

stilistici e retorici, spesso di matrice biblica, che costituiscono la controparte formale di concetti religiosi, che in tal modo si incarnano nella scrittura: non sono quindi il pre-concetto da dimostrare, ma dimostrazione in atto; non dall'ideale del pensiero al reale della scrittura, ma dalla realtà della scrittura all'idealità del pensiero, che in essa si incarna e quindi si manifesta (cfr. anche Sarni, 2016, in particolare il primo capitolo).

Annoni (2015), riprendendo con nuovi argomenti e ulteriori approfondimenti spunti già presenti nella critica manzoniana, segnala, anche se con qualche rigidità, la presenza, nelle opere di Manzoni, di una aporia che ne investe proprio il cattolicesimo: il poeta della «Madre de' Santi», della *Pentecoste* (v. 1) e dei *Promessi sposi*, «libro di pace», mal si concilierebbe con il poeta del «mondo della spada» (Annoni, 2015, pp. XL e XCIV), che viene celebrato particolarmente in *Marzo 1821* e che risorge episodicamente anche in seguito, ogni volta che emerge la passione politica per l'indipendenza e la libertà d'Italia, per conseguire le quali ritiene legittimo il ricorso alla violenza.

La strada per una più piena comprensione del modo in cui quella «religione cattolica» che «riempie e domina» l'«intelletto» di Manzoni si incarna (uso volutamente il termine teologico, poiché quella manzoniana va considerata una poetica dell'incarnazione) nelle sue opere, nella loro struttura formale (nell'*elocutio*, nell'*inventio*, nella *dispositio*), è appena intrapresa; e ancora da riprendere in esame è il ruolo che esso modo ha nel conseguimento o meno del risultato estetico, nel senso manzoniano del bello morale.

Il romanzo illustrato*

di Salvatore Silvano Nigro e Francesco de Cristofaro

12.1

Non sopire, non troncare

C'è un «gran fracasso», nei capitoli XVIII e XIX dei *Promessi sposi*. La casa di Renzo è come Troia: «una città presa d'assalto». Il monastero di Monza è, per don Rodrigo, un luogo da «espugnare». Va montando un semenzaio di «guai», una «guerra... aperta», un «monte di disordini»: tutta un'«iliade». A spegnere l'«incendio», sopendo e troncando, provvede l'uomo-mantice. Gonfia le gote e soffia, soffia, soffia. «Un lungo soffio» equivale, nella sua sintassi mentale, a un «punto fermo». Ma gli capita anche di serrare le labbra e tirare dentro «tant'aria quanta ne soleva mandare fuori, soffiando». È un uomo d'apparato, di abilità piuttosto astuta e di vacuità arruffata: abile anestesista dei buoni principi etici sacrificati agli interessi di famiglia e di casta. Ha «un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, uno stringer d'occhi che esprimeva: non posso parlare; un lusingare senza promettere, un minacciare in cerimonia». Sotto sotto potrebbe essere una di «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». È il conte zio del consiglio segreto, il «comune zio» di don Rodrigo e di Attilio.

Conoscitore delle tecniche pittoriche, Manzoni dedica al conte zio un ritratto a velature: «velare dicono i pittori il Coprire con colore liquido di poco corpo altro colore già asciutto, affinché dalle due tin-

* I PARR. 12.1 e 12.7 sono di Salvatore Silvano Nigro; i PARR. 12.2-12.6 di Francesco de Cristofaro. Ogni singola parte del contributo è stata concordata dai due autori.

FIGURA 12.1
Illustrazione di Francesco Gonin nel cap. XVIII della *Quarantana* (PS⁴⁰ 2002, p. 337)



te ne esca una terza trasparente, che non potrebbesi ottenere dipingendosi alla prima e di pieno corpo» (Tommaseo, Bellini, 1879, IV, II, p. 1754). Ed è abile, Manzoni, nel trasportare in morale il lessico artistico, ricorrendo al gioco barocco del velar rivelando. Scrive, nel ritratto in prosa: «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». La rivelazione del «raggio di malizia», ottenuta attraverso velature di «politica», è il raggiungimento splendido del ritratto visivo realizzato da Gonin nella vignetta del capitolo XVIII (FIG. 12.1).

Per il capitolo XIX, Manzoni chiede a Gonin di illustrare il «sopire, troncare, padre molto reverendo» (cioè la fine della guerra, con l'allontanamento di fra Cristoforo là da dove non potrà più intralciare i piani di don Rodrigo), nel colloquio del conte zio con il padre provinciale

FIGURA 12.2
Illustrazione di Francesco Gonin nel cap. XIX della *Quarantana* (PS⁴⁰ 2000, p. 366)



dei Cappuccini. Ma l'occhio di Gonin scivola sul seguito del discorso: «Mio nipote è giovine; il religioso, da quel che sento ha ancora tutto lo spirito, le... inclinazioni d'un giovine: e tocca a noi, che abbiamo i nostri anni... pur troppo eh, padre molto reverendo?». È attratto dalla malinconia dell'avverbio, dalla mestizia del tramonto (FIG. 12.2).

A Manzoni la vignetta piace: con quelle due canizie logorate dalla vita, con quelle curvature sulle spalle, con la sospensione triste prima dell'avverbio che cade tra le loro mani. Manzoni ha concordato con Gonin che ciò che «all'artista torna meglio» va rispettato; e in questo caso lui, lo scrittore, avrebbe adeguato il testo. Chi le vignette detta, e chi le realizza collaborano nel comune rispetto delle proprie prerogative. E, in questo caso, Manzoni ha pensato di mettere in correlazione il ritratto solitario del conte zio e il ritratto doppio così come è stato realizzato da Gonin. Sorpassa il testo della *Ventisettana* e degli *Sposi promessi*, e riprende dal manoscritto del *Fermo e Lucia* un brano di commento che aveva lasciato cadere: «Chi fosse stato presente a quel dialogo avrebbe potuto scorgere in quel momento una mutazione curiosa nel volto dei due personaggi, che per la prima volta prendeva

l'espressione d'un sentimento sincero: qui non aveva luogo la politica, e il cuore parlava» (FL 2006, p. 235). Recupera il passo, lo distende, lo integra maliziosamente:

Chi fosse stato lì a vedere, in quel punto, fu come quando, nel mezzo di 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'aver i suoi anni. Non già che piangesse i passatempi, il brio, l'avvenenza della gioventù. Frivolezze, sciocchezze, miserie! La cagione del suo dispiacere era ben più soda e importante: era che sperava un certo posto più alto, quando fosse vacato; e temeva di non arrivare a tempo. Ottenuto che l'avesse, si poteva esser certi che non si sarebbe più curato degli anni, non avrebbe desiderato altro, e sarebbe morto contento, come tutti quelli che desideran molto una cosa, assicurano di voler fare, quando siano arrivati a ottenerla (PS⁴⁰ 2002, pp. 366-7).

Il cattivo pensiero di Manzoni mira a non redimere il personaggio del suo romanzo. Ma anche a commentare, integrandolo, il siparietto realizzato da Gonin. Le vignette non vanno lette tautologicamente. Ci dicono molte cose, sulla collaborazione tra lo scrittore e l'illustratore; e anche sulla storia del testo. A parte il fatto che Manzoni ha programmato l'edizione definitiva dei *Promessi sposi* in modo che scritto e figurato fossero parti inseparabili di un'unica testualità.

