

La Fama è un centone anatomico. Uno svolazzo di dovizioso apparato. Uno sconcertato concerto. Divinità grifagna e nefaria, tutto, tra cielo e terra, involge e svolge: è una ciarla a scataroscio; un deliramento, che verità e menzogna non divaria. Così la rappresenta Manzoni, per ben due volte:

[...] quella che ha (mirabile a dirsi!) tanti occhi quante penne, e tante lingue quanti occhi, e (ma questo pare più naturale) tante bocche quante lingue, e finalmente tante orecchie quanti occhi lingue e bocche (debb'essere una bella dea) quest'ultima sorella di Ceo e di Enceledo, partorita dalla Terra in un momento di collera, veloce al passo e al volo, che cammina sul suolo e nasconde il capo tra le nuvole, che vola di notte per l'ombra del cielo e della terra, né mai vela gli occhi al sonno; e di giorno siede sui comignoli dei tetti o su le torri, e spaventa le città, portando attorno il finto e il vero indifferentemente, costei aveva già prima della notte diffusa nei paesi circonvicini la storia delle avventure di quel giorno⁷¹.

Il targone avvisa la ragionata visione delle strumenterie del classicismo mitologico:

Per fare intendere al lettore questa particolarità, abbiamo usurpato formole che a dir vero appartengono esclusivamente alla poesia, ma saremo scusati da coloro, i quali sanno che ad imprimere vivamente una immagine nelle fantasie il mezzo più efficace è l'allegoria, e singolarmente quella già nota e consecrata delle antiche favole: poiché quando si vuol fare immaginar bene una cosa, bisogna rappresentarne un'altra: così fatto è l'ingegno umano quando è coltivato con diligenza⁷².

⁷¹ A. MANZONI, *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. III, p. 372; cfr. inoltre *ibid.*, t. II, cap. IX, p. 292.

⁷² *Ibid.*, t. III, cap. III, p. 372.

La dea è un mostro generato «a bel diletto» dalla «bella» letteratura della falsificazione: «la natura e la bella natura, sono due cose diverse»⁷³; che fra loro confliggono come la naturale bellezza del «vero storico» e del «vero morale» con la guasta e stolido «poesia» di «una immaginazione falsa, non fondata, o stravagante». È il nodo teorico dei *Materiali estetici* (1816-19)⁷⁴ e della lettera al marchese Cesare d'Azeglio *Sul Romanticismo* (1823): «questo diletto [...] è distrutto dalla cognizione del vero»⁷⁵. E l'antimitologismo di Manzoni arriva a sconciare, con un pensiero di omofilia, la neoclassica scena «dipinta» di Amore e Psiche: depressa nel gesto di un oste che, alla luce di un «lucignolo», spia «furtivamente le forme» di quel «consorte sconosciuto», o «matto minchione», che è andato ad ubriacarsi e a mettersi nei guai nella sua bottega⁷⁶.

«Se noi vogliamo cercare attentamente, e dire candidamente il vero, non è forse l'interesse delle cose presenti che principalmente ci muove ad esaminare le passate?». Se lo chiede Manzoni nella *Digressione sulla posterità* della prima *Colonna infame*⁷⁷. A ragion veduta. Dal momento che andava abbinando Ottocento neoclassico e «abbominazione» barocca, in un'unica polemica contro il «mestiere guastato» delle lettere: «tengo per fermo che si parlerà dell'epoca mitologica della poesia moderna, come noi ora parliamo del gusto del Seicento, anzi con tanto più di meraviglia, quanto l'uso della favola è più essenzialmente assurdo, che non i concettini, più importantemente assurdo che non i bisticci»⁷⁸. E i gradi di assurdità erano nelle sostanze delle «idee»: nell'«idolatria» della favola; e nello «smarrimento o pervertimento»

⁷³ *Ibid.*, cap. VIII, p. 491.

⁷⁴ Cfr. *id.*, *Materiali estetici* cit., p. 21.

⁷⁵ *id.*, *Sul Romanticismo*, in *id.*, *Tutte le opere*, V/3 cit., p. 248.

⁷⁶ *id.*, *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. VII, p. 471.

⁷⁷ Il testo è stato ripubblicato, in edizione critica, da C. RICCARDI, *La Digressione «Sulla posterità»* (1985), in *id.*, *Il "reale" e il "possibile"*. Dal «Carnagnolo» alla «Colonna Infame», Firenze 1990, pp. 91-118.

⁷⁸ A. MANZONI, *Sul Romanticismo* cit., p. 228.

del Seicento, che «fu un secolo in Italia grossolano e barbaro in molte cose importantissime: politica, commercio, polizia, giurisprudenza e lettere, ecc. ecc.»⁷⁹. La polemica antisecentesca dell'illuminismo lombardo veniva convocata a sostegno dei manifesti romantici; a ribadire un'eredità e a contribuire alla sperimentazione di un romanzo, ambientato nella Lombardia degli anni 1628-30 (da un autunno all'altro: da un primo a un ultimo novembre), che si presentava con il cipiglio saggistico (inidillico e antieroico; cristianamente tragico e realisticamente antiteatrale) di una battaglia contro il «bel vivere» e contro l'artefatto geometrismo della falsità morale del romanzesco:

Bisogna confessare che nei romanzi e nelle opere teatrali, generalmente parlando, è un più bel vivere che a questo mondo: ben è vero che vi s'incontrano i birboni più feroci, più diabolici, più colossali, vi si scorgono scelleratezze più raffinate, più ingegnose, più recondite, più ardite che nel corso reale degli avvenimenti; ma vi ha pure dei grandi vantaggi, ed uno che basta a compensare molti mali, uno dei più invidiabili si è, che gli onesti, quelli che difendono la causa giusta, per quanto sieno inferiori di forze, e battuti dalla fortuna, hanno sempre in faccia dell'empio ancor che trionfante una sicurezza, una risoluzione, una superiorità d'animo e di linguaggio che dà loro la buona coscienza, e che la buona coscienza non dà sempre agli uomini realmente viventi. Questi, quando abbiano dalla parte loro la giustizia senza la forza, e vogliano pure ottenere qualche cosa difficile in favore della giustizia sono obbligati a pensare ai mezzi per giungere a questo loro fine, e i mezzi sono tanto scarsi, e per porli in opera senza guastare la faccenda si incontrano tanti ostacoli, fa bisogno di tanti riguardi, che da tutte queste considerazioni si trovano posti necessariamente in uno stato di esitazione, di cautela e di studio, che gli fa sovente scomparire, in faccia ai loro avversari risoluti ed incoraggiati dalla forza e dalla abitudine di vincere e spesso volte, convien dirlo, dal favore o sciocco, o perverso degli spettatori. L'uomo retto sente, a dir vero con certezza e con ardore la giustizia della sua ragione, ma questa sua idea è un risultato, una conseguenza d'una serie di ragionamenti e di sentimenti, per la quale è trascorso il suo animo: se egli

⁷⁹ *Ibid.*, Postilla al t. II del *Cours de littérature dramatique*, nella traduzione di M. me Necker de Saussure (Paris 1814), in *Opere inedite o rare*, a cura di R. Bonghi, II, Milano 1885, p. 442.

la esprime fa ridere l'avversario, il quale per un'altra serie di idee è giunto e si è posto in un risultato opposto: e pur troppo, tolti alcuni casi, l'uomo che non ha che sé per testimone e per approvatore, e che vede negli altri contraddizioni e scherno perde facilmente fiducia, e quasi quasi è disposto a dubitare: o almeno si trova in quello stato di contrasto che fa comparire l'uomo imbarazzato. Avvien quindi spesso volte che un ribaldo mostra in tutti i suoi atti una disinvoltura, una soddisfazione che si prenderebbe quasi per la serenità della buona coscienza se fosse più placida e più composta, e che l'uomo onesto e nella espressione esteriore, e nell'animo interno mostra e prova talvolta una specie di angustia e di vergogna che si crederebbe rimorsi; dimodoché a poco a poco finisce per essere soperchiato non solo nei fatti ma anche nel discorso, e nel contegno, e sta come un supplichevole e quasi come un reo dinanzi a colui che lo è veramente⁸⁰.

