

Sigis

LE MUSE  
CANGIANTI



Rivista semestrale di letteratura  
XIX n. 2 luglio/dicembre 1994

---

# Sigma

Rivista semestrale di letteratura  
XIX, n. 2

## LE MUSE CANGIANTI

JohannWolfgang Goethe, <i>Gli oggetti delle arti figurative</i>	7
Roberto Gilodi, « <i>Imitatio naturae</i> »: quale natura? <i>Sul testo di Goethe</i>	11
Paolo Gallarati, <i>I libretti non mozartiani di Lorenzo Da Ponte (1784-1789)</i>	31
Luca Badini Confalonieri, <i>Il nero e il bianco. Per l'edizione illustrata dei «Promessi sposi»</i>	61
Giorgio Pestelli, <i>Le esperienze musicali della contessina Nataša Rostov</i>	85
Valeria Ramacciotti, <i>La poesia del «bibelot». Note in margine a Mallarmé</i>	97
Giuseppe Zaccaria, <i>D'Annunzio: nel «fuoco» della bellezza e dell'arte</i>	115
Barbara Lanati, <i>Le mele di Bloomsbury</i>	141
Loris M. Marchetti, <i>Scrittori fra «cattiva musica» e buona letteratura: Montale, Proust e altri</i>	169

---

Marzio Pieri, <i>Vidi le muse sul lenzuolo candido</i>	181
Alberto Savinio, <i>Primi saggi di filosofia delle arti</i>	191
Franco De Maria, <i>Andrea De Chirico e «l'altro», ovvero dalla necessità al gioco. Sul testo di Savinio</i>	197
Fortunato Depero, <i>Costruire</i>	209
Ugo Nespolo, <i>Costruire-ricostruire nella Casa del Mago. Sul testo di Depero</i>	215

---

Luca Badini Confalonieri

*Il nero e il bianco*  
Per l'edizione illustrata dei «Promessi sposi»

«Io prego quindi i miei lettori di ripigliare la lettura di questo scritto e di occuparsi a rilevare non solamente il nero, ma anche il *bianco* del medesimo: io voglio dire a porre attenzione non solamente agli oggetti espressi, ma eziandio ai rapporti non espressi che nascono dal confronto degli oggetti esposti, ed a coglierne il risultato che ne emerge a pro degli individui e delle società»

G. D. Romagnosi

«Vous verrez que le bon homme se flatte, qu'on lira le *blanc* de son livre. Décevant espoir! Je ne sais pas si la dixième partie de la population sait lire; je sais fort bien que de ceux qui ont ce talent à peine la centième partie la met à profit; parmi les lecteurs, ceux qui entendent le *noir* ne sont pas le grand nombre, et encore parmi ceux-ci ceux qui entendent le *noir* de M.r Romagnosi sont une faible minorité: vous voyez ce qu'il a à espérer pour son *blanc*»

A. Manzoni

Il lavoro filologico su cui ancora oggi ci si basa per il testo dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, avviato da Barbi più di sessant'anni fa e proseguito soprattutto da Ghisalberti fino all'edizione per i «Classici Mondadori» del 1954 (e alla successiva edizione Hoepli del 1958), ha un di-

fetto d'impostazione generale che non gli è mai stato obiettato: in nessuno degli studi preparatori come in nessun punto dell'ampia esposizione in apparato all'edizione mondadoriana (che in gran parte li riprende alla lettera) si affronta la questione di dover dare l'edizione critica di un testo materialmente costituito, secondo la precisa volontà dell'autore, di scrittura e illustrazioni.

Per due volte in verità i curatori della mondadoriana sono costretti a riconoscere l'importanza dell'edizione 1840-1842 in quanto illustrata. Dopo aver parlato della revisione operata da Manzoni delle bozze in colonna trattano della ulteriore revisione fatta sulle prove di torchio impaginate e formate. E così commentano: «Si vede che s'era riservato di perfezionare questa stampa, in cui tanto aveva speso di cure e di mezzi, ancor nella sua stessa forma definitiva. Una ragione di questa revisione anche delle prove di torchio fu certamente l'essere l'edizione illustrata, e delle illustrazioni la prova vera non si poteva avere se non con la tiratura di torchio, e al Manzoni premeva troppo anche questa parte dell'edizione per non voler vedere il fatto suo<sup>3</sup>». Una decina di pagine più avanti, sull'inizio di una convincente indagine sulle cosiddette «edizioni d'autore» (le ventiquattro ristampe del romanzo fatte vivente l'autore, ma di cui Manzoni si disinteressò quasi del tutto) affermano: «Può darsi ch'egli tenesse l'illustrata del '40 come la vera edizione sua, e che delle altre facesse conto come di ristampe popolari e divulgative<sup>3</sup>». In entrambi i casi i curatori sono però lontani mille miglia dall'assumere quest'importanza come problema che interpella il loro ruolo di editori.