12.2

Negli occhi di chi scrive

Se si sono prese le mosse da un *dato*, puntuale quanto emblematico, rilevabile nella «gran macchina» della Quarantana, lo si è fatto anche per sfuggire a un imbarazzo metodologico; imbarazzo che è però venuto il momento di affrontare. Giacché un ragguaglio dell'intreccio tra codice verbale e codice visuale nei *Promessi sposi* può avere abbrivi diversi. Può partire dai primi decenni dell'Ottocento, allorché il cosmopolita e curiosissimo Alessandro affina il suo gusto di *connaisseur*, la sua sempre denegata, sempre vigile competenza in materia di arti figurative: nutrendola, fra le altre cose, degli spettacolosi teleri barocchi e delle pitture caravaggesche, cioè dei sommi conseguimenti di quel se-

colo la cui luce finirà per irrorare il capolavoro. Oppure può cominciare dal 1827, quando l'opera esce dalla tipografia nella sua forma originaria, fatta di sole parole, e subito sposa l'industria culturale dissipandosi, in ossequio ai costumi d'oltralpe e d'oltremarica, in un'esistenza editoriale parassitaria e abusiva: dove troveranno spazio non solo le prime edizioni illustrate e serie litografiche, che rifacendosi a modelli pittorici e ideologici diversi finiscono per plasmare il senso e i sensi del romanzo nell'immaginario collettivo, ma anche tutte le pratiche performative, i balli, le pantomime, le stampe, i dipinti realizzati *a partire dal testo*. Infine, il nostro racconto può principiarsi da quel giorno del 1837 in cui don Lisander, ormai spazientito per il dilagare delle edizioni pirata ma anche – sebbene gli studiosi faticino tuttora ad accettarlo – rapito da un nuovo, entusiasmante “sogno di una cosa”, si mette alla ricerca delle maestranze da convocare e nell'occasione chiede conforto e consiglio a un parente d'eccezione, Massimo d'Azeglio.

Converrà attestarsi su quest'ultimo livello, e lasciare che gli altri due funzionino, per dir così, da fondali. Non senza aver segnalato che quei fondali, l'uno più remoto e l'altro più prossimo, intersecano di continuo la scena principale: contribuendo, come memoria più o meno riflessa, più o meno accettata, alla sua iconografia e ai significati che sprigiona (molte vignette della Quarantana sono semplicemente inconcepibili senza la nobile tradizione artistica secentesca e senza l'artigianato povero di quei primi incisori). E non senza aver osservato, a un più alto grado di astrazione, che quando si parla di “immagini” a proposito dei *Promessi sposi* occorre tener presente che è lo scrittore stesso, nella composizione dei luoghi e nella definizione dei personaggi, a pensare *in figuris*: stante quel primato dello sguardo nel cui segno Ezio Raimondi (1974, pp. 3 ss.), rimeditando le lezioni di Michel Foucault e di Lucien Febvre, volle inquadrare quest'opera epistemologicamente e morfologicamente aggettante «verso il realismo». Insomma, le immagini sono immanenti al libro prima ancora che quest'ultimo le accolga effettivamente fra le sue pagine: soggiacciono alla scrittura, la motivano e la definiscono così nel quadrante dei principi estetici come nelle scintillazioni della «fantasmagoria» romanzesca.

Manzoni, dunque, si ritrova a tu per tu con d'Azeglio – uomo d'azione e di studio, scrittore, pittore – a parlargli dell'idea di consegnare ai suoi «venticinque lettori» un prodotto diverso: un ibrido audiovisivo, un «combinato mediale» (Alfano, 2014, p. 1271). Desidera che il suo artefatto più ambizioso sia qualcosa di più d'una pur decanta-

tissima sequenza alfabetica; che l'«occhio», come voleva il geniale Hogarth (1999, p. 60), possa finalmente beneficiare appieno di quella «ghiotta sorta di caccia» che è la contemplazione della bellezza. Forse egli ha letto e riletto tante volte quella storia, quella storia tante volte scritta e riscritta, che ora non può più fare a meno di guardarla davvero, e *coi suoi occhi*. Se le immagini mentali hanno prodotto parole d'inchostro, le parole adesso dovranno produrre immagini d'inchostro. Di più: lo scrittore vuole che a guardare la storia di Renzo e Lucia *coi suoi occhi* siano anche i lettori. Se si compulsano alcuni dei disegni correnti in quei dieci anni di editoria selvaggia, e se si misurano i moti di stizza e le idiosincrasie che di quando in quando balenano nelle carte, ci si potrebbe perfino spingere a pensare che, più ancora che di fornire una rappresentazione sinestetica della «cantafavola», Manzoni abbia a cuore di donare al pubblico una visione vergine: sottrarre ogni traccia memoriale fuorviante, sostituendo le interpretazioni figurative a opera di altri, sempre posticce e parziali, con la propria, ch'è la sola autentica e genuina. In virtù di un formato originale (basato sull'implementazione di un'ampia serie silografica, *da intercalare* nel tessuto verbale), l'esperienza estetica sarà così saturata e acclimatata entro una dimensione che oggi chiameremmo «immersiva». Soprattutto nei capitoli maggiormente permeati di atmosfere da «commedia umana» appare evidente la volontà di conseguire una sorta di ridondanza delle immagini rispetto alle parole: tuttavia, come si vedrà, ciò a cui la macchina testuale della Quarantana perviene va ben oltre gli intenti: innescando effetti di senso, alterazioni, corti circuiti in parte non previsti.

12.3

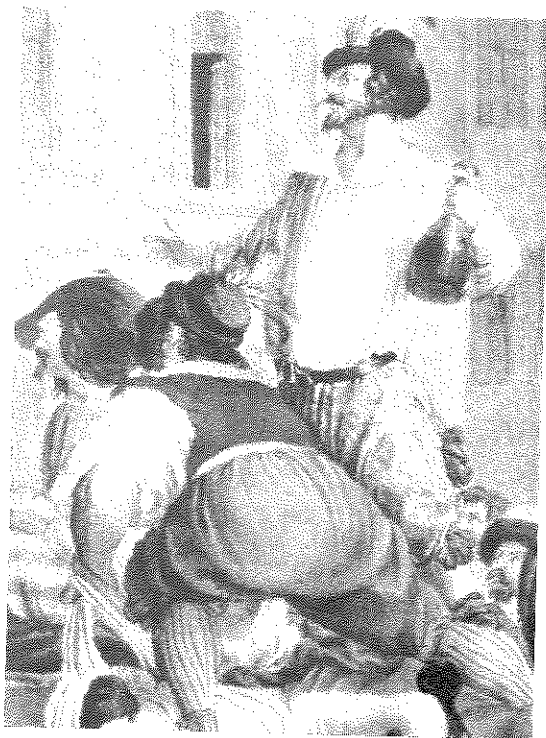
L'ora di ricreazione

Chiediamoci allora, con doverosa brevità, come fossero fatte le stampe non autorizzate dei *Promessi sposi* che transitarono lungo il terzo decennio dell'Ottocento. La conquista del mercato era iniziata già alla vigilia della pubblicazione della *princeps* presso Ferrario, quando Casa Ricordi aveva proposto al pubblico una serie di tavole litografiche da unire al testo (è giunto a noi perfino un «Manifesto di associazione», ossia di sottoscrizione, che fornisce il *mode d'emploi*). Figli di padre ignoto, questi disegni sono al centro di un singolare giallo filologico: non solo perché

sono rarissimi, al punto che non se ne trova quasi traccia negli archivi Ricordi e Ferrario, ma anche perché le didascalie recano in modo regolare un'abbreviazione non perspicua, rinviante a un titolo ormai superato (*Sp. Prom.*). È dunque verosimile che la committenza risalga a molto prima del 1827, e che le comprensibili perplessità dell'autore abbiano fatto naufragare l'iniziativa. Ma le capacità di riconversione dell'industria libraria italiana erano al tempo – tempo di arrembaggio e di guerriglia con la censura, di invenzione estemporanea di collane, di spasmodica intercettazione dei gusti del pubblico, di campagne promozionali molto alla buona – prodigiose: sicché non si può escludere che, una volta ricacciata dal libro per volere di Manzoni, quella dozzina di illustrazioni abbia circolato alla spicciolata e sottobanco, magari all'insaputa di autore ed editore; esercitando nella cultura diffusa un potere subliminale di cui, a ben guardare, paghiamo ancora oggi le conseguenze.