S'io avessi ad inventare una storia, e per descrivere l'aspetto d'una città in un'occasione importante, mi fosse venuto a taglio una volta il partito di farvi arrivare, e girar per entro un personaggio, mi guarderei bene dal ripetere inettamente lo stesso partito per descrivere la stessa città in un'altra occasione: che sarebbe un meritarsi l'accusa di sterilità d'invenzione, una delle più terribili che abbian luogo nella repubblica delle lettere, la quale, come ognuno sa, si distingue fra tutte per la saviezza delle sue leggi. Ma, come il lettore è avvertito, io trascrivo una storia quale è accaduta: e gli avvenimenti reali non si astringono alle norme artificiali prescritte all'invenzione, procedono con tutt'altre loro regole, senza darsi pensiero di soddisfare alle persone di gran gusto. Se fosse possibile assoggettarli all'andamento voluto dalle poetiche, il mondo ne diverrebbe forse ancor più ameno che non sia; ma non è cosa da potersi sperare⁸¹.

Il programma è di «peindre une époque par le moyen d'une fable de [...] invention»; come aveva fatto Walter Scott nell'*Ivanhoe*; e come, contemporaneamente, faceva il sodale Tommaso Grossi nel poema *I Lombardi alla prima crociata*. Ma senza i «colori» e le svogliatezze storiche dello scrittore scozzese. Ne dà conto Manzoni nelle lettere al Fauriel del 23 gennaio 1821 e del 29 maggio 1822⁸²; e ne ribadisce la por-

⁸⁰ *Ibid.*, *Fermo e Lucia* cit., t. I, cap. v, pp. 82-83.

⁸¹ *Ibid.*, t. V, cap. vi, p. 605.

⁸² Cfr. *Ibid.*, Lettere a Claude Fauriel del 23 gennaio 1821 e del 29 maggio 1822, in *Ibid.*, *Tutte le lettere* cit., t. I, pp. 227 e 270-71.

tata innovativa il Visconti, in una lettera al Cousin del 1821⁸³. La favola è quella di un matrimonio differito di due operai brianzoli; celebrato, infine, con due anni di ritardo. E a interferire con essa, la storia di un'epoca:

[...] le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire; une législation étonnante par ce qu'elle prescrit [...] une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse [...] une peste qui a donné de l'exercice à la scélératesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus les plus touchantes etc. etc. [...]⁸⁴.

È il canovaccio del romanzo. Del doppio romanzo. Nato dapprima come Fermo e Lucia (1821-23). Poi riscritto e ristrutturato (anche con il supporto delle postillature sull'unità narrativa di Fauriel e su quelle antioratorie di Visconti); intitolato I promessi sposi (non prima dell'estate del 1825)⁸⁵; dato alle stampe nel 1827; e ristampato a dispense nel 1840-42 («con prolungamenti per certi fogli difettosi, che si protrassero fino all'autunno del 1845»)⁸⁶, nell'edizione definitiva illustrata da un'équipe di incisori: secondo un progetto grafico di Gonin e una «sceneggiatura» predisposta dallo stesso Manzoni⁸⁷. Il complesso percorso dal Fermo e Lucia alle due edizioni dei Promessi sposi è anche la storia sofferta del laboratorio di una scrittura che, escluso il purismo cruscante e la sua ostinata retroversione all'aureo Cinquecento, vuole porsi «al livello delle cognizioni europee» e quindi adeguarsi a una lingua di comunicazione: da una urgenza dialettale,

⁸³ Cfr. *ibid.*, p. 825.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 270 («[...] il governo più arbitrario combinato con l'anarchia feudale e con l'anarchia del popolo; una legislazione strabiliante per ciò che prescrive [...] una ignoranza profonda, feroce e pretenziosa [...] una peste che ha dato di che esercitarsi alla scelleratezza più consumata e spudorata, ai pregiudizi più assurdi e alle virtù più toccanti ecc. ecc. [...]).

⁸⁵ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Sul titolo dei «Promessi sposi»*, in «Lingua nostra», XL, XLVII (1986), 2-3, pp. 33-37.

⁸⁶ C. FAHY, *Per la stampa dell'edizione definitiva dei «Promessi sposi»*, in «Aevum», LVI (1982), 3, pp. 377-94.

⁸⁷ Cfr. F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano 1985.

visceralmente milanese, disciplinata dall'uso letterario toscano, premuta dal modello francese, e attestata in un espressivo mistilinguismo; alla fase toscano-milanese delle equivalenze e coincidenze fra locuzioni lombarde e modi toscani, attinte con l'ausilio dei vocabolari; all'abbassamento di letterarietà (con una sintassi che predilige l'indicativo al congiuntivo, e con l'attenzione a evitare latinismi eccessivamente scoperti)⁸⁸; alla «risciacquatura» del lessico e della sua dizione nell'effettivo uso civile del fiorentino, grazie all'aiuto dei «correttori» Gaetano Cioni e Gian Battista Niccolini e alla consulenza della giovane istituttrice fiorentina Emilia Luti.

Il Fermo e Lucia non è l'abbozzo che prepara I promessi sposi. È già il punto di arrivo, in sé autonomo, di spostamenti e aggiustamenti delle unità narrative⁸⁹. Il primo romanzo è tradizionalmente e convenzionalmente diviso in tomi (in tutto quattro) e capitoli. Sulla linea di sviluppo della vicenda predominano le masse ad ampie unità costruttive, che i grandi quadri di saggismo storiografico sulla guerra e sulla peste (e sulle responsabilità culturali e politiche che su queste piaghe bibliche pesavano) distolgono dal «romanzo» degli sposi promessi. E il «romanzo» è a sua volta pluribiografico, organizzato in cicli: alla maniera delle «carriere» di Hogarth e di tanti romanzi del Settecento. Laddove I promessi sposi (che non a caso lasciano cadere la partizione a blocchi dei tomi) alla statica di storie e di storia sostituiscono la dinamica del-

⁸⁸ Cfr. S. PAPPETI, *Varianti di indicativo e congiuntivo nelle edizioni dei «Promessi sposi»* (1825-27; 1840), in «Critica letteraria», III (1975), 6, pp. 55-90. Per i latinismi, valga quest'esempio: «[...] di tutto si formava una indigesta, immane congerie di pubblica forsennatezza» (edizione '27); «di tutto si formava una massa enorme e confusa di pubblica follia» (edizione '40); cfr. A. MANZONI, *I Promessi sposi cit.*, cap. XXXII, p. 749. La correzione elimina il ricordo di Ovidio: «[...] Chaos, rudis indigestaque moles» (*Metamorphoseon libri*, I, 7; cfr. OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di F. Bernini, Bologna 1981, vol. I, p. 2).

⁸⁹ Cfr. L. TOSCHI, *Si dia un padre a Lucia. Studio sugli autografi manzoniani*, Padova 1983; e ID., *Percorsi testuali del «Fermo e Lucia»*, in AA.VV., *Giornata di studio (16 maggio 1985) nel II centenario della nascita di Alessandro Manzoni*, Roma 1987, pp. 61-84. Di diverso avviso, filologicamente immotivato, è E. N. GIRARDI, *Struttura e personaggi dei «Promessi sposi»*, Milano 1994.

→ pluralità di
serghe d'oro.

2 Fermo
e Lucia

1 Promessi
sposi

le linee misurate dalla scansione in giorni e mesi (e, in un caso, dall'onda lunga di un anno: quello della guerra per il possesso del ducato di Mantova e del Monferrato; degli effetti della carestia; dei lanzichenecci che passano e dei «teleri» della peste) e che si separano e da lontano si corrispondono; e che toccano la storia, e con essa si intrecciano, tutto correlando. Il «ciclo» è unitario. E la «carriera» è tutta del protagonista maschile (di Renzo; non piú di quel Fermo Spolino del primo romanzo, sempre fermo alla sua condizione di operaio e buon «massaio»), che alla fine delle sue prove con il mondo viene promosso dagli eventi a comproprietario, insieme al cugino Bortolo, di una piccola industria tessile nella libera terra di Bergamo: come l'operoso Goodchild della quarta tavola del «ciclo» *Operosità e pigrizia* di Hogarth, pas-

Figura 6.

William Hogarth, *Operosità e pigrizia*: l'ex apprendista diventa socio di un'azienda tessile, 1746.



sato dal telaio alla comproprietà dell'azienda; mentre due guanti, che si danno di «mano» sullo scrittoio, stringono l'intesa tra i due soci (cfr. fig. 6). La stretta di mano ha una tradizione nella letteratura delle immagini sulla Concordia (che «moltiplica l'abondanza delle cose»: cfr. fig. 7)⁹⁰; e viene riproposta in una vignetta dei *Promessi sposi* (cfr. fig. 8).

