esercitato da lungo tempo a ritrarre dai sembianti i pensieri; e, sotto a quel fosco e a quel turbato, parendogli di scoprire sempre più qualcosa di conforme alla speranza [...]. PS XXIII 8-10

Don Abbondio ↔ Innominato

Guardando in su, aveva visto l'Innominato scender verso di loro. Anche questo aveva visto e riconosciuto don Abbondio; e affrettava il passo per andargli incontro. PS XXX 14

Griso ↔ Don Rodrigo

il Griso osservò il viso del padrone, stravolto [...] «Sto bene, ve'», disse don Rodrigo, che lesse nel fare del Griso il pensiero che gli passava per la mente. PS XXXIII 2-3

Renzo ↔ Don Abbondio

Ed ecco spuntar da una cantonata, e venire avanti una cosa nera, che riconobbe subito per don Abbondio. [...] Guardava anche lui; gli pareva e non gli pareva: vedeva qualcosa di forestiero nel vestiario; ma era appunto forestiero di quel di Bergamo. PS XXXIII 47

⁴⁴⁸ Prendendo come esempio l'apertura del romanzo, D. BROGI definisce il racconto manzoniano «un fuoco incrociato di sguardi, narrati secondo una successione di campi e controcampi che, in rapidissima alternanza di inquadrature, ci fa partecipare alla scena» secondo diversi punti di vista (*Un romanzo per gli occhi...*, cit., p. 99).

Renzo ↔ cittadino

vide a dritta, in quella strada che si chiama lo stradone di santa Teresa, un cittadino che veniva appunto verso di lui. [...] Questo pure aveva visto il forestiero che s'avanzava; e andava squadrandolo da lontano, con uno sguardo sospettoso; e tanto più, quando s'accorse che, in vece d'andarsene per i fatti suoi, gli veniva incontro. PS XXXIV 10-11

Renzo ↔ padre Cristoforo

Vide, a un cento passi di distanza, passare e perdersi subito tra le baracche un cappuccino, un cappuccino [...] Era proprio il padre Cristoforo. [...] nell'atto stesso d'accertarsi ch'era lui, dovette vedere quant'era mutato. [...] Andava anche lui fissando lo sguardo nel giovine che veniva verso di lui, e che, col gesto, non osando con la voce, cercava di farsi distinguere e riconoscere. PS XXXV 14-18

Renzo ↔ Lucia

vide colei che aveva parlato, la vide levata, chinata sopra un lettuccio. Si volta essa al rumore; guarda, crede di travedere, di sognare; guarda più attenta, e grida: «oh Signor benedetto!» PS XXXVI 25

3.2.1.5.3 *Lo sguardo del sospetto, della paura, dello stupore*

L'intreccio di sguardi che caratterizza tutto il romanzo si fa particolarmente fitto in quei capitoli o episodi dominati da sentimenti che provocano l'afasia.

La fase di pianificazione che prelude alla notte degli imbrogli è contraddistinta da un centellinamento della parola, che lascia spazio a sguardi sospettosi di circospezione, che in certi casi sostituiscono *in toto* la comunicazione verbale. Fuori dal cortile delle donne si 'vedono' misteriose apparizioni di loschi individui, tra i quali si fa avanti un mendico dal sembiante «sinistro», che, entrato fino in casa a chiedere la carità, prima getta «in qua e in là certe *occhiate da spione*», e poi, fingendo di sbagliare uscio, muove fino alle scale che portano al piano superiore, dove dà «un'altra *occhiata*», prima di andarsene (PS VII 28 ss.). Il finto mendico e gli altri figure sono il Griso e i bravi, che scopriamo essere stati mandati in spedizione da Don Rodrigo, in quale aveva deciso di procedere imperterrito con i suoi piani di sopraffazione soltanto dopo avere misurato a lunghi passi la sala del suo palazzotto, sotto la minaccia degli occhi inquisitori dei suoi antenati, che, insieme con la susseguente passeggiata trionfale in paese, avevano nuovamente aizzato il suo orgoglio: «*si vedeva* in faccia un suo

antenato guerriero, terrore de' nemici e de' suoi soldati [...]. Don Rodrigo lo *guardava*; e quando gli era arrivato sotto, e voltava, ecco in faccia un altro antenato, magistrato, terrore de' litiganti e degli avvocati [...] pensava come soddisfare insieme alla passione, e a ciò che chiamava onore» (PS VII 33 ss.).

Il Griso, fatto rapporto a Don Rodrigo, si apposta nel casolare abbandonato vicino alla casa delle donne, e manda a sua volta tre bravi in spedizione all'osteria del paese, per spiare i movimenti del nemico. Renzo, Tonio e Gervaso raggiungono l'osteria, luogo stabilito per la macchinazione dell'agguato al curato, e trovano il primo bravo, travestito da contadino, «piantato in sentinella» sull'uscio, che guarda «a destra e a sinistra», e poi fissa il suo sguardo grifagno sui nuovi arrivati, che a stento riescono a entrare nell'osteria. A questo punto si innesca una vera e propria reazione a catena, uno scambio di sguardi filmico e fulmineo:

Entrati, *videro gli altri*, de' quali avevan già sentita la voce, cioè que' due bravacci, che seduti a un canto della tavola, giocavano alla mora, gridando tutt'e due insieme (li, è il giuoco che lo richiede), e mescendosi or l'uno or l'altro da bere, con un gran fiasco ch'era tra loro. *Questi pure guardarono fisso la nuova compagnia; e un de' due* specialmente, tenendo una mano in aria, con tre ditacci tesi e allargati, e avendo la bocca ancora aperta, per un gran “sei” che n'era scoppiato fuori in quel momento, *squadrò Renzo da capo a piedi; poi diede d'occhio al compagno, poi a quel dell'uscio, che rispose con un cenno del capo*. Renzo insospettito e incerto *guardava ai suoi due convitati*, come se volesse cercare ne' loro aspetti un'interpretazione di tutti que' segni: ma i loro aspetti non indicavano altro che un buon appetito. *L'oste guardava in viso a lui, come per aspettar gli ordini*: egli lo fece venir con sè in una stanza vicina, e ordinò da cena. PS VII 63-65

Nella prima versione del romanzo, lo scambio di sguardi era meno dinamico, in quanto l'interno di osteria non era presentato attraverso gli occhi di Fermo, ma ancora tramite quelli esterni del narratore, che si limitava ad informare il lettore sulle posizioni occupate dai bravi:

Ad un deschetto stavano seduti due facce di scherani, giuocando alla mora [...] fra i due giuocatori stava un gran fiasco di vino dal quale andavano essi versando a vicenda. Questi pure adocchiarono Fermo con una curiosità molto significativa. Finalmente ad un altro desco erano tre vestiti da contadini [...] E questi pure gli occhi addosso a Fermo: quindi occhiate da un crocchio all'altro, dai crocchj alla

porta. Fermo insospettito, e incerto guardava ai suoi due compagni [...]. FL I VII 40 ss.⁴⁴⁹

A essere dominati dallo sguardo sono anche i capitoli delle peste: lo sguardo della diffidenza, perché il vicino potrebbe essere un infetto, o un untore, e quello dell'orrore, provocato dal vedere i segni evidenti del contagio su di sé o sugli altri, o, ancor peggio, dal vedere lo stato di depravazione in cui l'uomo può sprofondare in circostanze di disordine generale. La malignità dello sguardo in tutti i suoi possibili risvolti prende il sopravvento quando don Rodrigo realizza di avere contratto la malattia, e il Griso inizia a tramare il suo feroce tradimento:

il Griso *osservò* il viso del padrone, stravolto, acceso, con gli occhi in fuori, e lustrati; e gli stava alla lontana: perchè, in quelle circostanze, ogni mascalzone aveva dovuto acquistar, come si dice, *l'occhio medico*. «Sto bene, ve'», disse don Rodrigo, che *lesse* nel fare del Griso il pensiero che gli passava per la mente. [...] Esitò qualche momento, prima di *guardar* la parte dove aveva il dolore; finalmente la scopri, ci *diede un'occhiata* paurosa; e *vide* un sozzo bubbone d'un livido paonazzo. [...] Comparve subito il Griso, il quale stava all'erta. Si fermò a una certa distanza dal letto; *guardò* attentamente il padrone, e *s'accertò* di quello che, la sera, aveva congetturato. PS XXX 2 ss.

Dopo l'incubo intessuto di immagini angosciose, su tutte quella del frate che profetizza sventure, il malato «ritornava a *guardare* il suo bubbone; ma voltava subito la testa dall'altra parte, con ribrezzo». Ma l'apice dell'orrore non è provocato dalla vista del bubbone, bensì dalla comparsa dei monatti, e quindi del Griso, il «fedele» servitore di un tempo, nelle nuove vesti dell'«abbominevole» traditore: la reazione del padrone è quella di incollare morbosamente i suoi occhi sullo scellerato, che anche snervati di ogni senso restano comunque sbarrati, mentre il Griso si limita a spiare, evitando per quanto possibile di incrociare lo sguardo con quello del padrone delirante:

vede presentarsi e venire avanti due logori e sudici vestiti rossi, due facce scomunicate, due monatti, in una parola; *vede* mezza la faccia del Griso che, nascosto dietro un battente socchiuso, riman lì a *spiare*. [...] «Scellerato!» urlò don Rodrigo, *guardandolo* per di sotto all'altro che lo teneva, e divincolandosi tra

⁴⁴⁹ Si noti anche l'eliminazione della relativa superflua «dal quale andavano essi versando a vicenda».

quelle braccia forzute. [...] «Tu! tu!» mugghiava don Rodrigo verso il Griso, che *vedeva* affaccendarsi a spezzare, a cavar fuori danaro, roba, a far le parti, «Tu! dopo...! Ah diavolo dell'inferno! Posso ancora guarire! posso guarire!» Il Griso non fiatava, e neppure, per quanto poteva, si voltava dalla parte di dove venivan quelle parole. [...] dopo un ultimo e più violento sforzo per mettersi in libertà, cadde tutt'a un tratto rifinito e stupido: *guardava* però ancora, come incantato [...].
PS XXXIII 27 ss.

⁴⁵⁰ La medesima espressione di orrore è ancor dipinta sul volto di don Rodrigo quando Renzo lo vede nel Lazzeretto, «spalancati gli occhi, ma senza sguardo» (PS XXXV 50).

Ma lo sguardo che si impone nel romanzo è, su tutti, quello dello stupore generato dai miracoli della carità, del perdono e della conversione, che è, anche etimologicamente, un cambiamento di prospettiva. È la conversione dell'Innominato a investire gli occhi del maggior numero di personaggi: iniziano a riscontrarsene le prime avvisaglie, che generano in coloro che lo incontrano speranza, stupore, ma anche fastidio, diffidenza, tutta insomma una polifonia di reazioni diverse davanti al medesimo evento; portata a compimento, essa commuove tutti fuorché don Abbondio, il quale resta sospettosamente abbarbicato al pensiero della sua cara «pelle». Si noti, nei passi riportati di seguito, la ricorrenza dei verbi e dei vocaboli che appartengono alla sfera semantica del vedere.

Lucia

Oh ecco! vedo che si muove a compassione [...] Vedo che lei ha buon cuore! PS XXI 22-24

Bravi

non sapevan che si pensare della sua aria, e dell'occhiate che dava in risposta a' loro inchini. PS XXII 8

Passeggeri

Quello che faceva maravigliare i passeggeri, era di vederlo senza seguito. Del resto, ognuno gli faceva luogo, prendendola larga [...]. PS XXII 9

⁴⁵⁰ La morbosità degli sguardi che contraddistingue questo episodio ricorda vagamente quella dei ladri danteschi, che nel processo di reciproca metamorfosi non perdono mai il contatto visivo; per un'analisi stilistica e retorica del canto dantesco cfr. MONICA BISI, *La retorica della contesa nell'Inferno dantesco: forme dell'espressione e mimesi del desiderio*, in «Sacra doctrina», 2011, pp. 279-317.

Folla di paese

Arrivato al paese, trovò una gran folla; ma il suo nome passò subito di bocca in bocca; e la folla s'apriva. PS XXII 9-10

Preti nel cortile

Il signore andò là, entrò in un cortiletto dove c'eran molti preti, che tutti lo guardarono con un'attenzione meravigliata e sospettosa. PS XXII 10

Preti nella stanza

anche lì, occhiate, bisbigli, un nome ripetuto, e silenzio. PS XXII 10

Cappellano crocifero

alzando con una curiosità inquieta gli occhi su quel viso, e riabbassandoli subito, rimase lì un poco PS XXII 11

Cardinale

sotto a quel fosco e a quel turbato, parendogli di scoprire sempre più qualcosa di conforme alla speranza PS XXIII 10

Cappellano crocifero

E subito entrò con ansietà il cappellano crocifero, e per la prima cosa, guardò l'Innominato; e vista quella faccia mutata, e quegli occhi rossi di pianto, guardò il cardinale; e sotto quell'inalterabile compostezza, scorgendogli in volto come un grave contento, e una premura quasi impaziente, era per rimanere estatico con la bocca aperta [...]. PS XXIII 27

Clero raccolto

la mirabile coppia apparve agli sguardi bramosi del clero raccolto nella stanza. Si videro que' due volti sui quali era dipinta una commozione diversa, ma ugualmente profonda [...] a più d'uno degli riguardanti era allora venuto in mente quel detto d'Isaia [...] PS XXIII 44

Folla

All'apparir della comitiva, all'apparir di quell'uomo [...] s'alzò nella folla un mormorio quasi d'applauso PS XXIII 54

Don Abbondio

Ecco lì, ora pare sant'Antonio nel deserto; ora pare Oloferne in persona. Oh povero me! PS XXIII 65

Bravi

Coloro non sapevan cosa si pensare [...]. Guardavano, guardavano, ma nessuno si moveva PS XXIII 70

Don Abbondio

quel volto, quelle parole, quell'atto, gli avevan dato la vita. PS XXXIII 73

Bravi

vedevano in lui un santo, ma di que' santi che si dipingono con la testa alta, e con la spada in pugno. [...] Lo vedevano al di sopra degli altri, ben diversamente di prima, ma non meno; sempre fuori della schiera comune, sempre capo. PS XXIV 90-91⁴⁵¹

Offesi

avevano ottenuta [...] la soddisfazione di vedere un tal uomo pentito de' suoi torti PS XXIX 43

Invidiosi

incontrandolo poi solo, disarmato, e in atto di chi non farebbe resistenza, non s'eran sentiti altro impulso che di fargli dimostrazioni d'onore. [...] ci si vedeva, ancor meglio di prima, la noncuranza di ogni pericolo. PS XXIX 44

Rifugiati

Lui intanto non istava mai fermo; dentro e fuori del castello, su e giù per la salita, in giro per la valle, a stabilire, a rinforzare, a visitar posti, a vedere, a farsi vedere, a mettere e a tenere in regola, con le parole, con gli occhi, con la presenza. [...] e tutti, o lo avessero già visto, o lo vedessero per la prima volta, lo guardavano estatici, dimenticando un momento i guai e i timori che gli avevano spinti lassù; e si voltavano ancora a guardarlo, quando staccatosi da loro, seguitava la sua strada. PS XXIX 60

⁴⁵¹ Si noti l'ausilio visivo della metafora pittorica.

L’Innominato, con la sua conversione, tocca e cambia i cuori di chi lo incontra, anche quello del cardinale che, secondo il racconto del sarto, durante la predica era visibilmente commosso; il sarto e i figlioletti, a loro volta, tornano dalla predica cambiati, narrano il prodigio di ciò che hanno visto e mettono subito in opera gli insegnamenti di Federigo, portando una cesta di cibo alla vedova vicina di casa.⁴⁵²

3.2.2 *La mimesi del parlato*

3.2.2.1 *Dalla diegesi alla mimesi*

Come si è detto, anche in forza della riflessione estetica, che individuava nella rappresentazione in atto la dimensione più adatta a suscitare interesse, il teatro era assunto a modello letterario imprescindibile anche per gli scrittori di prosa narrativa che intendevano perseguire un effetto drammatico e non freddamente espositivo. Oltre che attraverso la descrizione diegetica di un’azione che paia compiersi *in praesentia*, lo scrittore di prosa può mettere i personaggi davanti agli occhi del lettore anche lasciando che siano i personaggi stessi a esprimere la loro individualità attraverso la parola.

Come noto, nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi sposi* aumenta sensibilmente lo spazio riservato ai dialoghi dei personaggi, aggiunti *ex novo* o sostituiti alla soluzione diegetica.⁴⁵³ A titolo d’esempio, già nel secondo capitolo della prima versione del romanzo si

⁴⁵² Per un giudizio critico del passo si rimanda alla riflessione conclusiva.

⁴⁵³ Cfr. in particolare G. GÜNTERT, *Manzoni romanziere: dalla scrittura ideologica alla rappresentazione poetica*, Firenze, Franco Cesati editore, 2000 e FEDERICA ALZIATI, «*Invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano*». *Manzoni tra verosimile e verità*, cit., in particolare la sezione IV. Va però detto che, nel passaggio dal *Fermo* ai *Promessi sposi*, non mancano linee in controtendenza volte all’eliminazione del dialogo, dettate da ragioni artistiche superiori: Lucia, ad esempio, nella versione definitiva è meno ciarliera e più pudica (si pensi, ad esempio, al modo in cui svia le risposte alle domande invadenti di Gertrude). Al di fuori dei capitoli storici, prediligono una soluzione sostanzialmente diegetica i capitoli relativi all’infanzia della monaca, poiché la negazione della parola esprime più efficacemente la sordità dell’ambiente al dramma della fanciulla (cfr. P. FRARE, *Il potere della parola*, cit., pp. 47-80); i brevi dialoghi presenti nel *Fermo* vengono, nella maggior parte dei casi, eliminati (ad esempio, la madre di Gertrude perde le poche battute che le spettavano nella prima versione del romanzo; cfr. ISABELLA BINDA, *Note per un nuovo commento al «Fermo e Lucia»*. *Gertrude*, in *Atti del XIX congresso dell’ADI (Associazione Degli Italianisti)*, Roma, 9-12 settembre 2015, a cura di B. Alfonzetti et Alii, Roma, Adi Editore, 2017). In altri casi, la parola viene eliminata proprio in quanto la dimensione visiva viene giudicata più incisiva, come nella descrizione delle scenario desolante del paese attraversato da padre Cristoforo: «I contadini sparsi pei campi non rallegravano più la scena [...]. Salutavano essi umilmente il Padre Galdino, e quelli a cui egli domandava come l’andasse: «Come vuole padre?» rispondevano: «la va malissimo» (FL I IV 5) > «Lo spettacolo de’ lavoratori sparsi ne’ campi aveva qualcosa di ancor più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmiio [...]; altri spingevan la vanga come a stento [...]. La fanciulla scarna [...]» (PS IV 4). Non a caso, nel suo saggio *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, Mina Gregori ipotizzava un parallelismo tra questo passo e alcuni dettagli del dipinto *la Vestizione dei primi francescani* del Fiamminghino, al Sacro Monte d’Orta (cfr., nel saggio, immagini 6a-b).

incontravano le prime ellissi dichiarate dello scrittore, che affermava di scorciare o riassumere per il lettore le discussioni avvenute tra i protagonisti:

Ecco una parte del dialogo curioso che ebbe luogo fra quei due FL I II 7

Per timore di annojare il lettore non trascriverò tutto il dialogo, dirò solo che Vittoria fedele ai suoi giuramenti non disse nulla positivamente, ma trovò un modo per combinare il rigore dei suoi doveri colla voglia di parlare. FL I II 27

Anche laddove fosse vera la tesi secondo la quale Manzoni aveva pensato le sue tragedie per la semplice lettura, la sola esperienza di scrittura delle due opere teatrali deve avere senz'altro spianato la strada verso una scrittura densa di dialoghi, che costituiscono la sostanza del genere teatrale.⁴⁵⁴ Il romanzo, però, non dimostra soltanto questa propensione alla parola, ma anche una costante attenzione prestata alla fisicità dei personaggi, ai loro movimenti, ai loro gesti, e alla loro interazione con lo spazio: aspetti indispensabili per tradurre in chiave visiva uno scambio di battute che, altrimenti, rischierebbe a sua volta di fare svaporare la fisicità dei protagonisti del romanzo.

3.2.2.2 *Didascalie esterne*

3.2.2.2.1 *Interazione con elementi di scena*

Come si è detto, una delle strategie più efficaci per evitare che la descrizione dello spazio entro il quale accade un'azione resti uno sfondo meramente riempitivo è quella di introdurre gli elementi di scena soltanto nel momento in cui sono i personaggi stessi a interagirvi, evitando dunque di descrivere gli oggetti superflui che non entrano a loro contatto.⁴⁵⁵ È specialmente entro i dialoghi che emergono le doti registiche di Manzoni, abile nell'intermezzare le battute dei personaggi con didascalie che ne orchestrano i movimenti e l'interazione con lo spazio e gli elementi di scena.

⁴⁵⁴ Lonardi sostiene che vi sia una sostanziale linea di continuità nella ricerca artistica di Manzoni: «si è troppo insistito su un Manzoni solamente preoccupato dei contenuti e dei fini morali del suo teatro. Di conseguenza l'imponente "rivoluzione" linguistica del romanzo sembra nata da sé e su sé stessa, senza anticipazioni nell'esperienza lirica e soprattutto tragica del Manzoni poeta» (GILBERTO LONARDI, *L'esperienza stilistica del manzoni tragico*, Firenze, Olshki, 1965, p. 94).

⁴⁵⁵ Manzoni mette in pratica il suggerimento di Lessing, ripreso anche da McCalahan. Come si è fatto notare nel passo del *Fermo* relativo alla presentazione dell'oste della Luna piena, nella prima versione del romanzo il contesto scenico, oltre a essere ancora soltanto abbozzato, era spesso descritto prima che comparissero sulla scena i personaggi.

Un esempio significativo del procedere manzoniano può essere tratto dal primo interno domestico del romanzo. È noto che un elemento di scena di fondamentale importanza per caratterizzare il personaggio di don Abbondio è il «seggione», che simboleggia da una parte il suo attaccamento alla carica ecclesiastica, dall'altra anche il suo infantilismo.⁴⁵⁶ Nel *Fermo* esso, essendo sinteticamente introdotto in una soluzione diegetica, restava nell'ombra; nei *Promessi sposi*, invece, il seggione compare sulla scena proprio nel momento in cui il curato vi si abbandona, per ascoltare le magre consolazioni di Perpetua:

giunse a casa, chiuse diligentemente la porta e andò a gettarsi su un seggione del suo salotto FL I I 62 > «Niente, niente», rispose don Abbondio, lasciandosi andar tutto ansante sul suo seggione. PS I 67 → Gonin

Una strategia simile è utilizzata anche per l'Azzecagarbugli, nonostante il suo seggione di vacchetta, anch'esso latore di un portato simbolico, fosse stato già ampiamente descritto in precedenza:

«parlate». E s'accomodò sul seggione. PS III 18

I seggioni a braccioli si ritrovano soltanto negli studi e nei palazzi, a indicare la levatura sociale dei rispettivi proprietari: si pensi, ad esempio, che tale seggio viene offerto a Gertrude, insieme alla «cioccola», come distintivo della condizione privilegiata guadagnata dall'acconsentimento all'entrata in monastero (PS X 28).

Il riferimento al posto a sedere, quindi, non è fine a sè stesso, ma al contrario può denotare la tipologia di ambiente in cui esso si colloca, come il modesto panchetto a tre piedi in casa delle donne; collocare precisamente nello spazio il personaggio che vi si siede, come il mercante, che nell'osteria di Gorgonzola va a posizionarsi proprio davanti a Renzo, all'altro capo della tavola; contribuire a innescare collegamenti tra diverse parti del romanzo, come nel caso della panca dell'osteria più celebre del romanzo, che a Renzo rammenta quella dove si era in precedenza seduto con le due donne, prima che le loro strade si dividessero; denotare

⁴⁵⁶ Come nota Nigro, assume un significato simbolico anche la soluzione rappresentativa che Gonin adotta nelle vignette: «Il seggione a braccioli di don Abbondio non sta fermo alle sue misure. Di capitolo in capitolo, a seconda degli umori del proprietario, si allarga, nelle vignette, o si restringe: accoglie, ora comodamente ora con difficoltà, il corpo del parroco. È il termometro degli stati d'animo del vigliaccone» (*La funesta docilità*, cit., p. 108).

non solo la carica, ma anche la moralità del personaggio, come accade per la vecchia (ma anche per l’Azzecagarbugli):

messosi a sedere sur un panchetto a tre piedi, troncò i complimenti, dicendo a Lucia: «quietatevi [...] PS V 1

«e poi un boccone.» Così dicendo, si buttò a sedere sur una panca [...] Ma gli venne subito in mente quella panca [...] PS XIV 24

E voi altri,» continuò, mettendosi a sedere, dalla parte opposta a quella dove stava Renzo, zitto e attento [...] PS XVI 38-39

«No, no, via,» disse la vecchia, ritirandosi, e mettendosi a sedere sur una seggiolaccia PS XXI 30

L’interno di osteria più pittoresco è indubbiamente quello del paese natio, con protagonista un oste che, per sviare le troppe domande degli avventori e divincolarsi dagli impicci, esegue con solerzia le sue mansioni:

«Chi sono que’ forestieri?» gli domandò poi a voce bassa, quando quello tornò, *con una tovaglia grossolana sotto il braccio, e un fiasco in mano*. «Non li conosco,» rispose l’oste, *spiegando la tovaglia*. [...] «Sapete bene,» rispose ancora lui, *stirando, con tutt’e due le mani, la tovaglia sulla tavola*, «che la prima regola del nostro mestiere, è di non domandare i fatti degli altri [...] «Buona gente qui del paese,» rispose l’oste, *scodellando le polpette nel piatto* [...] Con permesso.» E, *con uno sgambetto, uscì tra il fornello e l’interrogante* [...]. PS VII 66-70

Nel *Fermo*, non vi era ancora alcun accenno a tovaglia, scodelle, polpette e fornelli.