Comunque sia andata, le litografie griffate Ricordi, con il loro assortimento in chiave esemplare di altrettante ore topiche dell'intreccio e con le loro scelte grossolane o meglio «puerili» (Parenti, 1936, p. 36) nella caratterizzazione dei personaggi, guidarono non solo la prima ricezione dell'opera ma anche le tendenze di quanti si sarebbero poi avvicinati nella sfida della traduzione visiva: dall'interpretazione cattolico-pauperista di Gallo Gallina a quella comico-realistica di Roberto Focosi (peraltro le due serie, ideologicamente e tematicamente complementari, escono in flagrante concorrenza: negli stessi anni e nello stesso territorio), fino a Domenico Landini e Bartolomeo Pinelli, che contribuirono al fissarsi di un'autentica *koiné* figurativa. Una ricognizione di questo formidabile «sommerso» – sommerso fino a un certo punto, se nel 1830 le litografie di Gallina vengono esposte a Brera a mo' di politico – non è priva di sorprese e di spiazzamenti. Vi si notano chiaroscuri e accenti sospesi fra il gotico e il devoto, e un assetto complessivo non del tutto digiuno di cultura artistica, in specie barocca; una propensione spiccata per le scene di folla; una restituzione sovente anacronistica delle fogge d'abbigliamento (applicazione più lealista del re del celebre passo dalla lettera dedicataria di *Ivanhoe*, ove si professava che non importa se per restituire il vestiario di un'epoca si adoperano miniature relative a un altro secolo: basta che funzioni, e che sia Storia, e che sia realtà). E si incontrano, di volta in volta, uno smilzo don Abbondio, una Lucia prosperosa, un Renzo a guisa di paggio (FIG. 12.3). Ancora, ci si imbatte in arredamenti incongrui: come quello della dimora di don Rodrigo, che richiama piuttosto gli

FIGURA 12.3
G. Gallina, *Renzo sul carro dei monatti*, litografia, 1829. Milano, Casa Manzoni
(particolare)



interni dei romanzi *à la vogue* di Dumas. Più in generale, si assiste al trionfo di una sorta di pittoresco domestico, spregiudicatamente adattato al mercato di arrivo: per cui in un'edizione veneziana il barcaiolo che trasporta Lucia ricorderà piuttosto un gondoliere, mentre i famosi disegni di Pinelli finiranno per teletrasportare i due fidanzatini nella Roma papalina.

Eppure si sbaglierebbe a derubricare queste illustrazioni come qualcosa di allottro per il solo motivo che sfuggirono alla volontà e al controllo dello scrittore. Intanto perché esse costituirono in qualche modo le prime "letture" complessive del romanzo; e poi perché non poterono non influenzare la tradizione che si costituì immediatamente, addirit-

tura *prima* che il testo trovasse la sua forma finale. Soprattutto, le serie figurative di Gallina, Focosi e Pinelli possono essere viste come tre pronostici della fortuna critica del romanzo, come tre scommesse su altrettanti campi tematici (e registri espressivi): in un crescendo di "piacere del testo" che trascorre dal carattere ecumenico, sublime, quasi allegorico del primo, attraverso i tagli più mossi e materialistici del secondo, fino al segno corrusco e avventuroso, da squisito *romance*, del terzo. Se Niccolò Tommaseo poteva narrare, in un'umorosa e lungimirante lettera a Giovan Pietro Vieusseux datata 1827, l'aneddoto di una famiglia inglese che si era astenuta dall'acquisto del capolavoro manzoniano «perché lo trovava non libro da viaggio, ma da chiesa; non romanzo, ma Bibbia» (Tommaseo, Vieusseux, 1956, p. 115), bisognerà tuttavia riconoscere che le vesti iconografiche che, suo malgrado, il libro si ritrovò a indossare potevano quantomeno allargare la gamma virtuale dei lettori, anzi la gamma delle nazionalità dei lettori – o delle famiglie di lettori, giacché il romanzo mostra fin da subito una trasversalità anche generazionale di *target*.

Ciò detto, *I promessi sposi* sono sempre stati innanzitutto una storia italiana: una storia gloriosa quanto illegale. Solo nella penisola sessantacinque edizioni pirata, molto spesso illustrate, furono impresse nel giro di pochi anni: la mappa del malaffare aveva i suoi capoluoghi in Milano, Torino, Venezia e Firenze; e la sua capitale in Napoli. Al fiume d'inchiostro si aggiunse poi lo sfavillio teatrale, ivi compresa una rappresentazione in costume alla corte del granduca Leopoldo: a don Lisander toccò non soltanto assistervi, ma anche portarsi a casa, a mo' di *gadget*, le relative tavole, ove le scene manzoniane venivano mortificate fino al grado zero della rappresentazione. L'ora della ricreazione durò giusto dieci anni, dal 1827 al 1837: quando lo scrittore comprese che bisognava rilanciare sullo stesso terreno. I fantasmi che popolavano le menti dei suoi lettori potevano essere debellati solo da altri fantasmi.

12.4

La macchina fatale

L'escogitazione di un dispositivo testuale anfibio e audace non è solo, però, una contromossa dell'autore a salvaguardia del suo capitale fantastico e del suo diritto intellettuale. È anche uno schietto progetto di opera d'arte, che rampolla da una cultura del romanzo di gittata europea

e di tempra modernissima. Si può considerare il fervore di Manzoni nei confronti dei libri illustrati alla stregua di un'altra conversione, questa volta non religiosa bensì estetica; ma se nella prima aveva rivestito un ruolo decisivo Enrichetta Blondel, è ora la seconda moglie, Teresa Borri Stampa, a spalancargli le porte del nuovo credo. I libri galeotti sono le opere dei maestri del "realismo sociale" francese, a cominciare da quel Grandville che aveva saputo far rifulgere di altra luce i romanzi di Balzac, scandendo la narrazione con vignette dal tratto leggero, seriamente quotidiano, mai oleografico (cfr. Mazzocca, 1985b). E sarà proprio questa strategia mimetica a prevalere nell'officina della Quarantana: sebbene il *fiat* dell'impresa avesse avuto tutt'altra scaturigine, ancora una volta nel segno di Walter Scott. Già nel 1830, infatti, lo stesso editore della *princeps* dei *Promessi sposi* aveva pubblicato un *Ivanhoe* di successo, decorato dalle immagini a tutta pagina di Francesco Hayez: non deve sorprendere, allora, se è proprio il noto pittore veneziano il primo artefice a cui Manzoni rivolge la propria attenzione.

I disegni preparatori, però, non gli piacciono; il progetto abortisce. È solo nel 1839 che esso riprende quota, con uno slancio diverso e un'intuizione nuova: le immagini avrebbero intervallato il testo; di più, si sarebbero embricate a esso. Il modello canonico di rappresentazione "all'inglese", che prevedeva appunto figure a piena pagina (di solito una per capitolo), veniva così rigettato, complice una smagliante edizione di *Gil Blas* di cui la critica ha da tempo segnalato la potenza ispiratrice. È d'Azeglio, come si è accennato, a mettere in contatto Manzoni col torinese Francesco Gonin e con una compagine professionale di silografi, coordinata da Luigi Sacchi e formata dai meno noti fratelli Paolo e Luigi Riccardi, figurista e paesista, dal ritrattista Giuseppe Segni, dal vedutista Luigi Bisi e dal prospettico Federico Moja; al risultato finale daranno poi il loro contributo anche gli stessi Hayez e d'Azeglio, rispettivamente con due e tre illustrazioni, e Louis Boulanger. Insomma, un drappello di artisti-artigiani dalle diverse specializzazioni, entro un modello di divisione del lavoro dalla micidiale precisione.