Di nuovo Hogarth. Nel *Fermo e Lucia*, la moglie dell'aristotelico don Ferrante ha una «governatrice». Si chiama Margherita. La padrona la chiama Signora Ghitina. Gli altri servitori l'hanno però ribattezzata Signora Chitarra: «Prendevano costoro che il suo collo lungo, la sua testa in fuo-

⁹⁰ Cfr. V. CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'antichi*, Venezia 1647; ristampa anastatica a cura di W. Koschatzsky, Graz 1963, p. 169.

Figura 7.

Vincenzo Cartari, *Fede e Concordia*, in *Imagini delli Dei de gl'antichi*, Venezia 1647 (1ª edizione 1556).



ri, le sue spalle schiacciate, la vita serrata dal busto, e le anche allargate la facessero somigliare alla forma di quello strumento: e che la sua voce acuta, scordata, e saltellante imitasse appunto il suono, che esso dà quando è strimpellato da mano inesperta»⁹¹. La figura a collo slungato, che include la "preformazione" intellettuale di uno strumento, è manieristica⁹². La donna-chitarra è nello stile manieristicamente espressionistico dell'Hogarth della dama-teiera o del vescovo-arpa (cfr. fig. 9). La sagoma grottesca della «governatrice» viene sacrificata nei *Promessi sposi*. Dai quali invece emerge la donna-pentolaccia: «[...] sconcia era la figura del-

la
pentolaccia

⁹¹ A. MANZONI, *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. IX, p. 501.

⁹² Cfr. R. LONGHI, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico* (1951-1970), Firenze 1976, pp. 93-94.

Figura 8.

Paolo Riccardi, *Renzo e il cugino Bortolo*, *I promessi sposi* 1841, cap. XXXVII.



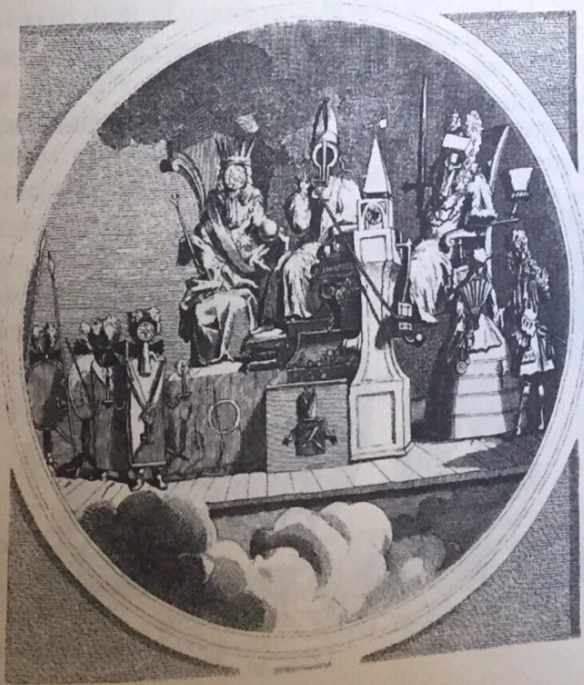
la donna: un pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi[...]»⁹³ (cfr. fig. 10). *I promessi sposi* "caricano" il corrispondente passo del *Fermo e Lucia*, dove la sconcezza del corpo è dovuta semplicemente a un'apparenza di tutta-pancia: «[...] da lontano sarebbe sembrato una pancia immensa»⁹⁴. La donna-pentolaccia nasce sí da un recupero di Hogarth, ma riconquistato all'avventura delle parole: alle sottotracce

⁹³ A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XI, p. 276.

⁹⁴ ID., *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. V, pp. 417-18.

Figura 9.

William Hogarth, *Monarchia, Episcopato e Legge*, 1724.



sinuose che, dentro le linee della narrazione, serpeggiano a rilevare, a raccogliere e a coordinare particolari altrimenti muti e dispersi. Nel *Fermo e Lucia* il pancione si lascia sfuggire l'arguzia di ammiccare al guazzabuglio del «corpaccio» del popolo (o «pentola» che «aveva cominciato a ribollire»)⁹⁵ durante l'insurrezione urbana per il pane. Al contrario, nei *Promessi sposi*, la «pentolaccia» punta a correlare le dissenatezze della rivolta frumentaria del 1628 (una cuccagna di dispendio, che l'abbondanza di cibo pretende di far nascere feticisticamente dalla distruzione delle madie dei forni e dalla seminazione di farina e pani per le strade della città) e l'in-

⁹⁵ *Ibid.*, cap. VIII, p. 485. L'immagine è contemporaneamente attiva in una nota dell'edizione 1822 del *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia*; dove compendia il conquasso della rivoluzione francese: «[...] bolliva in una parte d'Europa una grandissima rivoluzione» (A. MANZONI, *I Longobardi in Italia*, a cura di A. Di Benedetto, Torino 1984, p. 114).

Figura 10.

Francesco Gonin, «Come una pentolaccia a due manichi», *I promessi sposi* 1841, cap. XI.



pentola -> conchetta 1600
(capenza la pentola)

sensato gioco politico delle corti europee (nelle quali la storia «bolle in pentola»)⁹⁶ e della contesa del 1629 tra Spagna e Francia (che «bolliva» nella guerra per la successione nel ducato di Mantova)⁹⁷. Inoltre: nel *Fermo e Lucia* la donna-chitarra è un divertimento letterario; nei *Promessi sposi* la donna-pentolaccia è un paradigma che collabora alla spieta-ta fenomenologia manzoniana del comportamento delle folle durante la carestia e la peste. La «pentolaccia» è un argomento morale: è la donna-folla. E convive, nel romanzo, con due frammenti d'incubo: con l'uomo-folla, o «vecchio mal vissuto, che, spalancando due occhi affossati e infocati, contraendo le grinze a un sogghigno di compiacenza diabolica, con le mani alzate sopra una canizie vituperosa, agitava in aria un martello, una corda, quattro grandi chiodi, con che diceva di volere attaccare il vicario a un battente della sua porta, ammazzato che fosse»⁹⁸; e con l'altra donna-folla, che invita al dàgli all'untore nella Milano appestata («la quale, con un viso ch'esprimeva terrore, odio, impazienza e malizia, con cert'occhi stravolti che volevano guardar lui, e guardar lontano, spalancando la bocca come in atto di gridare a più non posso, ma rattenendo anche il respiro, alzando due braccia scarne, allungando e ritirando due mani grinzose e piegate a guisa d'artigli, come se cercasse d'acchiappar qualcosa, si vedeva che voleva chiamar gente, in modo che qualcheuno se n'accorgesse»)⁹⁹. La pentolaccia, il malvissuto e l'aripa sono i geni anonimi e saturnini della forza collettiva. Sono la cifra carnevalesca (nel caso della pentolaccia) e diabolica degli irresponsabili poteri di suggestione, convincio-

⁹⁶ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. V, p. 114.

⁹⁷ *Ibid.*, cap. XXVII, p. 613.

⁹⁸ *Ibid.*, cap. XIII, pp. 302-3.

⁹⁹ *Ibid.*, cap. XXXIV, p. 803. La bocca della megera, che si apre all'urlo pietrificato, è una scritta pittura di pazza squallidezza barocca. Sulla selvaggia energia del grido, nella pittura del Seicento, cfr. M. PRAZ, *Caravaggio* (1974), in *Id.*, *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano 1975, pp. 264-75, e (con solidi ancoraggi alla letteratura e alla musica) G. LECOAT, *The Rhetoric of the Arts*, 1550-1650, Frankfurt am Main 1975, pp. 73-189.

ne e conculcazione esercitati dalle masse sulla società: sugli amministratori e sulla magistratura. La fobia di Manzoni è «postrivoluzionaria». Paventa lo spettro dei sanculotti¹⁰⁰. E in più, nell'urlo della folla, nel suo «muggito», riascolta il «tolle, tolle, crucifige eum» (Ioannes, 19, 15) del massimo delitto giudiziario della storia. Il «primo uomo» dei *Promessi sposi* «s'avviò alla coda dell'esercito tumultuoso»¹⁰¹. Dimostrando così che non c'è differenza morale tra una «coda» di popolo e la «coda» di un «eroe» della demagogia e della dissimulazione (e la sua «vecchiezza» è dissimulatamente «decorosa», piuttosto che «vituperosa») qual è il gran cancelliere spagnolo Antonio Ferrer: «[...] Chiudete ora: no; eh! eh! la toga! la toga! -. Sarebbe in fatti rimasta presa tra i battenti, se Ferrer non n'avesse ritirato con molta disinvoltura lo strascico, che disparve come la coda d'una serpe, che si rimbucca inseguita»¹⁰². E la proiezione ferina è, in questo caso, l'equivalente del grottesco effetto d'ombra prediletto da Hogarth.

