



Alessandro Manzoni
I PROMESSI SPOSI

a cura di Francesco de Cristofaro
e Giancarlo Alfano, Matteo Palumbo, Marco Viscardi
saggio linguistico di Nicola De Blasi

IN COLLABORAZIONE CON L'ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI

Alessandro Manzoni

I PROMESSI SPOSI
STORIA DELLA COLONNA INFAME

Edizione diretta da Francesco de Cristofaro
Saggi di Francesco de Cristofaro, Marco Viscardi, Matteo Palumbo,
Giancarlo Alfano, Nicola De Blasi
Commento di Francesco de Cristofaro
e Marco Viscardi (*I Promessi Sposi*)
e Matteo Palumbo (*Storia della Colonna infame*)
Commento alle immagini di Giancarlo Alfano

Proprietà letteraria riservata
© 2014 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-07696-8

Prima edizione BUR Classici moderni ottobre 2014
Seconda edizione BUR Classici moderni gennaio 2016

Realizzazione editoriale: studio pym / Milano
Progetto grafico: Cristina Giubaldo / studio pym



Nuove edizioni – Classici italiani
In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti)

Seguici su:

Twitter: @BUR_Rizzoli www.bur.eu Facebook: BUR Rizzoli

IL ROMANZO SUL TAVOLO DA GIOCO

Oggidi il rivoluzionario Manzoni
lo chiamano reazionario!

CARLO DOSSI

1. *Il punto di vista di Sirio*

Difficile a crederci, ma la lunga storia dei *Promessi Sposi* – il colosso del canone letterario dell’Italia unita, linguisticamente e poi politicamente – era cominciata in stile cifrato e introverso, con un autentico “nascondino” d’autore. Era cominciata, cioè, con una lettera spedita il 29 gennaio 1821, alla vigilia dell’inizio della composizione del romanzo, da Alessandro Manzoni al suo sodale e cicerone d’oltralpe Claude Fauriel. Una lettera in cui non si discuteva tanto, per una volta, di estetica e di poetica, quanto di progetti – progetti altrui, per la precisione. La buona novella riguardava infatti un comune amico, Tommaso Grossi, in procinto «di dipingere un’epoca attraverso una *favola* di sua invenzione, più o meno come in *Ivanhoe*».¹ Oggi sappiamo in modo pressoché certo che dietro la sagoma del romanziere e librettista evocato (che era *compagnon* e inquilino di Manzoni, e che sarebbe stato costantemente sullo sfondo dei *Promessi Sposi*, perfino come dedicatario di un gustoso omaggio nel corpo del testo) si celava, più per agorafobia che per sprezzatura, lo stesso estensore della lettera. Che difatti appena pochi mesi dopo butta giù la prima pagina del capola-

1 A. Manzoni, *Lettere*, a cura di C. Arieti, in *Tutte le opere* a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. VIII, t. 1, Mondadori, Milano 1970, p. 227. Sul sodalizio e sull’epistolario di Manzoni con Fauriel negli anni dell’apprendistato e oltre, è fondamentale D. Isella, *L’idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Torino 1994, pp. 5-34.

voro; e lo fa schizzando, sotto la rubrica di ascendenza umoristico-sterniana «Il curato di...»,² una descrizione che, una volta limata e rimodulata entro una sorta di “cinema naturale”, s’insiederà irrimediabilmente nella memoria collettiva degli Italiani: «Sulla riva meridionale del lago di Lario che viene alla fine a restringere per tal modo e ravvicina le sue due riviere a segno che si può dire che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci [...] > Quel ramo del lago di Como d’onde esce l’Adda [...]». È l’atto di nascita della «cantafavola»³ di Fermo e Lucia.

Nei *Promessi Sposi* la situazione si modifica in modo sensibile. In una commemorazione manzoniana recuperata da Giorgio Orelli (si tratta della sbobinatura d’una conferenza tenuta nel Canton Ticino nel ’73), Gianfranco Contini parlò addirittura di «un cambiamento di prospettiva totale» rispetto al *Fermo e Lucia*, «perché nell’insieme, sì, ci sono eliminazioni, anche se compare qualche aggiunta – per esempio la storia della guarnigione spagnola che insegna la modestia alle fanciulle, la sottomissione ai padri e ai fratelli –, ci son soprattutto delle eliminazioni; ma se voi confrontate i due testi, il testo definitivo ha l’aspetto di riassunto, un aspetto di schema: ci sono le due rive, ci sono i tre torrenti sulla riva sinistra, e, soprattutto, è in qualche modo aritmeticizzato. Cioè a dire, la natura, la pura natura è dominata da un ordinamento superiore, è circoscritta da una mente, è avvolta da un’intenzione». E poco oltre: «E la natura cos’era? Era una natura prossima anche fisicamente, si nominavano dei monti di interesse locale: il Monte San Michele, il Monte Barro; perché poi invece questi sono surrogati dei monti che si vedono da Milano: cioè San Martino, il Resegone; quel Resegone che poi Renzo vedrà da Milano, che gli farà dare un tuffo al cuore. Quindi vederli da Milano significa vederli in un certo senso dall’infinito, un punto, non so se dir punto