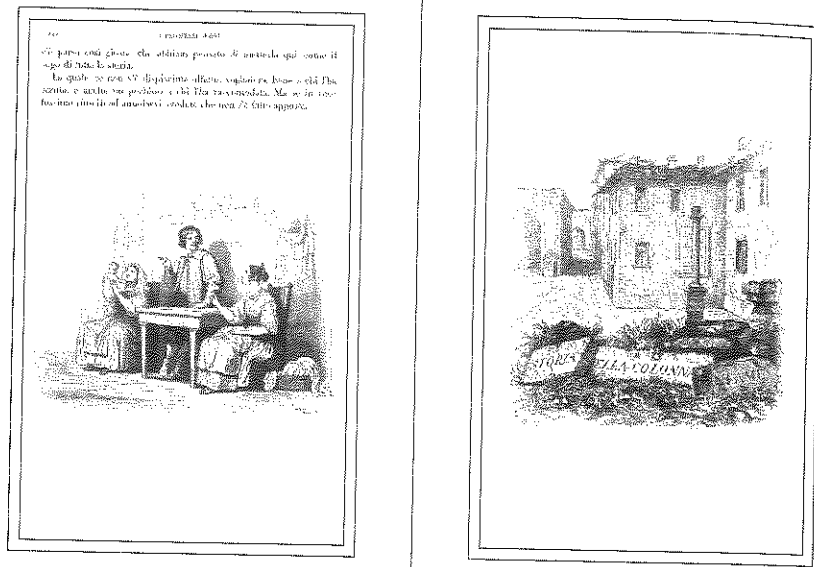
In effetti il gioco di squadra, febbrile e meticoloso, ebbe due uomini soli al comando: Gonin, l'«ammirabile traduttore», e Manzoni, vero regista (o «aiuto regista», come altri hanno più moderatamente suggerito; cfr. Baldini, 1956) dell'operazione. I fondamentali studi di Parenti (1945), Mazzocca (1985b) e Barelli (1991) hanno opportunamente insistito sulla specialissima qualità della collaborazione tra i due: stima

reciproca, affiatamento, una rarissima simbiosi artistica. Manzoni gioca il ruolo di moderno *editor*, sollecitato soprattutto dall'aspetto economico dell'intrapresa: puntigliosa è la sua indagine di mercato, e così le trattative con le tipografie. In una roboante lettera a Giacomo Beccaria osserva che la pubblicazione a dispense consente di programmare con anticipo il calcolo delle spese, e pronostica che le vignette lo renderanno «di fatto unico venditore [...], giacché il contraffattore non può dar fuori quinternetti così nudi di ogni ornato»: ogni falsificazione sarebbe stata dunque «non una speculazione ma una pazzia» (*Lettere*, I, p. 119). Vediamo qui in azione un insospettabile scrittore-mercantante, compiaciuto oltremodo di quella che a lui pare una trovata ingegnosa e risolutiva: l'arte come una filigrana! Solo che malauguratamente aveva fatto, al pari del suo *simplicissimus* Renzo, i conti senza l'oste. Vuoi il mercato già saturo, vuoi lo sminuzzamento in pecie di un intreccio ch'era ormai entrato nella memoria collettiva (e che non poteva pertanto capitalizzare la tecnica più tipica del formato: la *suspense*), vuoi l'internazionalità della proposta, difficilmente ricevibile da parte di un pubblico attardato e provinciale, vuoi il pervicace proliferare di copie contraffatte: fatto sta che, a onta delle ambiziose aspettative, l'edizione pubblicata tra il 1840 e il 1842 per i tipi di Guglielmini e Redaelli non incontrò lo sperato successo di vendite. I resti di quel cattivo affare erano destinati a ingombrare per molti anni i locali di casa Manzoni.

E dire che don Lisander – che sulla questione dei diritti d'autore era stato aizzato da Balzac in persona in un leggendario *rendez-vous* nella «sala rossa» di via Morone: tabacchiera contro caffettiera – ce l'aveva messa tutta. Si era assunto, oltre agli oneri economici, la piena responsabilità del lavoro editoriale da compiere. Aveva finanche derogato al suo feticismo del *mot juste*, poiché più urgente era quell'altro, nuovo feticismo del libro a venire: pur di incontrare le necessità di Gonin e di ottenere un risultato coerente nel rapporto fra parole e figure, si era mostrato disponibile a modificare il testo concepito e cesellato; anche regredendo, come si è qui esemplificato nel PAR. 12.1, alla lettera del *Fermo*. Al livello prettamente operativo, poi, si era fatto carico di ciascuna delle scelte inerenti al progetto: non solo l'iconografia delle singole scene, ma anche la *mise en page*, i rapporti di grandezza tra le figure, i richiami interni al libro e perfino alla sua più piccola, individuata unità materiale (la singola pagina) o visuale (il *verso* di un foglio più il *recto* del seguente).

FIGURA 12.4

Pagine affiancate della Quarantana, con illustrazioni di Francesco Gonin (PS⁴⁰ 2002, pp. 746 e 747)



Un caso per tutti si staglia fra le pp. 746 e 747 della Quarantana, dove insieme a Gonin mette a segno quello che un giorno, in un'arte ancora di là da venire, si sarebbe detto un «montaggio delle attrazioni»: affianca l'ultima vignetta della vicenda di Renzo e Lucia, con la famiglia finalmente costituita (ed eticamente istituita), e il quadro di desolazione che apre la *Colonna infame*. Indubbiamente ricercato, l'effetto è perturbante: l'interno privato trascolora in esterno pubblico, il gaudio cristiano si storce in denuncia illuministica, la verticalità tetragona del monumento vira in direzione ideologicamente simmetrica a quella del braccio del primo uomo del romanzo, teso a pontificare e a edificare. Forse *I promessi sposi* stanno tutti lì, in quella sorta di «urlo» figurale; il loro senso profondo è, alla lettera, squadernato in un unico specchio di pagina, che diviene così la pietra dello scandalo, l'immagine plastica della dislettura che per troppo tempo ha segnato l'esegesi manzoniana (FIG. 12.4).

12.5 Cristalli di senso

Se la doppia facciata a cavallo tra la «cantafavola» e l'inchiesta sul processo agli untori costituisce il *punctum* del libro, la «sezione aurea» capace di guidarne l'interpretazione complessiva, le oltre 500 figure che vi sono disseminate compongono un ingranaggio testuale di straordinaria coerenza: un vero e proprio «sistema delle illustrazioni», che Giancarlo Alfano (2014) ha delineato in uno studio aggiornato e acuto. Qui ci si limiterà a fornire un compendio della questione, rinviando per qualche singolo campione al capitolo di Matteo Palumbo in questo stesso volume (cfr. CAP. 5).

Ripartiamo da un documento filologico del massimo interesse. L'intenzione di realizzare un prodotto omogeneo e la consapevolezza della natura tipografica dell'opera emergono infatti dall'analisi dei cosiddetti *Motivi*, che sono poi vere e proprie direttive rivolte dallo scrittore a Gonin e contenenti indicazioni non solo di ordine tematico ma anche circa la *ratio* e la collocazione nella pagina delle vignette. Manzoni teneva a che le immagini non fossero un ornamento, ma scandissero e pausassero il testo, guidando inoltre la lettura e la memorizzazione delle vicende. Nella Quarantana esse hanno talvolta posizione prolettica, più spesso analettica: attuano una sorta di «doppiaggio» dello scritto. Alcune, soprattutto quelle con valore allegorico, svolgono una funzione di «cristalli di senso» (Alfano, 2014, p. 1270): in stretto rapporto con il testo verbale, configurano una sorta di «costellazione semantica diffusa, realizzata attraverso relazioni di affinità strutturale, anche a distanza» (*ibid.*).

Qualche esempio chiarirà quanto si sta affermando. Nel capolettera del capitolo XXVIII è rappresentata l'Abbondanza che rovescia una cornucopia con aria di scherno. Questa trasparente ipostasi della cattiva politica dei governanti milanesi innesca un corto circuito con il capolettera del capitolo XXXI dove è invece rappresentata un'allegoria della peste: i due «cristalli di senso» si richiamano vicendevolmente ponendo in rapporto causale e figurale la carestia e il morbo giallo. Vanno nella stessa direzione, in modo anche più palese, le intestazioni dei capitoli: fatti salvi il I, il XIV e il XXXVI, che sono introdotti da immagini peculiari, ogni capitolo è annunciato da una specie di figura araldica che si ripete più volte nel corso dell'opera. Il putto con le tor-

ce, la mano con il pugnale, la lotta tra l'aquila e il serpente, la nave in tempesta, l'aquila con le ali dispiegate, i cani che braccano la lepre nella tana detengono la funzione di anticipazione a chiave di quello che sta per essere narrato.