Altri esempi di scene rese indimenticabili dalla presenza di oggetti della quotidianità sono il dialogo tra Perpetua e don Abbondio, che, nei *Promessi sposi*, avviene mentre la donna, di ritorno dall’orto, regge sotto braccio un cavolo, e quello notturno nello studio di don Abbondio, che quando riceve la visita di Tonio e Gervasio è assorto nella lettura.⁴⁵⁷ Si noti, anche in quest’ultimo caso, la differenza tra l’introduzione diegetica e statica della prima versione e quella diversamente animata della definitiva:

⁴⁵⁷ Per il significato che assume il «cavolo» di Perpetua, cfr. la relativa alla figura retorica dell’etopea.

Presso alla lucerna era il breviale, e aperto dinanzi a Don Abbondio il Quarisimale
..... « Ah! Ah!» fu il saluto di don Abbondio FL I VII 60 > «Ah! Ah!» fu il suo
saluto, mentre si levava gli occhiali, e li riponeva nel libricciolo. PS VIII 14

Si segnala, infine, che a incorniciare i personaggi in uno spazio facilmente individuabile dall'immaginazione sono spesso le soglie delle porte, il cui attraversamento comporta peraltro un cambio di scena, e le finestre, che consentono anche un cambio di visuale: si pensi ad esempio a Perpetua, che dalla finestra annuncia il «febbrone» del curato (PS II 62 → Gonin); al vicario di giustizia, che grida tentando di placare la folla in tumulto (PS XII 23 ss. → Gonin); o ad Agnese, che dialoga con Renzo dalla finestra, a una distanza adeguata a evitare il rischio di contagio (PS XXXVII 22 → Gonin).⁴⁵⁸ Ma anche gli sportelli: quello dal quale si affaccia Ferrer, e quello che, con effetto sorpresa, presenta agli occhi atterriti di Lucia il ceffo della vecchia (PS XIII 38 → Gonin) ; PS XXI 3 → Gonin).

3.2.2.2 Gestualità e mimica

Manzoni ha dedicato alla validità del codice gestuale alcune pagine della sua riflessione teorica, in particolare laddove, in uno dei capitoli dell'inedito trattato *Della lingua italiana*, confuta la teoria sensista sull'origine del linguaggio.⁴⁵⁹ Secondo Locke e Condillac proprio nella gestualità, ipotizzata quale istintivo mezzo di comunicazione tra uomini primitivi a uno stadio pressoché ferino, era da individuarsi il germe della parola, intesa come frutto di un processo evolutivo. Manzoni, sostenitore dell'origine divina del linguaggio, smonta con perizia la teoria sensista, rilevandone le contraddizioni interne, ma allo stesso tempo conferma l'effettivo potenziale del codice gestuale, unico mezzo che rende possibile, nella vita reale, la comunicazione tra uomini di lingue diverse.⁴⁶⁰ Il tema era al centro del dibattito europeo non

⁴⁵⁸ Indubbiamente, tali spazi al limitare tra interno ed esterno assumono anche un portato simbolico, come nel caso dell'Innominato, che scruta impazientemente l'arrivo di Lucia stando alla finestra. Cfr. P. GIBELLINI, *Il dittico delle soglie (capitoli V-VI)* in Aa Vv, *Questo matrimonio non s'ha da fare...*, cit., pp. 23-28..

⁴⁵⁹ Alla luce delle nuove competenze in ambito medico e psicologico, l'*idéologue* francese Cabanis aveva compendiato gli studi sulla gestualità, redigendo il trattato *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1805); Cfr. S. CONTARINI, *La «langue universelle des signes»: medicina e letteratura nel laboratorio del romanzo manzoniano*, in *Vie Lombarde e Venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, H. Meter-F. Brugnolo (a cura di), De Gruyter, Berlino, 2011, pp. 287-300.

⁴⁶⁰ Secondo Manzoni, è proprio a partire da questa constatazione che i sensisti avevano elaborato la loro teoria: ma la comunicazione per gesti è possibile solo agli uomini veri, già in possesso di pensiero e parola, non a uomini irreali come quelli ipotizzati da Condillac. Cfr. A. MANZONI, in *Della lingua italiana*, terza redazione, (*Esame della dottrina del Locke e del Condillac sull'origine del linguaggio*), in ID., *Scritti linguistici inediti*, cit.,

soltanto per le teorie relative alla nascita della parola, ma anche in quanto erano di recente sorti i primi centri per sordo-muti; l'abate de l'Épée sosteneva che era possibile «far entrare, col mezzo degli occhi, nella loro mente, ciò che entrò nella nostra col mezzo delle orecchie» e che essi avrebbero potuto «parlare con le mani e udir cogli occhi» senza alcuna limitazione di pensiero, se soltanto fossero stati adeguatamente istruiti.⁴⁶¹

Le vignette di Gonin confermano, come cartina al tornasole, che all'interno dei *Promessi sposi* non solo le parti descrittive, ma anche quelle dialogate si prestano a essere rappresentate, in quanto Manzoni ha saputo rendere icastica la parola dei suoi personaggi: tra gli esempi più noti si pensi a fra Cristoforo col braccio alzato in segno di minaccia, che nella stessa posizione si sarebbe ripresentato nel sogno tormentoso di don Rodrigo, o a Renzo che ormai ubriaco e tuttavia convinto della sua perspicacia va «arietandosi col dito» la fronte, ripetendo il medesimo gesto anche davanti al cugino Bortolo (PS IV 16 → Gonin; PS XIV 42 → Gonin).⁴⁶² Alla gestualità dei personaggi, spesso immortalata anche dall'artista torinese, lo scrittore riserva un ventaglio di funzionalità espressive: può esprimere un concetto, un'idea morale, una passione, un carattere, o anche mettere in mostra, attraverso il movimento, un connotato fisico, come, nei seguenti esempi, la debilitazione causata dalla peste:

si vedevano quelle povere braccia ballar nelle maniche PS XXXIII 48

Alzando due braccia scarne, allungando e ritirando due mani grinzose e piegate a guisa d'artigli, come se cercasse d'acchiappar qualcosa... PS XXXIV 62 → Gonin

alzando la mano scarna e tremolante, indicava [...] la cupola PS XXXV 31 → Gonin

Poiché l'argomento è già piuttosto studiato, si offrono di seguito solo alcuni esempi di reiterazione di un medesimo gesto a distanza, per mostrarne la funzionalità entro l'intera compagine del romanzo.⁴⁶³

XVII, pp. 296-334. Nel capitolo, Manzoni fa cenno anche al codice dei sordomuti, ribadendo che anche la loro facoltà di comunicare attraverso i gesti è resa possibile grazie alla società di parlanti in cui vivono.

⁴⁶¹ Cfr. «Conciliatore», pp. 408, 424, 453.

⁴⁶² È evidente l'ironia sottesa al gesto: Renzo, anche dopo l'esperienza traumatica dell'osteria, continua a pensare di non meritarsi il titolo di «baggiano».

⁴⁶³ Cfr. G. CARTAGO, *Il 'vocabolario dei gesti' nei Promessi sposi e altri popolari romanzi dell'800*, in *AA.VV. Ricerche di lingua e letteratura italiana*, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 137-148. Lo studio dimostra lo sperimentalismo di Manzoni, che, per primo, ricorre anche al puro gesto scevro di parafrasi verbale, anticipando Verga. Ermes Visconti, che ai gesti dedica un paragrafo dei suoi *Saggi sul Bello*, li definisce di bellezza «mista»,

La gestualità manifesta i caratteri dei personaggi più esuberanti. Il carattere sanguigno di Renzo e il suo desiderio di giustizia vengono descritti dai suoi gesti tracontanti:

«L'ho trovato io il verso, l'ho trovato,» disse Renzo, *battendo il pugno sulla tavola*, e facendo balzellare le stoviglie apparecchiate per il desinare. PS VI 40→
Gonin

continuò, gridando e *battendo il pugno sulla tavola*: «e perchè non la fanno una legge così?» PS XIV 47

Altre volte, nel romanzo, Renzo ‘stende le braccia’, stringe i pugni e li ‘dibatte in aria’, quasi combattesse contro un nemico invisibile: come nel tragitto verso lo studio dell’Azzeccagarbugli, durante il quale gesticola animatamente strapazzando le quattro «povere bestie» che recava in dono all’avvocato (PS III 13).

La caparbità del montanaro, fossilizzato nel suo disegno di sangue, si manifesta similmente a trenta capitoli di distanza, provocando l’accesa reazione dell’autorevole fra Cristoforo, che tenta di frenarne gli istinti omicidi afferrandolo per un braccio, con un’energia che deriva dal dolore ancora vivo dei suoi propri errori del passato:

E quando pure...» A questo punto, *afferrò fortemente il braccio* di Renzo: il suo aspetto, senza perder d’autorità, s’atteggiò d’una compunzione solenne [...] PS V 14

«Renzo!» disse il frate, *afferrandolo per un braccio*, e guardandolo ancor più severamente. PS XXXV 37-38

Parlare ‘con le mani appuntellate sui fianchi’ significa mettersi in un atteggiamento di aperto rimprovero: nella celebre lettera a Cousin, Manzoni afferma di cimentarsi nella *pars destruens* della teoria filosofica dell’amico francese proprio così, con la franchezza di un uomo «les mains sur le hanches». L’assunzione di tale posizione denota, nel romanzo, il carattere grintoso di Perpetua, serva rispettosa ma non sottomessa a don Abbondio:

proprio in quanto capaci di creare un nesso tra realtà materiale e immateriale. Il teorico del romanticismo offre per svariati stati d’animo, come la paura e l’orgoglio, la corrispettiva traduzione nel codice gestuale, e conclude la rassegna facendo riferimento proprio alla pittura, in particolare, a diversi studi di Raffaello per il Mosé davanti al rovetto ardente. Cfr. E. VISCONTI, *Riflessioni sul bello*, cit., cap. III, pp. 362-363. Ne sono custoditi i cartoni preparatori all’Ambrosiana.

«Vuol dunque ch'io sia costretta di domandar qua e là cosa sia accaduto al mio padrone?» disse Perpetua, ritta dinanzi a lui, *con le mani arrovesciate sui fianchi, e le gomita appuntate davanti* PS I 70

«Come!» esclamò Perpetua, fermandosi un momento su due piedi, e *mettendo i pugni su' fianchi* PS XXIX 24 → Gonin

Don Abbondio manifesta la sua codardia in maniera scomposta, tramite eccessi di auto-umiliazione nei momenti di paura ed eccessi di euforia nei momenti di sicurezza. Ferrer ammalia il popolo non solo con le sue promesse, ma anche attraverso un uso sapiente della mimica e della gestualità: garantisce pane e giustizia, e lo fa sempre 'mettendosi la mano al petto';⁴⁶⁴ tuttavia, quando è nascosto dietro lo sportello, si leva la maschera di ipocrisia ed esterna il suo disappunto gonfiando le gote e soffiando (PS XIII 37). E lo sbuffo, che manifesta la scocciatura provocata dagli intralci interposti agli affari di potere, lo accomuna a un altro esponente della classe dirigente, il conte zio:

«Fra Cristoforo da ***» disse Attilio; e il conte zio, preso da una cassetta del suo tavolino, un libriccino di memorie, vi scrisse, soffiando, soffiando, quel povero nome PS XVIII 48

soffiando, vi mise la mano, come per significare la gran fatica ch'era a farcele star tutte [le brighe] PS XVIII 50

immaginatevi che soffio mise, «tutti questi benedetti affari di stato». PS XVIII 55

Manzoni è attento anche alla resa fedele dei costumi dell'epoca. Il rispetto si manifesta col togliere il cappello in presenza di un superiore: celebri sono le continue scappellate del remissivo don Abbondio; ma anche Renzo, in presenza dell'avvocato e del cittadino milanese incontrato durante il contagio della peste non dimentica le buone maniere:

Renzo, ritto davanti alla tavola, *con una mano nel cocuzzolo del cappello*, che faceva girar con l'altra, ricominciò: «vorrei sapere da lei che ha studiato...» PS III

18

⁴⁶⁴ Cfr. *Parte prima*.

Si levò il cappello, da quel montanaro rispettoso che era; e tenendolo con la sinistra, mise l'altra mano nel cocuzzolo PS XXXIV 11 → Gonin

Alcuni rituali, invece, caratterizzano nello specifico le usanze proprie del secolo, come il chiedere pietà e perdono incrociando le mani sul petto (come padre Cristoforo davanti al nobile offeso e come Lucia davanti all'Innominato), o il ricorrere al *memento mori* e all'auto-umiliazione per impressionare il popolo durante la prediche: padre Cristoforo «metteva davanti agli occhi del suo accigliato ascoltatore il teschietto di legno attaccato alla sua corona» (PS VI 6 → Gonin) e padre Felice la corda intorno al collo, in segno di penitenza (PS XXXVI 9).⁴⁶⁵

La reiterazione di un gesto serve anche a creare connessioni tra diverse parti del romanzo. Un gesto che rappresenta un vero e proprio filo rosso che attraversa i primi otto capitoli del romanzo è il 'mettersi il dito alla bocca', per chiedere discrezione e silenzio.⁴⁶⁶ Esso viene a indicare tutti i diversi progetti e sotterfugi messi inutilmente in opera dai principali protagonisti della vicenda, ossia, in ordine, don Abbondio, Lucia, il vecchio servo collaboratore di fra Cristoforo, e Renzo, che asseconda il piano di Agnese:

mise il dito sulla bocca, disse [...]: «per amor del cielo!» e disparve. PS I 78 → Gonin

mettendo il dito alla bocca, diede alla madre un'occhiata che chiedeva il segreto PS III 44

il vecchio se gli accostò misteriosamente, mise il dito alla bocca PS VI 22

«Ma!...» disse Renzo, mettendo di nuovo il dito alla bocca. PS VI 54 → Gonin

Tutta la notte degli imbrogli, nella quale si mettono simultaneamente in atto i diversi piani, è scandita dalla geminazione ripetuta dei 'pian piano' e degli 'adagio adagio'.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Cfr. MICHELE COLOMBO, *Oratoria sacra e politica...*, cit., pp. 14-15.

⁴⁶⁶ Per le figure retoriche del silenzio, come la reticenza, e per una riflessione sui limiti del linguaggio umano, Cfr. RENZO BRAGANTINI, *Figure di Arpocrate: volti e risvolti del silenzio nei «Promessi sposi»*, in «Filologia e critica», XXXV (2-3), 2010, pp. 342-356.

⁴⁶⁷ Per l'analisi linguistica e stilistica del preludio alla notte degli imbrogli cfr. GIUSEPPE POLIMENI, *Il sottovoce dei bravi. Note sul parlato (I promessi sposi VII, 76)*, in «Il confronto letterario. Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparative dell'Università di Pavia», *La grammatica del parlato fra attualità e storia*, Atti delle giornate di studio Pavia, 19-20 marzo 2015, pp. 123-136.

Altre connessioni significative, che invitano il lettore a un giudizio sull'entusiasmo di Renzo, riguardano la vicenda dei tumulti di san Martino. Renzo, all'osteria, replica il gesto dissacrante del rivoltoso che aveva innalzato il pane rubato, mettendo in atto una parodia dell'eucarestia (il pane, oltre a essere tondo, poiché era stato calpestato dai passanti viene paragonato da Renzo a «una schiacciata», che non può che fare pensare a un'ostia):

«Siam cristiani anche noi [...]» dice il primo; prende un pan tondo, l'alza, facendolo vedere alla folla PS XIII 19

l'alzò per aria, gridando: «ecco il pane della provvidenza!» PS XIV 25

Lo stesso gesto, ma col vino, viene eseguito da un turpe monatto sul carro dei morti: «Prese il fiasco, e l'alzò [...] e gli disse» (PS XXXIV 75). Renzo poi, paga l'aver dato troppa confidenza agli sconosciuti, finendo con le mani ammanettate:

chi gli prendeva una mano, chi gli prendeva l'altra. «A rivederci a domani PS XIV 15 → Gonin

afferrano l'uno la destra, l'uno la sinistra del giovine PS XV 49

3.2.2.3 *Didascalie interne*

Oltre che attraverso didascalie esterne equiparabili a note di regia, Manzoni definisce l'aspetto visivo servendosi anche del parlato stesso dei personaggi. Una strategia, anch'essa propria del teatro, è quella di ricorrere a didascalie interne, ossia a indicazioni relative alla scena offerte però dalla voce dei personaggi.⁴⁶⁸ In generale, contribuiscono alla definizione degli spazi e delle distanze anche i frequenti deittici (che negli esempi riportati si sottolineano in corsivo).

In alcuni casi sono i personaggi stessi che descrivono al lettore la condizione fisica ed emotiva propria o di chi si trovano di fronte:

⁴⁶⁸ La definizione di «didascalie interne» si riprende da P. BOSISIO, *Il Conte di Carmagnola e la tecnica teatrale del Manzoni*, cit. Bosisio ha notato che nelle fasi di riscrittura delle tragedie, Manzoni aumenta sia il numero delle didascalie esterne, sia quello delle interne; queste ultime sono importanti in quanto garantiscono visibilità alle tragedie anche laddove esse vengano soltanto lette e non anche messe fattivamente in scena.

Perpetua → don Abbondio

La vuol dare ad intendere a me? *così* brutto com'è? PS I 67

Sbirro travestito → Renzo

voi mi parete molto stracco: da che paese venite? PS XIV 17

Innominato → Lucia

«Chi t'ha detto che tu la buttassi *là* come un sacco di cenci, sciagurata?» PS XXI
16

Lucia → Innominato

Oh ecco! vedo che si muove a compassione: dica una parola, la dica. PS XXI 22

Vecchia → Lucia

cosa volete far *lì*, accucciata come un cane? PS XXI 34

Buona donna → Lucia

Uh come siete brutta! Avete bisogno di mangiare. PS XXIV 2

Don Abbondio → Lucia

Via, su *quella* testa; non fate la bambina; PS XXIV 8

Monatto → Renzo

«Tu hai avuto una bella paura, a *quel* che mi pare», disse il monatto: «m'hai aria d'un pover'uomo; ci vuol altri visi a far l'untore.» PS XXXIV 74

Padre Cristoforo → Renzo

«tu mi pari ben rifinito: devi aver bisogno di mangiare.» PS XXXV 23

Renzo → Lucia

Ma voi... come siete ancora pallida! come parete debole! Guarita, però, siete guarita?» PS XXXVI 27

Amico → Renzo

«Ma come sei conciato!» [...] potresti adoprare *il da tanto in su*, per lavare *il da tanto in giù*. PS XXXVII 15

Don Abbondio a Renzo

Guardatemi me: sono una conca fessa PS XXXVIII 9

In altri casi, i personaggi introducono sulla scena oggetti o persone di cui il lettore non era ancora stato informato:

mettila a dormire in *questo* letto PS XXI 26

su per i monti, finita *questa* poca grazia di Dio,» e così dicendo, l'accomodava nella gerla, sopra la biancheria, «ci saremmo trovati a mal partito». PS XXIX 16

Levami un po' *quel* lume dinanzi, che m'accieca [...] Metti *qui* vicino, a buon conto, *quel* campanello PS XXXIII 3-4

ci hanno inchiodato l'uscio, come vedete PS XXXIV 19

Ho trovato un'anima bona, *questa* brava donna, che mi fa da madre. PS XXXVI 34

Le didascalie interne, infine, possono anche informare il lettore rispetto a vere e proprie azioni che stanno avvenendo mentre parlano o che stanno dichiaratamente per avvenire:

Pane, ne avrete; ma non è questa la maniera. Eh!... eh! che fate *laggiù!* Eh! a *quella* porta! Oibò oibò! Vedo, vedo: giudizio! badate bene! è un delitto grosso. Or ora vengo io. Eh! eh! smettete con *que'* ferri; giù *quelle* mani.» PS XII 27

Tirate fuori dalla cassetta i tromboni, e teneteli pronti [...] Non *così* in mano, diavolo! riponeteli dietro le spalle, *lì* stesi: non vedete che *costei* è un pulcin bagnato che basisce per nulla? [...]» PS XX 35

Ecco, io vi lascio il posto buono: mi metto sulla sponda; starò incomoda per voi. PS XXI 34

«vo a soterrarli nell'orto, appiè del fico;» e andò. PS XXIX 11

«tutti *qui*: e via, e via, e via; l'uno dietro l'altro, come pecore senza ragione». PS XXX 4

Il signor marchese, in Milano, conta, come è giusto, e per quel gran cavaliere, e per quel grand'uomo che è... No, no, mi lasci dire; chè la verità vuole avere il suo luogo. [...]» PS XXXVIII 40

In alcuni dialoghi, il ricorso ai deittici è quasi ossessivo. Per rappresentare verbalmente la gesticolazione del parlante:

Il padre provinciale di *là*, avrà scritto al padre provinciale di *qui*, se aveva un soggetto *così* e *così*; e il padre provinciale avrà detto; *qui* ci vuole il padre Cristoforo. Dev'essere proprio *così*, vedete. [...] Li cercan di *qua*, li cercar di *là*: e abbiamo conventi in tutte le quattro parti del mondo. [...] PS XVIII 33-35

I deittici servono anche a manifestare un particolare stato d'animo dei personaggi, come, ad esempio, quello suscitato dal trovarsi in un determinato luogo in un determinato momento:

perchè son *qui*? [...] M'hanno portata *qui* per forza. [...] Forse non è lontana di *qui*...
[...] io moio se alcuno entra *qui*: io moio. [...] contenta io *qui*! PS XXI
«Siete *qui*, voi?» «Son *qui*, come lei vede [...]» [...] non pensiate alle cose di *qui*, vi dico che...» «Domando se è *qui*, colui.» PS XXXIII

3.2.2.4 *Locuzioni e modi di dire*

Laddove mancano del tutto appigli visivi diretti forniti dalle didascalie, Manzoni colorisce il parlato dei personaggi con un lessico fortemente fisicizzato.⁴⁶⁹ Ne è un esempio eclatante il lungo discorso di Renzo alla folla milanese, che è un condensato di locuzioni popolari e modi di dire:

se è un diavolo *là*, non vorrà esser un angioiolo *qui*; *col muso all'inferriata*; vi danno retta come il papa ai furfanti; cose da far girare il cervello; non vogliono abbassare

⁴⁶⁹ Per la frequenza di locuzioni e modi di dire popolari nel romanzo manzoniano cfr. GIORGIO CAVALLINI, *Saggio di dizionario fraseologico manzoniano*, Roma, Bulzoni, 1975 (lo studioso ha contato 2090 voci cristallizzate, del tipo "lavarsene le mani"). L'interesse di Manzoni per i modi di dire si manifesta evidentemente se si passano in rassegna le sue postille al *Vocabolario* della Crusca, che sono per la maggior parte databili alla fase toscano-milanese della sua ricerca linguistica; poiché le locuzioni popolari sono le espressioni che contraddistinguono le lingue e ne definiscono la peculiarità, lo scrittore alla ricerca della lingua nazionale italiana registrava tutte le tangenze individuate tra toscano e milanese, individuandovi una prova decisiva della loro familiarità.

la cresta, e fanno il pazzo; ci vorrebbe l'arca di Noè; mandarli a spasso; dare una mano PS XIV 10 ss.

Abbondano di tali espressioni anche le lunghe *sermocinationes* di don Abbondio, su tutte quella che occupa il tempo della salita al castello dell'Innominato:

avere l'argento vivo addosso; tirare in ballo; tirarmi per i capelli; potrebbe andar in paradiso in carrozza, e vuol andare a casa del diavolo a piè zoppo; aver messo sotto sopra il mondo; tocca a me; smania in corpo; mettercisi dentro con le mani e co' piedi; giocare un uomo a pari e caffo; mi tocca; Ci può esser sotto qualche diavolo; uno ci ha a metter la pelle; ora pare sant'Antonio nel deserto; ora pare Oloferne in persona. PS XXIII 65

Manzoni era ben consapevole dell'*evidentia* insita in tali espressioni, che nel trattato inconcluso sulla lingua italiana afferma essere dotate di una «argutezza» e di una «energia» superiore rispetto ai vocaboli semplici.⁴⁷⁰

3.3 *Rendere concreto l'astratto*

3.3.1 *La prossemica*

Come si è detto, la mimica e i gesti, che ricorrono frequentemente soprattutto entro i dialoghi, manifestano fisicamente uno stato d'animo che altrimenti resterebbe celato agli occhi, o un pensiero difficilmente esprimibile a parole, contribuendo sensibilmente alla caratterizzazione dei protagonisti del romanzo. Manzoni bada a definire la moralità dei personaggi anche attraverso la posizione fisica che essi assumono nei confronti degli astanti e dello spazio che li circonda. Anche in questo caso, il riproporsi delle medesime coordinate spaziali contribuisce a creare legami inediti tra situazioni e personaggi, sollecitando la memoria ma anche il giudizio del lettore.

I personaggi superbi o con un'alta considerazione di sé occupano fieramente il centro dello spazio che hanno a disposizione: come il nobile offeso, che «stava ritto nel mezzo della sala» del suo palazzo, in attesa delle scuse di padre Cristoforo (PS IV 50), e come don Rodrigo che, similmente, sfida il frate «piantandosi in piedi nel mezzo della sala» attigua a

⁴⁷⁰ A. MANZONI, *Saggio sulla lingua italiana, Quinta redazione*, in ID., *Scritti linguistici inediti*, cit., p. 586.

quella del banchetto (PS VI 1 → Gonin). Anche l'arringa pronunciata solennemente dall'Innominato dopo la sua conversione avviene nella stanza più grande del castello, quella di rappresentanza, dove automaticamente tutti i bravi «si ristringono da una parte, lasciando voto per lui un grande spazio della sala» (PS XXIV 85 → Gonin), in segno di un ancor vivo rispetto riverenziale; essa è preceduta e seguita dal riproporsi della medesima situazione: l'Innominato entra nel primo cortile del castello, va «verso il mezzo, e lì, essendo ancora a cavallo», emette «un suo grido tonante», per richiamare i suoi uomini nella sala; poi, dopo il discorso, esce andando «dietro a loro, e, piantatosi prima nel mezzo del cortile» si ferma a «vedere» le loro reazioni (PS XXIV 93). Per tutti gli esempi riportati, nel *Fermo e Lucia* mancavano del tutto i riferimenti alla prossemica; l'inizio del dialogo tra don Rodrigo e padre Cristoforo, invece, avveniva mentre i due erano seduti.