Il *Fermo e Lucia* è superficialmente hogarthiano. I *promessi sposi* sono profondamente e intimamente hogarthiani. Dall'uno all'altro romanzo, Manzoni è passato dalla moralità dei cicli alla moralità della linea serpentina della bellezza: dall'applicazione delle stampe, all'utilizzazione accorta dell'*Analysis of Beauty* (tradotta in italiano nel 1761 e discussa da Visconti nell'appendice ai capitoli II e III della prima parte della redazione 1819-24 delle *Riflessioni sul bello*). Sta di fatto che Manzoni (tanto nel primo che nel secondo romanzo) si diverte a rivelare la linea di Hogarth, sornionamente nascondendola nell'affrescaccio di una cappelletta votiva di campagna:

I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure

¹⁰⁰ Si veda S. TIMPANARO, *I manzoniani del "compromesso storico" e alcune idee sul Manzoni* (1975), in ID., *Antileopardiani e neomoderni nella sinistra italiana*, Pisa 1982, pp. 17-47.

¹⁰¹ A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. XII, p. 296.

¹⁰² *Ibid.*, cap. XIII, p. 315.

lunghe, serpeggianti, che finivan in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattoni, sur un fondo bigionnolo, con qualche scalcinatura qua e là¹⁰³.

Manzoni dice «serpeggianti». Ed è rilevante. Perché la fonte prima dell'immagine è la «serpentinata» di cui discorre il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* di Gian Paolo Lomazzo¹⁰⁴; nella dizione però di una citazione dell'Hogarth italianizzato, circa la figura «serpeggiante»:

Si racconta dunque che Michel Angelo comunicò quest'osservazione al Pittore Marco da Siena suo scolare, *ch'egli dovesse sempre fare una figura piramidale, serpeggiante, e moltiplicata per uno, due e tre*: nel qual precetto (secondo me) tutto il mistero dell'arte consiste. Perché la maggior grazia, e vivacità che una pittura aver possa, è, che esprima il *moto*; il che i Pittori chiamano lo *Spirito* di una pittura. Ora non vi è forma, che sia più acconcia ad esprimere un tal *moto* che quella della *fiamma del fuoco*, che secondo Aristotile, ed altri Filosofi è un elemento più attivo di tutti gli altri; perché la forma della fiamma di esso è più atta per il moto; come che abbia un *Cono*, o punta acuta, con cui sembra divider l'aria per poter ascendere alla sua sfera. Talmente che una pittura avendo questa forma sarà bellissima¹⁰⁵.

Il Seicento del *Fermo e Lucia* ha una forte rilevatura barbarica. Di tipo tragico. E ancora nella lettera del *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia* (1822): «[...] salvare una moltitudine dalle ugne atroci delle fiere barbariche»¹⁰⁶. Di «unghie» e «sozzi artigli», che graffiano l'aria, il

¹⁰³ *Ibid.*, cap. I, p. 12.

¹⁰⁴ Cfr. G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, in ID., *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, II, Firenze 1974, cap. I, p. 29. Cfr. L. BOTTONI e E. RAIMONDI, *Metafora: parola e immagine*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di A. Franceschetti, I, Firenze 1988, pp. 61-80. Sul trattato di Hogarth cfr. G. C. ARGAN, *Le idee artistiche di William Hogarth* (1950), in ID., *Studi e note. Dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 405-22; e F. MENNA, *William Hogarth. «L'analisi della bellezza»*, Salerno 1988.

¹⁰⁵ W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, 1753 (trad. it. *L'analisi della bellezza*, ristampa dell'edizione Livorno 1761, a cura di M. N. Varga, Milano 1989, p. 11).

¹⁰⁶ A. MANZONI, *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia* cit., cap. V, p. 132.

romanzo è stipato; come pure di varie «fiere»: tanto che la stessa Lucia è «bella fera»¹⁰⁷. La società è divisa in «facinosi» e in «circospetti»¹⁰⁸: bracchi e pernici; in cacciatori (talvolta leggiadri) e lepri; in uccellacci e uccellini; in diavoli incarnati e in prede¹⁰⁹. Tutto il romanzo è una caccia all'uomo, crudele e barbarica. Che in parte sopravvive nei *Promessi sposi*, ma nella superiore dimensione del «patire»: dell'adichiano «[...] far torto o patirlo [...]» (V, 7, 52); e di una feroce forza che «il mondo possiede» (V, 7, 52-53). La morale della Chiesa «comanda di patire piuttosto che farsi colpevole», dice Manzoni¹¹⁰. E il principio viene indegnamente tradotto da don Abbondio, nel suo idioletto della paura: «Non si tratta di torto o di ragione; si tratta di forza»¹¹¹.

La stessa parodia della letteratura del Seicento segue, nel *Fermo e Lucia*, il copione di una documentazione didattica-canzonatoria che manca della «metafisicizzazione» e del piú alto tiro del secondo romanzo. Manzoni era restio alla corrispondenza epistolare¹¹². E questa sua avversione riversò nei due romanzi. Le lettere che corrono tra un personaggio e l'altro hanno il triste destino o di essere intercettate da chi non si vorrebbe, o di ottenere un effetto assai diverso dal fine predisposto; o, peggio, di incatenare il mittente a un impegno che lo perderà. L'eterogenesi dei fini, il disturbo e l'imbroglio, sono massimi ed esilaranti nella corrispondenza tra personaggi di «omerico» analfabetismo; che mette in parodia la letteratura secentesca dei *Segretari*: i tratti dello scriver lettere sotto dettatura, e del corrispondere

¹⁰⁷ *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., t. II, cap. VII, p. 231.

¹⁰⁸ *Ibid.*, cap. I, p. 149.

¹⁰⁹ Per l'*animal analogy* si veda G. LONARDI, *Caccia tragica*, in *Id.*, *Ermengarda e il pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma*, Bologna 1991, pp. 133-46.

¹¹⁰ A. MANZONI, *Osservazioni sulla morale cattolica* cit., II, cap. II, p. 466.

¹¹¹ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. II, p. 47.

¹¹² Poco importa (diversamente da come pensa Luca Toschi: *Manzoni, in Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino 1995, III, pp. 414-55) che Manzoni, a dispetto della riluttanza, abbia poi lasciato un corposo epistolario.

per «turcimanni»; e le raccolte di lettere segretariali. È detto nel *Fermo e Lucia*:

Chi ha avuto occasione di veder mai carteggi di questa specie sa come sono fatti e come intesi. Colui che fa scrivere, dà al segretario un tema ravviluppato, e confuso; questi parte frangente, parte vuol correggere, parte esagerare per ottener meglio l'intento, parte non lo esprime come lo ha inteso; quegli a cui la lettera è indiritta, se la fa leggere; capisce poco; il lettore diventa allora interprete, e con le sue spiegazioni imbrogliava anche di piú quel poco di filo che l'altro aveva afferrato: di modo che le due parti finiscono a comprendersi fra loro come due filosofi trascendentali¹¹³.

Alla casistica del *Fermo e Lucia*, il secondo romanzo aggiunge il caso perverso e di metafisica vacuità di un dettatore che non può o non vuole farsi capire:

Che se, per di piú, il soggetto della corrispondenza è un po' geloso; se c'entrano affari segreti, che non si vorrebbero lasciar capire a un terzo, caso mai che la lettera andasse persa; se, per questo riguardo, c'è stata anche l'intenzione positiva di non dir le cose affatto chiare; allora, per poco che la corrispondenza duri, le parti finiscono a intendersi tra di loro come altre volte due scolastici [...]¹¹⁴.

L'arabesco di comunicazioni distorte e malfide diventa funambolico. Si attacca alle nuvole. E su quelle nuvole, a tanta altezza di metafisica *entelechia*, Manzoni trova (solo adesso) piú alto bersaglio nel romanzo barocco; se non proprio in uno del Biondi, intitolato *La donzella desterrada* (1628), in cui il re Arato detta un decreto «non volendo esser inteso», e pretendendo che da coloro che dovevano trasporlo in scrittura «si facesse come se l'intendessero»: «Fu conchiusa finalmente una lunga diceria: chi la dettò non l'intese, per intendersi meno da chi non era per intendersi che male»¹¹⁵. Per non parlare (mediazione segretariale a parte)

¹¹³ A. MANZONI, *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. IX, pp. 509-10.

¹¹⁴ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. XXVII, p. 620.