Risponde invece a una sorta di «cristallografia dinamica» (*ibid.*) la vignetta del capitolo IV dove sono ripresi, all'interno di una singola immagine, più avvenimenti: l'omicidio di Cristoforo, fedele servitore di Ludovico, e la conseguente uccisione dell'assassino da parte di questi, che poi ne muterà il nome. Altrove, la sequenza figurativa obbedisce piuttosto allo scopo di dinamizzare lo sguardo del lettore: gli effetti di inquadratura, la scala dei piani e la sequenza del montaggio finiscono per dar vita a quella fattispecie che la critica chiama oggi "precinema" (per inciso, non è un caso che *I promessi sposi* siano spesso risultati materia prima perfettamente predisposta per la settima arte: non solo opere realizzate, da Bonnard ad Archibugi, ma anche progetti inesauditi, come il trattamento di Giorgio Bassani e il "cantiere" della Film Lux, con Luchino Visconti in prima linea). Insomma, le vignette configurano una sceneggiatura pronta per l'uso. Ma anche una scenografia: è attraverso la descrizione dei luoghi in cui sono campiti i personaggi che Manzoni e Gonin possono enfatizzarne il carattere e le propensioni. Si faccia caso alle ambientazioni diversissime in cui si muovono i due protagonisti: Renzo, eroe viatore immerso nella natura e nella Storia grande, viene rappresentato all'aperto nella maggior parte delle illustrazioni che lo riguardano ed è anche protagonista di molte più illustrazioni rispetto a Lucia, la quale è invece ritratta per lo più al chiuso, di modo che, per dir così, l'*intérieur* dell'anima finisce per compenetrarsi nell'*intérieur* dello spazio.

Questo gioco estetico di pesi e di contrappesi tra il testo e le immagini conosce il suo punto di incrinatura lì dove l'autore sembra tenere – più che a intreccio, personaggi e ambienti – al suo precetto poetico fondamentale: quello secondo cui «il vero solo è bello» (*Del romanzo storico*, p. 12). La minuziosa ricerca d'archivio svolta nelle fasi preparatorie del romanzo viene infatti tesaurizzata nella realizzazione di alcune immagini: così per le vignette mimetiche di firme e scritte antiche, che aumentano l'impressione di storicità della narrazione, esaltando il lavoro storiografico svolto "dietro le quinte". Più che di *effetti di realtà*, pertanto, questi arzigogoli grafici sono *effetti di verità*, che provvedono a restituire la natura "documentale", come si direbbe oggi, della scrittura. Ne è riprova il fatto che la medesima tecnica venga ripresa nella

Colonna infame, dove s'incontra una postilla autografa di Pietro Verri che deve creare nel lettore l'illusione di trovarsi di fronte a una testimonianza veridica.

Ancora Alfano ha avuto il merito di porre in rilievo (sulla scorta di Cartago, 1988), l'attenzione che nell'apparato iconografico della Quarantana viene riservata alla mimica e alla gestualità dei personaggi: un'attenzione da ricondurre per un verso alla circolazione ai piani alti della cultura del tempo di quadri (anche viventi) raffiguranti scene del romanzo, per l'altro alla fioritura in tutt'Europa dei manuali di declamazione. A quell'altezza cronologica «modelli figurativi e tradizione fisiognomica si intrecciano con la tipizzazione dei caratteri e la rappresentazione delle passioni» (Pietrini, 2009, p. 79), così da realizzare un'importante «trasmigrazione di segni dall'arte al teatro e viceversa» (*ibid.*). «Se i pittori e gli scultori trassero ispirazione dalla scena per le loro creazioni e se a sua volta il teatro incarnò l'enfasi declamatoria delle pose pittoriche e statuarie, questo complesso codice visivo fu trasferito anche alle illustrazioni tipografiche di un romanzo» (Alfano, 2014, p. 1282). Si tratta di un'indicazione critica assai feconda, che può indurre a ripensare su basi nuove, a livello di semi-sfera piuttosto che di poetica (e di ossessioni) d'autore, la cruciale questione del rapporto filogenetico fra il laboratorio del romanziere e quello del drammaturgo.

12.6

Milano 1869

Questa vicenda ha un'appendice: un'appendice poco importante ai fini dell'intelligenza del testo, ma di qualche rilievo per comprendere il "funzionamento" della sua tradizione. I manuali di letteratura e di filologia indicano il triennio 1840-42 come il capolinea del lungo processo di gestazione dei *Promessi sposi*, ed è giusto che sia così: il libro stava ormai lì, cristallizzato, imponente, ineludibile. Dopo quella data si susseguirono le ristampe, tanto della versione del 1827 quanto della Quarantana (gli studiosi hanno individuato tre picchi di concentrazione delle pubblicazioni, corrispondenti al 1840, al 1869 e al 1873, anno della morte dell'autore); una di queste, però, presentava molte illustrazioni originali, dovute a Luigi Borgomainerio – caricaturista e

futuro illustratore di un decisivo testo-staffetta del manzonismo, *Cento anni* di Rovani – e a Tranquillo Cremona, la cui opera era destinata a largo consenso soprattutto tra le file degli scapigliati. Le creazioni dei due “giovani leoni” della *New Wave* lombarda rispecchiano poetiche e stili sensibilmente diversi: se il primo tende a concentrarsi sul disegno delle *silhouettes* (ma è anche attento, da arredatore provetto, al tratteggio degli interni), l'altro appare più pittorico e romantico. Borgomainerio s'attesta sulla linea Pinelli-Gonin, Cremona su quella Gallina-Focosi.

Il volume venne impresso nel 1869 a Milano, presso lo stabilimento Redaelli dei fratelli Rechiedei. Il solito Marino Parenti riporta un umano, troppo umano aneddoto circa i legni utilizzati per le illustrazioni dell'edizione: laddove nel manifesto si sosteneva che la Quarantana (incongruamente detta «edizione principe») fosse «affatto esaurita», in realtà «il povero Manzoni doveva averne ancora molte copie», per cui fu costretto a «cedere i galvani delle incisioni e le incisioni stesse» (Parenti, 1961, p. 276). Per di più, l'aver stampato troppi esemplari era stato uno sbaglio anche perché si erano deteriorate le matrici: «poiché la frequenza delle illustrazioni non poteva consentirne la totale soppressione, gli editori si videro costretti a sostituire, almeno in parte, quelle inservibili» (*ibid.*). Alle radici di questa nuova stampa v'è dunque un mero accidente materiale: l'intreccio causale fra l'uso che nel tempo logora gli stampi e una necessità economica. Nondimeno le piccole differenze intervenute tra il 1840 e il 1869 sono sintomatiche di una mutazione in atto.