Al contrario, le disparate vittime del romanzo si ritirano negli angoli, per ricercarvi riparo e rifugio. Prima di piegarsi suo malgrado al volere del padre, la piccola Gertrude si era andata a cacciare «in un angolo della camera» (PS IX 85) in cui era stata reclusa e, non a caso, ancora «in un angolo della stanza» avviene la sua apparizione davanti agli occhi di Lucia, nel monastero (PS IX 19); Lucia, rapita dai bravi, «si strinse più che poté, nel canto della carrozza» (PS XX 41) e, prigioniera nel castello dell'Innominato, si rifugia «nel canto il più lontano dall'uscio» della stanza PS XXI; il vicario di provvisione, sfuggito all'aggressione della folla che intendeva linciarlo, si ripara nella carrozza di Ferrer e «vi si rimpiazza in un angolo» (PS XIII 56).

Percorrere uno spazio chiuso e ristretto in lungo e in largo denota uno stato d'animo in preda all'inquietudine, come lo sono quelli di Renzo, di don Rodrigo e dell'Innominato, che è però l'unico il cui andirivieni non significa semplice frenesia e ripiegamento sulle proprie idee, bensì il procinto di un vero e proprio cammino: il promesso sposo manifesta il desiderio di vendetta «andando in su e in giù per la stanza» (PS VII 11); il signorotto attende l'esito della bravata camminando «innanzi e indietro al buio, per una stanzaccia disabitata dell'ultimo piano» (PS XI 1); l'Innominato aspetta Lucia muovendosi «innanzi e indietro per la stanza, con un passo di viaggiatore frettoloso» (PS XX 52).

La fragilità e il bisogno di protezione si esprimono nell'attaccamento fisico alla persona che ispira maggiore fiducia: Lucia faticava a «rimanere distaccata dalla gonnella della madre» (PS XVIII 27); similmente, il vicario di provvisione si tiene «rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice, come un bambino alla sottana della mamma» (PS XIII 56).⁴⁷¹

⁴⁷¹ Come si è detto, il rapporto tra Ferrer e il vicario pare parodiare quello tra Virgilio e Dante.

Il rispetto e la discrezione si manifestano restando sulla soglia di una stanza, per non disturbare chi si trova al suo interno: «Renzo [...] era comparso sull'uscio; ma, visto il padre sopra pensiero, e le donne che facevan cenno di non disturbarlo, si fermò sulla soglia, in silenzio» (PS V 8); similmente «l'Innominato, alla vista di quell'aspetto sul quale già la sera avanti non aveva potuto tener fermo lo sguardo, di quell'aspetto reso ora più squallido, sbattuto, affannato dal patire prolungato e dal digiuno, era rimasto lì fermo, quasi sull'uscio» (PS XXIV 7). Diverso il caso del Griso, che per viltà resta sulla soglia della camera di don Rodrigo, mentre i monatti lo spogliano: «Nascosto dietro un battente socchiuso, riman lì a spiare» (PS XXXIII 17).

Dalla prossemica si desumono anche le prassi sociali: i cappuccini non devono farsi vedere da soli con donne (PS IX 15), e l'ospite d'onore a un banchetto va fatto sedere alla destra del padrone di casa: il conte Attilio siede alla destra di don Rodrigo (PS V 26); il padre provinciale alla destra del conte zio (PS XIX 7); l'Innominato alla destra del cardinale Federigo (PS XXIV 63). L'Innominato, che prima della conversione non riconosceva nessuno al di sopra di sé, aveva solo amici come «potevan piacere a lui, amici subordinati, che si riconoscessero suoi inferiori, che gli stessero alla sinistra» (PS XIX 40).

3.3.2 *L'etopea*⁴⁷²

Spesso Manzoni lascia che siano gli atteggiamenti o le usanze dei personaggi a fare trapelare la loro interiorità morale, senza che sia necessario ricorrere a parafrasi esplicative.⁴⁷³ È quello che avviene nei ritratti manzoniani, che per l'appunto parlano del carattere attraverso i movimenti del corpo, anzitutto dello sguardo, ma vi sono anche altri esempi.

Alla sua primissima comparsa nel romanzo, don Abbondio viene presentato mentre cammina, «buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero» (PS I 9), dettaglio che nel *Fermo* mancava. Questa sua metodicità nello sgomberare la via potrebbe passare inosservata, se non fosse che in un altro luogo del romanzo Manzoni, ricorrendo alla figura retorica dell'ironia, fa in modo che sia lo stesso don Abbondio a confessare la sua indole: difendendosi dagli attacchi di Renzo, il curato professa il suo solerte adempimento di doveri affermando di non pensare ad altro che «a levar di mezzo gli ostacoli»

⁴⁷² L'etopea è una vivida descrizione di «qualità morali, vizi e virtù, comportamenti», attraverso il ricorso a immagini (BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 238).

⁴⁷³ Un esempio di atteggiamento parafrasato è invece quello di Lucia, che giunta alla casa del sarto dopo la notte nel castello «rimetteva e fermava le trecce allentate e arruffate, raccomandava il fazzoletto sul seno, e intorno al collo» per il suo «istinto di pulizia e verecondia» (PS XXIV 35).

(PS II 13); ma il lettore sa che don Abbondio pensa soltanto a sbarazzarsi egoisticamente di qualsiasi ostacolo che intralci lo scorrere liscio di una vita priva di preoccupazioni. La sua indole è, in sostanza, caratterizzata da ignavia e pusillanimità, che si manifestano anche nel suo «toccare il petto col mento, e la terra con la punta del suo cappello» ogni qual volta incontra un nobile o un delinquente (PS I 55).

Determinata a mantenere il segreto del suo padrone, ma sostanzialmente incapace di farlo, Perpetua torna reduce dall'inquisizione di Renzo con «un gran cavolo sotto il braccio, e con la faccia tosta», nel tentativo di affermare la sua innocenza. Non può non venire in mente il modo di dire 'non saperne un cavolo', in milanese *no savenn ona sverza*, tanto più perché proprio questo andava ripetendo Perpetua a Renzo: «Ah! voi vorreste farmi parlare; e io non posso parlare, perché... non so niente: quando non so niente, è come se avessi giurato di tacere» (PS II 31); il cavolo sotto il braccio, insomma, iconizza ironicamente l'indole ciarlieria di Perpetua, divenuta proverbiale, e il suo ostentare riservatezza.

Renzo, durante l'accesa discussione col curato, mette ripetutamente la mano sul suo coltello, con un automatismo che concretizza davanti allo sguardo di chi lo osserva la punta di braveria che contraddistingue il suo animo: persino l'Azzeccagargugli, avvezzo a frequentare i delinquenti, scambierà il buon montanaro per un «bravo», arrivando persino a ipotizzare che si fosse tagliato il ciuffo.

L'Innominato accoglie don Rodrigo «guardandogli le mani e il viso» e Manzoni afferma soltanto che lo «faceva per abitudine, e ormai quasi involontariamente, a chiunque venisse da lui, per quanto fosse de' più vecchi e provati amici» (PS XX 9). Questo altro automatismo manifesta la diffidenza dell'Innominato nei confronti di tutti, e quindi, indirettamente, anche la sua solitudine.

Il ricorso all'etopea riguarda non soltanto i personaggi primari, ma anche quelli minori. Come si è detto, sia Ferrer che il conte zio manifestano l'insofferenza della classe dirigente a cui appartengono emettendo ripetutamente lunghi sbuffi. I parassiti e gli adulatori rivelano la loro pochezza umana approvando tutto ciò che viene sostenuto dai loro signori, mentre pensano solo ad abbuffarsi: il loro lavoro è «mangiare, chinare il capo, sorridere e approvare» (PS V 30), «dir di sì, con la bocca, con gli occhi, con gli orecchi, con tutta la testa, con tutto il corpo» (PS XIX 6).⁴⁷⁴ La corruzione e il disordine morale dei contadini asserviti a don Rodrigo, infine, è descritta attraverso il correlativo degli oggetti appesi alle pareti delle loro case, un'accozzaglia di strumenti onesti del lavoro e disonesti del crimine: «si vedevano

⁴⁷⁴ Nel *Fermo* essi dicevano un «certamente»; nei *Promessi sposi*, invece, vengono privati della parola.

attaccati al muro schioppi, tromboni, zappe, rastrelli, cappelli di paglia, reticelle e fiaschetti da polvere, alla rinfusa» (PS V 18). Potrebbe annoverarsi anche l'«inchino delle cappe ai farsetti», che dipinge attraverso i tratti ancor più sintetici della metonimia la remissività dei nobili al furore omicida del popolo.

3.3.3 *Pensieri in immagini*

Per esternare il pensiero articolato dei suoi personaggi, Manzoni ricorre a strategie retoriche disparate, tra cui la *sermocinatio*.⁴⁷⁵ Secondo Cerisola le *sermocinationes* del romanzo sono eccessivamente lunghe; tuttavia, va segnalato che nella maggior parte dei casi esse occupano momenti di cammino (Renzo verso l'Adda, don Abbondio che sale e che scende dal castello dell'Innominato), di attesa (don Rodrigo che aspetta il Griso) o di riflessione e progettazione (la notte di don Abbondio, la pianificazione concentrata di fra Cristoforo, la notte dell'Innominato): esse, insomma, occupano l'arco temporale degli spostamenti, dando l'impressione dell'effettivo scorrere del tempo, o creano volontariamente un effetto di sospensione. Va detto, inoltre, che tanto più sono lunghe, tanto più le *sermocinationes* sono dense di modi di dire popolari concretizzanti.

Accade però con maggior frequenza che il lavoro mentale dei personaggi sia condensato in immagini sensibili che rappresentano i pensieri attorno ai quali gravita la loro umanità inquieta: spesso, tali immagini coincidono col volto delle persone che hanno in qualche modo dato una svolta decisiva alle loro vite. Non propriamente di svolta si può parlare per don Abbondio, l'unico protagonista che rimane, fino alla fine del romanzo, arroccato sulle sue posizioni iniziali; per corroborare le sue scelte, il curato rievoca col pensiero le immagini fisiche degli oppressori che lo avevano minacciato di morte: in mezzo ai discorsi del cardinale ciò che gli «stava più vivamente davanti, era l'immagine di que' bravi», ben più forti delle ragioni del porporato, che «non adoprava nè schioppo, nè spada, nè bravi» (PS XXVI 9); rientrato Renzo in paese, al solo pensiero di doverne in futuro celebrare il matrimonio «si vedeva davanti agli occhi don Rodrigo da una parte, co' suoi bravi, il cardinale dall'altra, co' suoi argomenti» (PS XXXVII 40), e a vincere sarebbe ancora stato il primo, se non fosse stato ucciso dalla «scopa» della peste.

Anche Renzo è ossessionato dall'immagine di don Rodrigo. Decine di volte pensa di portare a compimento il suo disegno di vendetta 'ammazzandolo':

⁴⁷⁵ Per l'elenco, cfr. P. L. CERISOLA, *La «rettorica discreta»...*, cit., p. 55.

la sua mente non era occupata che a fantasticare un tradimento. [...] si figurava allora di prendere il suo schioppo, d'appiattarsi dietro una siepe [...] riconosceva lo scellerato, spianava lo schioppo, prendeva la mira, sparava [...] PS II 48-49

In cuor suo lo aveva ucciso e risuscitato «almeno venti volte» (PS XI 51), ma ogni volta erano intervenute a riportarlo in vita le immagini delle personate amate, su tutte quella di Lucia, che davvero è colei che porta la luce nelle bieche fantasie del montanaro. Nelle vignette di Gonin, il ritratto della promessa sposa non compare in corrispondenza della sua entrata fisica in scena, bensì nel momento del suo sostanziale ingresso nei pensieri di Renzo:

E Lucia? – Appena questa parola si [ritratto] fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla. PS II 40⁴⁷⁶

L'immagine di Lucia e quella di don Rodrigo si contendono la mente di Renzo per tutto il corso del romanzo. La contrapposizione antitetica cessa di esistere soltanto a seguito del miracolo del perdono: rimessosi per l'ultima volta in cerca di Lucia, «preparato, sia a ricevere una grazia, sia a fare un sacrificio», Renzo si sorprende nel vedere la «figura» del nemico perdonato invadere in modo misterioso la sua immaginazione, tanto da divenire il suo pensiero dominante:

Chi avrebbe mai detto a Renzo, qualche ora prima, che, nel forte d'una tal ricerca, al cominciar de' momenti più dubbiosi e più decisivi, il suo cuore sarebbe stato diviso tra Lucia e don Rodrigo? Eppure era così: quella figura veniva a mischiarsi con tutte l'immagini care o terribili che la speranza e il terrore gli mettevano davanti a vicenda, in quel tragitto; PS XXXVI 1 → Gonin⁴⁷⁷

Risolta la guerra interiore tra amore e vendetta, ritrovata Lucia sana e salva, Renzo corre verso casa e, incredulo, già proiettato verso una prospettiva di futuro felice insieme alla sua

⁴⁷⁶ Lo stesso accade nei momenti di paura, come quella irrazionale provata vicino alle rive dell'Adda: «nella sua mente cominciavano a suscitarsi certe immagini, certe apparizioni, lasciatevi in serbo dalle novelle sentite raccontar da bambino [...]. Tre sole immagini gli si presentavano non accompagnate da alcuna memoria amara [...] e due principalmente, molto differenti al certo, ma strettamente legate nel cuore del giovine: una treccia nera e una barba bianca». PS XVII 23-24.

⁴⁷⁷ E, incontrata Lucia, dirà: «Ma quel che m'ha fatto vedere!» (PS XXXVI 40).

sposa, ripercorre in rapida sequenza tutte le immagini di quegli ultimi anni, in un vero «dinamismo fantastico» che si accompagna a quello «motorio».⁴⁷⁸

La mente di padre Cristoforo è assillata dall'immagine indelebile dei due uomini morti a causa sua, che nemmeno una vita di sacrificio, di espiazioni e, infine, di martirio volontario nel Lazzeretto, gli hanno permesso di cancellare poiché, come afferma Manzoni nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, «il sangue di un solo uomo sparso per mano del suo fratello, è troppo per tutti i secoli e per tutta la terra». Persino in un luogo in cui la morte dilagante avrebbe potuto annientare anche gli ultimi barlumi di umanità ferita, il padre non smette di reagire al dolore di quel pensiero:

tutt'a un tratto abbassò il capo, e, con voce cupa e lenta, riprese: «tu sai perché io porto quest'abito.» Renzo esitava. «Tu lo sai!» riprese il vecchio. «Lo so», rispose Renzo. «Ho odiato anch'io: io [...] l'uomo ch'io odiavo cordialmente, che odiavo da gran tempo, io l'ho ucciso.» PS XXXV 42⁴⁷⁹

Perché l'orrore di quell'immagine si imprimesse anche nella mente del lettore, Manzoni aveva descritto icasticamente, come un novello Caravaggio, il momento stesso in cui il nemico di padre Cristoforo trapassava dalla vita alla morte che in un batter di ciglio falcia gli inutili rancori:

l'impressione ch'egli ricevette dal veder l'uomo morto per lui, e l'uomo morto da lui, fu nuova e indicibile; fu una rivelazione di sentimenti ancora sconosciuti. Il cadere del suo nemico, l'alterazione di quel volto, che passava in un momento, dalla minaccia e dal furore, all'abbattimento e alla quiete solenne della morte, fu una vista che cambiò, in un punto, l'animo dell'uccisore. PS IV 31

È questa immagine dolorosa e sempre viva che ha reso padre Cristoforo un messaggero di perdono tanto intrepido.

I capitoli relativi all'infanzia di Gertrude forniscono una planimetria del suo pensiero. La fanciulla aveva eretto «nella parte più riposta della sua mente, come uno splendido ritiro», in cui rifugiarsi per fuggire all'imporsi di un presente e di un futuro avversi: un ritiro fatto di fantasie luccicanti e di 'castelli per aria', in cui la fanciulla si immaginava di essere

⁴⁷⁸ Cfr. il commento al romanzo di Raimondi – Bottoni.

⁴⁷⁹ Si notino, a livello stilistico, l'ossimoro «odiavo cordialmente» e la ripetizione enfatica del pronome personale «io», che contribuiscono a mettere in risalto il dramma interiore del frate.

vezzeggiata e corteggiata da splendidi amanti;⁴⁸⁰ solo la «larva» di una religione scarnificata in precetti aberranti veniva talvolta a contaminare quell'atmosfera festosa, portandovi una «confusa idea di doveri» (PS IX 60); poi, a guastarla ulteriormente, sarebbe sopravvenuta anche l'immagine del paggio, ridotta anch'essa a un altro «fantasma» che acuiva il suo senso di colpa (PS IX 81). Il senso di colpa, poi, diviene carne ed ossa, e l'immagine dell'educanda assassinata diviene il pensiero fisso e dominante della mente di Gertrude:

Quante volte al giorno l'immagine di quella donna veniva a cacciarsi d'improvviso nella sua mente, e si piantava lì, e non voleva muoversi! PS X 90

Questa immagine deve avere scavato lungamente nell'animo di Gertrude, insieme a quella delle altre sue vittime, tra cui Lucia: fino al suo pentimento, tardivo, ma non meno vero di quello di padre Cristoforo.

Don Rodrigo è dominato dalla visione del frate in atto di accusa, tanto che, subito dopo il dibattito nel castello, «per contrapporre all'immagine del frate che gli assediava la mente, immagini del tutto diverse» era uscito col suo seguito di bravi, aveva sfilato impettito per il villaggio dei suoi sottoposti, ed era andato a svagarsi in un «casa» (PS VII 41). La stessa immagine del frate col braccio alzato in segno di minaccia torna nell'incubo della peste. Anche in questo caso, tale immagine potrebbe avere sinceramente smosso la coscienza di don Rodrigo, magari conducendolo fino a un ravvedimento che il lettore può soltanto ipotizzare.

Il lavoro mentale dell'Innominato, dall'inquietudine iniziale che precedeva l'incontro di Lucia fino all'affanno della sua angosciosa notte, è interamente descritto attraverso immagini:

l'immagine della morte, che, in un pericolo vicino, a fronte d'un nemico, soleva raddoppiar gli spiriti di quell'uomo [...] apparendogli nel silenzio della notte, nella sicurezza del suo castello, gli metteva addosso una costernazione repentina. PS XX 15

Si schierava nella sua mente tutti i suoi malandrini, e non trovava a comandare a nessuno di loro una cosa che gl'importasse. PS XXI 46

⁴⁸⁰ Le educande del monastero avevano infatti contrapposto alle «immagini maestose, ma circoscritte e fredde, che può somministrare il primato in un monastero [...] le immagini varie e luccicanti di nozze, di pranzi, di conversazioni» PS IX 52.

S'immaginava con raccapriccio il suo cadavere sformato, immobile, in balia del più vile sopravvissuto [...] PS XXI 52

A vincere le sue ultime resistenze è l'imporsi dell'immagine fisica di Lucia, che nella sua memoria è ancora più forte delle parole di refrigerio con le quali la donna gli aveva promesso il perdono di Dio:

sempre con *quell'immagine* viva nella mente, e con quelle parole risonanti all'orecchio, il signore s'era andato a cacciare in camera [...]. *Quell'immagine* più che mai presente, parve in quel momento gli dicesse: tu non dormirai. – Che sciocca curiosità da donnicciola, - pensava, - m'è venuta di *vederla?* [...] fissò gli *occhi* della mente in colei da cui aveva sentite quelle parole; e la *vedeva*, non come la sua prigioniera, non come una supplichevole, ma in atto di chi dispensa grazie e consolazioni. PS XXI 41-42

3.3.4 *La similitudine*

La similitudine, che è la figura retorica su cui la critica si è concentrata maggiormente, conta nel romanzo numerosissime occorrenze, dominando nettamente sulla metafora, che invece era frequente nella scrittura più ampollosa del *Fermo*.⁴⁸¹

Notevoli sono le similitudini che rimandano alla quotidianità lavorativa degli umili:

un così gran segreto stava nel cuore della povera donna, come, in una botte vecchia e mal cerchiata, un vino molto giovine, che grilla e gorgoglia e ribolle PS XI 25-26

come, in un mercato di granaglie, si vede un andare e venire di gente, un caricare e un rovesciar di sacchi, tale era il movimento in quel luogo: monatti ch'entravano nelle case, monatti che n'uscivan con un peso su le spalle PS XXXIV 44

Renzo non vide più che schiene di nemici, e calcagni che ballavano rapidamente per aria, a guisa di gualchiere. PS XXXIV 70

⁴⁸¹ Cfr., in particolare, lo studio di ANTONIA MAZZA, *Reminescenze culturali e similitudini manzoniane*, in «Aevum» XXXVIII, 1-2, 1964, pp. 202-214. Secondo la studiosa, tale figura retorica è una «importantissima costante del procedimento fantastico di Manzoni» che «in quel suo valore di osservazione realistica, di comparazione di casi modesti e quotidiani, ha nella letteratura italiana un solo esempio davanti a sé: Dante, appunto, che il Manzoni amava al punto da nutrirne direttamente, qualche volta, il proprio linguaggio». È ancora Antonia Mazza a parlare di una similitudine sempre «al servizio dell'intelligenza».

un: io non posso niente in questo affare [...] detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speziale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla; ma servono a mantenere il credito alla bottega. PS XVIII 39

Dove la «fantasia ragionata» di Manzoni raggiunge i suoi massimi risultati, però, è proprio nella pittura dei pensieri e dei sentimenti provati dai personaggi:

lo stava guardando con un'attenzione estatica, come un materialone sulla piazza guardando al giocator di bussolotti PS III 36

Il poverino si smarriva in quella ricerca: era come un uomo che ha sottoscritti molti fogli bianchi, e gli ha affidati a uno che credeva il fior de' galantuomini; e scoprendolo poi un imbroglione, vorrebbe conoscere lo stato de' suoi affari; PS XVI 16

Chi fosse stato lì a vedere, in quel punto, fu come quando, nel mezzo d'un'opera seria, s'alza, per isbaglio, uno scenario, prima del tempo, e si vede un cantante che, non pensando, in quel momento, che ci sia un pubblico al mondo, discorre alla buona con un suo compagno. Il viso, l'atto, la voce del conte zio, nel dir quel *pur troppo!*, tutto fu naturale: lì non c'era politica: era proprio vero che gli dava noia d'avere i suoi anni. PS XIX 20

Quel nome santo e soave [...] faceva nella mente della sciagurata che lo sentiva in quel momento, un'impressione confusa, strana, lenta, come la rimembranza della luce, in un vecchione accecato da bambino. PS XX 6

il signore s'era andato a cacciare in camera, s'era chiuso dentro in fretta e in furia, come se avesse avuto a trincerarsi contro una squadra di nemici; PS XX 41

Don Abbondio, a quelle dimostrazioni, stava come un ragazzo pauroso, che veda uno accarezzar con sicurezza un suo cagnaccio grosso, rabbuffato, con gli occhi rossi, con un nomaccio famoso per morsi e per ispaventi, e senta dire al padrone che il suo cane è un buon bestione, quieto, quieto; PS XXIII 42

ben presto cominciarono a spuntargli in cuore cent'altri dispiaceri; come, quand'è stato sbarbato un grand'albero, il terreno rimane sgombro per qualche tempo, ma poi si copre tutto d'erbacce. PS XXIV 21

La povera Lucia, sentendo che il cuore era lì lì per pentirsi, ritornò alla preghiera, alle conferme, al combattimento, dal quale s'alzò, se ci si passa quest'espressione, come il vincitore stanco e ferito, di sopra il nemico abbattuto: non dico ucciso. PS XXIV 37

Come que' cavalli bisbetici che s'impuntano, e si piantan lì, e alzano una zampa e poi un'altra, e le ripiantano al medesimo posto, e fanno mille cerimonie, prima di fare un passo, e poi tutto a un tratto prendon l'andare, e via, come se il vento li portasse, così era divenuto il tempo per lui: prima i minuti gli parevan ore; poi l'ore gli parevan minuti. PS XXXVIII 4

A vedere i progetti che passavan per quella mente, le riflessioni, l'immaginazioni; a sentire i pro e i contro, per l'agricoltura e per l'industria, era come se si fossero incontrate due accademie del secolo passato. PS XXXVIII 49

I capitoli più densi di similitudini sono quelli che riguardano Gertrude.⁴⁸² Poiché alla fanciulla manca la facoltà di esprimere verbalmente il suo stato d'animo, il movimento interno dei suoi pensieri viene tradotto in immagini visibili al lettore:

Queste immagini cagionarono nel cervello di Gertrude quel movimento, quel brulichio che produrrebbe un gran paniero di fiori appena colti, messo davanti a un alveare. PS IX 52-53

Vi son de' momenti in cui l'animo, particolarmente de' giovani, è disposto in maniera che ogni poco d'istanza basta a ottenerne ogni cosa che abbia un'apparenza di bene e di sacrificio: come un fiore appena sbocciato, s'abbandona mollemente sul suo fragile stelo, pronto a concedere le sue fragranze alla prim'aria che gli aliti punto d'intorno. PS X 1

⁴⁸² Per l'importanza della dimensione visiva nella vicenda di Gertrude cfr. D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi...*, cit., pp. 73-94.

quelle parole frizzavano sull'animo della poveretta, come lo scorrere d'una mano ruvida sur una ferita. PS X 3

All'immagine del principino impaziente, tutti gli altri pensieri che s'erano affollati alla mente risvegliata di Gertrude, si levaron subito, come uno stormo di passere all'apparir del nibbio. PS X 28

E quegli occhi governavano le sue mosse e il suo volto, come per mezzo di redini invisibili. PS X 34-35

era avvenuto come quando il giocator di bussolotti facendovi scorrere davanti agli occhi le carte d'un mazzo, vi dice che ne pensiate una, e lui poi ve la indovinerà: ma le ha fatte scorrere di maniera che ne vediate una sola. PS X 49

Ma qui, vedendo che Gertrude era diventata scarlatta, le si gonfiavan gli occhi, e il viso si contraeva, come le foglie d'un fiore, nell'afa che precede la burrasca, troncò quel discorso PS 54

Talvolta anche, il pensiero di dover abbandonare per sempre que' godimenti, gliene rendeva amaro e penoso quel piccol saggio; come l'infermo assetato guarda con rabbia, e quasi rispinge con dispetto il cucchiaino d'acqua che il medico gli concede a fatica PS X 68

le consolazioni della religione [...] non vengono se non a chi trascura quell'altre: come il naufrago, se vuole afferrar la tavola che può condurlo in salvo sulla riva, deve pure allargare il pugno e abbandonar l'alghe, che aveva prese, per una rabbia d'istinto. PS X 78

Quella contentezza era simile alla bevanda ristorativa che la crudeltà ingegnosa degli antichi mesceva al condannato, per dargli forza a sostenere i tormenti PS X 84

Anche alcune metafore sorreggono l'episodio: su tutte, quella del suo destino, che Gertrude percepiva come una «macchina che, appena avviata, andava così precipitosamente» da sembrare inarrestabile (PS X 12).