Penso che – aldilà di ragioni tecniche e economiche<sup>4</sup> – l'antecedente più prossimo di queste posizioni sia da ricercarsi, sul piano teorico, nell'estetica crociana (si pensi per esempio al paragrafo dell'*Estetica* sull'impossibilità delle traduzioni<sup>5</sup>) e, nel fatto specifico, in un lungo articolo di Momigliano, uscito in due puntate nel 1930<sup>6</sup>. Vi si dava, per la prima volta, pubblica notizia e ampia descrizione

---

del manoscritto manzoniano contenente i *Motivi delle vignette dei Promessi sposi*. Un testo importante perché rovesciava senza possibilità di dubbio l'affermazione di Stefano Stampa secondo cui lo scrittore solo «qualche volta proponeva il soggetto» agli illustratori<sup>7</sup>. Non solo ci sono le proposte dei soggetti per l'intero volume ma l'indicazione della grandezza voluta per le vignette, e suggerimenti precisi sul come realizzarle: aggiungendosi alle lettere di Manzoni a Gonin, fatte conoscere già nel 1881 da Filippo Saraceno<sup>8</sup>, il manoscritto dava a pieno la misura dell'impegno manzoniano in quest'impresa. Ma Momigliano al posto di trarne partito per rivalutare l'importanza dell'edizione illustrata, per considerarla con attenzione come «d'autore», per cercare di capire gli effetti di senso di essa così come si presenta (dal momento che in tale veste è stata voluta e approvata da Manzoni) usa i *Motivi delle vignette* contro l'edizione stessa. Dall'inizio alla fine, pagina dopo pagina, non fa che contrapporre la genialità del romanzo e delle indicazioni registiche contenute nel testo di cui dà notizia alla mediocrità, e peggio, di Gonin e degli altri illustratori (non mancando anche di rilevare dove Manzoni non avrebbe dovuto richiedere l'illustrazione e dove invece avrebbe dovuto e non l'ha fatto). Più che parlarci insomma dell'edizione così come è, il critico ci dice come, al suo gusto, sarebbe stato meglio che fosse<sup>9</sup>. A proposito di Gertrude afferma anzi che «ci voleva il pennello di Mosè Bianchi<sup>10</sup>».

Ora è singolare che Momigliano inaugurasse così due *topoi* della critica non dismessi neppure oggi: il contrapporre, appunto, la mediocrità degli illustratori al genio manzoniano e il discettare sulla resa più o meno felice di un passo del romanzo in Gonin o in qualsiasi altro illustratore dell'Ottocento o del Novecento. Naturalmente tutto si può dire e di tutto si può parlare con intelligenza. Resta il fatto però che questi discorsi non centrano il problema che abbiamo posto. Mi pare anzi in questa linea significativo, per ritornare ai filologi da cui siamo partiti, che proprio Ghisalberti, allorché allestisce l'ed. Hoepli, la voglia illu-

strata ma «con disegni di Luigi Borgomainerio, Tranquillo Cremona, Gallo Gallina, Roberto Focosi, Gaetano Previati».

Una fondamentale incomprensione dell'ed. '40 è però testimoniata dalle stesse edizioni che – senza riprodurre anastaticamente il testo – si sono finora fregiate delle illustrazioni di Gonin.

Nell'edizione economica Rizzoli ad esempio<sup>11</sup> le immagini sono più o meno rimpicciolite a seconda che torni comodo, ma soprattutto sono costantemente fuori posto. Ora si pensi che Manzoni dava addirittura indicazioni al tipografo per righe troppo piene o troppo vuote, per tirar giù o su l'inizio di una parola<sup>12</sup>: le illustrazioni sono state da lui attentamente inserite in punti precisi. Basta che il lettore vada a verificare, poniamo, a p. 43, come compare il nome e l'immagine di Lucia perché, anche senza avere sott'occhio l'ed. Bur (vol. I, p. 120), riesca a immaginare come possa spegnere completamente l'effetto voluto dall'autore una ricomposizione dello stampato che sposti «E Lucia? →» in fondo di riga, e soprattutto l'allontanamento dell'immagine dalla riga in cui il nome è pronunziato<sup>13</sup>.

Ma di esempi così se ne potrebbero fare moltissimi. Non capisco anzi perché il più recente studioso dell'ed. illustrata insista a più riprese sull'«autonomia» delle vignette rispetto alla narrazione scritta<sup>14</sup>. È vero proprio il contrario.

Si prenda ancora a p. 642, la vigna di Renzo: basta poco ma la ricomposizione e lo spostamento fanno cadere totalmente, anche qui, l'effetto voluto (si cfr. il vol. II, p. 343 dell'ed. citata). Allo stesso modo avviene per la bellissima pausa quando Ferrer, arrivato alla casa del vicario, scende sul predellino della carrozza (p. 265; cfr. ed. Bur cit., vol. I, pp. 387-8). Ancora: dal *recto* al *verso* di una pagina, alle pp. 279-80 del cap. XIV, Manzoni costruisce un efficacissimo rapporto stemma-motto come rapporto di finzione-svelamento dove la pomposità dell'arme (allo steso modo delle gride su cui tale arme è effigiata) ha per reale risvolto, secondo la sapienza dolorosamente esperita di Renzo, l'anar-

chia: l'edizione citata presenta stemma e «motto» a sinistra e a destra su due pagine contigue non senza, ancora una volta, aver cambiato il punto d'inserzione dell'immagine rispetto al testo...<sup>15</sup>.

Un caso più complesso pone il *facsimile* del *De pestilentia* di Federigo che s'incontra nel cap. XXXII, a p. 622. Qui Barbi<sup>16</sup>, seguito alla lettera dagli editori della mondadoriana<sup>17</sup>, dopo aver affermato che la ripetizione del testo in latino dopo il riassunto già datone dall'autore,

se ha la sua giustificazione nell'edizione illustrata del '40 come espediente ingegnosamente escogitato per dare, appunto con quelle notevoli parole, un facsimile dell'autografo federiciano [...], non presenta nessuna intima ragione, nell'insieme del racconto, perché dovesse esser fatta; e a chi la legga fuori dell'edizione del '40 appare anzi, piuttosto che opportuna, ingombrante