¹¹⁵ G. F. BIONDI, *La donzella desterrada*, Venezia 1640, p. 72. Anche la storia del Seicento viene ulteriormente approfondita nei *Promessi sposi*, tramite il ricorso a nuove fonti storiografiche: cfr. O. BESOMI e I. BOTTA, *Lecture riposte del Manzoni*,

delle *Instabilità dell'ingegno* (1635 e 1641) di Anton Giulio Brignole Sale: «Le lettere che hanno ad interpretare gli affetti di chi le manda, hanno bene spesso bisogno di essere interpretate a colui che le manda. Pensate se si scrive quello che si sente, quando si scrive quello che né meno s'intende»¹¹⁶. E tocca a due disinvolti provinciali mimare rusticalmente, nei *Promessi sposi*, il dibattito secentesco (di grande pertinenza segretariale) sull'abuso dei titoli:

(sp. 38

- Chi è sua eminenza? - domandò Agnese.

- Sua eminenza, - rispose don Abbondio, - è il nostro cardinale arcivescovo, che Dio conservi -.

- Oh! in quanto a questo mi scusi, - replicò Agnese: - ché, sebbene io sia una povera ignorante, le posso accertare che non gli si dice così; perché, quando siamo state la seconda volta per parlargli, come parlo a lei, uno di que' signori preti mi tirò da parte, e m'insegnò come si doveva trattare con quel signore, e che gli doveva dire vossignoria illustrissima, e monsignore -.

- E ora, se vi dovesse tornare a insegnare, vi direbbe che gli va dato dell'eminenza: avete inteso? Perché il papa, che Dio lo conservi anche lui, ha prescritto, fin dal mese di giugno, che ai cardinali si dia questo titolo. E sapete perché sarà venuto a questa risoluzione? Perché l'illustrissimo, che era riservato a loro e a certi principi, ora, vedete anche voi altri, cos'è diventato, a quanti si dà: e come se lo succiano volentieri! E cosa doveva fare, il papa? Levarlo a tutti? Lamenti, ricorsi, dispiaceri, guai; e per di più, continuar come prima. Dunque ha trovato un bonissimo ripiego. A poco a poco poi, si comincerà a dar dell'eminenza ai vescovi; poi lo vorranno gli abati, poi i proposti: perché gli uomini son fatti così; sempre voglion salire, sempre salire; poi i canonici... -.

- Poi i curati -, disse la vedova.

- No no -, riprese don Abbondio: - i curati a tirar la carretta: non abbiate paura che gli avvezzin male, i curati: del reverendo, fino alla fine del mondo. Piuttosto, non mi maraviglierei punto che i cavalieri, i quali sono avvezzi a sentirsi dar dell'illustrissimo, a esser trattati come i cardinali, un giorno volessero dell'eminenza anche loro. E se la vogliono, vedete, troveranno chi gliene darà. E al-

in *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, a cura di P. Di Stefano e G. Fontana, Bellinzona 1993, pp. 15-54.

¹¹⁶ A. BRIGNOLE SALE, *Le instabilità dell'ingegno*, a cura di G. Formichetti, introduzione di C. Mutini, Roma 1984, *Giornata seconda*, p. 52.

lora, il papa che ci sarà allora, troverà qualche altra cosa per i cardinali [...]»¹¹⁷.

«Nei titoli s'abbonda per cortesia», commenta sarcastico Manzoni nella *Colonna infame*¹¹⁸.

Il *Fermo e Lucia* è precario nella designazione dei nomi dei personaggi. La serva del curato in principio è chiamata Vittoria, poi Perpetua. Il cugino del tiranno antagonista di Fermo (don Rodrigo) è indicato come conte Orazio, prima di diventare Conte Attilio. Il cappuccino padre Galdino (e anche padre Guardiano) diventa padre Cristoforo, e il suo primo nome passerà a designare il frate questuante ex fra Canziano; la "maschera" della falsa scienza secentesca, don Valeriano, prenderà il nome di don Ferrante, e la moglie da donna Margherita diventerà donna Prassede; il causidico dottor Pettola diventerà dottor Duplica, prima di stabilizzarsi nel trasparentissimo *Azzecca-garbugli dei Promessi sposi*. Tanto movimento ha la sua regola nell'effetto evocativo dei nomi, assai attenuato nei *Promessi sposi*. Vittoria la vince sempre. Pettola è il nome di una maschera lombarda, cosiddetta dalla falda sudicia dell'abito; e allude anche al *tira-foeura di petto*: al «cavar altrui d'intrigo». Duplica richiama la procedura processuale tendente a paralizzare la replica (toscano-milanese, tra Machiavelli e Maggi, è il nome *Azzecca-garbugli nei Promessi sposi*)¹¹⁹. Con il promesso Fermo Spolino (Renzo Tramaglino, da 'tramaglio', nel secondo romanzo), Manzoni si concede la licenza di un bisticcio: si diverte all'ossimoro di un personaggio che sta "fermo" con il nome, e "prilla" con il cognome; e tira giù un "Fermo" che «si era

¹¹⁷ A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. xxxviii, pp. 886-87.

¹¹⁸ ID., *Storia della Colonna infame*, prima redazione, in ID., *Storia della Colonna infame*, a cura di C. Riccardi, Milano 1984, p. 145.

¹¹⁹ Cfr. D. ISELLA, *Porta e Manzoni*, in ID., *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino 1984, pp. 179-230; e O. CASTELLANI POLLIDORI, *Teoria e prassi tra le quinte dei «Promessi sposi»*, in AA.VV., *Manzoni. «L'eterno lavoro»*. Atti del Congresso internazionale sui problemi della lingua e del dialetto nell'opera e negli studi del Manzoni (Milano, 6-9 novembre 1985), Milano 1987, pp. 373-402.

mosso»¹²⁰. Importa che i personaggi del *Fermo e Lucia*, più coloristicamente e confidenzialmente designati, hanno come unico contorno quello che a loro deriva dalla collocazione nello spazio del racconto. Sono visti dal di fuori: pedine della strategia narrativa. Nei *Promessi sposi*, Manzoni entra invece nel "guscio" dei personaggi, e da questa specola intima considera i contorni esterni.

La prova piú evidente e inoppugnabile della diversità dei romanzi di Manzoni è offerta dall'Anonimo del Seicento. Che ha due profili inconciliabili; e presiede a due contrastanti e ben caratterizzate finzioni narrative. L'Anonimo è personaggio con due anagrafi; e con due personalità. Il suo corpo è d'inchiostro, un po' dilavato. È disegnato dalle lettere e dai paleografici scarabocchi della inedita cronaca. Quella cronaca d'altri tempi che Manzoni finge di aver trovato e di aver cominciato a trascrivere. E con la quale dialoga nei suoi romanzi; dissente e si stizza. E che tuttavia è preziosa. Perché gli permette di raccontare, nel corpo a corpo che lo impegna, i romanzi dei suoi romanzi: la genealogia delle sue opere, il loro crescere a contrasto; la messa a giorno delle loro strutture e la dichiarazione delle scelte linguistiche. L'Anonimo consente il commentario che nei romanzi si iscrive. E dà l'alibi della distanza al trascrittore, che ha vocazione saggistica; e che si impegna a dar conto e ragione del suo lavoro: a commentare, verificare, correggere e integrare la storia; e a raccogliere le parole dalla voce dei personaggi che nella storia incontra, e a saggiarle sulle sue cognizioni di ragione e di fede («[...] il padre soggiunse, con voce alterata: - il cuor mi dice che ci rivedremo presto - . Certo il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto»)¹²¹. L'Anonimo dà a Manzoni il piacere di dar lezioni di gusto al secolo, al quale la cronaca sopravvive.

¹²⁰ A. MANZONI, *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. VII, p. 462.

¹²¹ ID., *I promessi sposi* cit., cap. VIII, p. 190.

