



# Santi, giullari, romanzieri, poeti

Studi per Franco Suitner

a cura di

GIUSEPPE CRIMI, LUCA MARCOZZI, ANNA PEGORETTI



IL PORTICO.  
BIBLIOTECA DI LETTERE E ARTI

189.

Sezione: MATERIALI LETTERARI

ISBN 978-88-9350-097-5

© Copyright 2022 A. Longo Editore snc  
Via P. Costa, 33 – 48121 Ravenna  
Tel. 0544.217026 – Fax 0544.217554  
e-mail: [longo@longo-editore.it](mailto:longo@longo-editore.it)  
[www.longo-editore.it](http://www.longo-editore.it)  
All rights reserved  
Printed in Italy

Santi, giullari, romanzieri, poeti  
Studi per Franco Suitner

a cura di  
GIUSEPPE CRIMI  
LUCA MARCOZZI  
ANNA PEGORETTI

LONGO EDITORE RAVENNA

LUCA BADINI CONFALONIERI

“RICORDI FIGURATIVI” DI MANZONI:  
IL «PRIMO UOMO DELLA NOSTRA STORIA»\*

La prima metà del titolo rimanda a un celebre saggio di Mina Gregori, del 1950, *Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in cui si insisteva sull'importanza della memoria della pittura lombarda del primo Seicento (i cosiddetti «pestanti») nelle rappresentazioni dei *Promessi sposi*<sup>1</sup>. L'argomento delle mie considerazioni è però un altro. C'è un ricordo figurativo esplicito, nei *Promessi sposi*, che non solo la Gregori, ma l'intera tradizione critica per lungo tempo ha ommesso di analizzare. Lo si legge a p. 292 dell'edizione illustrata<sup>2</sup>:

L'oste gli diede l'aiuto richiesto; gli stese per di più la coperta addosso, e gli disse sgarbatamente «buona notte,» che già quello russava. Poi, per quella specie d'attrattiva, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari che un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro, si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte



sconosciuto. «Pezzo d'asino!» disse nella sua mente al povero addormentato: «sei andato proprio a cercartela. Domani poi, mi saprai dire che bel gusto ci avrai. Tangheri, che volete girare il mondo, senza saper da che parte si levi il sole; per imbrogliar voi e il prossimo.»

\* Pubblico qui il primo paragrafo di una lezione (in quattro parti) da me tenuta tra il 2013 e il 2014 in varie sedi universitarie e tra l'altro, il 14 gennaio del 2014, proprio all'Università di Roma Tre, ospite dell'amico Franco Suitner.

<sup>1</sup> Cfr. M. GREGORI, *Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone. Arte», IX, 1950, pp. 7-20. L'indagine è stata ripresa e approfondita, con rimando a Caravaggio e alla sua scuola, nel volume di D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del romanzo*, Roma, Carocci, 2018.

<sup>2</sup> Cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi e Storia della colonna infame* edizione critica dell'edizione

I commenti precedenti alla mia edizione critica e commentata del romanzo uscita nel 2006 spiegavano, a questo punto, qualcosa della favola di Amore e Psiche, indicando ch'era stata narrata nell'*Asino d'oro* di Apuleio<sup>3</sup> e aggiungendo in più casi che la fortuna della vicenda era attestata anche dal celebre gruppo scultoreo di Canova. Il gruppo di Canova, però, era facile obiettare, non rappresentava quel momento della storia e, d'altra parte, Manzoni nel suo testo parlava di pittura e non di scultura.