3.3.5 Il lessico metaforico

I pensieri o i sentimenti dei personaggi sono spesso fisicizzati tramite il ricorso a un lessico metaforico. Quando si tratta di sofferenza, rabbia, e in generale di tutte le sensazioni che provocano amarezza, la sfera semantica più ricorrente è quella che afferisce al senso del gusto: sono ricorrenti verbi come ‘masticare’ e ‘assaporare’, con le degenerazioni allo stadio ferino del ‘divorare’ e del ‘rodere’; di ambito più generalmente culinario sono il ‘ribollire’ dei pensieri di Lucia (proprio mentre in pentola cuoce il cappono), o il ‘rosolare’ del podestà.⁴⁸³ Seguono poi altri vocaboli più generici, che si riferiscono ai pensieri come se essi fossero oggetti concreti, come ‘ricomporre’, ‘disfare’, ‘coprire’, ‘raccattare’, ecc. (corsivo mio):

quel dar così spesso ragione agli altri, que’ tanti *bocconi amari inghiottiti* in silenzio PS I 56

gli conveniva fare una nuova scuola di pazienza e di sommissione, star sempre al di sotto, e *ingozzarne* una, ogni momento. PS IV 13

s’erano aspettati d’*assaporare* in quel giorno la trista gioia dell’orgoglio, si ritrovarono in vece ripieni della gioia serena del perdono PS IV 59

stette qualche tempo a *divorar* la sua rabbia. PS IX 85

Masticando e assaporando la soddisfazione [...] si stupiva di trovarci così poco *sugo* PS X 21

Rimasticava quell’*amaro* passato, *ricomponeva* nella memoria tutte le circostanze per le quali si trovava lì; e *disfaceva* mille volte inutilmente col pensiero ciò che aveva fatto con l’opera [...] e *si rodeva*. PS X 74

i pensieri dolorosi si *caccian* per tutto PS XVIII 25

questa sua nuova inquietudine, la *copriva* anzi profondamente, e la *mascherava* con l’apparenze d’una più cupa ferocia; e con questo mezzo, cercava anche di

⁴⁸³ Si rimanda, per un’analisi dettagliata del lessico delle passioni, a ELENA MAIOLINI, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Cesati, 2017 (in particolare, per il rimorso e l’amarezza, cfr. pp. 229-246).

nasconderla a sé stesso, o di soffogarla. [...] faceva ogni sforzo [...] per ritenere o per riafferrare quell'antica volontà PS XX 18

Dopo un *ribollimento* di que' pensieri che non vengono con parole PS XXIV 36

e quelle parole, rimaste lì tanto tempo *ravvolte* insieme, venivano l'una dopo l'altra come *sgomitandosi*. PS XXIV 95

Si *rosolava* bene il signor podestà [...] Don Rodrigo, *fulminato* a quella notizia così impensata [...] stette rintanato nel suo palazzotto, solo co' suoi bravi, a *rodersi* PS XXV 5

stette con gli occhi fissi a terra, e con le braccia incrociate sul petto, a *masticarsi* la sua incertezza, rimasta intera. PS XXXVI 58

una risposta così poco allegra; e non aver nemmeno il tempo di *masticarla* [...] *veniva sempre a galla* un pensierino [...] *raccattava* i pensieri PS XXXVII 5

3.3.6 *Movimenti morali*

3.3.6.1 *Alto-basso*

Manzoni essenzializza attraverso delle coordinate spaziali, e rende quindi evidenti, alcune dinamiche dell'uomo morale. Una, come noto, è quella che segue il vettore alto-basso: l'orgoglioso e il superbo innalzano sé per sminuire gli altri; gli umili invece si abbassano per amore dell'altro, ma in tal modo, paradossalmente, agli occhi di chi li guarda essi paiono elevarsi.

Il cardinale, che cammina «ora alzando la mano a benedir la gente, ora abbassandola ad accarezzare i ragazzi che gli venivan tra' piedi» (PS XXIV 66), sorprende la famiglia del sarto per la sua capacità di tenere una predica con la stessa semplicità di un curato, nonostante la sua cultura e il suo sangue nobile. L'Innominato, che «non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, nè più in alto» (PS XX 3), non perde la sua aura di grandezza dopo la conversione, ma al contrario, i bravi «lo vedevano al di sopra degli altri, ben diversamente di prima, ma non meno; sempre fuori della schiera comune, sempre capo» (PS XXIV 91), e i rivali vedevano «in quell'abbassamento volontario, un non so che di più alto», tanto che doveva prestare

attenzione a «non abbassarsi troppo, per non essere troppo esaltato» (XXIX 46). La vicenda di padre Cristoforo non è meno complessa: Ludovico, borghese arricchito, voleva essere alla pari degli altri nobili, ma aveva capito che per stare in loro compagnia «gli conveniva fare una scuola di pazienza e sommissione, star sempre al di sotto» (PS IV 13), ossia adeguarsi a una condizione alla quale non intendeva sottostare; paladino degli umili non disposto a umiliarsi, a causa del suo innato orgoglio si avventa contro il nobile che aveva osato sfidarlo avanzando con «passo superbo, con la testa alta» (PS IV 20); il superbo nemico, ormai morente, perdona inaspettatamente Ludovico, che non si limita a farsi frate (un pensiero che aveva già avuto ben prima del misfatto), ma decide di andare a sua volta a chiedere perdono al parente dell'ucciso, umiliandosi ai suoi piedi, mentre anch'egli, appartenente alla schiera dei superbi, lo fissa «col mento in aria» (PS IV 50); il nobile parente si commuove a tal punto, nel vedere la compunzione sincera del frate, che per poco non gli avrebbe a sua volta chiesto scusa per essergli stato ucciso il fratello. Come avrebbe detto don Abbondio, cinicamente, ma cogliendo il vero, esistono miracoli che mettono letteralmente il mondo sottosopra (PS XXIII 60).⁴⁸⁴

Gertrude, invece, educata a una religione che santificava l'orgoglio, destinata dai genitori a «fare alto e basso», cioè a comandare, è presentata come padre Cristoforo nella sua attitudine di alzare e abbassare lo sguardo, ma mentre nel padre questo è segno di un animo grande, capace di farsi strada 'tra i palazzi e tra i tuguri', nella monaca esso è soltanto indice di un animo scisso e bisbetico, compromesso dal male.⁴⁸⁵ Gertrude, tanto più ha cercato di innalzarsi, tanto più, invece, si è vista sprofondare in un abisso: alla fine, il suo fare «alto e basso» nel monastero non è altro che una parodia di ciò che il padre auspicava per lei:

Le suore sopportavano alla meglio tutti questi alt'e bassi, e gli attribuivano all'indole bisbetica e leggiara della signora. PS X 86

⁴⁸⁴ Cfr. P. FRARE, *Giustizia e perdono nei Promessi sposi*, cit.

⁴⁸⁵ Afferma infatti Manzoni: «tale era la condizione de' cappuccini, che nulla pareva per loro troppo basso, né troppo elevato» (PS III 56). Di seguito si riportano tutti i passi che fanno riferimento alla ricerca, da parte di Gertrude, dell'altezza del comando, e al suo antitetico sprofondamento nella prigionia: «lei può far alto e basso nel monastero» (PS IX 16); «Due occhi, neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si inchinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio» (PS IX 21); «quando sarai madre badessa, allora comanderai a bacchetta, farai alto e basso» (PS IX 44); «impara fin d'ora a star sopra di te» (PS IX 45); «in quel luogo, fuor della famiglia, non ci sarà nessuno sopra di voi» (PS IX 71); «il desiderio che Gertrude sentiva [...] di comparirle in uno stato al disopra della sua collera e della sua pietà» (PS IX 84); «avrebbe voluto essere cento braccia sotto terra, non che in un chiostro» (PS IX 76); «Gertrude avrebbe potuto essere una monaca santa e contenta [...] Ma l'infelice si dibatteva invece sotto il giogo, e così ne sentiva più forte il peso e le scosse» (PS X 73); «provava contro quelle poverine un astio, un desiderio quasi di vendetta; e le teneva sotto, le bistrattava» (PS X 79).

La dinamica alto-basso riguarda anche altri personaggi: il puntiglio d'onore, ovviamente, tormenta don Rodrigo, che si era sempre premurato di avere amicizie «con più alte persone» (PS XIX 43), come ad esempio l'Innominato, che gli garantissero di essere, se non altro, il primo del suo villaggio. Il conte zio si assume l'impegno di sostenere don Rodrigo, in quanto voleva che «uno del suo nome non rimanesse al di sotto» (PS XIX 2); per sé, inoltre, sperava di ottenere, nonostante la vecchiaia, «un certo posto più alto» (PS XIX 21). Don Abbondio, invece, adotta una strategia diversa: umiliarsi davanti ai potenti e innalzarsi sopra gli umili, purché non sia messa a rischio la pelle.

A chiudere il romanzo è un altro caso emblematico: il marchese che prende il posto di don Rodrigo, che aiuta personalmente a servire il banchetto di Renzo e Lucia finalmente sposi, è abbastanza umile «per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari» (PS XXXVIII 47): perché, in fondo, persino nelle sue aperte manifestazioni di altruismo e di prodigalità è insito il germe dell'alterigia.

3.3.6.2 *Destra-sinistra*

Meno evidente, ma comunque rilevante, è la dinamica destra-sinistra, secondo una traiettoria serpentina. È questa la via del sotterfugio, della menzogna, del male.

Il capitolo dominato da questo movimento è quello della rivolta del pane. La folla è ripetutamente paragonata alle onde del mare che ingrossa, poiché fluttuante è la sua posizione morale facilmente influenzabile dagli umori momentanei. Vi sono anche altri movimenti serpentinati evidenti: quello del male puro, ossia della scala, «macchina fatale» che «s'avvanza balzelloni, e serpeggiando» (XIII 18); e quello capzioso dell'arte menzognera di Ferrer, che come un politico del compromesso cerca di lambire con le sue vacue parole entrambi i rami della folla, quello di destra e quello di sinistra:

presentava *ora all'uno, ora all'altro sportello*, un viso tutto umile, tutto ridente, tutto amoroso, un viso che aveva sempre tenuto in serbo per quando si trovasse alla presenza di don Filippo IV; PS XIII 35

Ferrer, guardando *ora da una parte, ora dall'altra* [...] cercava d'intender PS XIII 44

Il cocchiere sorrideva anche lui [...] dimenava adagio adagio la frusta, *a destra e a sinistra* PS XIII 39

È la toga, simbolo del suo potere, a tradire la vera indole di Ferrer: «lo strascico [...] disparve come la coda d'una serpe, che si rimbucca inseguita» (PS XIII 53).

Don Abbondio tenta sempre di sottrarsi al suo dovere depistando gli avversari con l'arte di una parola menzognera e fuorviante, se non addirittura incomprensibile, come quella del suo «latino birbone»; all'occorrenza, sembrava diventare 'sordo da un orecchio' e

Non che dicesse di no; ma eccolo di nuovo a quel suo serpeggiare, volteggiare e saltar di palo in frasca. PS XXXVIII 14

È serpentina la strada di don Rodrigo, che imbocca il sentiero «erto e tortuoso», a «gomiti e a giravolte [...] come un nastro serpeggiante», e attraversa l'«andirivieni di corridoi bui» (PS XX 5, 8) che conducono all'Innominato, signore del male; ma già la camminata nella sala del suo palazzotto alludeva metaforicamente a un cammino fatto di angustie e di curve ad angolo:

Quando si trovava col viso a una parete, e voltava, si vedeva in faccia un suo antenato [...] quando gli era arrivato sotto, e voltava, ecco in faccia un altro antenato [...]. PS VII 33

Serpentina era anche la strada di sotterfugi inizialmente imboccata da Renzo, Lucia e Agnese. Persino la promessa sposa, che aveva affermato di voler divenire la moglie di Renzo solo «per la strada diritta, col timor di Dio, all'altare» si era lasciata sedurre dall'arte delle «furberie» (PS VI); usciti di casa per mettere in opera il piano elaborato, i tre

usciron dalla casetta, e preser la strada fuori del paese. La più corta sarebbe stata d'attraversarlo: chè s'andava dritto alla casa di don Abbondio; ma scelsero quella, per non esser visti, PS VII 82

Dopo il clamoroso fallimento, tanta altra strada avrebbero dovuto percorrere, prima di rincontrarsi e di sposarsi, finalmente, all'altare.

3.4 *Le digressioni storiche*

Le digressioni storiche sono indubbiamente le parti del romanzo che rischiano maggiormente di restare scollate dall'azione principale. Alcuni tra i primissimi traduttori dei *Promessi sposi*,

giudicandole superflue, preferirono ometterle, per garantire alla narrazione una maggior fluidità e quindi restituire all'opera nel suo complesso quell'unità che era requisito fondamentale del canone estetico vigente. È infatti inevitabile che, raccontando di un tempo ormai trapassato rispetto a quello della narrazione romanzesca, la storia tenda ad adottare una soluzione espositiva meramente informativa, laddove invece l'interesse del lettore viene colpito quando egli si percepisce come spettatore di un'azione in corso.

Senza che possa eludersi il maggior grado di impegno consapevolmente richiesto al lettore-giudice, è tuttavia da notare che Manzoni mette sapientemente in opera una serie di accorgimenti stilistici e retorici per avvicinare quanto più possibile il piano storico a quello romanzesco, tanto che, se nel *Fermo e Lucia* esso aveva ancora la parvenza di un mero sfondo contestualizzante, nei *Promessi sposi* esso viene propriamente a costituire l'ambiente reale in cui vivono i personaggi.⁴⁸⁶

3.4.1 *Pensare con gli occhi*

La strada primaria per carpire l'interesse del lettore è, ancora una volta, quella di potenziare l'aspetto visivo della narrazione storica, per dare a chi legge l'impressione di non essere semplicemente un interlocutore, bensì un testimone.

All'occhio del lettore è richiesto un impegno diretto, poiché spesse volte sono gli stessi documenti storici a essere portati «nella loro materialità sulla scena della scrittura»: attraverso l'ausilio del corsivo, che introduce entro il testo del romanzo stralci di lettere private o documenti ufficiali dell'epoca, nonché tramite le illustrazioni di Gonin, che in certi casi riproducono fedelmente le grafie originarie di firme o di intere porzioni di testi scritti a mano. Gli occhi attraverso i quali il lettore è chiamato a leggere sono quelli dei rispettivi destinatari dei documenti, quelli di uno storico che collabora con Manzoni o, ancora, quelli di Renzo, che per due volte entro il romanzo si confronta con la concretezza cartacea delle gride: l'Azzegarbugli lo invita a 'venirgli dietro con l'occhio' (come illustra la vignetta di Gonin), mentre egli legge ad alta voce «tenendo la grida sciorinata in aria», così da renderla ben visibile (PS III 22); similmente, l'oste della Luna ne sfoggia un altro esemplare, andando a «spiegarlo davanti davanti agli occhi di Renzo» (PS XIV 31), il quale, seppure ormai alticcio, sa immediatamente riconoscervi, in cima, lo stemma del governatore Gonzalo de Fernandez (rappresentato da Gonin). Nel capitolo d'esordio, la prima volta che le gride compaiono nel

⁴⁸⁶ Cfr. D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi...*, cit., pp. 45-72; Manzoni, attraverso il suo romanzo, ha inteso «non solo raccontare, ma far “vedere” il tempo» (p. 61).

testo del romanzo, l'impressione non è soltanto visiva, ma auditiva, poiché pare davvero di assistere alla pomposa conclamazione del «trombetta», che introduce i dettami dei governatori con la trafila ironica dei loro titoli onorari (anche in questo caso l'illustrazione di Gonin contribuisce a collocare il lettore entro lo spazio reale della storia).⁴⁸⁷

Si comprende subito, allora, che il coinvolgimento visivo non ha una funzione meramente estetica. Manzoni, infatti, afferma di voler colmare le lacune lasciate da quegli storici che si erano impegnati solo a descrivere le conseguenze dei grandi eventi, senza tentare di risalire alle cause: mostrando al lettore i documenti di prima mano da lui stesso consultati per ricostruire il quadro storico nella sua complessità, lo scrittore non informa il lettore, ma fa appello al suo giudizio.

3.4.2 *Vedere le conseguenze*

Oltre a ricostruire il concatenamento logico delle cause, Manzoni descrive anche gli effetti, e lo fa con la stessa potenza visiva di grandi dipinti storici. Nell'introdurre quelli della carestia, scrive:

Troviamo bensì nelle relazioni di più d'uno storico (inclinati, com'erano, più a descriver grand'avvenimenti, che a notarne le cagioni e il progresso) il *ritratto* del paese, e della città principalmente, nell'inverno avanzato e nella primavera, quando [...] la carestia stessa operava senza ritegno, e con tutta la sua forza. Ed *ecco la copia di quel ritratto* doloroso. PS XXVIII 14

Nonostante Manzoni professi modestamente di limitarsi all'arte di 'copista', egli al contrario restituisce al lettore un vivido quadro storico, nel quale la carestia si personifica in una molteplicità di attori appartenenti a tutte le classi sociali: tutti, gli accattoni di mestiere, i garzoni e i padroni di bottega, gli operai e i maestri di fabbrica, i bravi, i contadini, gli abitanti della pianura, della collina e della montagna sono a vario modo colpiti dall'imperversare della povertà e della fame. Fin dall'esordio di questo quadro, il lettore è letteralmente trasportato nella città ed è chiamato a camminare per le sue strade, per divenire testimone oculare della miseria che gli si presenta davanti «a ogni passo», per vedere le mani dei mendicanti «appoggiati alle cantonate, accovacciati sulle lastre, lungo le case e le chiese» tendersi a chiedere l'elemosina (PS XXVII 16). La variegata molteplicità degli attori della tragedia della

⁴⁸⁷ Manzoni infatti commenta ironicamente: «All'udir parole d'un tanto signore, così gagliarde e sicure, e accompagnate da tali ordini, viene una gran voglia di credere che, al solo rimbombo di esse, tutti i bravi siano scomparsi per sempre» (PS I 18).

fame è ripetutamente introdotta da verbi e sostantivi appartenenti al campo semantico del ‘vedere’, per evitare che il lettore dimentichi di trovarsi in quel determinato luogo, in quel preciso momento:

si distinguevano [...] molti di quella genia de’ bravi PS XXVII 18 → Gonin
il più compassionevole spettacolo erano i contadini PS XXVII 20 → Gonin
Alcuni [...] come per distinzione di miseria, facevan vedere i lividi e le margini de’ colpi ricevuti nel difendere quelle loro poche ultime provvisioni, o scappando da una sfrenatezza cieca e brutale. PS XXVII 22
gli arrivati di fresco [...] avevan creduto [...] d’attirare a sè gli sguardi e i soccorsi PS XXVII 22
avevan dipinta ne’ volti e negli atti una più cupa e stanca costernazione
si vedevan di mezzo ai cenci scomposti PS XXVII 23
ci si vedeva [...] giacere o sdraiarsi taluno [...] si vedeva uno cader come un cencio. PS XXVII 25

Ad accrescere l’orrore, è il fatto che il lettore sia chiamato a mutare il suo punto di vista, assumendo non soltanto quello di un viandante estraneo al dramma, ma quello dei suoi stessi attori:

S’incontravano nell’opposto viaggio questi e que’ pellegrini, *spettacolo di ribrezzo gli uni agli altri*, e saggio doloroso, augurio sinistro del termine a cui gli uni e gli altri erano incamminati PS XXVII 40

Il punto di vista è anche quello di chi, tentando in qualche modo di prestare aiuto facendo l’elemosina, vedeva innescarsi davanti ai suoi occhi un’inquietante «gara d’altri infelici» (PS XXVII 44). Manzoni, inoltre, riporta un aneddoto raccapricciante di Ripamonti: «Vidi io [...] il cadavere d’una donna [...] Le usciva di bocca dell’erba mezza rosicchiata» (PS XXVII 42). A rischiarare il quadro doloroso intervengono soltanto le opere di misericordia più strutturate organizzate dal cardinale, che si rendono ancor più evidenti grazie alla metonimia della «mano» che porta refrigerio ai poveri e ai morenti.

Lo scrittore adotta una metafora pittorica anche per introdurre il capitolo storico della peste. Egli afferma espressamente di avere dovuto ricostruire il ‘quadro’ operando una sintesi delle numerose relazioni storiche, tutte in qualche modo utili, ma tutte incomplete e parzialmente erronee: la migliore viene identificata in quella di Ripamonti, «per la quantità e

per la scelta de' fatti, e ancor più *per il modo d'osservarli*» (PS XXXI 3). Manzoni, dunque, osserva e presenta dei fatti, premurandosi però di fare ciò che nessuno aveva ancora adeguatamente fatto, ossia offrire sia un «disegno generale», che renda conto, attraverso «una serie concatenata di eventi», delle cause e degli sviluppi della peste, sia un «disegno ne' particolari», che conduca lo sguardo fin dentro alle stanze degli appestati (PS XXXI 4). Nel capitolo della peste la dimensione visiva percorre un *climax* ascendente: dalla cecità di chi non intendeva riconoscere i segni del contagio, seppur fin da principio manifesti, allo sviluppo di un occhio clinico anche in chi medico non era, per poterne stare alla larga, fino al delirio irrazionale di occhi guardinghi che «stavano all'erta», per protestare indizi di criminalità anche nei gesti più innocui di vittime ignare di essere spiate (PS XXXII 9). Laddove, prima che dilagasse il sospetto di unzione, persisteva in alcuni il pregiudizio che la peste non esistesse, il tribunale della sanità aveva trovato un espediente per rimuovere ogni residuo di dubbio, «un modo di *parlare agli occhi*, quale i tempi potevano richiederlo o suggerirlo», attraverso uno spettacolo immorale e raccapricciante: fu fatto sfilare in mezzo alla folla un carro che trasportava i membri di un'intera famiglia uccisa dal contagio, «ignudi, *affinché la folla potesse vedere* in essi il marchio manifesto della pestilenza» (PS XXXI 71).

Come nel caso della carestia, all'evidente orrore della peste si contrappone la bellezza paradossale di una carità impotente ma volenterosa, personificata nei cappuccini del lazzeretto:

è insieme un saggio non ignobile della forza e dell'abilità che la carità può dare in ogni tempo, e in qualunque ordine di cose, *il veder* quest'uomini sostener un tal carico così bravamente. (PS XXXI 50)

Ed è proprio eminentemente visivo il giudizio che Renzo, dopo avere attraversato la città, darà della peste e della carità:

Le cose che bisogna vedere! Le cose che bisogna toccare! [...] Sono proprio stato nel contagio fino agli occhi PS XXXVII 24

Il giudizio di Renzo entra in tal modo in collisione con quello di Don Ferrante, morto predicando i sofismi accecanti della filosofia: «e questo contagio, chi l'ha veduto? Chi l'ha toccato?» (PS XXXVII 49).