E a parlare del passato, perché il presente intenda («Così va spesso il mondo... voglio dire, così andava nel secolo decimo settimo»)¹²². L'Anonimo del *Fermo e Lucia* è estraneo ai personaggi della sua cronaca. Il suo manoscritto viene da un archivio. È l'opera di un memorialista. Di un narratore. Che nella prima *Introduzione*, contemporanea alla stesura dei primi capitoli, si presenta come «fedele spettatore» e osservatore degli «accidenti»; e nella seconda, rifatta a romanzo ultimato e ormai in procinto di riscrittura, si corregge. «Narrando [...]», aveva prima scritto. Adesso rifà la dicitura: «Descrivendo questo racconto avvenuto nelli tempi della mia gioventù [...]». E non è la stessa cosa. Non solo perché l'Anonimo dichiara i suoi anni non piú verdi. Ma in quanto "narrare" e "descrivere" non sono sinonimi. L'aveva spiegato Matteo Bandello, un secolo prima; quando dichiarava di «descrivere» le sue novelle dalla voce di chi gliel'aveva raccontate. La divaricazione è operativa nel *Fermo e Lucia*: «[...] se ella conoscesse per testimonianza degli occhi suoi i casi di questa giovane, certo ch'io non istarei ora in dubbio: ma ella non li conosce che per relazione [...]»¹²³. Il primo Anonimo scrive "per testimonianza degli occhi". Il secondo "per relazione". E che le cose stiano così, lo confermano *I promessi sposi*. In essi, a scrivere con maggior pertinenza di arcaica grafia e di stile segretariale, è il secondo Anonimo: «[...] descrivendo questo Racconto avvenuto ne' tempi di mia verde stagione [...]». E il romanzo, il secondo, *I promessi sposi*, finalmente rivela il mistero. Il narratore originario è Renzo. È stato lui a raccontare e a replicare oralmente al cronista le sue traversie, poi "descritte": «[...] lui medesimo [...] soleva raccontar la sua storia molto per minuto, lunghettamente anzi che no (e tutto conduce a credere che il nostro Anonimo l'avesse sentita da lui piú di una volta) [...]»¹²⁴. Un altro par-

¹²² Ibid., p. 171.

¹²³ ID., *Fermo e Lucia* cit., t. II, cap. I, p. 159.

¹²⁴ ID., *I promessi sposi* cit., cap. XXXVII, p. 863. Cfr. H. GROSSER, *Osservazioni sulla tecnica narrativa e sullo stile nei «Promessi sposi»*, in «Giornale storico della let-

F. e. l.

Finali
Promessi
Sposi
Cap. 38

- *Introduzione - Anonimo -*
Matteo

tiolare apprendiamo sull'Anonimo, dai *Promessi sposi*. Il «cronista» era amico di quel «furbo matricolato» di notaio che arrestò Renzo nell'osteria della Luna piena: «[...] il nostro storico pare che fosse nel numero de' suoi amici»¹²⁵. L'informazione dice piú di quanto non dichiararsi, con quel «pare» che è un ammicco. Il notaio era un uomo di «finte», e miserabili per giunta. A Renzo avrebbe voluto far credere di essere suo «amico»; e lo arrestava. Insomma, un po' bugiardo doveva esserlo, quest'Anonimo: anche lui.

Il primo cronista ha piú miti pretese. La sua cronaca vuole essere sí una «ricordanza ai posteri», ma si accontenta di giungere e fermarsi ai «discendenti». La cronaca originaria è, quindi, nel genere dei Ricordi di famiglia. Un po' mirabolante, e scolasticamente latineggiante, con le cose «mostruose» che hanno toccato vette ormai irraggiungibili: «Onde si vede esser vero quel detto che il mondo invecchiando peggiora, ma non credo che sarà vero d'ora in poi, perché avendo il male ormai passato i termini della comparazione, ha toccato l'apice del superlativo, e il pessimo non è di peggioramento capace»¹²⁶. Il secondo Anonimo vuole invece parlare alla posterità tutta, e dei discendenti neppure si cura. Né gli importa il predicazzo sul mondo, che piú di tanto non può peggiorare. Come il primo Anonimo, parla solo il conte Attilio; nel *Fermo e Lucia*: «[...] il mondo diventa peggiore di giorno in giorno...»¹²⁷. Il «picciolo teatro» al quale si affaccia l'autore di ricordanze, ha in cartellone «luttuose tragedie di calamità, e scene di malvagità grandiosa». Quello dell'istorico prevede, per gli spettatori di piú profondo sguardo, spettacoli ulteriori. Soprannaturali e metafisicamente interferiti: «intermezzi di imprese virtuose, et bontà angeliche

teratura italiana», XCVIII (1981), 503, pp. 409-40; e E. MEIER-BRÜGGER, «*Fermo e Lucia*» e «*I promessi sposi*» come situazione comunicativa, Frankfurt am Main - Bern - New York - Paris 1987.

¹²⁵ A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. xv, p. 362.

¹²⁶ ID., [Prima] *Introduzione* cit., p. 3.

¹²⁷ ID., *Fermo e Lucia* cit., t. II, cap. VIII, p. 267 (anche per le citazioni successive).

che s'oppongono all'operazioni diaboliche». I due cronisti hanno personalità diverse. Non coincidono né per spessore culturale né per intenzioni letterarie. Sono personaggi per nulla sovrapponibili. Uno è esterno al romanzo: l'autore di una cronaca ritrovata e trascritta. L'altro viene dall'interno del romanzo: è il trascrittore trascritto, sospettato di essere un «furbo matricolato», degli scilinguagnoli di Renzo. Il *Fermo e Lucia* e *I promessi sposi* lavorano due diverse finzioni romanzesche. E due modi diversi di costruire i personaggi. Il primo Anonimo è guardato dal di fuori. E ha lo spazio che la collocazione gli definisce. Il secondo è guardato da un punto interno al ventre di balena del romanzo: il suo spazio è quello dilatato e interagente delle relazioni, di situazione e di parola, che fra di loro intrattengono i personaggi della finzione. Per di piú, la cronaca dell'Anonimo è un palinsesto. Prima di fissarsi nel testo esibito dai *Promessi sposi*, passa per i ripensamenti della prima *Introduzione* al *Fermo e Lucia* e le varianti della seconda.

L'Anonimo dei *Promessi sposi* esordisce in trombazza: «L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera in battaglia»¹²⁸. Dispensatrice d'immortalità è l'Historia, nella duplice accezione di indagine e di racconto. L'incertezza era per l'aggiunto: «illustre» o «meravigliosa»? Il secondo dovette risultare troppo dichiarativo di poetica. La scelta definitiva cadde su «illustre», un deverbale confortato dalla prosa del *Fermo e Lucia*: «io sento un rammarico di non possedere quella virtù che può tutto illustrare, di non poter dare uno splendore perpetuo di fama a queste parole [...]»¹²⁹. Il «Tempo» è esito ultimo, dopo una replicata «Morte». E si capisce: riporta infatti all'oraziana «fuga temporum» dei *Carmina* (III, 30, v. 5). La predacità

¹²⁸ ID., *Introduzione* a ID., *I promessi sposi* cit., p. 3.

¹²⁹ ID., *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. I, p. 333.

della Morte (una variante della prima *Introduzione* parla di «preda») fa posto alla prigione del Tempo. L'*Historia* è marziale, nel suo procedere: richiama all'appello della vita gli anni «già incadaveriti», «fatti cadaveri»; e come manipoli e falangi li schiera, li passa in rassegna e li ordina alla battaglia (li «appresenta» alla Morte, «ancora come nimici»: in una variante della prima *Introduzione* del *Fermo e Lucia*). Certo, c'è barocca strampalatezza in questa immagine degli annuali. Un sovrappiù di segretariale ghiribizzo, rispetto alla fonte che l'Anonimo «descrive». Che non può essere Renzo, privo com'è di storiografica scienza. Siamo al prologo teorico del «romanzo» di Renzo. E per esso, l'Anonimo stralciava una pagina dalla sua biblioteca secentesca. La scelta è caduta sull'*Introduzione della Geografia trasportata al morale* (1664) di Daniello Bartoli. Era stato lo scrittore gesuita a dire che «l'*Historia*, recatasi tutta sopra se stessa, non altrimenti che i Poeti fingerebbono una Maga, coll'incantata verga e il mormorio degli scongiuri», ci dispiega «scene e teatri» («Teatro [...] e Scene», ripete a eco l'Anonimo, nel prosieguo della cronaca); ovvero «spettacoli di mirabile apparenza» («cose mostruose»): nei quali «di novello» («di nuovo», nella prima *Introduzione*) i morti eroi, tratti dal «fondo» della terra o del mare («cemeteri alle ossa») si vedranno «ordinarsi a battaglia» («li ordina in battaglia», nella prima *Introduzione*) e starci «a schiera innanzi» («li schiera», nel secondo Anonimo). «Hor questo appunto è il continuo far dell'*Historia*: ricavar di sotterra i tesori delle più pretiose memorie che il Tempo, vecchio decrepito, o vi perdé come smemorato o vi seppellí come avaro», aveva sentenziato Bartoli; e aveva aggiunto il detto dell'Anonimo e del conte Attilio: «le cose intristiscono tanto più, quanto invecchiano»¹³⁰.