Nella nota a questo luogo della mia edizione scrivevo allora:

L'allusione è alla favola narrata nell'*Asino d'oro* di Apuleio. Amore visitava ogni notte Psiche, ma le aveva proibito di guardarlo. Essa disobbedì e il dio, accortosene, volò via dalla finestra. Perdonata da Zeus Psiche fu poi resa immortale sposa di Amore. Manzoni, che possedeva a Brusuglio l'*Asino d'oro* nella traduzione del Finzuola, era a conoscenza della vasta fortuna della favola nel campo letterario e figurativo (e a un ricordo figurativo qui esplicitamente fa cenno), soprattutto in ambiente neoclassico. In ambito letterario si possono ricordare il La Fontaine degli *Amours de Psyché et de Cupidon* («Il dormait à la manière d'un dieu, c'est-à-dire profondément, penché non-chalamment sur un oreiller, un bras sur sa tête, l'autre bras tombant sur les bords du lit»), Savioli e Cassiani (ecco l'inizio di un sonetto di quest'ultimo, compreso nell'ed. delle *Poesie scelte*, Mantova 1795, posseduta a Brusuglio: «Sovra lo sposo al guardo suo disdetto / Con la lucerna ad una man sospesa / L'altra opponendo a farne ai rai difesa / Pendea Psiche a spiar l'ignoto aspetto»).

In ambito figurativo, poiché Manzoni parla di Psiche «dipinta», più che le rappresentazioni scultoree del Canova cui si è fatto talvolta cenno, bisognerà evocare la diffusa presenza del modello di Giulio Romano (Palazzo Te a Mantova: a Milano era attivo uno studioso di Giulio come il seguace di Bossi Agostino Comerio. Non è un caso del resto che nella festa a casa Batthyany del 30 gennaio 1828 – un grande ballo mascherato, aperto da una quadriglia dedicata ai *Promessi sposi* – il «regista» Hayez vestisse i panni proprio di Giulio Romano) ripreso tra gli altri in quegli anni in più occasioni da Felice Giani. Ma è ad Andrea Appiani (1754-1817) che vien fatto soprattutto di pensare, e alla sua decorazione ad affresco, nella Rotonda della Villa Reale di Monza, di nove episodi del mito di Amore e Psiche (1792, restaurato nel 1989), tra i quali, nella seconda sovrapporta, proprio quello di Psiche che spia le fattezze di Amore dor-

definitiva del 1840-1842, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno editrice, 2006, 2 voll., con 48 tavole f. t., vol. I, p. 292 (XV, 11-12). Tutte le citazioni dal romanzo rinviano alle pagine di quest'edizione, accompagnate quando necessario dall'indicazione di capitolo e paragrafo.

<sup>3</sup> Il riferimento esplicito alla tradizione figurativa della favola di Amore e Psiche è già nello stesso luogo della Ventisettana e del *Fermo e Lucia* (tomo III, cap. VII, § 91 di A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, vol. I dell'ed. critica dei *Promessi sposi* diretta da D. Isella, Milano, Casa del Manzoni, 2006, 2 tomi, tomo I). Sul significato del rinvio ad Apuleio, anche nell'abbozzo, mi ero fermato in un mio saggio del 1987, poi ristampato in francese in L. BADINI CONFALONIERI, *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Bern et al., Peter Lang, 2005, pp. 172-175. Sul rapporto con Apuleio cfr. poi F. TRIGILIO, *Charite e Lucia*, «Siculorum gymnasium. Rassegna della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Catania», n. s., 54, 2001, pp. 487-502; EAD., *Renzo e Lucio: Manzoni e Apuleio a confronto*, ivi, 56, 2003, pp. 429-440; M. CORRADINI, «Studiare i classici». *Apuleio nei cap. XX e XXI dei Promessi sposi*, «Giornale storico della letteratura italiana», 138, 2021, 662, pp. 198-224.

miente.

[...]

Bonora scrive che «questa scena era divenuta addirittura soggetto di stampe popolari». Dal canto nostro possiamo segnalare le illustrazioni di Amore e Psiche presenti nell'ed. Ferrario 1819 dell'*Asino d'oro*, recensita da Borsieri sul numero 67 del «Conciliatore» (quella di p. 160, che riprende il fortunato schema narrativo dell'incisione cinquecentesca di Agostino Veneziano su disegno del fiammingo Michiel Coxcie – che ritorna in Perin del Vaga e nelle vetrate del museo Condé di Chantilly – rappresenta proprio, nel riquadro centrale, Psiche intenta a spiare Amore addormentato). Certo Gonin (che ritornerà anche personalmente, ben più tardi, alla rappresentazione di una *Psiche trasportata dai zefiri alla reggia d'amore*, 1868) era qui chiamato a fare nel campo figurativo la stessa operazione di traduzione-parodia che Manzoni aveva realizzato sul piano letterario.