aveva deciso di risolvere il problema non, come era avvenuto nelle edizioni «dell'autore», lasciando nel testo il passo latino e l'«appiccagnolo» *Ecco le sue parole* e ponendo in nota il titolo dell'opera, ma stampando, conforme alla ventisettana, brano latino e titolo in nota. Anche ammettendo la legittimità dell'operazione<sup>18</sup>, resta che gli editori della mondadoriana hanno poi operato con disinvoltura eccessiva: non solo trascurando la virgola dopo «Pestilentia» (che danno con la minuscola) ma soprattutto aggiungendo al titolo l'indicazione «cap. V», presente nella ventisettana ma assente nel *facsimile*, senza ritenere di dover dare di ciò alcun cenno in apparato. Così dall'ed. interlineare a cura di Caretti, che su di essa si basa, il lettore non può che ritenere che il testo latino sia in nota in entrambe le edizioni (e che in entrambe le edizioni figurino l'indicazione «cap. V») e, vedendo in neretto l'aggiunta «Ecco le sue parole», credere che il Manzoni avesse sentito in un secondo tempo il bisogno di premetterle alla nota, quand'esse si giustificavano nell'ed. definitiva solo perché il brano era stato portato nel testo. Quanto all'ed. Bur il risultato in questo caso non po-

teva essere più infelice: ci sono contemporaneamente e la nota della mondadoriana (che per un di più di ironia è seguita dall'indicazione: «Nota dell'autore») e, ma nella pagina a fianco e spostato più avanti rispetto allo stampato, il *facsimile*. Quest'ultimo non solo non coincide con la nota, e ne denuncia dunque l'arbitrio, ma è così divenuto da necessario pleonastico. L'inserzione del *facsimile* non era invece per niente casuale. Quando Barbi scrive che nell'ed. del '40 la «ripetizione» (che ripetizione non è) «ha la sua giustificazione... come espediente ingegnosamente escogitato per dare, appunto con quelle notevoli parole, un *facsimile* dell'autografo federiciano» rimane al di fuori del problema che è: quale significato viene ad avere l'inserzione di questo *facsimile* nel testo? Scrive ora Agosti:

il Narratore cita, nel corpo stesso della pagina, non in nota come di solito fa, il testo originale del Borromeo, che la sua traduzione ha comunque provveduto ad attenuare: «Ecco le sue parole: "Unguenta vero haec aiebant componi conficique multifariam, fraudisque vias fuisse complures; quarum sane fraudum, et artium, *aliis quidem assentimur* [la traduzione dice invece: *ci paion vere*], alias vero fictas fuisse comentitiasque arbitramur"». È il punto in cui l'apparato protettivo del meta discorso si rompe («Noi vorremmo poter dare a quell'inclita e amabile memoria»), aprendo la finzione, e proprio nel suo luogo centrale e metafisicamente rappresentativo, alla violenza e alla negatività della *res*. In questo punto, l'ideologia positiva del romanzo (il bene, la provvidenza ecc.), nell'emblema stesso che la incarna, il Borromeo, si trova associata *non tanto a un'ideologia di segno contrario quanto a una scheggia di «reale» che fa corpo con essa pur essendole idealmente incompatibile*.

È insomma il punto in cui il romanzo offre la chiave di lettura di quello che esso è: vale a dire, un dispositivo complesso che, esso è: vale a dire, un dispositivo semiotico complesso che, operando una netta separazione dall'ideologia di realtà (qui, la figura storica del Borromeo), mira a produrre ciò che – nella realtà e nella sua ideologia, nelle forme e nei pensieri che la pensano, in una parola: nella Storia – *non si dà mai* in quanto non suscettibile di venir assimilato alle

strutture e ai codici che regolano le nostre costruzioni del mondo: e cioè un «effetto di Reale»<sup>19</sup>.

Il caso di questo *facsimile* è comunque l'unico rispetto a cui gli editori della mondadoriana giustificano in apparato, sia pure imperfettamente, il loro intervento. Non una parola si legge per gli altri due casi del XXXII (p. 604 e p. 624)<sup>20</sup> e nemmeno per la postilla autografa di Verri riportata nella *Colonna Infame*, a p. 798 dell'ed. illustrata: e lì il *facsimile* non ripeteva, se pur nella lingua originale, il testo, come qui per il *De pestilentia*, ma si sostituiva completamente alla stampa. Gli editori della mondadoriana stampano la postilla con i normali caratteri tipografici e nel testo, tra virgolette, come la successiva (che lo è anche nel testo '40: si cfr. p. 799) e non fanno in proposito alcuna nota.

Questa strategia manzoniana di «piacere» testuale, o meglio, poiché di un testo drammatico qui si tratta, di invito all'attenzione, alla lettura, e al decifrare i segni, gli indizi, i documenti, questo portare i documenti nella loro materialità sulla scena della scrittura, aveva ben diritto di essere riconosciuto, di non andare perso: cosa fa l'edizione Bur della *Colonna Infame* «con le illustrazioni di Francesco Gonin» uscita nel 1987 (che ha caratteristiche analoghe a quella dei *Promessi sposi* uscita nella stessa collana)? omette qui di riprodurre il *facsimile*...

Ma ormai è tempo che lasciamo d'insistere sulle edizioni che si fregiano in questo modo delle illustrazioni di Gonin<sup>21</sup>: da quanto visto resta mi pare assodato quanto non solo negli anni in cui è stata allestita l'edizione critica ma anche oggi ci sia un diffuso disinteresse verso l'aspetto «materiale» del testo.