Per l'Anonimo manzoniano (uno e bino e trino) l'*Historia* va «trapuntando coll'ago finissimo dell'ingegno i fili d'oro e di seta, che formano un perpetuo ricamo di Attioni glo-

¹³⁰ D. BARTOLI, *La geografia trasportata al morale* cit., pp. 10 e 17.

riose». Viene fuori così la discreta erudizione del cronista. È evocato infatti il manto del vanitoso quanto avvenente Demetrio Poliorcete, con sopra ricamate le figure della terra e dei corpi celesti. Ne parla Plutarco, nelle *Vite parallele*. E ne parla Bartoli: «[...] sí com'è d'altro merito, che l'uscire a mostrarsi di quel fastoso Demetrio, soprannominato l'Espugnatore delle città, con indosso il reale ammanto rappresentovi sopra coll'ago in bel trapunto d'oro, tutto di perle e di care gemme fiorito, l'universal descrizione del mondo»¹³¹.

Frastornato dallo smuscar forte «de' bellici Oricalchi», quella sola moltitudine che è l'Anonimo, trova modo di presentarsi come aristotelico (impuntato su «sostanza» e «accidenti») e come tolemaico che la fisica del suo universo trasporta in politica; spagnoleggiando con quell'«amparo», che si posa dentro il romanzo sulle labbra dei cugini filoispanici Rodrigo e Attilio:

E veramente, considerando che questi nostri climi sijno l'amparo del Re Cattolico nostro Signore, che è quel Sole che mai tramonta, e che sopra di essi, con riflesso Lume, qual Luna giamai calante, risplenda l'Heroe di nobil Prosapia che *pro tempore* ne tiene le sue parti, e gl'Amplissimi Senatori quali Stelle fisse, e gl'altri Spettabili Magistrati, qual'erranti Pianeti spandino la luce per ogni dove, venendo così a formare un nobilissimo Cielo, altra causale trouar non si può nel vederlo tramutato in inferno d'atti tenebrosi, malvagità e sevitie che dagl'huomini temerarij si vanno moltiplicando, se non se arte e fattura diabolica, attesoché l'humana malitia per sé sola bastar non dourebbe a resistere a tanti Heroi, che con occhj d'Argo e bracci di Briareo, si vanno trafficando per li pubblici emolumenti¹³².

Il Manzoni della cronaca è antiquario e gran falsario. Costruisce l'apocrifo dell'Anonimo come centone bartoliano. E l'Anonimo stesso pregia delle qualità irriducibilmente tolemaiche e aristoteliche dello storico della Compagnia di Gesù; e della sua vocazione alle scenografie campali, entro le quali i demoni malefici si schierano come eserciti contro le

¹³¹ *Ibid.*, p. 4 (corsivi nostri).

¹³² Per tutte le citazioni cfr. A. MANZONI, *Introduzione* a *Id.*, *I promessi sposi* cit., pp. 3-4.

Centone: componimento composto di brani di ≠ autori

potenze del bene. Volle però lombardizzare il secondo Anonimo; e ulteriormente sgangherarlo: per dar colore di vero storico alla "relazione" (interna al romanzo) del brianzolo Renzo e del suo "segretario". Solo a questo punto convertì la penna dell'Anonimo ai furori fonetici e morfologici del medico e storico lombardo Alessandro Tadino, che soleva scrivere «con le gomita»¹³³.

Alla religiosità antiprovidenzialistica di Manzoni non poteva essere congeniale il Bartoli che aveva celebrato l'ativismo trionfalistico, armato di proselitismo planetario e guidato dal dito di Dio, del cattolicesimo legionario dei Gesuiti. Ma alla sensibilità dell'artista non poteva essere indifferente il talento letterario dello scrittore, per quanto in simpatia presso i classicisti. Qualche rimorso dovette pur averlo Manzoni, per avere anonimizzato e strapazzato il barocco "fattucchiere" e "sognatore" di parole. Una riparazione si sente quindi di dovergliela. E proprio nella prima pagina del romanzo, successiva all'*Introduzione*; a partire dall'*Introduzione* storica alla "geografia morale".

Bartoli aveva accennato a «golfi e seni» che nella terra si «adentrano»¹³⁴. Con questi «golfi» e con questi «seni», che frastagliano il paesaggio, Manzoni (variando a eco e a specchio) apre e chiude il primo periodo del romanzo:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a restringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e

¹³³ ID., *Fermo e Lucia* cit., t. III, cap. v, p. 430. Cfr. E. BONORA, *Su una fonte dell'Introduzione dei «Promessi sposi»*, in ID., *Manzoni. Conclusioni e Proposte*, Torino 1976, pp. 103-23. Sulla cronaca cfr. anche M. BARENGHI, *Diciture per un inedito del secolo decimosettimo* (1989), in ID., *Ragionare alla Carlona. Studi sui «Promessi sposi»*, Milano 1994, pp. 11-55. Guido Pedrojetta propone dei riscontri (poco rilevanti) anche con il panegirico in morte di san Carlo Borromeo (1626) del padre somasco Vincenzo Tasca: cfr. G. PEDROJETTA, *Carneade, chi era costui?*, in «Annali manzoniani», nuova serie, III (1994), pp. 169-205.

¹³⁴ D. BARTOLI, *La geografia trasportata al morale* cit., p. 18.

segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, *allontanandosi* di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in *nuovi golfi e in nuovi seni*¹³⁵.

Il *Fermo e Lucia* dava «vanj seni e per così dire piccioli golfi d'ineguale grandezza». E parlava di «riva» e «riviera» anziché di «costiera»¹³⁶, che è, quest'ultima, parola quant'altre mai del Bartoli; la troviamo subito nella stessa *Geografia trasportata al morale*: «Alle ampie falde, alle fiorite *costiere* [...] voi v'accorgete che siamo innanzi al Mongibello»¹³⁷. E il nuovo riscontro dà esempio minimo dell'impostazione scenografica delle pagine "geografiche" del Bartoli, che si fa descrittore e spettatore insieme. Come il Manzoni, solo in prima istanza descrittore: passando dal deittico di apertura («Quel ramo»), al «primo vederlo» di un ipotetico spettatore¹³⁸. L'intera apertura paesaggistica dei *Promessi sposi* (non così del *Fermo e Lucia*) è un esercizio d'ammirazione applicato alla prosa del Bartoli. L'aveva intuito Giuseppe Bonaviri, che però si basava, meno persuasivamente, sulla *Istoria della Compagnia di Gesù*: «[...] la spiaggia rientra in se stessa e si rivolge in vari seni [...] non essendo costumati di ingolfarsi in mare aperto»¹³⁹.

Anche Manzoni anonimeggiava. Discretamente. Scriveva a Fauriel, e anticipava il suo progetto di romanzo storico; il 3 novembre del 1821:

¹³⁵ A. MANZONI, *I promessi sposi* cit., cap. I, p. 9 (corsivi nostri).

¹³⁶ ID., *Fermo e Lucia* cit., t. I, cap. I, p. 17.

¹³⁷ D. BARTOLI, *La geografia trasportata al morale* cit., cap. II, p. 21 (corsivo nostro).

¹³⁸ Per la tecnica del Bartoli cfr. B. MORTARA, *Un uso infinito in Daniello Bartoli*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», CCCLIX (1962), 7-12, pp. 486-532.

¹³⁹ G. BONAVIRI, *Daniello Bartoli: una fonte per «Quel ramo del lago di Como»* (1978), in ID., *L'arenario*, Milano 1984, pp. 165-82. Altre letture dell'incipit: G. ORELLI, «Quel ramo del lago di Como...», in «Paragone», n. 286 (1973), pp. 47-66; G. BARDAZZI, *Manzoni e la purificazione dello sguardo*, in *Le regard et l'écrivain*, a cura di P. G. Conti, numero monografico di «Versants», XII (1987), pp. 95-111. Sui gli «esordi» nel romanzo cfr. B. TRAVERSETTI e S. ANDREANI, *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Torino 1988; e A. DEL LUNGO, *Pour une poétique de l'incipit*, in «Poétique», n. 94 (1993), pp. 131-52.

Pour vous indiquer brièvement mon idée principale sur les romans historiques, et vous mettre ainsi sur la voie de la rectifier, je vous dirai que je le conçois comme une représentation d'un état donné de la société par le moyen de faits et de caractères si semblables à la réalité, qu'on puisse les croire une histoire véritable qu'on viendrait de découvrir¹⁴⁰.