In Giulio Romano, in un potente scorcio dal basso, Psiche in piedi alza proprio il lume in viso ad Amore; ma è una bella donna nuda... Il Perin del Vaga degli affreschi di Castel Sant'Angelo (che, a differenza di Agostino Veneziano e dell'incisione Ferrario che lo riprende più fedelmente, introduce nella sequenza narrativa un Amore adulto e non bambino) rappresenta Amore addormentato nella stessa posa di Renzo, con il braccio sinistro pendente in avanti in direzione di arco e faretra che giacciono per terra accanto al letto, dove Renzo ha lasciato il suo cappello; ma Amore e Psiche sono entrambi completamente nudi, e Psiche, a differenza dell'oste, è anche lei sull'ampio letto, carponi. Più simile veramente al letto di Renzo è quello di Amore in Appiani, e la posa di Amore, anche in Appiani uomo fatto e non bambino, testimonia si direbbe, rispetto a quella di Renzo, di un momento precedente o successivo di un eguale abbandono. Anche la posizione di profilo dell'oste potrebbe richiamare in qualche modo quella di Psiche, che però, attirata da Amore, già posa il ginocchio e si protende sul letto. In effetti ancora una volta la correzione parodica si gioca sul passaggio dall'«amore» alla «stizza». La differenza sessuale, da Appiani indicata con lo scoprimento del solo petto dei due protagonisti, e la corrispondente attrazione, cedono il posto alla contemplazione stizzosa che l'oste, vestito da capo a piedi, tributa a quell'«ospite così noioso per lui», spogliato sì, ma pur sempre «in camicia» e sotto una buona coperta<sup>4</sup>.

Ho tagliato in questa citazione l'elenco di pittori che avevano raffigurato la scena, perché qui lo posso fare con qualche maggiore dettaglio che in quella nota, già così troppo lunga<sup>5</sup>. Non si trattava e non si tratta, naturalmente, di voler indicare solamente opere effettivamente presenti al nostro romanziere, ma di dare un'idea più ampia della tradizione figurativa di quel particolare momento della favola apuleiana<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi e Storia della colonna infame*, ed. cit., vol. II (*Commento e appariati*), pp. 95-96.

<sup>5</sup> Soprattutto, durante la lezione, ho potuto far vedere le riproduzioni dei dipinti. Quelli di Giulio Romano, Perin del Vaga e Appiani di cui alla nota appena riportata sono riprodotti nell'apparato iconografico dell'ed. Salerno cit., vol. II, tav. 42 a, b e c.

<sup>6</sup> La nota, come gran parte del mio commento all'edizione illustrata, risaliva in realtà al 1989. Dopo quell'anno erano usciti due studi importanti sull'iconografia e sul mito di Amore e Psiche: uno di Sonia Cavicchioli (S. CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apu-*