Se si prende del resto la recente edizione con testo critico del *Voyage autour de ma chambre* di X. de Maistre<sup>22</sup> non ci si può che stupire come, forse per risparmiare carta, i capitoli siano stampati senza cambiare pagina tra uno e l'altro, abolendo quegli spazi bianchi di cesura sulla cui importanza aveva più volte insistito Getto, proprio per i *Promessi sposi*, già

trent'anni fa<sup>23</sup>. Ora si pensi cosa questo significhi per un romanzo come il *Voyage*, di palese gusto sterniano, con il capitolo dodicesimo che contiene solo, isolata al centro della terza linea di una pagina rigata ma senz'altro scritto, l'espressione «le Tertre» e il tredicesimo che è lungo poche righe...

Ma il lettore che voglia altre verifiche non ha che da aprire lo stesso *Tristram Shandy* nella più recente edizione italiana<sup>24</sup>, al fondo del capitolo dodicesimo del libro primo: troverà, al piede di una pagina, un quadrato nero di quattro centimetri di lato, con gli angoli superiori smussati (a forma di lapide sepolcrale) e, nella pagina a fianco, una strisciolina nera alta mezzo centimetro e inframmezzata al testo. Certo così non era comparso il testo a Botta, che scriveva nel 1796: «All'aurora fra il sonno e la vigilia mi par di vedere le pagine di nero tinte del *Tristram Shandy*»<sup>25</sup>. E diversamente ancora lo leggeva Manzoni, a quanto testimonia l'esemplare delle *Oeuvres complètes* di Sterne, in sei volumi, posseduto in via Morone, dove se non ci sono le due pagine completamente nere c'è però una notevole sospensione del testo, con un'intera pagina dedicata alla grande iscrizione: «Hélas! Pauvre Yorick!»: solo dopo di essa inizia il capitolo seguente<sup>26</sup>.

Ma sul gusto sterniano nei *Promessi sposi* occorre fermarsi. Si prenda il «girigogolo» di p. 604, si legga la frase in cui è, con precisione somma, inserito e poi si apra al capitolo quarto del libro nono del *Tristram*: «Finché un uomo è libero... esclamò il caporale, facendo descrivere al bastoncino uno svolazzo così:



Mille dei più sottili sillogismi di mio padre non avrebbero potuto dire di più a favore del

celibato»<sup>27</sup>. Il brano manzoniano ne riprende come si vede non solo l'idea dell'inserzione grafica ma anche il modo di immediata ed efficacissima sua interpretazione simbolica. E questo è tanto più vero in quanto, se si va a vedere, tutta la frase è un'aggiunta dell'ed. '40, concepita dunque a un tempo nel suo aspetto linguistico e grafico (chissà perché anche per il passo di Sterne non è stato fatto come per Manzoni di pubblicarlo senza illustrazione: in fondo, bastava togliere l'appiccagnolo «così»...).

Ma può richiamare Sterne anche un'altra aggiunta del testo '40: l'intero capoverso alle pp. 366-7, da «Chi fosse stato lì a vedere» a «ottenerla», che introduce una pausa nel colloquio tra il conte zio e il padre provinciale. Nella ventisettesima si passava direttamente dal «(pur troppo eh, padre molto reverendo?)» (tra parentesi: a loro era affidata l'indicazione dello scarto tonale) al «tocca a noi di aver senno pei giovani, e di rattoppare le loro malefatte». La sospensione ricorda quella introdotta dal capitolo diciannovesimo del libro II del *Tristram* nella conversazione tra lo zio Tobia, il dottor Slop e il padre del protagonista:

Ho calato per un momento il sipario su questa scena per ricordarvi una cosa e informarvi di un'altra;

[...]

Fatte queste due cose, il sipario si rialzerà, e lo zio Tobia, mio padre e il dottor Slop procederanno nella loro conversazione senza ulteriori interruzioni<sup>28</sup>.

Si noti, anche questa volta, come è attentamente inserita la vignetta: il lettore prima è costretto a oltrepassare la figura per finire il periodo poi dal testo stesso è condotto a fermarsi e a riprendere quell'immagine. Voglio dire che la sospensione provocata dalla figura trova la sua giustificazione, il suo corrispettivo, il suo spazio vitale (ma la sinergia è reciproca) in quella proposta dal testo scritto. (Già che si è qui si volti pagina e si veda come è eseguita benissimo, nel rapporto testo-immagine, la pausa evocativa del

---

conte zio: «Lei vede; siamo una casa, abbiamo attinenze...»).

Sulle aggiunte testuali dell'ed. '40 occorrerebbe fermarsi<sup>29</sup>. Se il «cominciava don Abbondio, contando sulla punta delle dita» di p. 35 introduce un'indicazione figurativa non realizzata in alcuna illustrazione (la pausa sarebbe divenuta eccessiva: così è opportunamente limitata a quella riga di testo, a un breve ma efficacissimo suggerimento figurativo) la frase «"Un febbrone", rispose Perpetua dalla finestra» (che non è che la viva esecuzione della prescrizione di don Abbondio già presente nella ventisettesima: qui a p. 42) nasce a un parto con la vignetta che chiude il capitolo II. E così l'aggiunta su Menico che gioca a rimbalzello, altra pausa divagante introdotta in un dialogo, con quell'illustrazione che apre uno spazio disteso e sospende la frase tra la parte descrittiva e, voltata la pagina (siamo alle pp. 123-4), la considerazione divertita e ammiccante (sarà casuale il richiamo tra il monello che lancia sassi, dico Menico, «un ragazzino di circa dodici anni, sveglio la sua parte», e il «caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno» del famoso paragone dell'XI, o non sono entrambi una controfigura ben significativa del narratore?)<sup>30</sup>.

Piuttosto, l'attenzione all'aspetto figurativo dell'ed. '40, e alla vicenda complessa, ma anche divertente, della sua preparazione può comportare correzioni e integrazioni alla ricca tradizione dei commenti testuali.