2 Cfr. C. Bertoni, *Il filtro francese. Frénais e C.nie nella diffusione europea di Sterne*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di G. Mazzacurati, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 119-159; e G. Mazzacurati, *L’arte del titolo*, ivi, pp. 294-340.

3 Al pari di «tiritera», «tantafera» e «filastrocca», la definizione di «cantafavola» scrazia l’idioletto manzoniano. Che va a briglie sciolte nell’epistolario, specie nell’anno di grazia 1827: cfr. le lettere del 15 giugno a Vincenzo Monti, del 18 giugno e del 10 ottobre a Giuseppe Filippi, del 17 settembre a Tommaso Grossi, del 10 ottobre a Gaetano Cioni, etc.

di vista di Dio, ma certamente quello che Voltaire avrebbe chiamato *le point de vue de Sirius*». ⁴ Punto di vista siderale ma, si badi, non necessariamente provvidenzialistico: che pare attagliarsi alla perfezione a uno scrittore già pronto a divertirsi, nella pelle di don Ferrante, circa la «fatale convergenza» tra Saturno e Giove. Ad ogni modo, che trascendesse i soli esseri umani o l'intero creato, quest'inedita visuale era certo in grado di trasformare la *topografia*, più ancora che in *geografia* (secondo la professione del Manzoni teorico del romanzo storico), in *corologia*: in una geografia umana, contrassegnata da particolarismi, rapporti di forza, stratificazioni sociali. Lo spazio si convertiva così in tempo, secondo un paradigma storiografico affine a ciò che oggi, dopo la rivoluzione delle *Annales*, siamo abituati a chiamare «storia di secondo livello»: una lunga durata che *eccede* l'evento, e i cui effetti si depositano lentamente. E proprio «lentamente» è l'avverbio-spia che marca, all'inizio del capitolo XII, la prima diagnosi manzoniana della carestia.

Non è un dettaglio, allora, che nella lettera Manzoni, mentre consuma il suo classico atto di denegazione, si lasci scappare quell'ascendenza di Walter Scott (altrove definito l'«Omero del romanzo storico»), ⁵ che risulterà decisiva; né è una semplice coincidenza che lo faccia in anni prossimi a quelli in cui Balzac si atteggia, dentro la medesima genealogia, a storico della società contemporanea. Per giunta, è anche lo stesso tornante che vede Niccolò Tommaseo alle prese con la sua satirica «ricetta» («un buon pezzo di storia cruda, lardellata di qualche similitudine, di qualche sentenza, di qualche citazione o furtiva o patente»); ⁶ mentre Giambattista Bazzoni elaborava il sogno tracotante d'un racconto del passato come «panorama», vale a dire come *panopticon*: «Il Romanzo storico», si legge nella prefazione a *Falco della rupe*,

4 G. Contini, *I Promessi Sposi nelle loro correzioni*, in *Postremi esercizi ed elzeviri*, a cura di G. Breschi, Postfazione di C. Segre, Einaudi, Torino 1998, p. 126 (e cfr., *contra*, l'ingegnosissima *Lecture* inaugurale di U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1989).

5 A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1988, vol. II, p. 1730.

6 N. Tommaseo, *Del romanzo storico*, in *Di nuovi scritti*, II. *Della bellezza educatrice*, Il Gondoliere, Venezia 1838, p. 190.

«è una gran *lente* che si applica ad un punto di quell'immenso quadro: per esso ciò che era appena visibile riceve le sue naturali dimensioni; un lieve abbozzato contorno diventa un disegno regolare e perfetto, o meglio un quadro in cui tutti gli oggetti riprendono il loro vero colore». ⁷ Tutto, insomma, sembrava andare in una certa direzione. Salvo che questa idea estetica di una «cattiva infinità» della narrazione, ⁸ di una mancata discrezione e selezione di oggetti nel continuo del reale, risultava irricevibile per il letterato milanese: che pure aveva fatto sua, forse con la profondità di nessun altro, la lezione – al contrario, inclusiva e totalizzante – del fondatore del genere. Nell'attraversare il modello scottiano Manzoni non può che sottoporlo a straniamento.