Al di là degli autori già evocati bisogna ricordare il celebre dipinto di Jacopo Zucchi (1541-1590) conservato a Roma, nella Galleria Borghese, e noto oggi anche per le riflessioni che gli dedicò Lacan<sup>7</sup>; un disegno di Bartholomäus Spranger (1546-1611) conservato a Leida, dei primi del Seicento; un dipinto attribuito a Rubens per il quale Michael Jaffé proponeva la datazione 1609-1610, in cui Psiche è assistita nell'operazione da una vecchia serva<sup>8</sup>; la suggestiva tela del misterioso Candlelight Master conservata nei Civici Musei di Teramo, della prima metà del Seicento; quella di Simon Vouet<sup>9</sup>, databile tra il 1626 e il 1629; una stampa del 1779 tratta da un dipinto perduto di Guido Reni (1575-1642)<sup>10</sup>; un olio di Luca Giordano (1634-1705), degli ultimi anni del secolo<sup>11</sup>. Tra fine Seicento e primi del Settecento sono collocabili invece l'olio su tela della scuola di Marcantonio Franceschini (1648-1729) che si conserva a Bologna, nella sede dell'Avvocatura dello Stato; quello di Antonio Molinari (1655-1704) alla Gemäldegalerie di Dresda, databile tra il 1690 e il 1695; quello di Benedetto Luti (1666-1724), posseduto nell'Accademia romana di san Luca; quello di Antonio Bellucci (1654-1726 o 1727), conservato alla Staatsgalerie di Würzburg (degli anni dieci del Settecento); quello di Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), conservato agli Uffizi e attribuito al 1709. Nel Settecento francese l'episodio è illustrato in un olio su tela di Antoine Coyppel (1661-1722), del 1701, al castello di Fontainebleau; nello *Psyché ou la Raison armée contre l'Amour* di Pierre Subleyras (1699-1749), dipinto probabilmente nel 1732 per il Salone di Palazzo Mancini a Roma e, dopo varie peripezie, appro-

leio, Venezia, Marsilio, 2002) e un altro di Lionello Sozzi (L. SOZZI, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, il Mulino, 2007; in appendice al volume, alle pp. 229-276, lo studio di C. DI CUONZO, *La metamorfosi di un mito. La favola di Amore e Psiche nelle arti figurative*). In entrambi però, non solo non c'è traccia né di Manzoni né del suo illustratore Gonin, ma il discorso è esteso a tutta la favola, senza un'attenzione particolare all'episodio che ci interessa, cosa che fa sì che diverse opere che sto per indicare (e già indicavo in quella nota) – come il dipinto attribuito a Rubens, la testimonianza relativa a quello perduto di Guido Reni, la tela della scuola di Franceschini, quelle di Antonio Bellucci, Antonio Molinari, Benedetto Luti, Pierre Subleyras, Clément Belle – non siano in tali studi nemmeno evocate.

<sup>7</sup> Cfr. J. LACAN, *Psyché et le complexe de castration*, in ID., *Le Séminaire, livre VIII: Le Transfert* (mars 1991), texte établi par J.-A. Miller, Paris, Seuil, 2001<sup>8</sup>: «J'espère que vous avez bien remarqué dans le tableau les fleurs qui sont là devant le sexe d'Eros. Elles ne sont justement si marquées d'une telle abondance, que pour que l'on ne puisse voir que derrière il n'y a rien. Il n'y a littéralement pas la place du moindre sexe. Ce que la Psyché est sur le point de trancher est disparu déjà devant elle». Lacan aveva fatto circolare la pittura di Zucchi attraverso un disegno che ne aveva fatto André Masson fin dal 1961. Nel 1964 ne diede il commento di cui ho riportato qualche riga. Cfr. anche B. SAINT GIRONS, *Le rêve d'autrui. Autour de l'exposition «La renaissance et le rêve»*, «Insistance», 9, 2015/1, pp. 121-131, in part. pp. 128-129.

<sup>8</sup> Cfr. M. JAFFÉ, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, Rizzoli, 1989.

<sup>9</sup> Al Musée des Beaux-Arts di Lione.

<sup>10</sup> La stampa, incisa dal ticinese Giacomo Mercoli il Vecchio (m. 1785) su disegno di Simone Paganelli, è conservata a Milano, nella Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, al Castello Sforzesco.

<sup>11</sup> Attribuita agli anni 1695-1697, si trova al Palazzo Reale di Hampton Court a Richmond upon Thames (United Kingdom).

dato nel 1986 alla Galerie d'Arenberg di Bruxelles; in quello di Charles-Joseph Natoire, al primo piano del parigino Hôtel de Soubise, del 1738; e ancora nei dipinti di Jean-Simon Berthélemy (1743-1811)<sup>12</sup>, Joseph-Marie Vien (1716-1809)<sup>13</sup>, Clément Belle (1722-1806)<sup>14</sup>, nel tondo di François La Grenée dit l'Ainé (1725-1805)<sup>15</sup>, in una tela attribuita a Jean-Baptiste Regnault (1754-1829)<sup>16</sup>. Ma si ricordi anche l'olio di Joshua Reynolds (1723-1792), del 1789, posseduto nella Courtauld Gallery di Londra e il bel marmo del carrarese Paolo Andrea Triscornia (1757-1833), realizzato nel 1798 ed entrato all'Ermitage nel 1859.