De Sanctis, ripreso tra gli altri da Nardi e da De Micheli, notava al «"per amor del cielo!"» con cui si chiude il primo capitolo: «Che cosa è accaduto di nuovo in don Abbondio? È accaduto che, salendo le scale, è fuori già dalle impressioni esterne violente; è fuori dalle pressioni di Perpetua, che gli ha cavato il segreto di bocca: l'immaginazione esaltata si è attutita, il bisogno di confidarsi è cessato, è sorta in lui novellamente la prudenza, ed egli dice a se stesso: che ho fatto! Don Abbondio si pente di aver parlato». Così anche Mazzamuto, nel suo commento, scrive: «Alla fine, la figura del curato, col suo epico e buffo ergersi

---

dall'alto della soglia, sembra veramente dominare questa prima parte del romanzo». Senonché Manzoni dice sì che don Abbondio «s'avviò per salire in camera» («per salire» è anzi proprio un'aggiunta dell'ed. '40) ma non che la soglia da cui si volta a fare la solenne raccomandazione fosse quella della camera. Molto probabilmente era quella, già nominata a p. 27, del «salotto» (ovvero della camera da pranzo) e come tale era al pian terreno, dove infatti la raffigura Gonin.

D'altra parte anche alle recenti minuziose indagini del sostrato dialettale del romanzo è sfuggita la versione dialettale che Manzoni stesso dà, in una lettera a Gonin, della frase di Perpetua alle pp. 38-9: «*L'è inutil: quand soo nient, poss di nient*. Così diceva la tua Perpetua»<sup>31</sup>. E la validità dell'indicazione è ancora maggiore se si pensa che qui Perpetua non faceva che ripetere, variata, una frase del suo padrone («Quando dico niente, o è niente, o è cosa che non posso dire», p. 28)<sup>32</sup>.

Le vignette non solo rappresentano ambienti o personaggi sulla scena ma danno corpo, con attenti effetti di senso, ai sogni o alle immaginazioni. Già abbiamo accennato all'evocazione di Lucia nel pensiero di Renzo. Similmente, con grande efficacia, compare l'immagine di don Rodrigo a don Abbondio (p. 19). Ma è poi notevole l'illustrazione del sogno del curato, a p. 32: vi si distingue don Rodrigo, in piedi, sulla sinistra, che allo sguardo minaccioso dell'evocazione appena citata aggiunge il richiamare, col braccio alzato, l'intimazione non trasgredibile; vi si distinguono i bravi; ma soprattutto vi si scorge già Renzo: è il primo comparire, notturno, della sua immagine: e si noti che brandisce sul curato il pugnale «dal manico bello»: nei fantasmi di terrore di don Abbondio il sogno qui non solo prefigura pericoli reali ma approfondisce con un'ombra il ritratto che del protagonista ci dà la pagina a fianco.

Ma si deve notare poi la forte simbolicità non solo del frontespizio (con l'illustrazione dell'angelo che protegge la ragazza) ma anche delle intestazioni dei capitoli (che si ri-

---

petono nel corso del testo), veri segnali che tendono a orientare il lettore. E veramente la colomba tra le spire del serpente (che compare la prima volta in testa al cap. III e non a caso illustra la copertina del libro di un attento studioso del romanzo<sup>33</sup>) suggerisce una lettura del romanzo in chiave di sacra rappresentazione (una lettura che ha le sue radici già nel brano dell'anonimo che apre l'introduzione): tutto sta nel prendere atto di come una rappresentazione siffatta possa radicalmente trasformarsi, nella complessa strategia del narratore moderno<sup>34</sup>.

Se un'intuizione di Calvino («il romanzo dei due illetterati è un libro che contiene in sé una pluralità di biblioteche: a ben vedere è tutto il romanzo che si situa dentro una biblioteca, quella che contiene il "dilavato e graffiato autografo" dell'anonimo secentesco autore della storia milanese»<sup>35</sup>) trova puntuale conferma nell'ed. illustrata, con le due vignette che aprono e chiudono l'introduzione, è probabile che avesse in mente proprio l'edizione del '40 (e in particolare la vignetta finale del romanzo) Antonio Baldini quando, con qualche sovrapposizione della memoria e della fantasia, scriveva:

Ultimo quadro innanzi agli occhi, ci resta Lucia con in braccio tutti i suoi marmocchi, bella come una Madonna della Seggiola; e nel fondo Agnese, dignitosa e domestica come una sant'Anna di Andrea del Sarto. Nelle donnicciuole di Manzoni sappiamo di dover vedere appunto delle Madonne, come nelle Madonne di Raffaello sappiamo di dover vedere nient'altro che delle donnicciuole. E questi sono i soliti segreti della grande arte italiana...<sup>36</sup>.

È stato detto che le illustrazioni dell'ed. del '40 riducono il romanzo a un piano *biedermeier*, a una semplicità bonaria lontana dai drammatici scandagli del testo scritto. Replicherei che occorre tener presente, intanto, la coscienza che Manzoni aveva, e che ben esprime nel commento a *Romagnosi* citato in *esergo*, dei diversi livelli di lettura a cui un testo può essere sottoposto. Ma, ancora di più, direi che occorre sottolineare che questo è il «tono» che Manzoni sce-

---

glie per la sua narrazione. Viene da pensare ancora a Baldini, alle sue fini pagine sui «venticinque lettori»:

La verità è che ogni scrittore (nell'atto stesso di prendere le misure per un lavoro di vasto impianto) ha bisogno di fissarsi un falso-scopo, come si direbbe in termini di balistica, sul quale indirizzare idealmente il tiro per tenersi sempre in chiave nel corso della creazione dell'opera. Componendo l'*Eneide* Virgilio si propose Augusto come falso-scopo di lettore, e di conseguenza l'opera gli ebbe un'impronta così veramente augustea; mettendo mano al *Principe*, Machiavelli ebbe come lettore falso-scopo il Valentino, e voi vedete come quell'operetta proceda svelta e spregiudicata; e pensate ora come dovette svociarsi e sbracciarsi un romanziere come Guerrazzi che si proponeva di scuotere le nuove generazioni italiane contro lo straniero ancora accampato sul suolo della patria. Conseguito lo scopo, liberata l'Italia, di quell'opera, già così attuale ed animatrice, non doveva restare che l'impressione irritante d'uno svociarsi e sbracciarsi a vuoto. Pensate ora che la *Battaglia di Benevento* vide la luce lo stesso anno che i *Promessi Sposi*.