3.4.3 La metonimia della «mano»

Entro i capitoli storici, e in particolare in quello relativo alla carestia, ci è parso di individuare una metonimia ricorrente e fortemente visiva, quella della «mano», che indica l'azione dell'uomo nella grande Storia.⁴⁸⁸ In particolare, la mano viene a significare il bisogno, da una parte, e la carità dall'altra, non necessariamente attraverso la figura retorica della metonimia, ma anche semplicemente per l'insistenza sul dettaglio visivo delle mani. Si consideri il seguente passo, raffrontato con la versione del *Fermo*:

Appena il muovere della *mano* manifestava una intenzione di liberalità, una gara tumultuosa e incalzante di grida, di sospinte, di *mani* levate si faceva intorno a loro; gli estenuati e stupidi dall'inedia pigliavano come una forza istantanea dalla nuova speranza, e si pignevano innanzi con violenza; i più robusti gli rigettavano con furore, alle preghiere alla invocazione dei nomi più santi si mescevano le bestemmie della disperazione; i vecchi rispinti tendevano da lontano le *palme* scarne; le madri alzavano i fanciulli scolorati, male ravvolti nelle fasce stracciate, e ripiegati per languore nelle loro *mani*. FL IV I 22-23 > appena si vedeva una *mano* pietosa avvicinarsi alla *mano* d'un infelice, nasceva all'intorno una gara d'altri infelici; coloro a cui rimaneva più vigore, si facevano avanti a chieder con più istanza; gli estenuati, i vecchi, i fanciulli, alzavano le *mani* scarne; le madri alzavano e facevan veder da lontano i bambini piangenti, mal rinvoltati nelle fasce cenciose, e ripiegati per languore nelle loro *mani*. PS XXVIII 45⁴⁸⁹

Le lezione del *Fermo*, caratterizzata da una sintassi più ridondante e meno lineare, non metteva immediatamente in risalto la contrapposizione tra la «mano pietosa» e la «mano d'un infelice», e pur soffermandosi ripetutamente sul medesimo dettaglio visivo, la *variatio* linguistica «palme» ne depotenziava l'insistenza; inoltre, se nel *Fermo* c'era spazio per la dimensione auditiva delle invocazioni dei santi e delle bestemmie, nei *Promessi sposi* la scena drammatica è tutta incentrata su quella visiva, introdotta, per l'appunto, dal «si vedeva». Tra le mani di quella turba di infelici, spicca, in un altro passo, anche quella dei bravi, «mano, che tante volte avevanoalzata insolentemente a minacciare, o traditrice a ferire», ora antecamente alzata per chiedere umilmente soccorso (PS XXVIII 19).

⁴⁸⁸ L'attenzione alla gestualità delle mani potrebbe essere stata mutuata dalla pittura. Cfr. *Parte uno*.

⁴⁸⁹ La descrizione di Manzoni ha un'impostazione che ricorda un'altra illustrazione di Mitelli (**tav. 29**).

Oltre alle «mani private», la mano della carità per eccellenza, che muove e orchestra la maggior parte delle altre, è quella del cardinale:

In qualche luogo appariva un soccorso ordinato con più lontana previdenza, mosso da una mano ricca di mezzi [...]; ed era la mano del buon Federigo. PS XXVIII 26

Non pare allora superflua l'insistenza sul dettaglio fisico delle mani neanche laddove Manzoni descrive il momento in cui Federigo scelse di indossare l'abito, poiché con l'abito ereditò dal cugino Carlo l'impegno a una vita spesa al servizio del prossimo: se nel *Fermo* Federigo fu semplicemente «Posto sotto la disciplina del suo celeste cugino Carlo», nei *Promessi sposi* si dice che egli «prese l'abito dalle mani di quel suo cugino Carlo» (PS XXIII 16), espressione metaforica concretizzante.

3.4.4 *Le similitudini e le metafore*

Un aspetto retorico rilevante è che la dinamica dei grandi eventi della Storia è sempre accostata all'immagine di vere e proprie calamità naturali, tramite il ricorso a lessico metaforico e similitudini, che nei *Promessi sposi* diviene più sistematico.

La «specie dei bravi» viene paragonata a una «malattia ostinata» e, riprendendo la metafora del 'seme pernizioso' propria delle gride secentesche, a una sterpaglia infestante con «radici» profonde, che nemmeno un 'diluvio' di leggi riusciva a intaccare (PS I 41). Similmente, Manzoni afferma che la peste è insorta a causa di «un seminò che non tardò a germogliare» (PS XXI 29).

Dall'iniziale fermento popolare, fino all'esplosione del vero e proprio tumulto, tutto l'episodio della rivolta del pane è descritto come un progressivo ingrossarsi di acque tempestose:⁴⁹⁰ le persone andavano riunendosi in «crocchi [...] come gocciole sparse sullo stesso pendio», cosicché «l'acqua s'andava intorbidando» e gli istigatori speravano di «farcì un po' di pesca»; iniziano poi a susseguirsi «come flutti da flutti», finché «Il torrente penetrò in tutti i varchi» e dal cielo iniziarono a piovere «i sassi come grandine». L'immagine continua a dilatarsi fino a quando i piani della storia e quello della finzione narrativa tornano a

⁴⁹⁰ Si ricorda che, parlando di similitudine e metafora nella *Bibbia*, Blair cita proprio il seguente passo di Isaia: «Il tumulto del popolo è come lo strepito di molte acque innondanti; ma Iddio lo sgriderà, ed egli porrassi in fuga, e sarà rapito come la polve de' monti in faccia al vento, e come il turbine in faccia alla tempesta. Cap. XVII».

sovrapporsi: Renzo viene «strascinato dal torrente» davanti alla porta del vicario, dove si crea un «ristagno» (PS XII 16-48).⁴⁹¹

La vera e propria carestia, la guerra e la fame sono introdotte nella loro interezza dalla similitudine del turbine che tutto e tutti, i forti e i deboli, sconvolge (si veda anche l'illustrazione di Gonin):

come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fuscilli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggeri, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina. PS XXVII 59

Anche se indirettamente, la discesa dei Lanzichenecchi è paragonata all'irrompere di un fiume che nella sua piena allaga un'intera valle: essi 'corrono' lungo l'Adda, si gettano su Bellano, entrano e si spargono nella Valsassina, 'sboccano', cioè sfociano, nel territorio di Lecco, e proseguono l'invasione lungo il corso del fiume Po (PS XXVIII 84 ss.). Nel *Fermo e Lucia* la descrizione del loro attraversamento era descritta per tappe geografie isolate, senza che fosse trasmessa alcuna idea di uno scorrimento continuo e irrefrenabile, mentre i soldati erano paragonati, senza sistematicità, prima a «demonj», poi a «locuste»:

Colico sulle rive del lago di Como presso alla foce dell'Adda, fu la prima terra che toccarono quei demonj [...]. Di là [...] si gettarono sopra Bellano [...]. Desolato quel territorio, le feroci locuste si gettarono nella Valsassina. FL IV 167 ss.

E infine, dopo una topografica, lunga e statica descrizione della Valsassina, a un temporale: «Dalla Valsassina il temporale discese nel territorio di Lecco».

La vita del cardinale Borromeo, invece, si staglia luminosa sulle tenebre degli eventi nefasti della grande Storia. Essa viene introdotta da due similitudini che afferiscono a un'idea di riposo e di ordine:

A questo punto della nostra storia, noi non possiamo far a meno di non fermarci qualche poco, come il viandante, stracco e tristo da un lungo camminare per un

⁴⁹¹ Per l'«iconografia ribellistica» dei romanzi storici cfr. CLARA LERI, *Manzoni e Scott. Folle in rivolta*, cit. (p. 121).

terreno arido e salvatico, si trattiene e perde un poi di tempo all'ombra d'un bell'albero sull'erba, vicino a una fonte d'acqua viva. PS XXII 12

La fonte d'acqua viva è proprio il Cardinale, la cui vita è «come un ruscello che, scaturito limpido dalla roccia, [...] va limpido a gettarsi nel fiume» (PS XXII 12). La similitudine del viandante è simile a quella dell'inno sacro la *Risurrezione*, che paragona Cristo al risveglio del terzo giorno al «pellegrino» che, dopo avere riposato sotto l'albero di una «foresta», si riscuote dal sonno per continuare il cammino; il ruscello d'acqua limpida, anch'esso immagine biblica, ricorda invece il «lucido sgorgo» di *Ognissanti*. Poiché, a livello narrativo, la digressione viene a sospendere l'azione proprio appena prima che essa pervenga al suo culmine, che coincide con l'incontro tra il cardinale e l'Innominato, è possibile sostenere che le due similitudini sono anche un preludio alla futura risurrezione dell'Innominato, che avrebbe speso il resto della sua vita all'insegna della santità.

3.4.5 I «contrastisti»

Le figure di contrasto si vengono a condensare nei capitoli della carestia e della peste, che su tutti risultano dipinti con la tecnica di un chiaro-scuro caravaggesco. Il capitolo della carestia viene da principio introdotto da un parallelismo antitetico:

La moltitudine aveva voluto far nascere l'abbondanza col saccheggio e con l'incendio; il governo voleva mantenerla con la galera e con la corda. PS XXVIII 9

Due soluzioni contrapposte, ma ugualmente nefaste e comunque incapaci di rimuovere il problema alla radice. La carestia continua a imperversare, fintanto che il suo turbine arriva a coinvolgere anche i piani alti della scala sociale, iniziando a livellare quelle differenze tra ricchi e poveri che poi la peste avrebbe del tutto azzerato: «quel contrapposto di gale e di cenci, di superfluità e di miseria [...] era affatto cessato» (PS XXVIII 43), tanto che gli «accattoni di mestiere» dovevano «litigar l'elemosina con quelli talvolta da cui in altri giorni l'avevan ricevuta» (PS XXVIII 15). Numerosi sono i contrasti antitetici che mostrano visivamente il degrado fisico in cui versano anche coloro che un tempo erano agiati, specialmente attraverso i dettagli delle vesti malconce: ovunque si vedevano «panni logori e scarsi, ma che in molti serbavano ancora i segni d'un'antica agiatezza» (PS XXVIII 16). Il contrasto più evidente è personificato dai bravi: i loro sontuosi «vestiti di livree ricche e

bizzarre» sono ormai ridotti a «cenci sfarzosi» (PS XXVIII 19);⁴⁹² il portamento altezzoso e superbo di un tempo è umiliato dal bisogno; la mano, tante volte alzata insolentemente per ferire, viene abbassata per domandare aiuto.

Insanabile e sempre più grave è il divario tra il bisogno di soccorso e la possibilità di colmarlo, poiché laddove alcuni vengono levati da mani misericordiose in cent'altre parti altri cadono senza che alcuno possa vederli:

mentre in alcune parti della città, alcuni di quei più abbandonati e ridotti all'estremo venivan levati di terra, rianimati, ricoverati e provveduti per qualche tempo; in cent'altre parti, altri cadevano, languivano o anche spiravano, senza aiuto, senza refrigerio. PS XXVIII 34

La situazione peggiora ulteriormente a seguito del propagarsi della peste: «i mezzi, le persone, il coraggio, diminuivano di mano in mano che il bisogno cresceva» (PS XXXII 31).

Tuttavia, nella carestia così come nella peste, a spiccare più di ogni altro è il contrasto paradossale e miracoloso della carità, unico baluardo di luminosa resistenza entro uno scenario infernale. Il padre Felice, il cappuccino responsabile del lazzeretto, era un prodigio «di mansuetudine insieme e di fermezza d'animo», pronto a servire come a comandare: lo si vedeva «sempre affaticato e sempre sollecito», girare instancabilmente per le stanze del ricovero, occupandosi dei corpi e delle anime, 'asciugando' e 'spargendo' lui stesso lacrime. Egli si ammalò ma guarì, mentre i «suoi confratelli ci lasciarono la più parte la vita, e tutti con allegrezza», come avrebbe fatto padre Cristoforo (PS XXXI 49). Sicché, anche al culmine della moria,

in mezzo allo stordimento generale, all'indifferenza per gli altri, nata dal continuo temer per sé, ci furono degli animi sempre desti alla carità, ce ne furono degli altri in cui la carità nacque al cessare d'ogni allegrezza terrena [...]. PS XXXII 36

Manzoni non nasconde il fatto che, seppure in situazioni di grave calamità si veda

sempre un aumento, una sublimazione di virtù [...] pur troppo, non manca mai insieme un aumento, e d'ordinario ben più generale, di perversità. PS XXXII 41

⁴⁹² Nel *Fermo* mancava l'ossimoro: erano «coperti d'un resto dei loro abiti sfarzosi».

Il capitolo storico sulla peste si conclude realisticamente proprio sulle note dolenti della malvagità e della follia dilaganti, dei monatti che sfruttano la disgrazia altrui per arricchirsi e di coloro che fomentano credenze irrazionali. Saranno gli occhi di Renzo a proseguire il cammino tra le strade del contagio, a vedere ancora dolore, malvagità, furore, ma anche qualche esempio luminoso di dignità umana e di compassione: avrebbe saputo perdonare, se, nel dubbio lancinante che Lucia potesse essere già morta, prima ancora di sapere che don Rodrigo stava morendo, il suo sguardo non fosse stato vinto da quei pochi esempi di santità?

A essere interamente costruita sul macrotropo dell'antitesi è la vita del cardinale. Anzitutto rispetto ai personaggi di don Abbondio e di Gertrude, poiché egli abbraccia con serietà la vocazione alla vita ecclesiastica, concependola non come un ripiego, ma come un «impiego». Fin dalla puerizia aveva compreso l'«ingiustizia dell'orgoglio», che aveva invece avvelenato l'animo di Gertrude, e si era premurato di verificare la veridicità delle massime della religione, mentre don Abbondio aveva saputo valutare soltanto la solidità degli agi terreni che l'abito gli avrebbe potuto garantire: quella memorabile *percursio* che Manzoni adotta per descrivere il suo interesse morboso per le monete d'oro restituite da Tonio («le contò, le voltò, le rivoltò, le trovò senza difetto») ricorda fortemente quella che Manzoni riadotta per Federigo, in riferimento proprio alle massime della religione: «le prese sul serio, le gustò, le trovò vere». L'antitesi è anche tra le sue origini nobiliari, e una vita potenzialmente condotta tra «gli agi e le pompe», e la vita che invece si è scelta, costantemente immersa tra i «più rozzi e derelitti del popolo»; così come, infine, tra la cultura dominante della sua epoca e il suo pensiero all'avanguardia, la sua cultura e anche la sua pulizia (PS XXII 13 ss). Manzoni, tuttavia, correggerà questo quadro agiografico con l'ammissione dei gravi errori che persino Federigo, influenzato dal senso comune, dovette commettere.

3.4.5.1 *Le personificazioni antitetiche*

Una figura retorica di particolare rilievo entro le digressioni storiche dei *Promessi sposi* è la personificazione, che consente al lettore di individuare con immediatezza le forze che spesso operano nella Storia secondo una dinamica oppositiva, siano esse organizzazioni umane, piuttosto che passioni, vizi o virtù.

Forza legale ↔ impunità

Nella descrizione iniziale del quadro giudiziario dell'epoca, Manzoni parla di una «forza legale» assolutamente incapace di difendere gli innocenti: l'«impunità» poteva essera «minacciata e insultata, ma non distrutta dalle gride», poiché i malviventi erano protetti da reti di corruzione radicata tra i politici, i militari, e persino il clero (PS I 42 ss.).

Carestia ↔ carità

Entro il quadro della povertà e dell'indigenza, è la «carestia» stessa a “operare” «senza ritegno, e con tutta la sua forza» (PS XXVIII 29), mentre la «carità ardente e versatile» deve «tutto sentire, in tutto adoprarsi, accorrere», costringendosi però a «scegliere», tra tante mani, solo quelle dei più bisognosi, data l'immane sproporzione tra domanda e possibile offerta.

Caparbietà ↔ ragione; senso comune ↔ buon senso

Terminata la carestia, è la peste a 'entrare' a Milano e farsi nuova regina della desolazione, indisturbata mentre perdura un'altrettanto dannosa guerra civile tra la «caparbietà» umana, aggrappata all'idea dell'inesistenza del contagio, e «la ragione e l'evidenza». La negazione del «buon senso», soffocato perché intimorito dal «senso comune», perdurerà fino all'allontanamento della peste, aggravando esponenzialmente i suoi danni. Persino l'uomo che allora era dotato più di ogni altro di buon senso, il cardinale Borromeo, pur avendo congetturato che la processione popolare delle reliquie di san Carlo avrebbe accelerato la diffusione della peste per il semplice fatto che una moltitudine di uomini a loro insaputa infetti si sarebbero riversati nelle strade a fianco degli uomini sani, decise comunque di cedere alle pressanti istanze della classe dirigente, a sua volta pressata dal popolo; la propagazione del contagio, tuttavia, fu comunque imputata alla diffusione di polveri venefiche che, sparse per le strade dagli untori, si sarebbero attecchite alle lunghe vesti e ai piedi scalzi. Manzoni riporta la testimonianza che della processione diede Antonio Lampugnano:

«Vide pertanto», dice uno scrittore contemporaneo, «l'istesso giorno della processione, la pietà cozzar con l'empietà, la perfidia con la sincerità, la perdita con l'acquisto». PS XXXII 25

Manzoni ricalca lo stile secentesco coniando l'ennesima personificazione: «era in vece il povero senno umano che cozzava co' fantasmi creati da sè».

3.4.6 *Il dramma in azione*

Muovendo verso la versione definitiva del romanzo, Manzoni sostituisce progressivamente alla dimensione espositiva e diegetica del *Fermo e Lucia* il dramma della Storia in atto, che emerge quanto più l'autore rinuncia alla «profusione di sè» in favore di una «dissimulazione onesta» che si limita a presentare i fatti nella loro concretezza scenica.

3.4.6.1 *Il presente storico*

A riprova dell'accurata selezione, da parte di Manzoni, dei momenti da riportare al presente, si consideri che tutti i casi di seguito riportati erano, nel *Fermo e Lucia*, narrati al passato, come si segnala in nota.

È al presente la primissima irruzione della Storia entro la *factio* romanzesca. Giunti a un momento di culmine emotivo, appena don Abbondio realizza con sconcerto di essere aspettato da due «individui della specie de' bravi», l'azione si sospende e il lettore viene immerso nel mondo delle gride:

Fin dall'otto aprile dell'anno 1583, l'illustrissimo ed eccellentissimo signor don Carlo d'Aragon [...] *pubblica* un bando contro di essi. PS I 14⁴⁹³

Entro un altro capitolo del romanzo, che similmente riporta una trafila di gride atte a contrastare non, in questo caso, i bravi, ma la carestia, Manzoni cambia il tempo verbale laddove intende fare riflettere il lettore sulle consonanze del passato con il suo presente:

quindi la grida del 23 novembre, che sequestrava [...] la metà del riso. FL IV I 9 >
S'era immaginato (come sempre in tempo di carestia [...] di far entrare il riso nel composto del pane detto di *mistura*. Il 23 di novembre, grida che sequestra [...] la metà del riso vestito (*risone*, lo dicevano qui, e lo dicon tuttora) PS XXVIII 5

Infine, viene riportato al presente l'ultimo, estremo, e ancora inutile palliativo messo in atto dal tribunale di provvisione per evitare che la moria si propaghi ulteriormente, ossia quello di internare gli ammalati nel lazzeretto. La lentezza delle decisioni dei piani alti del governo entra stridentemente in contrasto con la velocità con cui aumentava il numero dei morti:

⁴⁹³ In questo caso, nel *Fermo* non erano ancora state introdotte le gride.

nella Provvisione prevalse il partito di raccettare tutti gli accattoni validi e infermi nella fabbrica del Lazzaretto. FL IV I 31 > Mentre si discute questa proposta, mentre s'approva, mentre si pensa ai mezzi, ai modi, ai luoghi, per mandarla ad effetto, i cadaveri crescono nelle strade ogni giorno di più [...] PS XXVIII 46

A essere trasportati al presente, infine, sono i due episodi che mostrano al lettore la follia popolare ormai pervenuta al suo culmine: a causa del pernicioso sospetto che si trattasse di untori, un anziano, inerte, e perdipiù in chiesa, viene picchiato a sangue, e tre stranieri vengono malmenati e catturati nei pressi del duomo (PS XXXII 10 ss.).⁴⁹⁴

3.4.6.2 *Il discorso indiretto libero*

Nel capolavoro polifonico dei *Promessi sposi* tutti i protagonisti dei capitoli storici guadagnano un spazio personale per la loro voce, poiché Manzoni, in maniera esplicita o implicita, assume il loro punto di vista, riportandone le parole.⁴⁹⁵

La voce del popolo infervorato nella ricerca di un colpevole, o di un capro espiatorio che plachi il malcontento, è messa in rilievo attraverso il ricorso a figure retoriche dell'enfasi, come il *climax* ascendente o la ripetizione anaforica, e all'adozione di un lessico altamente colloquiale. Si riportano due esempi significativi, uno per la carestia e l'altro per la peste:

si era per tutto quell'anno gridato contra gli accapparratori [...] si era detto che il grano abbondava, ma era tenuto chiuso, stivato, murato nei granaj degli avari (FL III V 69) > Si diceva di sicuro dov'erano i magazzini, i granai colmi, traboccanti, appuntellati [...] S'imploravan da' magistrati que' provvedimenti [...] atti a far saltar fuori il grano nascosto, murato, sepolto, come dicevano... PS XII 6 ss.

«è il capo della lega: è quegli che vorrebbe che ci fosse la peste: per sostenere il suo puntiglio: per far lavorare i suoi medici impostori. Uh! Uh! È quegli che mette la paura in corpo alla gente con quel suo cipiglio aggrondato, con quella sua barbaccia. L'amico della peste: il protettore del contagio. Uh! Uh! È ora di finirla: Si vorrebbe insegnargli a spaventare tutta una città colle sue imposture». FL IV II

⁴⁹⁴ Cfr. FL IV IV 94 ss. Entrambi gli episodi, seppur descritti uno nell'immediato seguito dell'altro, sono illustrati da Gonin.

⁴⁹⁵ Cfr. MAZZA ANTONIA, *Discorso diretto e 'oratio obliqua' nelle stesure del romanzo manzoniano*, «Aevum» XXXVII (1963), fascicoli I-II, pp. 154-169.

III > Un giorno che andava in bussola a visitare i suoi ammalati, principiò a radunarglisi intorno gente, gridando esser lui il capo di coloro che volevano per forza che ci fosse la peste; lui che metteva in ispavento la città, con quel suo cipiglio, con quella sua barbaccia: tutto per dar da fare ai medici. PS XXXI 40

Nel primo caso gli interventi apportati nei *Promessi sposi* mostrano che, pur trattandosi di un discorso indiretto introdotto dai *verba dicendi*, Manzoni riporta direttamente le parole del popolo: dalla singola triade ascendente, ma ancora piuttosto neutra, «chiuso, stivato, murato», a quella maggiormente enfatica «colmi, traboccanti, appuntellati», con l'aggiunta della seconda «nascosto, murato, sepolto», che nell'ipotesi che il grano fosse stato addirittura interrato come un tesoro rende palese l'irrazionalità, introdotta dalla locuzione colloquiale "fare saltare fuori". Nel secondo caso, che ripropone una scena non molto diversa da quella della carrozza che, conducendo il vicario di provvisione, attraversa una folla inferocita, la ripetizione enfatica dei deittici lascia immaginare che il Settala, assurdamente accusato di diagnosticare la peste soltanto per "dare da fare ai medici", sia indicato a dito dalla folla.

Acquistano maggior definizione di carattere anche i diversi esponenti della classi dominanti: nei *Promessi sposi* si mostrano l'omertà della polizia, l'inefficienza del tribunale della sanità, le gravi inadempienze dei politici, capaci solo di adottare palliativi o di delegare ad altri la soluzione dei problemi e, soprattutto, la colpevole responsabilità del governatore, la cui figura nel *Fermo e Lucia* restava del tutto in sordina. Si riportano, di seguito, alcuni esempi tratti dai ripetuti scambi di informazioni tra Decurioni e governatore, che mostrano come l'adozione del discorso indiretto libero o semi-libero, che va a sostituire la mera esposizione diegetica, manifesti il carattere dei politici:

i Decurioni [...] scrissero al governatore ragguagliandolo dello stato delle cose, e chiedendogli un provvedimento. FL III VI 3 > i decurioni [...] informaron per lettera il governatore, dello stato in cui eran le cose: *trovasse lui qualche ripiego, che le facesse andare*. PS XII 14

si giuntarono: e [...] conchiusero di aumentare il prezzo del pane ravvicinandolo alla proporzione del prezzo reale del frumento [...] FL III VI 5 > Don Gonzalo [...] nominò una giunta, alla quale conferì l'autorità di stabilire al pane un prezzo che

potesse correre; *una cosa da poterci campar tanto una parte che l'altra*. PS XII 15⁴⁹⁶

Questa cosa naturale, è chiamata un inconveniente dalla grida dei 15 di dicembre FL IV I 12 > Don Gonzalo, per riparare a questo, *come dice lui, inconveniente*, proibì, con un'altra grida del 15 di dicembre, di portar fuori della città pane PS XXVIII 8

Ø FL > Rispose che non sapeva cosa farci; che i motivi d'interesse e di riputazione, per i quali s'era mosso quell'esercito, pesavan più che il pericolo rappresentato; che con tutto ciò si cercasse di riparare alla meglio, e si sperasse nella Provvidenza. PS XXVIII 70⁴⁹⁷

Morto Don Gonzalo dentro la «bella» guerra nella quale si era «ingolfato», anche il nuovo governatore Ambrogio Spinola, avrebbe ereditato lo stesso giudizio sulla situazione di Milano:

aver lui di tali nuove provato molto dispiacere, mostratone un gran sentimento; ma i pensieri della guerra esser più pressanti: *sed belli graviores esse curas*. Così il Ripamonti [...] PS XXXI 15

Un altro episodio esemplificativo è quello che riguarda la digressione storica sulla vita del cardinale Borromeo. Mentre nel *Fermo e Lucia* Manzoni, in preda a un'irresistibile "profusione di sè", si dilungava nella lunga disquisizione sul genio nato sventuratamente in un'epoca avversa, nei *Promessi sposi* compaiono fisicamente i numerosi attori, che elevandosi a difensori del buon costume si permettevano di criticare le azioni rivoluzionarie di Federico Borromeo: fu «in mezzo ai *cos'importa? e c'era altro da pensare? e che bell'invenzione! e mancava anche questa*, e simili» (PS XXII 32), che il cardinale non rinunciò a istituire la Biblioteca ambrosiana, giudicata un inutile spreco di denaro, come inutile e inopportuno era giudicato dai più il suo impeto caritatevole nei confronti di ragazzetti «troppo sudici e stomacosi». È questo l'unico caso dei *Promessi sposi*, in cui, entro le digressioni storiche, Manzoni sceglie di adottare il discorso diretto, per risultare ancora più

⁴⁹⁶ Le medesime parole torneranno anche sulla bocca dello sbirro travestito dell'osteria: «Ecco come farei. Una meta onesta, che tutti ci potessero campare [...]» (PS XXV 45), a denotare i qualunqueismi della classe dirigente.