Una storia da far tornare alla luce, quindi; anche se qui Manzoni non calza la maschera barocca del raddomante e luogotenente di cadaveri. Il romanzo non è una parata di urne. Eppure Manzoni aveva prestato la sua voce all'Anonimo. Almeno una volta. Quando l'aveva fatto distrarre dalle «Imprese de Principi e Potentati, e qualificati Personaggi», per farlo raccogliere sulle «gente meccaniche, e di piccolo affare»; e «lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto». Questi due avverbi con una sola terminazione in -mente denunciavano lo stile solenne, burocratico e spagnolescante dell'Anonimo¹⁴¹. Ma il proposito era genuinamente manzoniano. Anzi, la chiusura del sipario sul gran teatro delle «Attioni gloriose» (anche se motivata da una prudenza tutta secentesca) e l'apertura dell'«angusto» e non meno tragico teatro dei «meccanici», riscriveva una pagina di Voltaire: «En effet, l'histoire n'est que le Tableau des crimes et des malheurs. La foule des hommes innocents et paisibles disparaît toujours sur ces vastes théâtres»¹⁴². E la «foule des hommes innocents et paisibles» è diventata «moltitudine vagabonda» nel romanzo: sull'esem-

¹⁴⁰ A. MANZONI, Lettera a Claude Fauriel del 3 novembre 1821, in *id.*, *Tutte le lettere cit.*, t. I, pp. 244-45 («Per darvi un'idea sommaria di come io principalmente guardi ai romanzi storici, e mettervi così nella condizione di correggermi, vi dirò che concepisco il romanzo come la rappresentazione di un certo stato della società per mezzo di fatti e caratteri talmente simili alla realtà, che si possa pensare a una storia vera che si fosse appena rinvenuta»).

¹⁴¹ Cfr. B. MIGLIORINI, *Coppie avverbiali con un solo -mente* (1952), in *id.*, *Saggi linguistici*, Firenze 1957, pp. 148-55.

¹⁴² VOLTAIRE, *L'Ingénu*, in *id.*, *Romans et contes*, a cura di R. Groos, Paris 1954, cap. x, p. 269 («Di fatto la storia non è che quadro di crimini e calamità. La folla di innocenti e pacifici costantemente scompare in così vasti teatri»). Cfr. G. RAGONESE, *Illuminismo e romanticismo in Alessandro Manzoni* (1979), in *id.*, *Da Manzoni a Fogazzaro. Studi sull'Ottocento italiano narrativo*, Palermo 1983, pp. 15-55.

pio di Thierry e di Scott; e nello spirito del *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica in Italia* e del «concetto drammatico» dei desideri, dolori e patimenti «dell'immenso numero d'uomini che non ebbero parte attiva negli avvenimenti, ma che ne provarono gli effetti»¹⁴³. Per questa umanità tradita dalla storia, Manzoni si è fatto storico di «seconda mano»: «[...] noi valendoci del privilegio che hanno gli storici di seconda mano, di inventare qualche cosa di verisimile per rendere compiuta la storia, e supplire alle mancanze dei primi, affermiamo [...]»¹⁴⁴. Ha cioè scritto un romanzo (duale) che collabora con gli storici, senza subordinare la letteratura alla storiografia; e piuttosto dando legittimità all'«invenzione», che alla verità morale (per via di «poesia», aveva detto nella *Lettre à Mr. Chauvet*) recuperando quanto gli storici hanno trascurato e taciuto. A questo progetto dovette conquistare una lingua di comunicazione; arduamente, dovendo partire (nella seconda *Introduzione al Fermo e Lucia*) dal concetto di «analogia» elaborato dalla linguistica illuminista:

A bene scrivere bisogna sapere scegliere quelle parole e quelle frasi, che per convenzione generale di tutti gli scrittori, e di tutti i favellatori (moralmente parlando) hanno quel tale significato: parole e frasi che o nate nel popolo, o inventate dagli scrittori, o derivate da un'altra lingua, quando che sia, comunque, sono generalmente ricevute e usate. Parole e frasi che sono passate dal discorso negli scritti senza parervi basse, dagli scritti nel discorso senza parervi affettate; e sono generalmente e indifferentemente adoperate all'uno e all'altro uso¹⁴⁵.

«Qui giace la lepre», dice il *Fermo e Lucia*. «Qui sta il punto», dicono *I promessi sposi*. E, tra «lepre» e «punto», si è consumato il passaggio dall'espressivismo (eclettico) al toscano e fiorentino. Ma, nei *Promessi sposi*, provvede il Griso a recuperare il «qui giace la lepre» (cap. VIII); e dimostra

¹⁴³ A. MANZONI, *Discorso sur alcuni punti della storia longobardica cit.*, p. 46.

¹⁴⁴ *id.*, *Fermo e Lucia cit.*, t. III, cap. VII, p. 455.

¹⁴⁵ *id.*, [Seconda] *Introduzione, ibid.*, pp. 14-15.

DISCORSO
SOPRA
L'UNGO
BRADIA

ad evidenza che l'espressivismo non era finito. Del resto Manzoni non rinnegò del tutto la prosa del *Fermo e Lucia*; che, almeno in parte, sentì esportabile: recuperabile "al livello delle cognizioni europee", nonostante il "composto indigesto di frasi un po' lombarde, un po' toscane, un po' francesi, un po' anche latine"¹⁴⁶; e quindi traducibile: addirittura piú di quanto non lo fosse, per alcuni tratti, la "dicitura" dei *Promessi sposi* del '27. Ne dà conferma inopinata una lettera del 9 dicembre 1828. A Parigi era appena uscita la seconda traduzione del romanzo: *Les fiancés*. Il traduttore, Pierre-Joseph Gosselin, chiese a Manzoni di saggiare e verificare la tenuta e l'efficacia della traduzione. Manzoni si prestò. Rispose al traduttore. E propose un elenco abbastanza lungo di traduzioni d'autore¹⁴⁷. Con un po' di pazienza si possono individuare nell'elenco le versioni che scavalcano il testo dei *Promessi sposi*, per recuperare la lezione del *Fermo e Lucia*. Nella prima colonna viene riportato il brano dei *Promessi sposi* segnalato da Manzoni; nella seconda viene trascritta la traduzione d'autore; nella terza si dà il frammento corrispondente del *Fermo e Lucia*. Le parentesi quadre chiudono le varianti introdotte dall'ultima revisione del romanzo. Il risultato del confronto è sorprendente:

P.S.	TRAD.	F. e L.
1) la riverisce caramente	vous fait ses compliments	le fa i suoi complimenti ¹⁴⁸
2) una povera tosa [ragazza]	une pauvre fille	una povera figlia ¹⁴⁹
3) non voglia ripor [metter] la sua gloria	ne mettez pas votre gloire	non metta la sua gloria ¹⁵⁰
4) Tutto il mondo è paese	on vit partout	possiamo vivere anche via di qui ¹⁵¹

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁷ A. MANZONI, Lettera a P.-J. Gosselin del 9 dicembre 1828, in *Id.*, *Tutte le lettere* cit., I, pp. 511-32.

¹⁴⁸ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. I, p. 20; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., I, 1, p. 23.

¹⁴⁹ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. III, p. 72; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., I, 5, p. 76.

¹⁵⁰ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. VI, p. 120; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., I, 6, p. 96.

¹⁵¹ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. VI, p. 127; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., I, 6, p. 101.

5) Al picchiare somnesso di Renzo	lorsque Renzo frappa doucement à la porte	Quando s'intese bussare sommessamente alla porta ¹⁵²
6) avevano avvantaggiato molto in passato [s'erano avvantaggiati molto e poi molto nel passato]	avaient eu de grands bénéfices par le passé	avevano guadagnato assai assai in passato ¹⁵³
7) ecco quei [quelli] delle novità	voici les gens aux nouvelles	ecco quelli delle notizie ¹⁵⁴
8) assettò [si lisciò] la barba	caressa, etc.	si accarezzò la barba ¹⁵⁵

Il *Fermo e Lucia* era piú disponibile a una ripronuncia francese.

¹⁵² *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. VII, p. 162; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., I, 7, p. 122.

¹⁵³ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. XII, p. 284; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., III, 5, p.

433. ¹⁵⁴ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. XVI, p. 379; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., III, 8, p.

486. ¹⁵⁵ *Id.*, *I promessi sposi* cit., cap. XVI, p. 380; *Id.*, *Fermo e Lucia* cit., III, 8, p.

487.