Resta da chiedersi quale sia il senso dell'operazione parodica di questa pagina del cap. XV dei *Promessi sposi*, dell'abbassamento realistico del mito che vi si attua.

Credo ci volesse tutto l'amore che Manzoni portava a quello che aveva definito «il primo uomo della nostra storia» (XIV, 51, p. 285) per far sì che, proprio nel momento più basso del suo percorso, mentre è lì che dorme russando, e puzza senz'altro di vino, quando – lo dirà lui stesso – «è andato a dormire come un cane e peggio», proprio in quel momento Manzoni lo paragoni ad Amore. Aggiungerei: proprio mentre greve e oppresso dal vino è come schiacciato su quelle coltri Manzoni lo paragona all'Amore alato che, al cadere di una gocciolina d'olio dalla lampada di Psiche, si sveglia subito e leggero vola via dalla finestra. Un buon augurio, certo, per Renzo, che, come ognuno di noi del resto, non si riduce alle cose sbagliate che può fare, ma è chiamato senz'altro a qualcosa di più e di meglio.

Ma c'è un altro episodio del romanzo che val la pena di richiamare e partirei per farlo dalle considerazioni che gli aveva dedicato Primo Levi, in un bel saggio che si legge in *L'altrui mestiere*<sup>17</sup>. Nel cap. XXXIV – siamo alla seconda esperienza milanese del protagonista, che cerca la sua amata nella città in preda alla peste<sup>18</sup> – a un certo punto Renzo viene scambiato per un untore (p. 666) e rischia di essere lin-



<sup>12</sup> Proprietà privata.

<sup>13</sup> Al Musée des Beaux-Arts di Lille.

<sup>14</sup> L'olio su tela *Psyché regardant l'Amour endormi*, del 1767, è posseduto dal Museo del castello di Fontainebleau.

<sup>15</sup> L'olio su tela, del 1768, è al Museo del Louvre.

<sup>16</sup> Proprietà privata.

<sup>17</sup> Cfr. P. LEVI, *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 75-80. Il capitolo dedicato a Manzoni fu subito fatto oggetto di interesse particolare nella recensione pubblicata da Calvino («La Repubblica», 6 marzo 1985) al libro di Levi (ora in I. CALVINO, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori [«I Meridiani»], 1995, 2 voll., vol. I, pp. 1140-1141).

<sup>18</sup> Così ne scrive Levi: «Renzo, guarito dalla peste, ritorna a Milano a cercare Lucia. Sono pagine splendide, sicure, ricche di una sapienza umana forte e triste che ti arricchisce e che senti valida per tutti i tempi: non solo per quelli in cui il racconto si svolge ma per quelli del Manzoni e per il nostro» (ivi, p. 75).

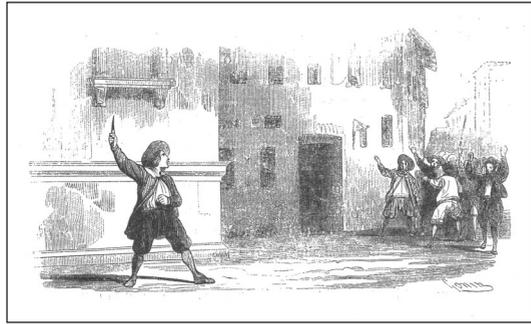
ciato dalla folla (p. 667).

Si salva, vi ricordate, rifugiandosi su uno dei carri dei monatti (XXXIV 68, p. 668): «Prende la mira, spicca un salto; è su, piantato sul piede destro, col sinistro in aria, e con le braccia alzate».