⁴⁹⁷ Nel *Fermo* manca il riferimento alla colpevolezza di Don Gonzalo; si riportano invece, le supposizioni del popolo: «chi sapeva che quell'esercito portava la peste con sè [...] sentiva qualcosa di più che una fredda pietà per altrui. La maggior parte però degli abitanti del Milanese o non lo voleva credere, o non se ne curava, o con quella fiducia senza motivi così strana, e così comune, diceva: «Poh! che ha da venire la peste da noi?» (FL IV I 68).

incisivo: «il buon vescovo rispose [...]: «sono mie anime, e forse non vedranno mai più la mia faccia; e non volete che gli abbracci?» (PS XXII 37).

Già nel *Fermo e Lucia* Manzoni chiamava espressamente in causa gli storici, in particolare il Ripamonti e il Tadino, citando fedelmente stralci dei loro scritti. Nei *Promessi sposi* aumentano quelli che descrivono fedelmente episodi specifici e sconcertanti di cui essi furono testimoni oculari, su tutti l'abbruttimento dell'uomo nei tempi della peste, incline alla superstizione, al sospetto e alla violenza:

Ø FL > «et ci parevano, - dice il Tadino, - tante creature seluatiche, portando in mano chi l'herba menta, chi la ruta, chi il rosmarino et chi una ampolla d'aceto.»
PS XXXI 12

Ø FL > «E mentre», dice il Ripamonti, «i cadaveri sparsi, o i mucchi di cadaveri, sempre davanti agli occhi, sempre tra' piedi, facevano della città tutta come un solo mortorio [...] cosa orribile e indegna a dirsi! la mensa domestica, il letto nuziale, si temevano, come agguati, come nascondigli di venefizio». PS XXXII 47

«Io lo vidi mentre lo strascinavan così», dice il Ripamonti: «e non ne seppi più altro: credo bene che non abbia potuto sopravvivere più di qualche momento». PS XXXII 10

3.4.6.3 Exempla e aneddoti

Procedendo nell'elaborazione del romanzo, Manzoni aumenta significativamente i protagonisti attivi delle digressioni storiche. Basti l'esempio della fame, che nel *Fermo e Lucia* si limitava a colpire le tre macrocategorie di operai, contadini e bravi (FL IV I 14 ss.), mentre nei *Promessi sposi* coinvolge anche «garzoni e giovani licenziati», padroni di fabbrica e di bottega, abitanti di periferia, di collina e di montagna.

Manzoni, inoltre, introduce aneddoti ed *exempla* significativi, che prendono il posto di esposizioni a titolo informativo o di quelle che prima erano semplici riflessioni dell'autore. Se nel *Fermo e Lucia*, ad esempio, si diceva che molti, in preda alla fame, «si vedevano rodere con uno sforzo ripugnante erbe, radici, cortecce» (FL IV I 18), nei *Promessi sposi* compare l'aneddoto, citato da Ripamonti, della donna morta di inedia alle porte di Milano, con in bocca «dell'erba mezza rosicchiata» e nelle braccia un bambino piangente, soccorso da uomini compassionevoli (PS XXVIII 42 → Gonin). Similmente, nel capitolo della peste, al

posto di una lunga critica alla credulità irrazionale degli uomini di tutti i tempi (FL IV III 79 ss.), Manzoni riporta e fa illustrare da Gonin l'aneddoto popolare secondo il quale un uomo sarebbe stato rapito da un demonio in carrozza e spronato, in cambio di denaro, a diffondere il contagio (PS XXXII 50 → Gonin).⁴⁹⁸

È forse la breve digressione sul cardinale Federigo ad arricchirsi del maggior numero di esempi concretizzanti, che testimoniano come egli non mancasse di mettere in pratica quanto andava predicando. Quanto ai gesti di carità, nel *Fermo e Lucia* mancava l'episodio del suo incontro coi fanciulli «sudici e stomacosi», mentre solo genericamente si diceva che egli «poneva cura che le reliquie della sua mensa piuttosto povera che frugale fossero diligentemente raccolte, e date ai poverelli» (FL II XI 13-14); nei *Promessi sposi*, invece, si parla specificamente di «uno di questi» poveri, che «per suo ordine, entrava ogni giorno nella sala del pranzo a raccogliere ciò che fosse rimasto» (PS XXII 24). Quanto alla sua liberalità, è soltanto nei *Promessi sposi* che Manzoni cita, tra i «molti esempi singolari che d'una tale sua virtù hanno notati i suoi biografi», il caso dei quattromila scudi ceduti a una nobile famiglia, con lo scopo di scampare una fanciulla, un'altra potenziale Gertrude, dalla monacazione forzata (PS XXII 34). A riprova della sua modestia e incorruttibilità, poi, Manzoni racconta l'aneddoto del suo rifiuto opposto a un importante collega, che gli aveva offerto il voto suo e di tutta la sua fazione per nominarlo Papa (PS XXII 40). La sua concezione democratica della cultura viene testimoniata dalla figura del bibliotecario, cui aveva ordinato di concedere il prestito dei libri «a chiunque li chiedesse», a prescindere dalla provenienza e dalla classe sociale, e di dotare i lettori anche di «carte, penne e calamaio» (PS XXII 29): si tratta dell'unica volta, all'interno del romanzo, in cui tale perifrasi per indicare la facoltà della scrittura non assume l'accezione negativa di un potere manipolatorio nelle mani di pochi potenti a danno di molti deboli.⁴⁹⁹ Infine, quello che nel *Fermo* era ancora un indistinto conglomerato di moralisti scandalizzati dalle opere più straordinarie di Federigo, nei *Promessi sposi* si viene a definire nelle figure specifiche di «alcuni congiunti», che lamentavano il suo disprezzo per la «dignità della casa»; di «istitutori» che «cercavano di mettergli davanti, addosso, intorno, qualche suppellettile più signorile, qualcosa che lo facesse distinguere dagli altri, e figurare come il principe del luogo»; di «galantuomini del *ne quid nimis*, i quali, in ogni cosa, avrebbero voluto farlo star ne' limiti, cioè ne' loro limiti» (PS XXII 36).

⁴⁹⁸ Manzoni informa il lettore che quell'episodio di superstizione popolare era stato il soggetto di illustrazioni ai tempi molto diffuse in Germania.

⁴⁹⁹ Cfr. CESARE ANGELINI, *Carta, penna e calamaio*, Pavia, Selecta, 1986, rist. anastatica.

3.4.7 Intersezioni tra «Storia» e «invenzione»

Manzoni è un abile stratega anche nella calibrazione delle tempistiche entro le quali inserire le digressioni storiche. In due casi esse subentrano in prossimità del culmine dell'azione: la descrizione delle gride viene subito dopo l'incontro tra don Abbondio e i bravi, prima ancora che sia proferita parola; la biografia del cardinale, invece, appena prima che avvenga il suo incontro con l'Innominato. Nei restanti casi, le digressioni coincidono con effettivi momenti di stasi dell'azione principale: la riflessione sulla corruzione vigente avviene mentre don Abbondio cammina verso casa in preda ai suoi pensieri; la descrizione delle cause della carestia mentre Renzo cammina sbocconcellando i suoi pani; quella della carestia vera e propria e della peste mentre la condizione dei protagonisti resta effettivamente invariata per circa un anno.

Perché le sezioni storiche non rischiassero di apparire come materiali d'appendice superflui ed eterogenei, aggregati alla narrazione con punti di sutura evidenti, è importante notare, come già è stato fatto, che nei *Promessi sposi* sono numerose le intersezioni che rendono storia e finzione comunicanti. Gli esempi più celebri consistono nella strategia di mettere la vicende della grande Storia sulla bocca dei personaggi romanzeschi, come accade al banchetto di don Rodrigo, che anticipa i temi della guerra e della carestia, o come accade all'osteria di Gorgonzola, dove il lettore viene a conoscenza degli sviluppi del tumulto attraverso il resoconto del mercante.

Sono tuttavia numerosi anche gli accorgimenti più minuti: sottili fili tesi verso il futuro o verso il passato dell'azione narrata, che legano la Storia alla *fictio* in modo da rendere il tutto più unito e omogeneo.⁵⁰⁰ Per quanto riguarda gli esempi rivolti al futuro, nella digressione del primo capitolo sulla corruzione dell'epoca, compaiono alcune categorie umane specifiche che nel *Fermo* non erano ancora menzionate, che introducono a casi del romanzo: «l'uomo bonario» (con metonimia del singolare in luogo del plurale), che «senza forza propria e senza protezione» poteva essere facilmente molestato da un inceppamento delle gride, ricorda indubbiamente Renzo; «chi, prima di commettere il delitto, aveva prese le sue misure per ricoverarsi a tempo in un convento», potrebbe essere il Griso, che così infatti fece, ma anche Ludovico, secondo l'opinione dei maldicenti; colui che, «senz'altre precauzioni, portava una livrea che impegnasse a difenderlo la vanità e l'interesse d'una famiglia potente, di tutto un cetto» e che quindi «era libero nelle sue operazioni, e poteva ridersi di tutto quel

⁵⁰⁰ D. BROGI parla di «fili paradossali e accidentali che intrecciano le vicende della storia con quelle degli individui», e propone il cap. XXVII quale caso esemplare di intessitura (*Un romanzo per gli occhi*, cit., p. 63).

fracasso delle gride» è, ancora, il Griso, che infatti può operare indisturbato entro il territorio controllato da don Rodrigo, ma non al di fuori (a Monza, ad esempio); senza «livrea», ma comunque protetto «dalla vanità e dall'interesse di una famiglia potente», è a sua volta anche don Rodrigo, che nasconde le sue malefatte sotto l'ala protettrice del Conte zio (PS I 41 ss.). Altri casi di anticipazioni del futuro romanzesco sono presenti nella biografia storica del cardinale: essa parla della dedizione di Federigo allo studio, ed egli compare sulla scena del romanzo mentre legge; riporta alcuni esempi delle sue continue diatribe con i difensori del buon costume, e in effetti nella narrazione si incontra il padre crocifero che sconsiglia al cardinale l'incontro con un criminale del calibro dell'Innominato. Nei capitoli della peste, oltre alla figura carismatica di padre Felice, che si ripresenta nel capitolo risolutivo del romanzo, e oltre alla vicenda degli untori, che si lega al destino di Renzo, anch'egli scambiato per un disseminatore del contagio, e naturalmente alla storia della *Colonna infame*, si fa riferimento anche alla grande quantità di bambini rimasti senza madri, che verranno reincontrati dai protagonisti nello spedale degli innocenti (PS XXXII 32).

Per quanto riguarda gli sguardi al passato della narrazione, invece, partendo dalla biografia del cardinale, è di grande rilievo l'inserito dell'aneddoto sulla fanciulla salvata dalla monacazione forzata; le monache, poi, tornano anche nell'episodio della processione di san Carlo, quando salgono fin sopra ai tetti nel tentativo di vedere passare il convoglio (PS XXXII 20). Entro la digressione sulla peste, invece, sono presenti alcuni riferimenti geografici che permettono al lettore di rivedere gli stessi luoghi già attraversati da Renzo nella sua prima entrata a Milano: il fante, che per primo porta la peste nella città, va a fermarsi proprio nel borgo di porta orientale, vicino al convento dei cappuccini che avrebbero dovuto ospitare il protagonista del romanzo (PS XXXI 27); la processione di san Carlo fa sosta alle numerose croci presenti ai crocicchi delle strade milanesi, istituite dal santo ai tempi della prima peste, proprio come quella di s. Dionigi, sotto la quale Renzo aveva trovato i tre pani (PS XXXII 21).

«Ha fatto proprio vedere»

Nel suo famoso discorso introduttivo all'*opera omnia* di Shakespeare, Le Tourner afferma:

a mesure que l'esprit s'éclaire, le plaisir passe des yeux à l'oreille; mais au déclin des Arts,
il repasse de l'oreille aux yeux.⁵⁰¹

A mano a mano che affina il suo pensiero, l'uomo di ingegno diviene sempre più capace di andare oltre la realtà tangibile per muovere verso quella superiore delle pure idee, fonte di sommo piacere intellettuale; se tuttavia intendesse guidare altri uomini alle altezze raggiunte attraverso un'opera d'arte, egli dovrebbe necessariamente ripartire dalla dimensione del concreto, che sola può procurare un piacere al contempo estetico e conoscitivo. Le Tourner, come la maggior parte dei critici sette e ottocenteschi, adotta la metonimia dell'«occhio» per riferirsi a tutta la realtà sensoriale, individuando nella vista il senso privilegiato per fare esperienza della bellezza.

Nell'*Ira di Apollo*, Manzoni preannunciava l'abbandono delle alte vette della poesia intellettuale in favore di una poesia sostanzialmente terrena. Lo scrittore milanese faceva ironicamente tuonare la dichiarazione della sua nuova poetica attraverso una maledizione inflitta al sodale Berchet dal dio Apollo:

salir non possa il corridor che vola,
non poggi mai per l'etera;
rada il basso terren del vostro mondo;
non spiri aura di Pindo in sua parola;
tutto ei deggia da l'intimo
suo petto trarre, e dal pensier profondo;⁵⁰²

È anzitutto col romanzo, genere letterario popolare per eccellenza, che Manzoni ha portato a compimento il suo movimento di discesa. La scelta di scrivere *I Promessi sposi*, i cui protagonisti sono per di più due umili contadini/operai, fu decisamente rivoluzionaria, tanto che non mancò di suscitare lo sconcerto dei benpensanti: ben noto è il giudizio di Tommaseo,

⁵⁰¹ P. LE TOURNER, *Discours des différentes Préfaces*, cit., pp. C-CI.

⁵⁰² A. MANZONI, *L'ira d'Apollo*, vv. 89-94, in ID., *Poesie e tragedie*, cit., p. 484.

che riteneva inopportuno il fatto che il grande lombardo si fosse «abbassato» a scrivere un romanzo.⁵⁰³

Adottando la terminologia propria della riflessione estetica manzoniana, impossibile non domandarsi quale possa essere il «concetto interiore» che garantisce unità al romanzo o, detto in altri termini, il nucleo inventivo attorno al quale si condensano il «sentire» e il «meditare» dell'artista.⁵⁰⁴ Manzoni stesso dichiara l'intento primario della sua opera in una lettera indirizzata a Diodata Saluzzo a pochi mesi dalla pubblicazione della *princeps*:

Egli è vero, che *l'evidenza della religione cattolica riempie e domina il mio intelletto*; io la vedo in capo e in fine di tutte le questioni morali; per tutto dove è invocata, per tutto donde è esclusa. [...] *Un tale convincimento dee trasparire naturalmente da tutti i miei scritti*, se non fosse altro perciocchè, scrivendo, si vorrebbe esser forti, e una tale forza non si trova che nella propria persuasione.⁵⁰⁵

Che il «concetto interiore» dei *Promessi sposi* sia, in sostanza, l'«evidenza della religione cattolica» si può affermare, oltre che in forza delle dichiarazioni autoriali, anche per il giudizio critico elaborato da molteplici lettori del romanzo. Tra i primi in ordine di tempo, si consideri quello particolarmente acuto del dantista tedesco Karl Witte:

unità c'è pure; unità di concetto, piuttosto che di avvenimenti [...] Da tutte le diverse cose finte nel libro emerge questo *concetto di pura morale cristiana*: che nella scala delle azioni umane cominciando dal delitto sino ai più sublimi sforzi di giustizia di virtù, tutti i modi di ridurre ad azione la propria volontà dell'uomo, riescono a male e a danno; che le nostre vie non sono le vie del Signore [...].⁵⁰⁶

Il «concetto» che garantisce unità di insieme alla molteplicità degli «avvenimenti» narrati, i quali spaziano dai bassifondi del delitto fino alle sublimità delle più alte virtù, è secondo il critico proprio la «pura morale cristiana»: si comprende allora la complessità dell'opera

⁵⁰³ NICCOLÒ TOMMASEO, *I promessi sposi. Storia milanese scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Tomi tre. Milano, ti. Ferrario, 1825-1827*, in «Antologia», XXXIX, ottobre 1827, pp. 104-105, ora in *Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, a cura di Colummi Camerino, Taranto, Lisi, 2000, pp. 58-65. Per la scelta rivoluzionaria del romanzo, allora considerato genere per 'donnette', cfr. DANIELA BROGI, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005. Per la rivoluzione manzoniana degli umili cfr. UMBERTO COLOMBO, *Manzoni e gli 'umili': storia interna e fortuna critica*, Milano, Edizioni paoline, 1972.

⁵⁰⁴ Cfr. *Parte terza*.

⁵⁰⁵ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, cit., vol. I, 11 gennaio 1828, n. 279, pp. 475-476. Corsivo mio.

⁵⁰⁶ KARL WITTE, *Giudizio di un letterato tedesco. Sui «Promessi sposi» di Alessandro Manzoni*, in «La farfalla», giugno 1829, pp. 61-65. La recensione è parzialmente riportata anche in E. PACCAGNINI, *I dibattiti su Manzoni nella riviste milanesi*, cit., p. 63.

manzoniana, che pur radendo «il basso terreno del [n]ostro mondo» non rinuncia tuttavia al moto ascensionale cui è vocata l'opera d'arte (e con essa l'uomo a cui si rivolge) e che, viceversa, non dimentica mai di calare le verità divine nella dimensione della carne. Un giudizio analogo è stato espresso anche da De Sanctis:

l'ideale religioso e morale che è la finalità del romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profundarsi nella *infinita varietà dell'esistenza particolare*, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura.⁵⁰⁷

Riprendendo le parole di Manzoni rivolte a Diodata Saluzzo, l'«evidenza» della verità cristiana non potrebbe «trasparire naturalmente» dal romanzo se essa si presentasse al lettore nella scialba veste di una dottrina giusta sì, ma distaccata dalla realtà e dalle problematiche concrete che essa inevitabilmente pone: se cioè fosse frutto di una mera elaborazione intellettuale priva di «sentire». Il lettore, invece, può riconoscere che i *Promessi sposi* non sono un romanzo volto a dimostrare una tesi con soluzione preconfezionata, poiché questioni cruciali come la presenza di un male che inevitabilmente colpisce anche gli innocenti, - quello che deriva esclusivamente dal libero arbitrio e dai soprusi dell'uomo malvagio, ma anche quello, ancor più misterioso, che colpisce attraverso la cieca calamità della peste, - restano ultimamente irrisolte: nella solida speranza, però, che la fede in Dio possa 'addolcire' la sofferenza, e che una dimensione ultraterrena possa ricostituire un equilibrio che sempre sfuggirà a calcoli puramente umani.⁵⁰⁸

Riprendendo la terminologia estetica, ma adottando il punto di vista del lettore, si può affermare che i *Promessi sposi* sono in grado di generare una «riflessione sentita» o, secondo la definizione viscontiana del 'sentimento del bello', un «piacere contemplativo». L'operare artistico di Manzoni non può certamente essere scisso in una fase di pura meditazione teorica seguita da quella dell'invenzione creativa; si può però sostenere che, se il romanzo non avesse alle spalle una riflessione profonda sulla natura dell'uomo e sulle verità della religione applicate ai casi della vita come quella delle *Osservazioni sulla morale cattolica*, difficilmente i personaggi manzoniani avrebbero assunto sembianze così profondamente umane, e difficilmente l'evidenza del cattolicesimo sarebbe potuta trasparire unitariamente

⁵⁰⁷ F. DE SANCTIS, *Lezioni sul Manzoni*, cit., p. 386. Corsivo mio.

⁵⁰⁸ Come dimostra Manzoni, il contagio della peste sarebbe potuto essere, se non evitato, perlomeno contenuto, qualora i politici del tempo avessero debitamente ottemperato ai loro doveri e la superstizione non avesse reso gli uomini ciechi davanti ai segni evidenti della malattia; nemmeno gli errori del libero arbitrio, tuttavia, possono spiegare quella che resta un'irrazionale rapina di vite umane.

dalla molteplicità degli eventi narrati. Manzoni è stato capace di ‘dislocare il sacro’ nella concretezza degli eventi descritti dai *Promessi sposi* perché molti dei personaggi del romanzo esistevano già, *in nuce*, nella sua mente e attendevano soltanto di essere rivestiti di carne e ossa.⁵⁰⁹ Si pensi, solo a titolo esemplificativo, alla densità di implicazioni connesse alle seguenti affermazioni delle *Osservazioni*:

è temerità escludere qualsiasi uomo dalla misericordia di Dio [...] la maledizione sembra così giusta in bocca agli oppressi, ma non lo è mai.⁵¹⁰

Nel romanzo tale riflessione teologica e morale viene a calarsi nel rapporto conflittuale tra Renzo e don Rodrigo. Sono semmai le parole di padre Cristoforo, non quelle di Manzoni, a guidare il giovane e irruente montanaro verso il perdono del suo oppressore che, per quanto peccatore, resta un uomo creato a somiglianza di Dio:

E perchè sei povero, perchè sei offeso, credi tu ch'Egli non possa difendere contro di te un uomo che ha creato a sua immagine? PS XXXV 44

Tra Manzoni scrittore delle *Osservazioni* e Manzoni autore dei *Promessi sposi* vi è lo stesso scarto che Tasso individua tra il «teologo scolastico» e il «teologo mistico» o il «poeta». Questi ultimi svolgono un compito più nobile, in quanto, a differenza del primo, sostanziano le loro opere di «immagini» sensibili:

Il condurre a la contemplazione de le cose divine e il destare in guisa con l'imagini, come fa il teologo mistico e il poeta, è molto più nobile operazione che l'ammaestrar con le dimostrazioni, com'è ufficio del teologo scolastico.⁵¹¹

Per quanto persista un radicato pregiudizio secondo il quale Manzoni sarebbe scrittore paternalista e moralista, una lettura disposta a cogliere i dettagli e le sfumature delle realtà

⁵⁰⁹ La maturazione artistica del romanzo è stata graduale, poiché le *Osservazioni della morale cattolica* si infiltravano nelle pagine del *Fermo* andando a screziarne le pagine con tinte a tratti eccessivamente teoriche. Per un resoconto critico dei rapporti individuati dalla critica tra le *Osservazioni* e il romanzo, cfr. PIERANTONO FRARE, *Leggere I promessi sposi*, cit., pp. 75-80; Frare, riprendendo una riflessione già di Antonia Mazza, definisce l'opera una vera e propria «anteprima del mondo morale e narrativo» del romanzo (p. 76). Cfr. anche ANTONIA MAZZA, *La nuova apologetica: Le «Osservazioni sulla morale cattolica»*, in *Manzoni nella terra ambrosiana*, Atti del Convegno della diocesi di Milano nel bicentenario della nascita, 19-21 aprile 1985, Milano, Edizioni Piemme, 1985, pp. 47-56. Cfr. anche GIUSEPPE DE ROBERTIS, *La «Morale cattolica»*, in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 3-51.

⁵¹⁰ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, cit., vol. I, VII 53-54.

⁵¹¹ T. TASSO, *Discorso del poema eroico*, cit., p. 42, (libro II). Devo il riferimento a Isabella Gualandri: si attende la futura pubblicazione del suo intervento *Echi ambrosiani nel Mondo creato del Tasso* all'interno degli Atti del convegno *Carte e immagini di Torquato Tasso*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 3-4 maggio 2017.

descritte dalla scrittore non faticherebbe a riconoscere che egli non falsa mai la natura dell'arte - che tutto vuole rivestire d'immagini -, abbandonandosi al mero ragionamento.

Nell'episodio della casa del sarto parrebbe celarsi una parabola valida per l'interpretazione dell'intero romanzo manzoniano. Ciò che ha fortemente commosso il padre di famiglia non sono propriamente le belle parole adottate da Federigo durante la predica, delle quali - afferma lui stesso -, gli ignoranti possono trattenere soltanto il «sentimento» generale, bensì l'aver visto con i suoi occhi un fatto straordinario: un uomo importante sinceramente attento alla povera gente, un uomo visibilmente commosso dalle sue stesse parole e dall'esperienza miracolosa della conversione dell'Innominato. Vale la pena riportare nella sua interezza il passo in cui il sarto, tornando dalla chiesa, racconta l'esperienza vissuta, al fine di mostrare quanto lui, ma anche i figlioletti, insistano sulla dimensione visiva del fatto:

Il sarto cominciò, ai primi bocconi, a discorrere con grand'enfasi, in mezzo all'interruzioni de' ragazzi, che mangiavano ritti intorno alla tavola, e che in verità *avevano viste troppe cose straordinarie*, per fare alla lunga la sola parte d'ascoltatori. *Describeva* le cerimonie solenni, poi saltava a parlare della conversione miracolosa. Ma ciò che gli aveva fatto più impressione, e su cui tornava più spesso, era la predica del cardinale. «*A vederlo lì davanti all'altare*», diceva, «un signore di quella sorte, come un curato...». «E quella cosa d'oro che aveva in testa...» diceva una bambinetta. «Sta' zitta. A pensare, dico, che un signore di quella sorte, e un uomo tanto sapiente, che, a quel che dicono, ha letto tutti i libri che ci sono, cosa a cui non è mai arrivato nessun altro, nè anche in Milano; a pensare che sappia adattarsi a dir quelle cose in maniera che tutti intendano...». «Ho inteso anch'io», disse l'altra chiacchierina. «Sta' zitta! cosa vuoi avere inteso, tu?». «Ho inteso che spiegava il Vangelo in vece del signor curato». «Sta' zitta. Non dico chi sa qualche cosa; chè allora uno è obbligato a intendere; ma anche i più duri di testa, i più ignoranti, andavan dietro al filo del discorso. Andate ora a domandar loro se saprebbero ripeter le parole che diceva: sì; non ne ripescherebbero una; ma il sentimento lo hanno qui. E senza mai nominare quel signore, come si capiva che voleva parlar di lui! E poi, *per capire, sarebbe bastato osservare* quando aveva le lacrime agli occhi. E allora tutta la gente a piangere...». «È proprio vero», scappò fuori il fanciullo: «ma perchè piangevan tutti a quel modo, come bambini?». «Sta' zitto. E sì che c'è de' cuori duri in questo paese. E *ha fatto proprio vedere* che, benchè ci sia la carestia, bisogna ringraziare il Signore, ed esser contenti: far quel

che si può, industriarsi, aiutarsi, e poi esser contenti. Perchè la disgrazia non è il patire, e l'esser poveri; la disgrazia è il far del male. E non son belle parole; perchè si sa che anche lui vive da pover'uomo, e si leva il pane di bocca per darlo agli affamati; quando potrebbe far vita scelta, meglio di chi si sia. Ah! allora un uomo dà soddisfazione a sentirlo discorrere; non come tant'altri, fate quello che dico, e non fate quel che fo. E poi *ha fatto proprio vedere* che anche coloro che non son signori, se hanno più del necessario, sono obbligati di farne parte a chi patisce». PS XXIV 45-48⁵¹²

Il cardinale non ha impartito una bella predica sulla necessità di prestare soccorso ai bisognosi, ma «ha proprio fatto vedere» che bisogna aiutare il prossimo: è per la testimonianza visiva dell'uomo che il sarto traduce in azione le parole ascoltate, sottraendo dalla sua tavola qualche vivanda che potesse contribuire a fare stare Maria vedova «un po' allegra co' suoi bambini».