Coi suoi venticinque lettori considerato falso-scopo, per interessare e commuovere i quali non c'era veruna necessità di alzar la voce né di scalmanarsi, ecco che entra e vige nell'opera del Manzoni l'ordine, la misura, la discrezione, la grazia più pacata del narrare. Paragonata alla musica per banda in piazza di un Guerrazzi, quella del Manzoni si può considerare come una musica da camera, d'una camera che, volta per volta, avesse una capienza di venticinque uditori, e una seggiola di più non ci sarebbe entrata. E viene quasi fatto di pensare che quando per la prima stesura del suo romanzo, l'autore aveva creduto di doverne calcolare, di lettori, quindici in più dei «venticinque», non avendo ancora trovato il registro adeguato che caratterizzò la revisione attentissima del romanzo, l'opera gli riuscisse un compromesso tra per banda in piazza e per musica da camera.

Vorrei insomma dire che i *Promessi Sposi*, così come era nel desiderio del Manzoni, restano veramente un libro per venticinque lettori alla volta<sup>37</sup>.

Su questo registro familiare Manzoni ha impostato il romanzo e anche la sua riedizione illustrata. Di essa era così soddisfatto da spedirne, appena ultimata, un esemplare a Gonin con la dedica: «Al suo ammirabile traduttore e amico carissimo, l'Autore»<sup>38</sup>. Forse aveva ragione Borges, quando scriveva: «Nessun problema è più sostanziale con le lettere e col loro modesto mistero di quello che propone una traduzione»<sup>39</sup>. Forse anche, oggi che da più parti si insiste sull'importanza dell'«intonazione» di un libro<sup>40</sup>, occorrerebbe tener conto di questa confessione di Tommaso: «Conoscendo il modo di pronunciare del Manzoni si gustano un po' più i suoi periodi, che in sua bocca acquistano grazia e disinvoltura»<sup>41</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. almeno M. Barbi, *Il testo dei «Promessi Sposi»*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere, serie II, vol. III (1934), pp. 439-68, poi, con importanti variazioni, in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938 (1973), pp. 195-227; F. Ghisalberti, *Per l'edizione critica dei «Promessi Sposi»*, in «Annali manzoniani», I, Milano, Casa del Manzoni (Firenze, Sansoni), 1939, pp. 241-82, e *Studi sul testo dei «Promessi Sposi»*, ivi, II, 1941, pp. 53-198.

<sup>2</sup> A. Manzoni, *I Promessi Sposi (1840-42)*, a cura di A. Chiarini e F. Ghisalberti, vol. II tomo III dell'ed. di *Tutte le opere nei «Classici Mondadori»*, Milano, 1954, p. 801.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 813.

<sup>4</sup> Che agirono per Manzoni (cfr. le lettere a Montgrand dove si espongono le difficoltà per l'ed. francese illustrata; il deterioramento dei bossi che rese impossibile il riutilizzo di molti per la seconda illustrata; la grave perdita economica dell'ed. '40) ma non sussistono ora in egual misura e già ai tempi delle edd. critiche in questione non dovevano essere così rilevanti se il volume di Parenti cit. alla nota 7, che è del '45, «imita» la quarantina riproducendone frontespizi, illustrazioni, capilettera.

<sup>5</sup> «Si può elaborare logicamente ciò che prima era stato elaborato in forma estetica, ma non ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma anche estetica. Ogni traduzio-

ne, infatti, o sminuisce e guasta, ovvero crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore. Nel primo caso l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione: nell'altro, saranno, sì, due, ma di due contenuti diversi. "Brutte fedeli o belle infedeli"; questo detto proverbiale coglie bene il dilemma, che ogni traduttore si trova innanzi. Le traduzioni inestetiche, come quelle letterali o parafrastiche, sono poi da considerare semplici commenti degli originali» (B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1901, Bari, Laterza, 1950, p. 76). Si legga anche il paragrafo di poco seguente sulla «possibilità relativa delle traduzioni»: «e in siffatte somiglianze si fonda la possibilità relativa delle traduzioni; non in quanto riproduzioni (che sarebbe vano tentare) delle medesime espressioni originali, ma in quanto produzioni di espressioni somiglianti e più o meno prossime a quelle. La traduzione, che si dice buona, è un'approssimazione, che ha valore originale d'opera d'arte e può stare da sé» (*ivi*, p. 82).

<sup>6</sup> A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi Sposi* (da un manoscritto inedito), in «Pegaso. Rassegna di lettere e arti», gennaio 1930, pp. 1-14; marzo 1930, pp. 309-27 (poi in *Dante Manzoni Verga*, Messina-Città di Castello, 1944, pp. 145-99).