Commenta Levi: «Questa è veramente un'istantanea mal riuscita, anzi inventata. In nessuna delle fasi di un salto può esistere una posizione statuaria come quella descritta: ma questo è più evidente a noi, abituati fin dall'infanzia alle fotografie sportive, che non ai contemporanei del Manzoni»<sup>19</sup>.

Non ho avuto il tempo di verificare sperimentalmente quale sia la posizione d'arrivo dopo un salto su un carro. Ma il fatto è che dietro questa «posizione statuaria», come a ragione la chiama Levi, c'è un altro ricordo figurativo, che spiega molte cose.

Ecco infatti un brano cancellato ma ancora ben leggibile nel manoscritto del *Fermo e Lucia*: «prese tosto il suo partito, tolse la mira ad un picciolo spazio sgombro del primo; spiccò un salto, ed eccolo ritto sul carro, appoggiato su destro piede, col sinistro sollevato alquanto; con le braccia sollevate tuttavia pel moto del salto, come il Mercurio di Giovanni Bologna»<sup>20</sup>.



Giambologna (Douai, 1529-Firenze 1608), *Mercurio* del Museo del Bargello a Firenze da due diverse angolazioni, e *Mercurio* del Louvre.

<sup>19</sup> Ivi, p. 77. Altri rilievi presenti nel saggio di Levi troverebbero spiegazione e riscontro considerando l'edizione illustrata, che Levi sembra invece ignorare. Ma di questo dirò altrove.

<sup>20</sup> Cfr. ALESSANDRO MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., tomo II (*Apparato critico*), p. 613 (siamo nel tomo IV, cap. VII).

Questa volta il «ricordo figurativo» è dalla scultura e non dalla pittura.

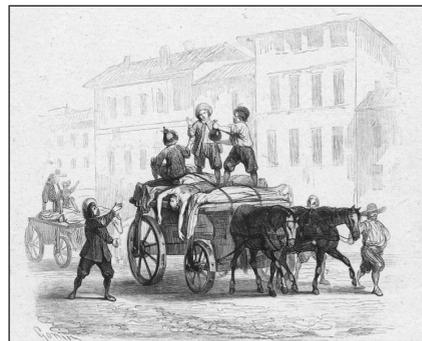
Mercurio è protettore delle vie, compagno dei viaggiatori, messaggero divino, personificazione della sapienza. Perché messaggero divino e in che cosa consiste qui la sapienza? Lo spiega bene l'indice della mano destra di Mercurio, che invita a guardare il cielo e, d'altra parte, il caducèo o caduceo (> *cadūceum* > *karykeion*, da *karyx*, 'araldo') che Mercurio tiene nella sinistra. Cosa rappresenta il caducèo? Un bastone con due serpenti attorcigliati intorno che si guardano; il bastone che separa i due serpenti è alato. Cosa significa tale rappresentazione? Le risposte possono essere molte, legate anche alle diverse radici dell'immagine (classica, biblica, antica sapienza egiziana di Ermete Trismegisto...). Mi pare comunque una sorta di *mise en abîme* del ruolo stesso di Mercurio: nella mitologia Mercurio, messaggero degli dei, scende con tale bastone in mezzo alle liti e le compone. Sia l'invito della mano destra a guardare in alto sia il simbolo portato nella mano sinistra introducono nell'insieme conflittuale e doloroso dell'umana esistenza, nel suo groviglio di serpi, la pace che viene dall'alto, che è dono divino, che è superiore sapienza. E questo è poi anche una rimessa in cammino: riprende la via chi era bloccato in una situazione conflittuale.

Vi ricordate, poco prima nello stesso capitolo (XXXIV, 26, p. 655), la descrizione di un carro di morti, proprio come quello nel quale Renzo adesso è saltato? «Eran que' cadaveri, la più parte ignudi, alcuni mal involtati in qualche cencio, ammonticchiati, intrecciati insieme, come un gruppo di serpi che lentamente si svolgono al tepore della primavera; ché, a ogni intoppo, a ogni scossa, si vedevan que' mucchi funesti tremolare e scompaginarsi bruttamente, e ciondolar teste, e chiome verginali arrovesciarsi, e braccia svincolarsi, e batter sulle rote, mostrando all'occhio già inorridito come un tale spettacolo poteva divenire più doloroso e più sconcio». È in questa realtà che Renzo salta...