Non è privo di senso, per esempio, che nelle soglie della Sessantanovana si possa ammirare un “medaglione”, con ogni probabilità di Cremona, da cui c'interroga un Manzoni in posa (e in papillon). Don Lisander spunta a tradimento lì dove meno ce lo aspetteremmo: tra l'umoristica ultima vignetta dell'introduzione, nella quale, in pantofole dinanzi al caminetto, si culla il proprio libro, e l'intestazione del capitolo I, che miniaturizza il panorama del «ramo del lago di Como». Questa effigie posticcia ci parla, per via indiziaria, del modo angoscioso in cui, dentro quel guado storico-letterario (tra il 1869 e il 1871 escono *Fosca*, *Vita di Alberto Pisani*, *Mefistofele*), un'intera generazione articolò il proprio rapporto col Padre Precursore ancora in vita. Ci insegna qualcosa del carisma di Manzoni e della canonicità del capolavoro, all'altezza cronologica del primo decennio unitario; e di quell'amalgama di moralismo, cattolicesimo, populismo, disciplina

linguistica che gravava già sulla nuova Italia e soprattutto sul sangue lombardo. Era roba assai difficile da digerire per scapigliati di provincia, «stenterelli», compositori di «quei più modesti romanzi» (cfr. Lavagetto, 1976). Al Maestro, che in quegli stessi mesi mandava alle stampe, sempre con Rechiedei, l'*Appendice* alla relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla*, erano in molti a tirare i piedi: come testimonia con perfido sfottò liricheggiante il *Preludio* del Praga, anno del Signore 1864 («Casto poeta che l'Italia adora, / vegliardo in sante visioni assorto, / tu puoi morir!... Degli antecristi è l'ora! / Cristo è rimorto»). E come si legge molto bene nel ritratto sincrono di Sala (già immortalatore di un'altrettanto canonizzata, altrettanto ingobbita Lucia): «ben lontano dall'immagine epica che ne avevano dato per esempio Molteni e d'Azeglio nel 1831, è un vecchio stanco e apparentemente sereno, figura commovente, delicata e avulsa da ogni contesto»; piuttosto che un «ritratto del romanziere», la «caricatura del ritratto del poeta» (Ferrari, Nancy, 2003, p. xx). Rappresentare Manzoni in questo modo (o forse semplicemente rappresentarlo in un qualsiasi modo) era una strategia efficace per esorcizzarlo, e per addomesticarlo.

Una simile pulsione iconoclasta può notarsi anche nel modo in cui vengono maneggiati i beniamini di carta di don Lisander. Borgomainerio, in particolare, si diverte con le pose dei personaggi: così che il lettore della Sessantanovana troverebbe, al posto della celeberrima *fiche* patognomica di don Abbondio colto nell'esercizio della sua dissimulazione, con «l'indice e il medio della mano destra nel collare» (PS⁴⁰ 2002, p. 47), un ritratto da fermo, in piena *ruminatio* di pensieri. Il povero diavolo terrorizzato è diventato qualcuno che espleta a freddo il proprio «Sistema» (cfr. Zottoli, 1933): tanto che ha sostituito il cappello a larghe falde con lo zucchetto d'ordinanza. Nella Quarantana quel ritratto inframmezzava le due vignette che rappresentavano la scena topica del malincontro, e che rendevano assai bene il valore allegorico del tabernacolo (che era punto di fuga nella prima) e il *signum harpocraticum* (centrale nella seconda). Ebbene, anche per quanto riguarda queste due fortunate illustrazioni, nella nuova edizione si registra una sensibile perdita, o forse riarticolazione, del senso. L'illustrazione di Cremona, a pagina intera e posposta rispetto alla sezione testuale corrispondente, colloca in primo piano i bravi: una posizione che trasgredisce la lettera del testo manzoniano. Questi appaiono acquattati al di là del muro, in tensione, come pronti all'agguato; e non già appoggiati, in attesa,

«l'uno dirimpetto all'altro» (PS⁴⁰ 2002, p. 12), come recita il passo del romanzo e come "traduce" Gonin (e con lui molti altri, fino a Sandro Bolchi nello sceneggiato RAI). Se lo spettatore deve assumere un punto di vista, sarà allora quello dei bravi, non più quello del curato: che è invece un'esile figurina vista da lontano, deprivata del *focus* della soggettiva. Insomma: i bravi incontrano don Abbondio – e non: don Abbondio incontra i bravi. L'altra vignetta, quella di Borgomainerio, sostituisce la seconda che Gonin aveva dedicato all'incontro. Sparisce il gesto, e a dare la cifra della violenza e della prepotenza sono gli oggetti, per esempio una spada che sembra invadere perfino lo spazio della scrittura. Più di tutto, colpisce la visuale ancora una volta sghemba e non prospettica che rimpiazza, con effetto perturbante, il "campo medio" di Gonin; e il ritaglio "silhouettistico" cui è sottoposto anche l'elemento architettonico del tabernacolo. Le figurazioni dell'incontro, che qui risultano consecutive e non inframezzate dal ritratto del parroco, danno modo di confrontare la resa degli stessi soggetti da parte dei due artisti: Cremona è certamente più pittorico, sfalda la corporeità, e fa parlare il luogo più che i personaggi; la sua è un'interpretazione essenzialmente romantica, meno attenta alla caratterizzazione dei personaggi di Borgomainerio, nonché di Gonin.

Facciamo un'ultima fermata tra le pagine in quest'edizione (con qualche motivo) malnota. Forse il luogo testuale in cui maggiormente s'avverte una sorta di metamorfosi dello sguardo è il frontespizio morto: la soluzione di Borgomainerio è assai più minimalista di quella della Quarantana. Come è noto, nell'orchestrazione tipografica ottocentesca l'antiporta era lo spazio della grancassa: di solito vi campeggiava un'immagine imponente e sontuosa, con funzione sinottica rispetto al contesto della vicenda, e valorizzazione emblematica dei principali aspetti tematici, narrativi o perfino ideologici. Nell'illustrazione della Sessantanova balza all'occhio una sorta di banalizzazione della figura goniniana, che era davvero la «radice quadrata del romanzo» (cfr. Raimondi, 1974): così, se la Quarantana offriva diritto d'asilo a personaggi di calibri diversi, configurandosi come un portolano allegorico della storia che stava per essere narrata e come un diagramma dei suoi rapporti di forza, qui il grandioso arazzo-catafalco si riduce alla trama maestra – restituita con gusto librettistico e, per così dire, proto-*liberty* – d'un amore contrastato, e gli attori erano ridotti all'essenziale. All'interno dell'occhiello della P incipitale del titolo si trova difatti la raffigurazione, tradizionalmente riconoscibile, di don Rodrigo, che spadroneggia

FIGURA 12.5
Frontespizio di Luigi Borgomainero dell'edizione Rechiedei (1869) dei *Promessi sposi*



dall'alto; più in basso, in un cartiglio, don Abbondio in atteggiamento pensieroso; più in basso ancora, la coppia dei promessi sposi, lei pudica e lui spavaldo. Appena quattro personaggi, contro i tredici della Quarantana. Ma è il paradigma di fondo a subire una sorta di torsione, divenendo, da organicistico qual era, meccanicistico: alla conchiglia, donde s'ingenerava il male, subentra ora un chiavistello, il cui profilo è la struttura portante della nuova antiporta, e il cui detentore, iscritto nell'occhiello della P, è quel personaggio che tiene incatenati, o meglio inchiaiettati, il parroco e la coppia dei promessi sposi. Il teorema è agevolmente decodificabile: quel che fu natura germinante e imponderabile, adesso è *storia*, fatta di dominio, violenza, ricatto (FIG. 12.5).

12.7

I Promessi sposi a colori

Se già nel 1869, Manzoni vivo, il magnifico Trionfo della Morte che furoreggiava sul frontespizio del 1840 era divenuto, nella versione sostitutiva, una specie di arnese meccanico con quattro omini che s'arrangiano come possono a giocare ai *Promessi sposi*, non è difficile immaginare che cosa ne sia stato del romanzo illustrato nei decenni a seguire. D'altra parte, un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire, ma è anche un libro cui si fanno dire cose che non si era mai sognato di dire. Non vi è purtroppo lo spazio per sdipanare la vicenda, che comunque eccederebbe l'argomento del presente contributo; basterà ricordare che quella esistenza del testo vicaria e "illegale" che si è cercato di raccontare – un'esistenza serpeggiante, fin dal 1827, in sfere non necessariamente comunicanti: dai sottoboschi editoriali alle pantomime fai-da-te – di fatto non è mai terminata. È stata anzi rinvigorita dapprima dalla fortuna delle edizioni di fine Ottocento illustrate da Giovanni Fattori e da Gaetano Previati, e poi dalla girandola delle parodie, dei riusi pubblicitari, delle versioni sceniche, degli adattamenti per il piccolo e il grande schermo che hanno costellato l'ultimo secolo: fino al colmo, toccato in una spassosissima riscrittura televisiva in salsa *hellzapoppin* del 1989, di mettere i baffi alla monaca di Monza, insignendola del medesimo trattamento riservato da Duchamp alla Gioconda.