Come afferma Vico,

Affinché ami il volgo deve essere attirato attraverso immagini corporee; infatti una volta che ami è facilmente istruito a credere.⁵¹³

Manzoni ha tentato di 'farci vedere' la bellezza insita nel cristianesimo declinandola in un'opera d'arte fedele alle molteplici sfaccettature del reale. Per gustare i *Promessi sposi* torniamo a 'guardarli' con occhi semplici e attenti come quelli del sarto e dei suoi figlioletti; solo dopo averli attentamente guardati potremo tentare di capirli a fondo, studiandone la complessa stratigrafia che li rende, ancora oggi, oggetto di dibattito e di studio.

⁵¹² Corsivo mio.

⁵¹³ G. VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, a cura di Andrea Suggi, con un saggio di Manuela Sanna, Pisa, ETS, 2010, sezione VII, p. 73. Si riporta anche il testo latino: «vulgus [...] per corporeas imagines est alliciendus ut amet: nam ubi semel amat, facile docetur, ut credat: et ubi credit, et amat, est inflammandus, ut sua solita impotentia velit [...]».

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

AGOSTINO A., *Le Confessioni*, edizione con testo a fronte a cura di Maria Bettetini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000.

ALBERTI L., *Della pittura e della statua di Leonbattista Alberti*, Milano, Soc. Tip. de' Classici Italiani, 1804.

ALIGHIERI D., *La commedia secondo l'antica vulgata*, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Milano, Bur, 2016.

BATTEUX C., *Principes de la Litterature*, Nouvelle edition, Lyon, Leroy, 1802, 6 voll.: vol. I, *Les beaux arts Réduits à un même principe*.

BECCARIA C., *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Milano, per G. Silvestri, 1809.

BELLORI GIAN PIETRO, *Michelangelo da Caravaggio*, in ID., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, per il success. al Mascardi, 1672, pp. 201-215.

BERCHET G., *Lettera semiseria di Grisostomo e saggi d'altri scritti critici e polemici*, introduzione e commento a cura di Natale Caccia, Milano, Carlo Signorelli, 1939.

BLAIR H., *Lezioni di retorica e belle lettere*, tradotte dall'inglese e comentate da Francesco Soave, Venezia, Bettinelli, 1803, 3 voll.

BONIFACIO G., *Arte de' cenni. Con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silenzio*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616.

BORRROMEO F., *De pictura sacra*, testo e versione a cura di Carlo Castiglioni, introduzione di Giorgio Nicodemi, Sora, P. C. Camastro, 1932.

BORRROMEO F., *Musaeum*, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Milano, C. Gallone, 1997.

BUONARROTI M., *Rime e lettere*, a cura di Paola Mastrocola, Torino, UTET, 1992.

BURCKE E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Traduit de l'anglais sur la septième edition, avec un Précis de la vie de l'auteur par E. Lagentis de Lavaiss, Paris, chez De Jusserand, 1803.

DA VINCI L., *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Milano, Soc. Tip. de' Classici Italiani, 1804.

- DE STAËL M. ME, *De l'Allemagne*, Paris, Firmin-Didot, 1852.
- DIDEROT D., *Lettre sur les sourds et muets, A l'usage de ceux qui entendent & qui parlent*, avec additions, Paris, s. n., 1751.
- DU BOS J. B., *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, Par l'Abbé Du Bos, l'un des Quarante, et Secrétaire perpetue de l'Académie Française..., Paris, Pissot, 1770, 3 voll.
- FAURIEL C., *Réflexions préliminaires sur le poëme suivant et sur la poésie idyllique, en général*, in M. J. BAGGENSEN, *La Parthénéide*, Poëme de M. J. Baggesen, traduit de l'allemand, Paris, Treuttel-Würtz, 1810, pp. I-CVIII
- LAVATER G., *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, par G. Lavater... par M. Moreau..., Paris, chez L. Prudhomme-Levrault, Schoel et C. ie, 1806-1807, 9 tt.
- LE TOURNER, *Discours des différentes Préfaces*, in W. SHAKESPEARE, *traduit de l'anglois, dédié au roi*, Paris, chez Duchense..., 20 voll., 1776-1783, vol. I, pp. LXXXIII-CXXXVIII.
- LESSING G. E., *Du Laocoon, ou des limites respective de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand par Charles Vanderbourg, Paris, Renouard, 1802.
- LONGINO D., *Trattato del sublime*, tradotto dal greco in toscano da Anton Francesco Gori, Firenze, Stamperia di Gaetano Albizzini, 1787.
- MURATORI L., *Della perfetta poesia italiana, spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1706.
- ORAZIO FLACCO Q., *De arte poetica*, in ID., *Satire-Epistole-Arte poetica*, edizione critica e traduzione di Domenico Bo, Milano, Istituto editoriale italiano, 1956, pp. 365-407.
- PALEOTTI G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, direzione scientifica Stefano Della Torre, trascrizione in italiano moderno Gian Franco Freguglia, presentazione Carlo Chenis, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2002.
- PARINI G., *De' principii fondamentali e generali delle Belle Lettere applicati alle Belle Arti*, in ID. *Tutte le opere edite e inedite*, a cura di G. Mazzoni, Firenze, G. Barbera, 1925, pp. 763-855.
- PASCAL B., *Pensées*, in ID., *Oeuvres*, Paris, Lefèvre, 1819, vol. II.
- SCHLEGEL A. W., *Cours de littérature dramatique*, par A. W. Schlegel, Traduit de l'allemand, Paris-Genève, chez J. J. Paschoud, 1814, 3 voll.
- TASSO T., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.
- VICO G., *De nostri temporis studiorum ratione*, a cura di Andrea Suggi, con un saggio di Manuela Sanna, Pisa, ETS, 2010.
- VICO G., *La scienza nuova e Opere scelte*, a cura di Nicola Abbagnano, Torino, Utet, 1995.

VISCONTI E., *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, «Conciliatore», num. 42, domenica 24 gennaio 1819, ora in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, 2 voll., a cura di Egidio Bellorini, Bari, Gius. Laterza, 1943, vol. II, pp. 29-45.

VISCONTI E., *Idee elementari sulla poesia romantica*, «Conciliatore», 19, 22, 26, 29 nov. e 3, 6 dic. 1818, ora in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, 2 voll., a cura di Egidio Bellorini, Bari, Gius. Laterza, 1943, vol. I, pp. 435-469.

VISCONTI E., *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile*, redazioni inedite (1819-1822), edizioni a stampa (1833-1838), a cura di Marzio Mutterle, Roma-Bari, Laterza, 1979.

WEBB D., *Ricerche su le bellezze della pittura e sul merito de' più celebri pittori antichi e moderni*, tradotte e commentate da Francesco Pizzetti, Parma, Stamp. Imperiale, 1804, 3 voll.

YVES A., *Essai sur le beau*, Paris, Crapart, 1770.

Bibliografia critica

ACCAME BOBBIO AURELIA, *Il cristianesimo manzoniano tra storia e poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1954.

AGOVINO TERESA, *Dopo Manzoni. Testo e paratesto nel romanzo storico del Novecento*, Avellino, Sinestesie, 2017.

ALZIATI FEDERICA, «*Invezioni che somigliassero a qualche cosa di umano*». *Manzoni tra verosimile e verità*, Pisa, ETS, 2017.

ANGELINI CESARE, *La poesia della lingua*, in ID., *Manzoni*, Torino, Società editrice internazionale, 1958, pp. 173-206.

ANNONI CARLO, *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997

APOLLONIO CARLA, *Manzoni critico di Shakespeare*, in «Otto/Novecento», I, 3, novembre-dicembre 1977, pp. 5-23.

APOLLONIO MARIO, *La convergenza di fantasia e di storia nella manzoniana metafisica dell'arte*, in Atti del III Convegno Nazionale di Studi Manzoni (8-11 settembre), Lecco, Annoni, 1957, pp. 1-25.

AUERBACH ERIC, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1956, 2 voll.

BADINI CONFALONIERI LUCA, *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern, Peter Lang, 2005.

BALDINI ANTONIO, *Manzoni aiuto-regista*, in ID., *Quel caro «magon» di Lucia*, Milano-Napoli, 1956, pp. 157-162.

- BANTI ANNA, *L'occhio del Manzoni*, in «Paragone», XXIV, 1973, 286, II, pp. 120-125.
- BARDAZZI GIOVANNI, *Sineddoche. Strutture del pensiero. Il Manzoni analista della Rivoluzione*, in *Dénouement de lumières et invention romantique*, textes réunis par G. Bardazzi e A. Grosrichard, Genève, Droz, 2003, pp. 87-113.
- BARELLI STEFANO, *Un romanzo per immagini. Testo verbale e testo iconico nei «Promessi sposi» illustrati del 1840*, in «Archivio storico ticinese», CX, 1991, pp. 193-228.
- BECHERUCCI ISABELLA, *Scampoli manzoniani*, Firenze, Franco Cesati, 2012.
- BELLINI ERALDO, *Stili di pensiero nel Seicento italiano: Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009.
- BELLINI ERALDO, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Antenore, Padova, 1997.
- BERTARELLI ACHILLE, *Il biglietto di visita italiano*, Contributo Alla Storia del Costume e dell'incisione nel secolo XVIII, con 676 figure delle quali 80 dai rami originali, Bergamo, Arti grafiche, 1911.
- BERTARELLI ACHILLE, *Le stampe popolari italiane*, introduzione di Clelia Alberici, Milano, Rizzoli, 1974.
- BETTETINI GIANFRANCO – GRASSO ALDO, *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*, Torino, Nuova Eri, Edizioni RAI, 1990.
- BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2008.
- BINAZZI NERI, *Immaginare la Quarantana: testualità e lingua dei «Motivi delle vignette»*, in «Annali Manzoniani», VII-VIII, 2010-2015, pp. 99-200.
- BINDA ISABELLA, *Note per un nuovo commento al «Fermo e Lucia». Geltrude*, in Atti del XIX congresso dell'ADI (Associazione Degli Italianisti), Roma, 9-12 settembre 2015, a cura di B. Alfonzetti et Alii, Roma, Adi Editore, 2017.
- BONOMI ILARIA, *Manzonismi*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Treccani, 2011, vol. II, pp. 854-56.
- BONOMI ILARIA, *Noterelle di sintassi manzoniana*, in «Annali Manzoniani», IV-V, 2001-2003, pp. 265-292.
- BOSISIO PAOLO, *Il Conte di Carmagnola e la tecnica teatrale del Manzoni*, in ID., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Sette e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 247-271.
- BRAGANTINI RENZO, *Figure di Arpocrate: volti e risvolti del silenzio nei «Promessi sposi»*, in «Filologia e critica», 2/3, 2010, pp. 342-356.
- BRANCACCIO ANTONELLA, *Il «dilavato e graffiato» schermo di Alessandro Manzoni*, Bergamo, Sestante, 2016.

- BRANDIGI ELEONORA, *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze, University Press, 2013.
- BRICCHI MARIAROSA, *La fortuna editoriale dei «Promessi sposi»*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, 3 voll., III vol., *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, pp. 119-127.
- BROGI DANIELA, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Pisa, Giardini, 2005.
- BROGI DANIELA, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.
- CALVINO ITALO, *I Promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, pp. 267-278.
- CALVINO I., *I Promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 276-278.
- CALVINO I., *Visibilità*, in ID., *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 91-110.
- CALVINO I., *Lettere (1940-1985)*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Meridiani Mondadori, 2000
- CAMILLERI ANDREA – DE MAURO TULLIO, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013.
- CARETTI LANFRANCO (a cura di), *Manzoni e gli scrittori. Da Goethe a Calvino*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- CARETTI LANFRANCO, *Manzoni: ideologia e stile*, Torino, Einaudi, 1977.
- CARTAGO GABRIELLA, *Il «vocabolario dei gesti» nei «Promessi sposi» e altri popolari romanzi dell'800*, in AA.VV., *Ricerche di lingua e letteratura italiana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 137-148.
- Casa Ricordi. Profilo storico, Itinerario grafico editoriale*, a cura di Claudio Sartori, Milano, Ricordi, 1958.
- CASETTI FRANCESCO, *La pagina come schermo. La dimensione visiva nei «Promessi sposi»*, in AA. VV., *Leggere i «Promessi sposi». Analisi semiotiche*, a cura di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 313-324.
- CAVALLINI GIORGIO, *Saggio di dizionario fraseologico manzoniano*, Roma, Bulzoni, 1975.
- CECCHI EMILIO, *Ritratti e profili. Saggi e note di letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1957.
- CERISOLA P. L., *La «rettorica discreta» dei «Promessi sposi»*, in «Testo», 9, gen-giu. 1985, pp. 38-67.

- CHANDLER B., *La posizione del romanticismo italiano fra il «Conciliatore» e il Manzoni nei riguardi del rapporto fra letteratura e arti visuali*, in *Letteratura e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'AISSLI, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985, a cura di A. Franceschetti, 3 voll., Firenze, Olschki, 1988, vol. I, pp. 165-176.
- CHIAVACCI ANGELICA, *Il parlato nei Promessi sposi*, Firenze, Sansoni, 1962.
- CHRISTESCO DOROTHEE, *La fortune de Alessandro Manzoni en France. Origines du théâtre et du roman romantiques*, Parigi, Balzac, 1943.
- Colloqui col Manzoni*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Ceschina, 1954.
- COLOMBO MICHELE, *Il romanzo dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- COLOMBO MICHELE, *La sintassi del parlato nel «Fermo e Lucia»*, in «Aevum» LXXXVI, settembre-dicembre 2012, pp. 1119-1133.
- COLOMBO MICHELE, *Oratoria sacra e politica in volgare dal Medioevo a oggi. Profilo critico e antologico*, Milano, Educatt, 2012.
- COLOMBO UMBERTO (a cura di), *Le recensioni del 1827 a «I promessi sposi». Testi e note*, Otto/Novecento, I, n. 3, 1977, pp. 179-262.
- CONTARINI S., *La «langue universelle des signes»: medicina e letteratura nel laboratorio del romanzo manzoniano*, in AA VV, *Vie Lombarde e Venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, a cura di H. Meter-F. Brugnolo, De Gruyter, Berlino, 2011, pp. 287-300.
- CONTINI GIANFRANCO, *La firma del Manzoni*, in «Corriere della Sera», 10 giugno 1985.
- COPPA SIMONETTA, *Brera mai vista. Tra Arcadia e Illuminismo in Lombardia: la raccolta di studi di Francesco Londonio*, Milano, Electa, 2002.
- CRESCENTINI FRANCESCA, *Dall'arte figurativa lombarda: luci sui Promessi sposi*, in «Intersezioni», XIX, 1999, 1, pp. 39-59.
- CRIVELLI G., *Giovanni Brueghel pittor fiammingo e sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, Boniardi-Pogliani, 1868.
- CROSTA ALICE, *Alessandro Manzoni nei paesi anglosassoni*, Berna, Peter Lang AG, 2014.
- DANELON FABIO, *Un episodio della fortuna italiana dei «Promessi sposi»: la tela di Emilio De Amenti*, in AA VV, *Dalla Sicilia a Mompracem e altro. Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settant'anni*, a cura di Giuseppe Sorbello e Giuseppe Traina, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, pp. 137-42.
- DE RIENZO GIORGIO, *L'avventura della parola nei «Promessi sposi»*, Roma, Bonacci Editore, 1980.

- DE ROBERTIS GIUSEPPE, *La «Morale cattolica»*, in *Primi studi manzoniani e altre cose*, Firenze, Le Monnier, 1949, pp. 3-51.
- DE ROBERTIS DOMENICO, *Sul titolo dei «Promessi sposi»*, in ID., *Gli studi manzoniani*, a cura di I. Becherucci, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 6-70.
- DE SANCTIS FRANCESCO, *Lezioni sul Manzoni*, in ID., *Scelta di Scritti critici e Ricordi*, a cura di Gianfranco Contini, pp. 327-410.
- Discorsi sul romanzo. Italia 1821-1872*, a cura di Colummi Camerino, Taranto, Lisi, 2000.
- D'OVIDIO FRANCESCO, *Le correzioni ai Promessi sposi e la questione della lingua*, Napoli, Alfredo Guida, 1933.
- ECO UMBERTO, *Semiosi naturale e parola nei «Promessi sposi»*, in AA. VV., *Leggere i «Promessi sposi». Analisi semiotiche*, a cura di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 1-16.
- FACCHETTI V., *Incidenza delle arti figurative sul Parini*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 3 voll., II, pp. 735-747.
- Festa datasi dal signor conte A. G. Batthyany la sera del 30 gennaio 1828 nella sua casa in Milano*, Milano, Coi tipi di Angelo Bonfanti Corsia de' Servi n. 601, s. d.
- Folclore de «I promessi sposi»*, Milano, Casa del Manzoni, 1980.
- Fra narrazione e rappresentazione: Manzoni e le arti*, a cura di Simona Lomolino, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et Alii [online].
- FOSCOLO UGO, *Saggi di letteratura italiana*, edizione critica a cura di C. Foligno, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1958.
- FRANZI TULLIA, *Il pittore Hayez nel mondo manzoniano (un quadro e cinque disegni inediti)*, in «Emporium», LXXIV, 1931, 442, pp. 213-221.
- FRANZINI ELIO, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- FRARE PIERANTONIO, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, «Studi secenteschi», XXXIII (1992), pp. 3-20.
- FRARE P., *Dalla «splendida bile» alla «socratica ironia»: Parini e Manzoni*, in *Le buone dottrine e le buone lettere*, Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini (17-19 novembre 1999), a cura di Bortolo Martinelli-Carlo Annoni-Giuseppe Langella, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 229-255.
- FRARE P., *La condanna etica e civile dell'Ottocento nei confronti del barocco*, «Italianistica», XXXIII, 1 (gen.-apr. 2004), pp. 147-65.

- FRARE P., *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2007.
- FRARE P., *Il potere della parola. Dante, Manzoni, Primo Levi*, Milano, Interlinea, 2010.
- FRARE P., *Manzoni europeo?*, «Nuovi quaderni del CRIER», *I Promessi sposi nell'Europa romantica*, anno IX-2012, pp. 199-220.
- FRARE P., *La via stretta. Vendetta, giustizia e perdono nei Promessi sposi*, in AA. VV., *Giustizia e letteratura*, a cura di Gabrio Forti et Alii, Milano, Vita e Pensiero, 2014, II vol., pp. 38-54.
- FRARE P., *Le angustie dei santi. Modelli danteschi per l'«Ognissanti» manzoniano*, in *...Il resto vi sarà dato in aggiunta. Studi in onore di Renata Lollo*, a cura di Sabrina Fava, Vita e Pensiero, Milano 2014, pp. 68-80.
- FRARE P., *Leggere i «Promessi sposi»*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- FRARE P., *Una struttura in movimento: sulla forma artistica dei Promessi sposi*, in «The Italianist» XVI (1996), pp. 62-75.
- GADDA C. E., *Apologia manzoniana*, in «Solaria. Rivista mensile di letteratura», II (gennaio 1927), 39-48, ora in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991, vol. I, pp. 679-687.
- GARAVELLI BICE MORTARA, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 2008.
- GASPARI GIANMARCO, «*Lo leggono tutte le sartine di Milano*». *Note sulla popolarità dell'opera di Manzoni*, in *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca Senato edizioni, 2006, pp. 29-49.
- GASPARI G., *Il mito della «scuola di Milano»*. *Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Franco Cesati, 2018 (*Le Biblioteche di Manzoni*, pp. 313-322).
- GETTO GIOVANNI, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1971.
- GHIDINI OTTAVIO, «*La beauté dans le désespoir*». *Niobe e la madre di Cecilia*, in «Rivista di studi manzoniani», I, 2017, pp. 45-60.
- GIRARDI ENZO NOÈ, *Il sacro nell'opera di Manzoni*, in «Testo», IX, 1985, pp. 5-18.
- GIRARDI E. N., *Struttura e personaggi dei Promessi sposi*, Milano, Jaca Book, 1994.
- GIUSEPPE GEROSA BRICHETTO - LUCA BELTRAMI, *Manzoni e Bergognone. Letteratura e arte nel basso milanese*, a cura di Gabriele Prinelli, Melegnano [Milano], Gemini Grafica, 2016.
- GORNI GUGLIELMO, «*Un'Iliade di guai*»: *la parte dei proverbi nei Promessi sposi*, in «Cenobio» XXXV (1986), 4, pp. 319-330 [Atti del convegno *Manzoni 1785-1985* – Ginevra, 13 novembre 1985].

- GREGORI MINA, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone/Arte», 9, 1950, pp. 7-20.
- GUIDOTTI ANGELA, *Manzoni teatrale. Le tragedie di Manzoni tra dibattito europeo e fortuna italiana*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2012.
- GÜNTERT GEORGES, *Manzoni romanziere: dalla scrittura ideologica alla rappresentazione poetica*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2000.
- GÜNTERT G., *Una scrittura progettuale: gli esordi paesaggistici fra il Fermo e Lucia e I promessi sposi*, in «Esperienze letterarie», 3, XLI, 2016, pp. 3-25.
- I pittori della realtà in Lombardia*, Milano (Palazzo reale), aprile-luglio 1953, catalogo a cura di R. Cipriani e G. Testori, presentazione di R. Longhi, Milano, A. Pizzi, 1953.
- I Promessi sposi nella figurazione dell'Ottocento e moderna*, Lecco, Grafiche Stefanoni, 1973.
- I ritratti dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano (secoli XV-XX)*, a cura di P. Pecchiai, introduzione di C. Ricci, Milano, Arti grafiche Pizzi e Pizio, 1927
- Il Cerano (1573-1632): protagonista del Seicento Lombardo*, a cura di Marco Rosci, Catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2005 (Palazzo reale), Milano, F. Motta, 2005
- IUPPA DANIELA, «*I promessi sposi*» e le arti figurative: la prospettiva di Giovanni Testori nel caso del Pitocchetto, in *La letteratura e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI, Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini et Alii, Roma, Adi editore, 2018.
- L'Accademia Tadini in Lovere*, prefazione di G. A. Dell'Acqua, catalogo delle opere a cura di G. Scalzi, Bergamo, Edizioni documenti lombardi, 1957.
- LANGELLA GIUSEPPE, *Il cronotopo del lazzeretto e la città futura*, in AA. VV., «*Questo matrimonio non s'ha da fare...*», *Lettura dei Promessi sposi*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 149-162.
- LANGELLA G., *Manzoni poeta teologo (1809-1819)*, Pisa, ETS, 2009.
- LAUSBERG HEINRICH, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano dal XV al XX secolo*, a cura di E. Spinelli e C. G. Bascapè, Milano, Silvana, 1956.
- LERI CLARA, *Manzoni e Scott. Folle in rivolta*, in AA.VV., *Romanzo storico e romanticismo: intermittenze del modello scottiano*, Pisa, ETS, 1966, pp. 101-123.
- LERI C., *Manzoni e la «littérature universelle»*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniiani, 2002.
- LOMBARDI CARMELA, *La dipintura poetica. Problemi di costruzione del racconto nei testi di teoria e critica della letteratura e di altri arti del primo Settecento*, Chieti, Solfanelli, 1992.