<sup>7</sup> S. Stampa, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia e i suoi amici. Appunti e memorie*, Milano, Hoepli, 1885, 2 voll., vol. I, p. 320. Con grande tempestività, già il 9 marzo 1885, lo stesso giorno in cui aveva ricevuto il volume dello Stampa, Gonin scriveva da Giaveno all'autore: «dici che Manzoni non ha mai corretto i disegnatori, ecc. ecc., ma che qualche rara volta proponeva il soggetto: invece furono tutti scelti e fissati da lui, dovendosi intercalare nel testo. Ebbe la pazienza di calcolare quante righe occuperebbe quel tal disegno onde capitasse nella pagina ove c'era il fatto, e scelto il bosso della voluta grandezza, lo avvolgeva in carta bianca sulla quale scriveva il testo del soggetto, pagina tale, cosicché il disegnatore trovavasi fissata grandezza e soggetto» (la lettera si può leggere nell'ampio Carteggio relativo all'ed. illustrata pubblicato in M. Parenti, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1945, pp. 223-387, in part. p. 387).

<sup>8</sup> *L'edizione illustrata dei Promessi Sposi. Lettere di Alessandro Manzoni a Francesco Gonin*, pubblicate e annotate da F. Saraceno, Torino, Bocca, 1881.

<sup>9</sup> Non che qui e là non siano sparse osservazioni fini (come dove illustra, alle pp. 323-4, l'accortezza della distribuzione delle vignette all'interno di alcuni capitoli) ma nel suo insieme il saggio è proprio viziato da questo difetto d'impostazione. Ecco il suo primo commento a una vignetta: «Il Manzoni talvolta, descrivendo fuggacemente il tema dell'incisione, fa come uno scorcio lepidico della scena raccontata nel romanzo, ne chiude in due parole lo spirito, per chi lo sappia intendere. Anzi, nella prima di queste indicazioni, lo spunto che lo scrittore aveva appena illuminato colorando argutamente qualche parola del contesto ragionativo, diventa una macchietta e una canzonatura. Nel riassunto psicologico della vita di don Abbondio il Manzoni aveva scritto che il pavido curato, avendo vicino persone che "conosceva ben bene per incapaci di far male", poteva con quelle sfogarsi e "cavarsi anche lui la voglia d'essere un po' fantastico, e di gridare a torto. Era poi un rigido censore degli uomini che non si regolava come lui, quando però la censura potesse esercitarsi senza alcuno, anche lontano, pericolo. Il battuto era almeno un imprudente; l'ammazzato era sempre stato un uomo torbido...". Ai disegnatori dà senz'altro il tema: *Don Abbondio che disputa*. Il confronto fa vedere nelle poche parole discretamente rilevate del testo il profilo che l'autore aveva intravisto scrivendo; ora egli libera la figura dal velo suggestivo di quella prosa sapientemente equilibrata fra la riflessione ed il disegno, compie le mosse raffinatamente sperdute nella pagina discorsiva e mette in piena luce la sua malizia. L'illustrazione, di Paolo Riccardi, paragonata con il titolo fornito dal Manzoni fa l'effetto d'uno spegnitoio» (Momigliano, *Il Manzoni illustratore*, pp. 3-4). Perché non rilevare invece l'apporto dell'illustrazione (è a p. 24)? Si noti che i due interlocutori sono identici, perfettamente speculari: vorrà dire che di don Abbondio non ce n'è uno solo?

<sup>10</sup> «Ci voleva il pennello di Mosè Bianchi, l'unico che abbia tratto dai *Promessi Sposi* un capolavoro: quella bellezza "sbattuta, sfiorita e quasi scomposta"; quegli occhi "pieni d'espressione e di mistero", che in certi momenti sembrano chiedere "affetto, corrispondenza, pietà"; l'inquietudine dello sguardo e delle labbra; il vestire insieme studiato e negletto: tutto si ritrova in quella figura trepidante, in cui si legge una storia di sensuale e di traviata e i turbamenti sono espressi con una profondità e una pacatezza manzoniane» (*ivi*, p. 320).

<sup>11</sup> A cura di Guido Bezzola, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1977, 2 voll.

<sup>12</sup> Di ogni foglio prima della tiratura furono quindi eseguite parecchie prove di torchio in fascicoli di otto pagine già formati, sulle quali potesse esser condotta una revisione definitiva tale da assicurare la massima correttezza dal punto di vista tipografico e linguistico. Da buon intenditore il Manzoni ci teneva molto anche a quelle soddisfazioni dell'occhio che si ricevono dall'accuratezza dello stampato. E mentre ad es. a pag. 277 postilla: "Si vada pure a capo, conservando il numero delle linee, se si può, senza render troppo fitti i caratteri", a pag. 640 consiglia: "Mi pare che si potrebbe trasportar qui la prima parola della linea seguente essendo questa troppo rada". E avendo rilevato che a pag. 716 c'eran due righe contigue incomincianti una per *contargliene*, l'altra per *continuato*, annota: "Veder di trasportare uno de' due *con* che cominciano le due linee"» (ed. Chiari-Ghisalberti, pp. 801-2).

<sup>13</sup> Ma si noti anche che, nell'ed. '40, questa p. 43 con il ritratto di Lucia ripete esattamente la p. 33 con il ritratto di Renzo: non solo in entrambe c'è, prima dell'immagine, una sola riga di testo ma in quella riga, proprio a metà, compare il nome del personaggio rappresentato (con un di più di perfezione, naturalmente, per Lucia). Non è nemmeno il caso di indicare che nell'ed. Bur, anche per quanto riguarda il rapporto di analogia con l'immagine di Renzo, tutto viene a cadere.