Dalle figurine offerte da una nota marca di dadi da brodo alle riperie dei *Promessi paperi* disneyani, dallo strampalato musicarello

del Quartetto Cetra alla fotografia sgargiante del *kolossal* di Salvatore Nocita, ancora del 1989 (anno di celebrazioni, naturalmente), nel XX secolo il romanzo illustrato riconquista un po' alla volta i colori: quei colori che, come avevano ben visto Mina Gregori e Giovanni Testori, sono iscritti nel suo genoma estetico, e che sono innanzitutto i colori del Barocco, di Caravaggio, dello Spagnoletto; quei colori che nel 1830, all'alba di questa storia, avevano potuto ammirare i soli visitatori dell'Accademia di Brera, allorché le dodici litografie di Gallo Gallina erano state esposte in esemplari acquarellati per l'occasione. Dopodiché, con l'eccezione di alcuni cimenti di pittori (anche molto alti: come la Gertrude di Giuseppe Molteni, o l'incontro fra l'Innominato e Borromeo di Alessandro Guardassoni, o la già citata Lucia di Eliseo Sala), vince un po' ovunque una monocromia in sé remotissima dalla cifra della scrittura manzoniana. Scrittura che, eminentemente, non *disegna*, bensì *dipinge*: saturando di rosso il naso di Azzecagarbugli, il viso di Lucia, perfino il velluto della seggiola d'un antenato ritratto su tela; producendo un macabro riscontro fra i liquami gialli cosparsi sui muri di Milano e i visi degli appestati, nell'ultimo incubo di don Rodrigo; servendosi di tutte le tinte della tavolozza per rappresentare, pennellata su pennellata, la vigna inselvaticata di Renzo, o «quel cielo di Lombardia così bello, quand'è bello» (PS⁴⁰ 2002, p. 333).

Forse, almeno in parte, si potrebbe attribuire la diffusa e annoiata ostilità verso il romanzo più prismatico e più moderno del nostro Ottocento proprio a questa coazione al bianco e nero che ne ha troppo spesso soffocato il furore visionario. Non è un caso che nel bellissimo *Il regista di matrimoni* di Marco Bellocchio siano i fotogrammi abbinati dei vecchi *Promessi sposi* di Mario Camerini a infestare l'immaginario del protagonista: apparizioni spettrali che assediano il subconscio di un regista cui è stato commissionato un'ennesima pellicola a partire dal romanzo. Quando l'uomo sceglierà di dileguarsi lontano dal continente, in una Sicilia miticamente premoderna, si metterà a fare l'operatore di filmmini di nozze: qualcosa che somiglia più a un mestiere che a un'arte, eppure è meno frustrante del rifacimento di opere letterarie. Un regista di matrimoni, difatti, può sistemare gli elementi come vuole, dentro e fuori del campo; può scegliere i tempi e i modi non solo dell'inquadratura, ma anche di gesti, contatti, movimenti; può far apparire la storia, con pochi trucchi di luce, fiaba o incubo; può perfino entrarvi, giocando una parte attiva, alterando desideri e destini dei personaggi. Insomma, gli è dato di divenire davvero il *sog-*

getto della rappresentazione, in un duplice senso: al di qua e al di là della membrana di celluloido.

Certo, un così incondizionato privilegio performativo non può essere accordato a chi decide di misurarsi con un testo letterario, anzi con *il* Libro del nostro canone nazionale. Il margine concesso dall'ortodossia purista risulta molto stretto e scomodo da abitare. Bisogna che la riscrittura sia, in uno, rispettosa e nuova: che l'autore faccia sì il proprio gioco, esprimendo una visione peculiare a partire da una posizione forte, ma che al tempo stesso salvi e trasmetta il nocciolo duro della lettera originaria. Non sono molti i casi in cui un simile miracolo è avvenuto: uno di essi – con cui chiuderemo questa traversata fatalmente troppo breve – è l'apparato iconografico dei *Promessi sposi* editi nei "Millenni" Einaudi nel 1960 (con una famosa introduzione di Alberto Moravia, che non piacque a Gadda), apparato che reca in ogni sua parte il segno acre dell'autore, Renato Guttuso.

Più che illustrare *I promessi sposi*, Guttuso disegna un saggio critico a lente e minute scansioni. Maneggiando prosa e immagini del romanzo (nella convinzione legittima che anche le vignette sono scrittura di Manzoni), si concede una raffinata e sghemba distrazione per poter impiantare nella sua disegnata lettura saggistica quell'illusionismo morale ed emotivo che ha reso reciprocamente comunicabili (senza forzature e sovraccarichi ideologici) la coscienza novecentesca e la "vita" tragica del Seicento milanese così com'era stata raccontata nel romanzo.

Si prendano i capitoli sulla peste: dove le tonalità livide della «cene» e del brunastro dei «bruciamenti» tingono di sé la desolazione disfatta della Storia a partire dai fulcri emotivi della violenza lanzichenesca e della costrizione di massa nel lazzaretto o campo di concentramento. Nella tavola a doppia pagina del capitolo XXXI, l'artista lascia che la nube nera della morte assorba e sfumi a lutto tutti i colori. Se un frate soccorre i malati, la brutalità nuda di un muscoloso monatto agguanta con violenza un cadavere: profanando, nella posa, una figura di Pietà. Il quadro è fuliginoso. Due necrofori trasportano, disteso su una lettiga, un corpo senza peso. Ed è sull'antico Trasporto di Meleagro che Guttuso compone il particolare: con quel braccio destro che pende inerte dalla barella; con quell'arto cadente, che gli storici dell'arte chiamano "della morte", passato dai rilievi dei sarcofagi pagani ai Trasporti di Cristo dipinti da Raffaello e da Caravaggio (fra i molti altri), per laicizzarsi nel Marat di David e, con l'avvento dell'arte sociale otto-novecentesca, nei Trasporti delle vittime del lavoro. Quel

FIGURA 12.6
Illustrazione di Renato Guttuso tratta dall'edizione dei "Millenni" Einaudi (1960)
dei *Promessi sposi*



“braccio della morte” che dà pietosa sacralità alle vittime, ammassate su una carretta, scortata da un rigido e militaresco monatto dal volto selvaggio (non meno di quello truce di un bravo): fra i quali leccature di una tonalità giallastra, che Cesare Garboli, scrivendo nel 1969 dei disegni danteschi di Guttuso, definì «dolorosa e schifosa» (Garboli, 1969, p. 131). I monatti hanno i corpacci volgarmente ottusi dei boia e dei carnefici. Le cavità vuote di urli ciechi, dentro l'ammasso della carretta, richiamano le bocche spalancate di quella Strage degli innocenti che è *Guernica*. Dal *Trionfo della Morte* di Brueghel il Vecchio, dal suo affollato carro macabro, discendono le pose (già presenti in Gonin) aggrovigliate, scomposte, rovesciate e penzolanti dei cadaveri trasportati (FIG. 12.6).