Mercurio viene dall'alto, non tocca quasi terra e verso l'alto ritorna, e all'alto rimanda. Un soffio vitale lo tiene sospeso da terra.

Il senso dell'applicazione parodica e abbassata a Renzo (con le modifiche del caso: Renzo è «piantato sul piede destro» quando è il piede sinistro di Mercurio che è sorretto leggero dallo sbuffo di vento di un putto. Il «sinistro in aria» riscrive il piede destro di Mercurio, con la pianta verso l'alto. Renzo infine è «con le braccia alzate» mentre Mercurio solleva solo il braccio destro nel gesto leggiadro e fortemente simbolico di cui si è detto) mi pare simile a quello già visto per Amore e Psiche nella prima avventura milanese.

In questa seconda avventura, Renzo corre un pericolo ancora più grave della prima, in una realtà di morte, di violenza, in cui non pare ci sia spazio per la pietà. Ecco, in questa realtà arriva Renzo, ma è portato da uno spirito di vita e non di morte; e dice – significativamente – «no grazie!» al fiasco di vino (p. 669).



Insomma, il «primo uomo della nostra storia» è rappresentato per una seconda volta con la controfigura di un dio alato, che esprime la forza positiva e vitale del suo essere *viator*<sup>21</sup>.

Si potrebbe del resto riflettere sul rapporto tra Amore e Mercurio, indagato da Kerényi<sup>22</sup>, tenendo conto che il primo si presenta sempre come più incosciente e «acerbo» del secondo. Il rapporto era stato esplicitamente raffigurato da Raffaello e aiuti in una vela della volta della Loggia di Psiche (1518 ca.), a Villa Farnesina («Amorino con le insegne di Mercurio»).



Ma la stessa volta ci presenta anche un'altra immagine che non possiamo trascurare: l'affresco (attribuito a Giulio Romano) in cui Mercurio si appoggia, proprio come farà Renzo, sul «destro piede».



Resta da chiedersi perché l'esplicito riferimento a Mercurio sia stato tolto dalla stesura definitiva del romanzo: ma la risposta in questo caso non è complicata perché è proprio una caratteristica dell'invenzione manzoniana in specie nel *Fermo* di procedere con ripetizioni e ridondanze che vengono poi eliminate con la scelta, nei *Promessi sposi*, di una sola occorrenza. Questo secondo «ricordo figurativo» presente nel *Fermo* meritava però penso – anche per rispondere alle perplessità di Levi – di essere un momento ripreso e commentato.

<sup>21</sup> Ho indicato un'altra occorrenza di analoga funzione, ispirata non alla mitologia classica ma a quella cavalleresca, nel mio saggio *Cavalleria e cristianesimo: Manzoni e il romanticismo europeo*, in *Studi sul romanticismo italiano. Scritti in ricordo di Sergio Romagnoli*, a cura di E. Ghidetti e R. Turchi, Firenze, Le Lettere (Quaderni della «Rassegna», 6), 2018, pp. 157-210, in part. pp. 201-208 (a p. 206 il rimando anche ad Amore e Psiche e al Mercurio di Giambologna). Si tratta dell'accenno a Renzo «cavaliere errante» di XXXIII, 39 (p. 636).

<sup>22</sup> Cfr. K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, con un'introduzione di F. Jesi, Torino, Boringhieri, 1979 (poi Bollati Boringhieri 2000<sup>2</sup> e 2010<sup>3</sup>), pp. 103-109.