Per cercare di comprendere qualcosa di più di questa «mossa del cavallo», sarà bene spostarsi brevemente – intravedendo l'*incipit* del racconto dei *Promessi Sposi* – alle prime righe narrative di *Ivanhoe*: dove non si potrà fare a meno di osservare che il paesaggio, più che come un'indicazione spaziale, funzionava come garanzia di continuità temporale, come espressione di una storia profonda, sedimentale, che avvolgeva Riccardo Cuor-di-Leone e Robin Hood, la Guerra delle Due Rose e i rituali druidici. Era su questo spazio che si esercitava l'ossessione «epistemofilica» ⁹ di Scott (qualcosa di più di un «effetto di reale» o di una mera istanza di vidimazione scientifica); ed era su questa natura, tutta segnata di tracce, che venivano campiti personaggi semplici e perfino grotteschi, allo scopo di mettere in movimento il quadro e di far spiccare, per contrasto, l'araldica statuaria e tetragona degli eroi.

Ma prima ancora di quella graduale marcia di avvicinamento – dalla descrizione geografica alla restituzione storica, dal restringimento dello spazio narrativo al racconto in diretta – il lettore di *Ivanhoe* incappava in una eccentrica gemmazione di «soglie», poiché all'introduzione dell'autore seguiva una lettera al rev. dott.

7 G.B. Bazzoni, *Falco della rupe, o La guerra di Musso*, Veroli, Firenze 1830, p. 28.

8 Sulla teoria hegeliana della «cattiva infinità», cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 52.

9 P. Amalfitano, *L'esperienza di un sapere. La descrizione nell'esordio di «Ivanhoe»*, in AA.VV., *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Neri Pozza, Vicenza 1985, p. 38.

Drysdust, a firma Laurence Templeton. In quel paratesto, che si compaginava come un meccano di specchi, di alibi, di prismi auto-riali, Scott, oltre a moltiplicare le controvoci attraverso l'espediente della epistola dedicatoria, era giunto a sdoppiare la propria persona ritraendosi in divenire e contrapponendo il sé scrittore "inglese" di oggi al sé scrittore "scozzese" di ieri.¹⁰ Il romanziere dei *Promessi Sposi* non è da meno: nel replicare nella sua *Introduzione* (di cui esistono ben tre versioni, le prime due gravitanti attorno al *Fermo*) il motivo del manoscritto ritrovato, ingaggia con l'anonimo compilatore di un autografo rovinato e imprecisato – l'esatto contrario del prestigioso, ancorché fittizio, «manoscritto Wardour» evocato nell'*Ivanhoe* – una gara, nel contempo, di contenuto e di forma, di stile e di lingua. Manzoni si autorappresenta in duplice posa di scienziato e di letterato, munito di un'attenzione al fatto storico pari solo a quella riservata al dato linguistico; delinea, dentro una pagina satura che replica *in verbis* il sincretismo verticale dei due frontespizi, una sorta di mappa concettuale, ove si stagliano dapprima ipostasi secolari (i «Labirinti», il «Racconto-Relatione», il «Teatro» e le «Tragedie», le «Imprese»), poi entità celesti (il «Sole», la «Luna», le «Stelle», i «Pianeti», il «Cielo» stesso); allestisce, infine, una sorta di fiera dei saperi umanistici, dalla filosofia alla storia, dalla filologia alla linguistica. E nell'ultimo capoverso chiama a raccolta persino il diritto, spingendosi a elaborare, giusto sul proscenio del testo, una teoria giuridica della riscrittura nel nome dell'«obbligazione». Secondo tale dottrina, dal *contratto* stipulato dal rifacitore scaturisce una preoccupazione di questi per gli eventuali giudizi censori al suo prodotto: sono però giudizi tautologici, che si riecheggiano o elidono vicendevolmente nella celebre trovata delle «due critiche» che dapprima cozzano e poi vengono mandate «insieme a spasso». Così che don Lisander – il timido, ossessivo, bigotto, gran sgobbone don Lisander – si accampa per sempre nella mente dei lettori come uno sfacciatissimo e smalziatissimo uomo di mondo.

10 Cfr. la *Prefazione dell'Autore* (datata 1° settembre 1830, cioè posteriore di undici anni alla prima edizione) di *Ivanhoe*, trad. it. a cura di E. Groppali, Garzanti, Milano 1979, p. 8.