Ancora. Capitolo xxxv: don Rodrigo giace morente sulla «materassa». Manzoni l'aveva fatto vedere con la mano destra premuta sul cuore: «livide tutte», le dita adunche, «e sulle punte nere». Guttuso non rispetta la disposizione manzoniana delle mani. Ha lasciato che fosse la mano sinistra a poggiare sul petto, per poter far pendere dal giaciglio il braccio destro allentato: il “braccio della morte”, che qui è figura di probabile «ravvedimento» che riverbera, sull'ormai inerme don Rodrigo, il perdono con il quale Renzo ha consegnato alla «misericordia» di Dio il suo persecutore: quel «tizzone d'inferno» che, nelle «enfiate [...] labbra», riportate dal disegnatore insieme agli occhi «spalancati [...] ma senza sguardo», conserva ancora un contrassegno di «rabbia» diabolica: «Poi si rivolse a quella 'nfiata labbia, / e disse: “Taci, maladetto lupo! Consuma dentro te con la tua rabbia”» (*Inferno* VII 7-9). Guttuso riconosce l'allusione dantesca. E recupera la falda profonda del testo nell'espressione facciale del morente, che i resti di una pulsione ferina rivela da dentro il nido di peli aggrovigliati sotto le froge.

Un passo a ritroso, infine. Capitolo xxxiv: la madre di Cecilia, Pietà in piedi, «scendeva dalla soglia» di un uscio, «e veniva verso il convoglio» dei monatti. Dalla illustrazione di Gonin, cui si rifa, Guttuso elimina il «convoglio» che, insieme a un altro dello stesso capitolo, fa da modello alla sua carretta della morte: da entrambe il pittore cita un cadavere riverso con le braccia penzoloni. La donna è rimasta drammaticamente sola, sulla soglia, statuaria. Stringe al petto il corpicino morto della figlia. Guttuso fa ruotare l'immagine di Gonin. E fa sì che a «penzolare» con «inanimata gravezza», fuori dalla stretta della madre, sia il braccio destro della bambina; e non quello di sinistra, come era nella vignetta. Ricompare così il lemma funebre del “braccio della

morte”: quella figura-aggettivo, quella formula di *pathos* cristiano, attraverso la quale Guttuso esplora delicatamente il linguaggio morale e religioso del romanzo manzoniano. Altro che il cattolicesimo tridentino, la propaganda, l'oratoria d'apparato ravvisati da Moravia nella sua introduzione. Anzi, anche il pittore avrà esclamato, come Gadda: «Al diavolo il realismo cattolico!».

Approfondimenti bibliografici

L'interesse critico per le illustrazioni si può far risalire al finissimo (e *tranchant*) A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei “Promessi Sposi”*, in “Pegaso”, 1, 1930, pp. 309-27. D'impianto diverso, e ancora estremamente utile per la ricostruzione dell'intera vicenda, M. Parenti, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1945; una ricognizione aggiornata, con molte novità e osservazioni acute, si legge invece in Brancaccio (2016).

Luca Badini Confalonieri ha allestito una edizione-*monstre* anastatica, con apparato di commento ricchissimo e attento anche alle illustrazioni (PS⁴⁰ 2006); un lucido *prolegomenon* è Id., *Il nero e il bianco. Per l'edizione illustrata dei “Promessi Sposi”*, in “Sigma”, XIX, 1994, pp. 61-83. Al pari imprescindibile l'edizione nei “Meridiani” curata da Salvatore Silvano Nigro (A. Manzoni, *Romanzi*, con la collaborazione di E. Paccagnini, Mondadori, Milano 2002), con innumerevoli agnizioni, primizie, spigolature: lo stesso studioso ha dedicato alla questione affondi interpretativi e genealogici in due libri molto ispirati (Nigro, 1996; 2018). Più di servizio le annotazioni di Giancarlo Alfano nell'edizione BUR, che per la prima volta si riferiscono all'intero apparato iconografico; lo studioso fornisce altresì un'interpretazione complessiva e “strutturale” dell'iconotesto della Quarantana (cfr. Alfano, 2014). Nella stessa direzione s'era già mosso l'importante Barelli (1991); mentre risulta più specifico, sebbene di grande interesse, il taglio di Cartago (1988). Un'inedita scorbibanda bibliografica è proposta da de Cristofaro (2017). In prospettiva comparatistica, si è anche avviata una ricognizione nelle traduzioni europee sincrone, spesso segrete debitorie della Quarantana (cfr. S. Garau, *Tradurre l'immagine. L'illustrazione nelle prime traduzioni dei “Promessi sposi”*, in L. Battistini et al., a cura di, *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Napoli, 7-10 settembre 2016, ADI, Roma 2018, pp. 1-10).

Alla memoria pittorica del romanzo è consacrato Testori (1985), in fervido e fertile dialogo con Gregori (1950). Ma, soprattutto, sull'argomento fa testo il capitale Mazzocca (1985b) – insieme ad alcune imprese collettive e cataloghi di mostre: Mazzocca (1985a); Pontiggia (1985); AA.VV. (2006). Per

una lettura acuta e appassionante, concentrata soprattutto sulle riprese gaddiane (via Longhi), cfr. C. Bologna, «*Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...*». Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi, in "Lettere italiane", LXV, 2013, 2, pp. 193-237.

La dimensione intermediale, con le relative implicazioni teoriche, è stata indagata da L. Toschi, *Prodromi della multimedialità: "I Promessi Sposi" illustrati*, in "La Rassegna della Letteratura italiana", XCIX, 1995, 1-2, pp. 131-40. Un cosmorama a tutto campo, compreso il teatro di figura, la pubblicità e altre forme dell'industria culturale, è al centro di A. Grasso, L. Tettamanzi (a cura di), *Le mille e una volta dei "Promessi Sposi"*, Nuova ERI, Torino 1990.

La recentissima convergenza sulle immagini (oltre al saggio di Nigro di cui si è detto, l'innovativo Brogi (2018), che contestualizza il «realismo cristiano» manzoniano in quello che definisce come un *ecosistema* di cultura visiva; e la suggestiva proposta di M. Maggi, *Modernità visuale nei "Promessi Sposi": Romanzo e fantasmagoria da Manzoni a Bellocchio*, Bruno Mondadori, Milano 2019) viene affrontata, con lucido sguardo d'insieme e intuizioni originali, da A. Cortellessa, *I Promessi Sposi: un libro parallelo*, in "Doppiozero", 6 gennaio 2019, <https://www.doppiozero.com/materiali/i-promessi-sposi-un-libro-parallelo> (ultimo accesso maggio 2020).

Manzoni moderno, Manzoni modello

di Mauro Novelli

13.1

Il vortice e gli abissi

Una vecchia questione, quella della modernità di Alessandro Manzoni, declinata in mille modi: come del resto è inevitabile quando si è alle prese con un termine «straziato» e «stiracchiato a dir cose essenzialmente diverse» (*Scritti linguistici editi*, p. 314), almeno quanto "popolo". È allora opportuno sgombrare subito il terreno da un equivoco, muovendo dal «timore di non sentirsi abbastanza Moderni» (Arbasino, 1973, p. 161), così peculiare della cultura letteraria – e non solo letteraria – lombarda. Un timore che Manzoni non provò mai. Se l'esperienza della modernità corrisponde alla sensazione del vortice, che infuria per le vie della città sconvolgendo ogni tradizione consolidata, ogni certezza acquisita, ogni ricovero del sacro, come ha argomentato magistralmente Marshall Berman (2012) ispirandosi al Baudelaire di Walter Benjamin, ebbene a tutto ciò l'autore dei *Promessi sposi* resta estraneo. È pur vero che in un passaggio decisivo del romanzo la realtà urbana risucchia irresistibilmente il protagonista, e puntuale echeggia il *mot-clé*: «Il vortice attrasse lo spettatore» (PS⁴⁰ 2013, p. 359). Ma sarebbe arduo scambiare Renzo per un *flâneur*, e cogliere una stilla soltanto di fascinata attrazione nel racconto del suo choc al contatto con la folla tumultuosa.

Niente di strano, naturalmente. Chi dovesse sorprendersi sarebbe vittima di uno dei tanti errori di prospettiva cui conduce la sterminata parabola esistenziale di un uomo nato prima della Rivoluzione francese, morto dopo la breccia di Porta Pia. Ma in fin dei conti, quando Manzoni mise mano ai *Promessi sposi* Baudelaire veniva al mondo, e quando questi fece stampare il suo saggio sulla *Modernité*, nel 1863, il nostro ave-