- LONARDI GILBERTO, *L'esperienza stilistica del manzoni tragico*, Firenze, Olshki, 1965.
- LONGHI ROBERTO, *«Me pinxit» e quesiti caravaggeschi*, Firenze, Sansoni, 1968.
- MAGLI PATRIZIA, *Il lavoro narrativo del volto*, in AA. VV., *Leggere i «Promessi sposi». Analisi semiotiche*, a c. di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 111-131.
- MAIOLINI ELENA, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Firenze, Cesati, 2017.
- Manzoni e il realismo europeo*, a c. di G. Oliva, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Manzoni negli scrittori del secondo Novecento (con proiezioni nel terzo millennio)*, a cura di Pierantonio Frare – Ottavio Ghidini – Daniela Iuppa – Fabio Pierangeli (numero monografico in gemmellaggio con «Studium»), numero speciale di «Testo», Studi di teoria e storia della letteratura e della critica, n. 74, XXXVIII/2, 2017.
- Manzoni Pro e Contro*, a cura di Giancarlo Vigorelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1975, 3 voll.
- MARCHESINI MANUELA, *Verità, comunicazione e retorica. Il primo Manzoni romanziere*, in «Intersezioni», 1993, n. 13, pp. 65-89.
- MAZZA ANTONIA, *Discorso diretto e 'oratio obliqua' nelle stesure del romanzo manzoniano*, in «Aevum», XXXVII, 1-2, 1963, pp. 154-169.
- MAZZA A., *Reminiscenze culturali e similitudini manzoniane*, «Aevum», XXXVIII, 1964, pp. 202-214.
- MAZZOCCA FERNANDO, *Quale Manzoni?: vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985.
- MAZZOCCA FERNANDO, *L'officina dei Promessi sposi*, con un intervento critico di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1985.
- MAZZOCCA F., *Manzoni illustrato e Manzoni illustratore*, in *Manzoni scrittore e lettore europeo*, Catalogo della mostra di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 8 febbraio-31 marzo 2001, Roma, De Luca, 2000, pp. 79-96.
- MAZZOCCA F., *La controversa immagine di Manzoni e dei Promessi Sposi nella pittura dell'Ottocento*, in *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca Senato edizioni, 2006, pp. 9-16.
- MCCLANAHAN REBECCA, *Word Painting. A guide to Writing more Descriptively*, Cincinnati, Writer's Digest Book, 1999.
- MIGLIORINI ERMANNINO, *Studi sul pensiero estetico del Settecento: Crousaz, Du Bos, André, Batteux, Diderot*, Firenze, Il Fiorino, 1966.
- MOMIGLIANO ATTILIO, *Il Manzoni illustratore dei «Promessi sposi» (da un manoscritto inedito)*, in in ID., *Dante Manzoni e Verga*, Messina, Città di Castello, D'Anna, 1944.

- MORAVIA ALBERTO, *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1963.
- MUÑIZ MUÑIZ MARIA DE LAS NIEVES, *La prima ricezione dei Promessi Sposi in Spagna: traduzioni e critica*, in «Nuovi quaderni del CRIER», 2012, pp. 93-112.
- NENCIONI GIOVANNI, *Conversioni dai «Promessi sposi»*, in «La rassegna della letteratura italiana», LX, 1956, pp. 53-68.
- NENCIONI GIOVANNI, *La lingua di Manzoni: avviamento alle prose manzoniane*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- NICOLETTI ANTONELLA, *Sulle tracce di una teoria semiotica degli scritti manzoniani*, in AA. VV., *Leggere i «Promessi sposi». Analisi semiotiche*, a c. di Giovanni Manetti, Milano, Bompiani, 1989, pp. 325-342.
- NIGRO SALVATORE SILVANO – MORETTI SILVIA (a cura di), *Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, Palermo, Sellerio, 2015.
- NIGRO SALVATORE SILVANO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996.
- NIGRO SALVATORE SILVANO, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018.
- ORELLI GIORGIO, *«Quel ramo del lago di Como» e altri accertamenti manzoniani*, Bellinzona, Casagrande, 1990.
- PACCAGNINI ERMANNINO, *I dibattiti su Manzoni nelle riviste milanesi*, in «Studi ambrosiani di italianistica», Atti del congresso «Milano nell'età della Restaurazione (1814-1848). Cultura letteraria e studi linguistici e filologici» (7-8 maggio 2014), 2017, n.7, pp. 21-125.
- PACCAGNINI E., *Il Manzoni di Camilleri*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia* (Palermo, 8-9 marzo 2002), Palermo, Sellerio, 2004, pp. 111-137.
- PACCAGNINI E., *Presenze bibliche e manzoniane nella religiosità di Ungaretti*, in «Innumerevoli contrasti d'innesti». *La poesia del Novecento (e altro)*, Miscellanea in onore di Franco Musarra, a cura di Van Den Bossche B. et Alii, Firenze, Leuven University Press - Franco Cesati, 2008, pp. 231-270.
- PARENTI MARINO, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti. Edizione riveduta e di molto ampliata con l'aggiunta di documenti del carteggio*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1945.
- PARRINI ELENA, *La narrazione della storia nei «Promessi sposi»*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- PASCOLI GIOVANNI, *Eco di una notte mitica*, in *Pensieri e discorsi (1895-1906)*, Bologna, Zanichelli, 1914, pp. 127-140.

PESTONI CESARINA, *Postille manzoniane inedite*, in «Annali manzoniani», VI, 1981, pp. 27-57.

PESTONI CESARINA, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane*, in «Annali manzoniani», VI, 1981, pp. 59-232.

PETROCCHI GIORGIO, *La tecnica manzoniana del dialogo*, Firenze, Le Monnier, 1966.

PETROCCHI P., *Manzoni e le arti figurative*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell'AISSLI, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, 3 voll.

PIERCE G. PALEN, «*I promessi sposi*» e la pittura del Seicento, in «Testo», 1985, 9, pp. 68-84.

PIERCE G. PALEN, *Tracce di tecnica pittorica de «I promessi sposi»*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, a cura di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 3 voll., II, pp. 851-858.

PIETROPAOLO D., *Vico e la tradizione dell'«ut picutra poësis»*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, a c. di A. Franceschetti, Firenze, Olschki, 3 voll., II, pp. 719-726.

Pinacoteca ambrosiana, a cura Caramel Luciano et Alii, Milano, Mondadori Electa, 2007, 6 voll.

Pinacoteca del Palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano, pubblicata da Michele Bisi incisore, col testo di Robustiano Gironi, Milano, Stamperia reale, 1812.

Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796, Milano, Electa, 1989.

Pinacoteca veneta, ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia, illustrati da Zanotto Francesco, Venezia, 1863, 2 voll.

POLIMENI GIUSEPPE, *Il sottovoce dei bravi. Note sul parlato (I promessi sposi VII, 76)*, in «Il confronto letterario. Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparate dell'Università di Pavia», *La grammatica del parlato fra attualità e storia*, Atti delle giornate di studio Pavia, 19-20 marzo 2015, pp. 123-136.

PUPINO ANGELO RAFFAELE, «*Il vero solo è bello*». *Manzoni tra retorica e logica*, Bologna, Il Mulino, 1982.

PUPPO MARIO, *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1979.

RAIMONDI EZIO, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 1990.

RAIMONDI EZIO, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino 2000.

- RAIMONDI EZIO, *Sentire lo spazio*, in ID., *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Bologna, il Mulino, 2008, pp. 169-181.
- RAIMONDI EZIO, *Uno scrittore d'intelligenza europea*, in A. MANZONI, *Opere in prosa*, a cura di Davide Monda, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2009, pp. 5-17.
- REYNOLDS BARBARA, *Alessandro Manzoni and Leopold II, Grand-Duke of Tuscany*, in «Italian Studies», III, 1946-48, pp. 181-194.
- RIVOLETTI CHRISTIAN, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando Furioso» in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- RUSSO LUIGI, *Personaggi dei «Promessi sposi»*, Bari, Laterza, 1965.
- SALSANO ROBERTO, *Ritrattistica e mimica nei Promessi sposi*, Fratelli Palombi, Roma, 1979.
- SARNI MATTEO, *Il segno e la cornice. I Promessi sposi alla luce dei romanzi di Walter Scott*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- SARNI MATTEO, *L'enigma dell'altro. La «Bibbia» nei «Promessi sposi»*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2016.
- SAVARESE GENNARO, *Indagini sulle «arti sorelle»: studi su letteratura delle immagini e «ut pictura poësis» negli scrittori italiani*, a cura di Stefano Benedetti e Gian Piero Maragoni, Manziana, Vecchiarelli, 2006.
- SCALVINI GIOVITA, *Dei Promessi sposi di Alessandro Manzoni [1831]*, indagine introduttiva di Mario Agliati, Edizione in facsimile, Giulio Topi Editore-Stampatore, Lugano, 1989, pp. 12-15.
- SCIASCIA LEONARDO, *Cruciverba*, Milano, Adelphi, 1998; saggi *Goethe e Manzoni*, pp. 109-119 e *Storia della colonna infame*, pp. 119-125.
- SIOLI LEGNANI E., *La prima illustrazione de «I promessi sposi»*, Firenze, Sansoni, 1956.
- SPINAZZOLA VITTORIO, *Il libro per tutti. Saggio su «I promessi sposi»*, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- STEFANO MOTTA, *Amatevi come compagni di viaggio, I Promessi sposi e l'avvincente costruzione di un amore*, nota critica di mons. Franco Cecchin, Torino, Effatà, 2016.
- MARIA CHIARA TARSI, *Parini, Appiani e le «istruzioni al pittore»: prime indagini sulle rime varie*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini et Alii, Roma, Adi editore, 2018; [\[http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039\]](http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039) [05/11/2018]
- TENCA CARLO, *Carlo Tenca. Un decennio di attività critica (1838-'48)*, a cura di Antonio Palermo, Editore Liguori, Napoli, 1967.

- TESTA ENRICO, *Lo stile semplice. Discorso e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- TESTORI GIOVANNI, *I ricordi figurati del e dal Manzoni*, in ID. *La realtà della pittura*, a cura di P. C. Mariani, Milano, Longanesi, 1995, pp. 341-348.
- TESTORI G., *Monumento agli stracci*, «Corriere della sera», 14 giugno 1987, 5.
- TESTORI G., *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *Manzoni: il suo e il nostro tempo*, Catalogo della Mostra di Milano, Palazzo Reale, ottobre 1985-febbraio 1986, Milano, Electa, 1985, pp. 13-25 (poi in ID., *La realtà della pittura*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, pp. 341-354).
- TESTORI G. et al., *Gli eroi del Manzoni*, Lecco, Il Sabato, 1985.
- UNGARETTI GIUSEPPE, *Lingua, linguaggio e mito in Manzoni (1937)*, in ID., *Vita d'un uomo, Viaggi e lezioni*, pp. 594-606.
- UNGARETTI G., *Vita d'un uomo, Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Meridiani, 1986: i saggi *Pittura, poesia, e un po' di strada (1919)*, pp. 20-26; e *Poesia e pittura (1933)*, pp. 270-271.
- UNGARETTI G., *Lettere a Giovanni Papini: 1915-1948*, a cura di M. A. Terzoli, Mondadori, Milano, 1988.
- UNGARETTI G., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a c. di Mario Diacono e Luciano Rebay, Milano, Meridiani, 1986 [1974].
- VALLONE ALDO, *La critica dantesca nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1961.
- VERZINI RICCARDO, *Il paragone delle parole. La voce dei personaggi nei «Promessi sposi»*, Torino, Tirrenia, 1995.
- VITALE MAURIZIO, *La lingua di Alessandro Manzoni. Giudizi della critica ottocentesca sulla prima e seconda edizione dei Promessi sposi e le tendenze della prassi correttoria manzoniana*, Bologna, Litosei, 2000 [1992]
- ZAMA RITA, *Pensare con le parole. Saggio su Alessandro Manzoni poeta e filosofo*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2013.
- ZAMA R., *L'antimanzonismo linguistico del "manzoniano" Rosmini*, in *L'antimanzonismo*, a cura di Gianni Oliva, Milano, Mondadori, 2009, pp. 49-78.

Edizioni di riferimento dei Promessi sposi

- A. MANZONI, *I promessi sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della colonna infame*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1971.
- A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Milano, Principato, 1988.

A. MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia della Colonna Infame*, a cura di Salvatore Silvano Nigro e Ermanno Paccagnini, Milano, Meridiani Mondadori, 2002.

A. MANZONI, *I Promessi Sposi. Storia della Colonna Infame*, a cura di Angelo Stella e Cesare Repositi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995.

A. MANZONI, *Fermo e Lucia. Appendice storica su la Colonna Infame*, a cura di Salvatore Silvano Nigro e Ermanno Paccagnini, Milano, Meridiani Mondadori, 2002.

A. MANZONI, *I promessi sposi e Storia della colonna infame*, edizione critica dell'edizione definitiva 1840-1842 a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006, 2 voll.

A. MANZONI, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, Milano, Casa del Manzoni, 2006, vol. I., tomi I-II [*Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*], testo e apparato critico a cura di Barabara Colli Paola Italia e Giulia Raboni].

A. MANZONI, *I promessi sposi*, edizione critica diretta da Dante Isella, Milano, Casa del Manzoni, 2012, vol. II, tomi I-II [*Gli sposi promessi (1823-1827)*], testo e apparato critico a cura di Barbara Colli e Giulia Raboni].

A. MANZONI, *I promessi sposi. Testo del 1840-1842*, a cura di Teresa Poggi Salani, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2013 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XI).

Altre edizioni manzoniane

A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni pubblicate per cura di Pietro Brambilla da Ruggero Bonghi*, Fratelli Richiedei Editori, Milano 1887, vol. III, pp. 149-200.

A. MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Mondadori, Milano 1954, 7 voll.

A. MANZONI, *Le tragedie secondo i manoscritti e le prime stampe*, a cura di Ireneo Sanesi, Firenze, Sansoni, 1958, 2 voll.

A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica*, Testo critico con introduzione, commento, appendice di frammenti e indici, accompagnato da uno studio delle dottrine, a cura di Romano Amerio, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1965, 3 voll.

A. MANZONI, *La prima stesura inedita della "Lettre à M. Chauvet"*, a cura di Aldo Rossellini e Umberto Colombo, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 1988.

A. MANZONI, *Adelchi*, edizione critica a cura di Isabella Becherucci, Accademia della Crusca, Firenze 1998.

A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*, premessa di Giovanni Macchia, introduzione di Folco Portinari, a cura di Silvia De Laude, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XIV).

A. MANZONI, *Dell'invenzione e altri scritti filosofici*, premessa di Carlo Carena, introduzione e note di Umberto Muratore, testi a cura di Massimo Castoldi, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2004 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XVI).

A. MANZONI, *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, premessa di Dario Mantovani, a cura di Isabella Becherucci, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2005 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, V).

A. MANZONI, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Dell'indipendenza dell'Italia*, premessa di Sergio Romano, introduzione, cronologia e regesto di Giovanni Bognetti, testi a cura di Luca Danzi, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XV).

A. MANZONI, *Scritti linguistici editi*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XIX).

A. MANZONI, *Scritti linguistici inediti*, a cura di Angelo Stella e Maurizio Vitale, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2000, 2 voll. (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XVII-XVIII).

A. MANZONI, *Carteggio Alessandro Manzoni – Claude Fauriel*, premessa di Ezio Raimondi, a cura di Irene Botta, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani, 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XXVII).

A. MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di Valter Boggione, UTET, Torino 2002.

A. MANZONI, *Il Conte di Carmagnola*, premessa di Gilberto Lonardi, a cura di Giuseppe Sandrini, in appendice testo della prima edizione (1820), versione francese di Claude Fauriel (1823), «*Il Conte di Carmagnola*» di Francesco Lomonaco, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani, 2004, (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, III).

A. MANZONI, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di Dante Isella, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano 2005 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, XXIV).

A. MANZONI, *Lettre à M.^r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragedie*, a cura di Carla Riccardi, Salerno Editrice, Roma 2008.

A. MANZONI, *Scritti storici e politici*, a cura di Luca Badini Confalonieri, Torino, Utet, 2012.

A. MANZONI, *Adelchi*, introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, Nota al Testo di Isabella Becherucci, *Spartaco* a cura di Angelo Stella, premessa di Giuseppe Zecchini, Centro Nazionale di Studi manzoniani, Milano, 2015 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, IV).

Tavole illustrative



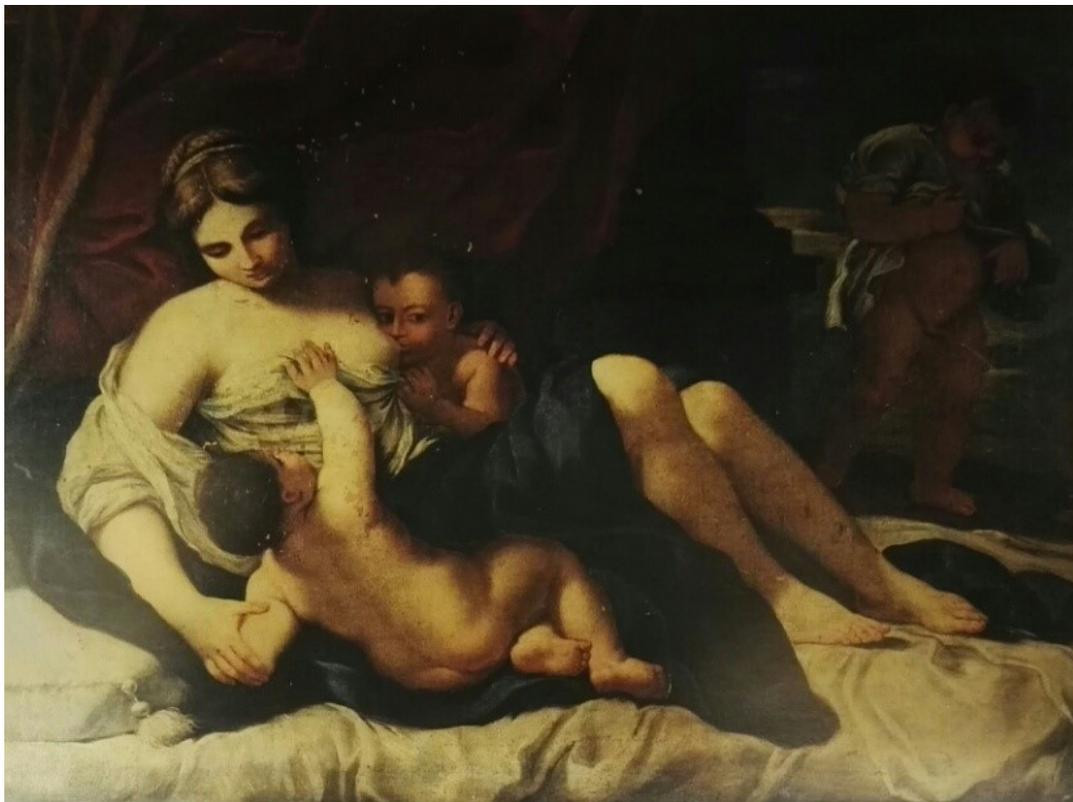
1 Tabacchetti e Giovanni D'Enrico, *Salita al Calvario*, Sacro Monte di Varallo, cappella XXXVI



2 Francesco Londonio (1723-1783), *Pastori con armenti*



3 Giovanni Migliara, *Interno di un chiostro con monache*, 1820 ca., olio su tela, 18 x 23 cm, Milano, Pinacoteca di Brera



4 Carlo Cignani (ambito di), *Allegoria della carità*, XVII sec., olio su tela, 122 x 164 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



5 Carlo Francesco Nuvolone, *La Carità*, XVII sec., olio su tavola, 27 x 27.5 cm, Milano, Castello Sforzesco



6 Théodore Géricault, *La monomane dell'invidia*, 1819-20 ca., olio su tela, 72 x 58, Lione, Museo di Belle arti



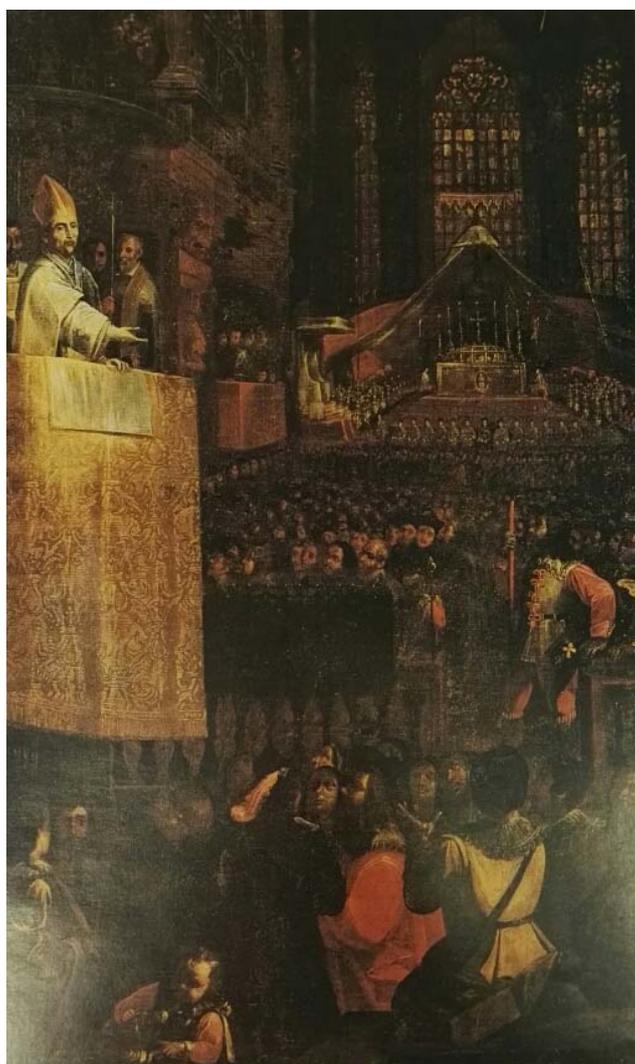
7 Cesare Fiori (1636 cca.-1702), *Ritratto di Pietro Paolo Caravaggio*, olio su tela, 189 x 90 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



8 PS XXXVII, p. 726



9 El Greco, *Cavaliere con la mano sul petto*, 1580 cca., 82 x 66 cm, olio su tela, Madrid, Museo del Prado



10 Pittore lombardo, XVII sec., *Predicazione di Federico Borromeo*, olio su tela, 156 x 97 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



11 Pittore lombardo, XVII sec., *Incontro tra S. Carlo e S. Filippo Neri*, olio su tela, 93 x 72 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



12 Giovanni Battista Moroni (1520-1578), *Ritratto di nobile spagnolo*



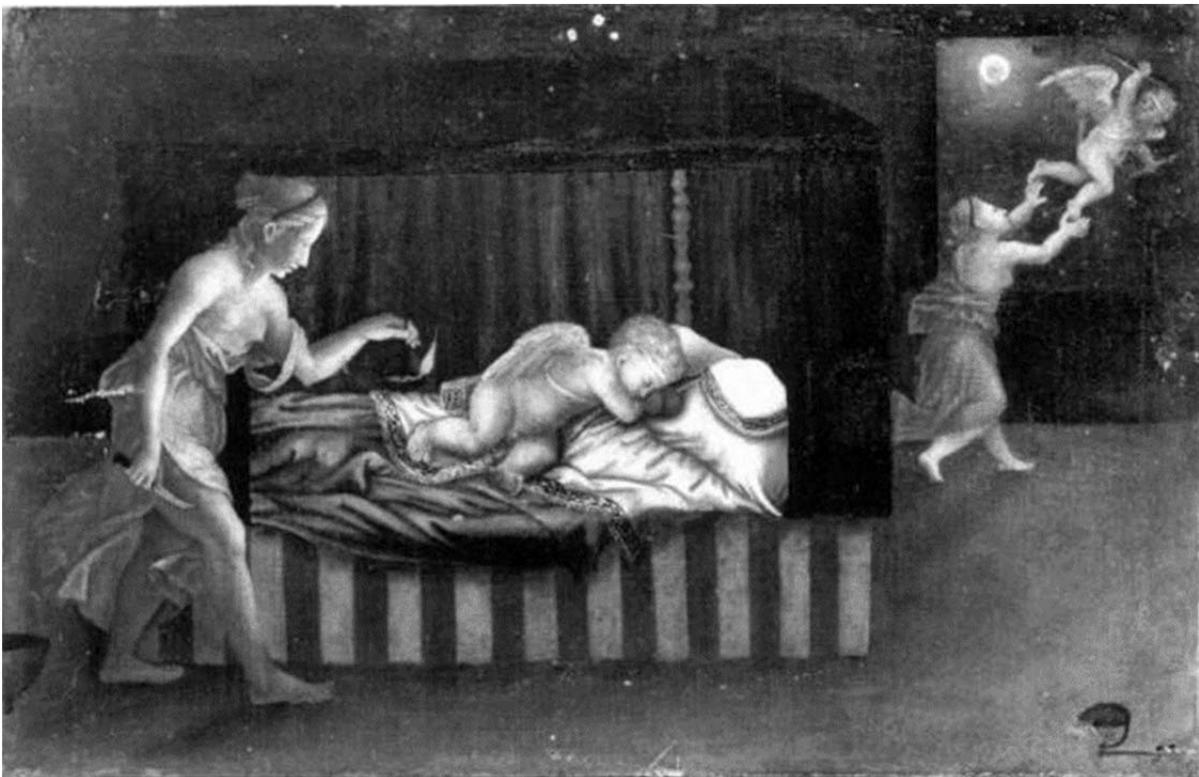
13 Daniele Crespi (copia da), *I bari*, XVII sec., olio su tela, 120 x 154 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



14 Salini Tommaso (1575 cca.-1625), *Giocatori di Morra*, olio su tela, 95 x 137 cm



15 Pietro Damini (1591-1631), *San Lodovico prende i voti*, Venezia, Chiesa di S. Lodovico



16 Anonimo, XVII sec., *Amore e Psiche*, Lovere, Galleria Tadini



17 Giacomo Ceruti (1698-1767), *Oste*, Lovere, Galleria Tadini



18 Anonimo, XVII sec., *Allegoria della Carità*, Lovere, Galleria Tadini



19 Caravaggio (copia da), *La vocazione di S. Matteo*, XVII sec., Lovere, Galleria Tadini



20 Caravaggio (copia da), *La Madonna dei pellegrini*, XVII sec., Lovere, Galleria Tadini



21 Giuseppe Maria Mitelli (1634-1618), *Gioco dei mestieri*



22 Giuseppe Maria Mitelli (1634-1618), *Gioco dei mestieri...*, (dettaglio)



23 Giuseppe Maria Mitelli (1634-1618), *Una la fa all'altro e il diavolo a tutti*



24 Giuseppe Maria Mitelli (1634-1618), *Tu che il fallace mondo...*



25 Giuseppe Maria Mitelli (1634-1618), *Chi l'intende, chi non l'intende, chi non la vuole intendere*



26 Giuseppe Maria Mitelli (1634-1618), *Quale di questi tre è più intricato?*



29 Giuseppe Maria Mitelli (1634-1618), *Vero Adobbo per ogni casa*