2. *Una ghiotta sorta di caccia*

Ma le critiche, si sa, sono più noiose delle dame di san Vincenzo: battono alla porta e insistono. Ecco perché le soglie dei romanzi manzoniani traboccano di intrusioni e di autodifese, secondo una diversificata strategia che Daniela Brogi ha attentamente ricostruito.¹¹ Anche se, mentre il finale delle due introduzioni al *Fermo* ospitava rispettivamente un tipico congedo al lettore e una *peroratio* agli scrittori perché si interrogassero sulla possibilità di «uso universale della lingua comune», il narratore dei *Promessi Sposi* sembra aver realizzato come la narrazione debba fare economia sulle occasioni autoriflessive: il luogo deputato all'estetica e alla teoria linguistica è l'ampia trattatistica che fa da supporto all'avventura romanzesca. Va da sé che si tratta di vasi comunicanti: tanto è vero che proprio la tecnica della prosopopea (cioè della costruzione finzionale di un soggetto dialogico-polemico), che nell'*Introduzione* è allusa ed esorcizzata nella satira delle «due critiche», sarà il procedimento cardine del trattato *Del romanzo storico* (iniziato nel 1829 ma pubblicato solo nel 1850), la sorprendente palinodia con cui Manzoni invaliderà tutta la sua ricerca di una forma nuova per la narrativa.

Tutto questo sembra, nel ventennio che porta dal *Fermo* ai *Promessi Sposi*, assai di là da venire. L'*Introduzione* della «cantafavola» è ancora il luogo delle ombre e della nevrosi, d'una condizione intimamente aporetica, che pare condensarsi ed esorcizzarsi in quell'indecifrabile «scarabocchio che veniva dopo accidenti»: un po' arabesco e un po' guazzabuglio, quasi un monogramma della complessità e della bizzarria. E infatti, quando il nostro letterato milanese – ma ben bene infranciosato – si decide a sopprimere gli alibi ed a vergare davvero il suo romanzo, ecco che finisce per accogliere nell'olimpico degli *auctores* un altro letterato d'oltremarica, il reverendo Laurence Sterne: la *silhouette* dell'inventore di Tristram Shandy e di uncle Toby appare in filigrana già nelle prime battute del testo, tanto nelle espressioni reticenti e talora umorose prescelte come rubriche (preziosissimi tracciati interpretativi per il lettore moderno), quanto nelle volute «serpeggianti»

11 Cfr. D. Brogi, *Il genere proscritto. Manzoni e la scelta del romanzo*, Giardini, Pisa 2005.

del paesaggio lombardo profilato, con vista aerea, nel disegno dell'*incipit*. E prima ancora di Sterne, era stata una pagina della hogarthiana *Analysis of Beauty*, testo cardinale dell'estetica settecentesca, a segnalare il rapporto figurale tra linea serpentina e intrico come generatore di piacere estetico e supremamente pittorresco: «Qualunque difficoltà che insorge, che per un po' accompagna e interrompe la caccia, procura una sorta di slancio alla mente, intensifica il piacere e rende ciò che altrimenti sarebbe pena e fatica motivo di svago e di ricreazione [...]. L'occhio riceve questa sorta di piacere nei percorsi rampicanti, nei fiumi serpeggianti e in ogni sorta di oggetti, le cui forme [...] sono composte principalmente da ciò che chiamo le linee ondeggianti e serpentine. Definirò, dunque, l'intrico nella forma quella peculiarità nelle linee che lo compongono che guida l'occhio in una ghiotta sorta di caccia e dal piacere che procura alla mente rende legittimo per esso il nome di bello». ¹² Quest'occhio che caccia e che infine *inghiotte*, e che ciò facendo prova piacere e dà modo alla mente di attingere il bello, è la sinestesia fondante dell'estetica moderna, nonché il vero lascito del romanzo storico maturo alle creazioni del realismo borghese a venire. Né forse esiste, in tutta la produzione di e su Manzoni, una più esatta definizione di quell'avventura della mente e dell'occhio che sono i *Promessi Sposi*: dove – lo ha notato Salvatore Silvano Nigro nella sua rigorosa, geniale, originalissima lettura – la presenza di Hogarth, dei suoi testi che avevano fatto il giro d'Europa, si avverte non solo in quanto idea estetica (l'arabesco come cifra della licenza e al contempo della grazia, quasi sigla del desiderio narrativo), ma anche in quanto principio di composizione e di strutturazione dell'intreccio, prossimo alla tipologia tendenzialmente monoblocco della «carriera». ¹³

Bisogna allora tornare all'incastro imperfetto di quei due archetipi messi in campo, Scott e Sterne. Ovvero, Scott contro Sterne: da un lato la ruvidezza di una storia larga e comunitaria, il rigore del narrare come strumento della scienza del passato da dove veniamo; dall'altro il capriccio elevato a sistema, e la narrazione

12 W. Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), trad. it. a cura di L. De Michele, Palermo, Aesthetica 1999, pp. 59-60.

13 Rinvio senz'altro a S.S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Einaudi, Torino 1996, p. 43.