## Indice generale

Premessa	p. 7
Pietro Gibellini <i>«Altissimu» o «Altissimo»? Ipotesi sul Cantico di san Francesco</i>	» 11
Nicolino Applauso <i>Rustico di Filippo e nuovi spunti biografici: esplorando il campo aperto da Suitner per una nuova interpretazione della poesia comica medievale</i>	» 21
Francesco Zambon <i>Dante e l'«intellectus amoris»</i>	» 31
Piermario Vescovo <i>Umiltà. Selve, spiagge e piante</i>	» 43
Franziska Meier <i>«Pon mente se di là mi vedeste unque». Il motivo del riconoscimento nel terzo canto del Purgatorio</i>	» 61
Francesco Ciabattoni <i>La sirena dantesca e il De finibus ciceroniano</i>	» 69
Mira Mocan <i>Il «miglior fabbro» d'amore. Ancora su Arnaut Daniel nella Commedia</i>	» 83
Paola Allegretti <i>«Su la scala porta il santo uccello» (Par. XVII, 72). Alcuni appunti su immagini e realtà araldiche nella Commedia</i>	» 91
Luca Fiorentini <i>Congetture sul compendio virgiliano del frate Anastasio di Santa Croce</i>	» 99
Marco Berisso <i>Antonio da Ferrara «grandissimo giuocatore»</i>	» 103

- Maurizio Fiorilla  
*Intreccio e riscritture di fonti classiche e medievali  
nella novella di Chichibio (Dec. VI, 4)* » 117
- Gaia Gubbini  
*La Passio e il sangue di Cristo: qualche esempio europeo  
fra Medioevo e Rinascimento* » 125
- Silvia Finazzi  
*«Quella che 'mparadisa la mia mente»: Par. XXVIII, 1-12  
nella versione latina di Matteo Ronto* » 133
- Paolo Procaccioli  
*Di lotta e di governo. Il Parnaso di Pietro Aretino* » 141
- Giuseppe Crimi  
*Nomi che fanno paura: "Trentavecchia", "Trentapaia", "Trentamila"* » 149
- Paola Cosentino  
*«Quella soave di color vaghezza»: il motivo della bellezza  
nella Iudit di Federico Della Valle* » 159
- Nevin Özkan  
*Evliya Çelebi (1611-1685?): un viaggiatore ottomano nel Seicento* » 173
- Paolo D'Achille  
*Un "cabaret" pieno di auguri (con qualche retrodatazione)* » 187
- Ilde Consales  
*La categoria dell'avverbio nella grammaticografia italiana* » 195
- Luca Badini Confalonieri  
*"Ricordi figurativi" di Manzoni: il «primo uomo della nostra storia»* » 203
- Luca Marcozzi  
*Un episodio della fortuna romantica di Dante: La morte di Dante  
di Silvio Pellico* » 211
- Renzo Rabboni  
*L'edizione della Novella della figlia del re di Dacia:  
ancora per il carteggio Selmi-D'Ancona* » 221
- Anna Pegoretti  
*La mappa delle Alpi in Rime e Ritmi* » 231

<i>Indice generale</i>	325
Claudio Giovanardi <i>Sulla lingua e la testualità dei Sei personaggi in cerca d'autore</i>	» 237
Monica Venturini <i>Il numero tre. Note sulla novellistica pirandelliana</i>	» 249
Cristina Benussi <i>Umberto Saba e Aldo Fortuna: un sodalizio bolognese</i>	» 257
Silvia Zoppi Garampi <i>«Lo spazio della poesia». Ungaretti, un'intervista dispersa</i>	» 263
Paolo Rigo <i>Funzionalità di un'immagine dantesca nel Giornale di guerra e di prigionia</i>	» 269
Ugo Fracassa <i>«Ma qua' assassine»? Sulla compatibilità di Assunta e Virginia nel Pasticciaccio</i>	» 277
Reinier Speelman <i>Dante e Primo Levi: dall'Inferno al Purgatorio</i>	» 285
Veronica Albi <i>Primo Levi e il mestiere di scrivere</i>	» 295
Gabriele Pedullà <i>L'ascesa nell'abisso di Daniele Del Giudice</i>	» 303
Indice dei nomi	» 307