<sup>14</sup> Cfr. F. Mazzocca, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi Sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985, dove si legge, a p. 150, proprio riferito all'ed. illustrata del '40-'42 (che Mazzocca chiama, chissà perché, «l'edizione del 1841»), che il ritmo del racconto figurato vi «si snoda un po' come parallelo ed autonomo rispetto alla narrazione» e ancora, a p. 156 (e in *L'officina dei P. S.*, a cura di F. Mazzocca, con intervento critico di D. Isella, Milano, 1985, p. 130): «Ma, documentaria o inventiva che fosse, non era la singola immagine a contare, quanto il ritmo della narrazione visiva, percorribile in una sua autonomia di lettura rispetto alla narrazione scritta».

<sup>15</sup> Ed. Bur, I, pp. 404-5.

<sup>16</sup> «Annali manzoniani», II, pp. 14-5.

<sup>17</sup> Ed. Chiari-Ghisalberti, p. 940.

<sup>18</sup> In sede di «ristampa popolare e divulgativa» però, non di «edizione critica». La ricostruzione congetturale (rifacendosi

anche alla ventisettana) atta a fornire la miglior lezione possibile, senza illustrazioni, dei luoghi in cui l'ed. illustrata abbisognava di essere «tradotta» andava comunque fatta con sistematicità. Nelle tre edizioni Ghisalberti e da lì in quasi tutte le scolastiche l'*incipit* del brano in stile secentista dell'introduzione è senza virgolette e questo mentre l'*explicit*, invece, le chiude («accidenti...»). La ventisettana aveva naturalmente le virgolette all'inizio e alla fine: fu l'iniziale «L» con vignetta che nell'ed. illustrata impose la caduta di quelle d'apertura. Chi legga invece l'ed. interlineare a cura di Caretti (Torino, Einaudi, 1971) crede d'imbattersi proprio nel primo segno che incontra, nel passaggio da una forma corretta (ventisettana) a una errata (ed. del '40) tanto più che questo non succede per un caso analogo, l'*incipit* del capitolo VI: lì gli editori si erano infatti ricordati di reintegrare le virgolette.

<sup>19</sup> S. Agosti, *Per una semiologia della voce narrativa nei Promessi Sposi*, in *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 139. Si leggano anche queste considerazioni dello stesso autore sul significato della struttura meta discorsiva nel romanzo di Manzoni: «La sua funzione deferenzializzante corrisponde all'*installazione di una scena ove abbia modo di prodursi una 'rappresentazione' di per se stessa non contenuta e non contenibile nell'ideologia di realtà*. E cioè una rappresentazione ove si manifestino non tanto le contraddizioni del mondo (il bene e il male) o le non-contraddizioni del mondo (idea della provvidenza, percorso teleologico degli eventi, ecc.), quanto ciò che costituisce la verità del mondo al di là dei sistemi ideologico-culturali che ne fissano e ne propongono la figura» (*ivi*, p. 141) e: «Installando, attraverso la cesura deferenzializzante della voce meta-discorsiva, un'altra scena, separata dall'Ideologia di realtà (anche se tale scena non è pensabile e costruibile se non tramite essa e a partire da essa), Manzoni ha finito per creare il luogo stesso ove la verità del Reale ha modo di prodursi in tutta la sua eccedenza o, riprendendo ancora una volta Lacan, nella sua impossibilità. È il racconto come spazio separato che consente la presentazione della verità: una verità non assunta ontologicamente, né desunta ideologicamente dal mondo, ma costruita, come qualche cosa che non conosce luoghi concettualmente abitabili» (pp. 142-3).

<sup>20</sup> Sul primo di essi ci fermeremo tra breve. Per il secondo si osservi che tutto il brano sulla lettera del «gran cancelliere» è un'aggiunta dell'ed. del '40: con esso il *facsimile* della sottoscrizione

ne finale fa corpo ricordando, oltre al resto, al lettore dimentico che il «gran cancelliere» era appunto Ferrer.

<sup>21</sup> A differenza della citata ed. Bezzola (Bur), che le riproduce tutte, la recente ed. Pampaloni (Novara, De Agostini, 1988) ne tralascia molte e aumenta ancora l'arbitrio della disposizione. Meglio allora, abbandonata l'idea di una fedeltà all'originale, gustare le illustrazioni come si può fare, grazie agli efficacissimi ingrandimenti, nell'ed. Sansoni del romanzo a cura di Giovanni Getto. Ingrandimenti giovevoli dal punto di vista del godimento – in sé – delle illustrazioni di Gonin sono anche nell'insero iconografico presente in AA. VV., *Manzoni europeo*, a cura di G. Pontiggia, Milano, Cariplo, 1985.

<sup>22</sup> X. De Maistre, *Nouvelles*, introduction de Jacques Lovie, texte établi et présenté par Pierre Dumas, Piero Cazzola et Jacques Lovie, Genève, Slatkine, 1984.

<sup>23</sup> Cfr. G. Getto, *Lecture manzoniane*, p. 93, p. 151 e *passim*. Sull'argomento si veda ora l'approfondito studio di D. Delcorno Branca, *Strutture narrative e scansione in capitoli tra «Fermo e Lucia» e «Promessi Sposi»*, in «Lettere italiane», XXII (1980), pp. 314-50. L'edizione del *Voyage* a cura dell'autore (Turin, 1794), su cui pur tuttavia l'ed. citata dice di fondarsi, cambia sempre per l'appunto pagina a ogni nuovo capitolo.

<sup>24</sup> Questo saggio è stato scritto nell'estate del 1989 e qui si alludeva a L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, introd. di M. Bulgheroni, trad. di A. Meo, Milano, Garzanti, 1987. La stessa traduzione (del 1958) – passata anche da Mondadori (1974 e 1983), con qualche secondaria variante grafica – è stata poi riedita dall'editore di origine: Torino, Einaudi, 1990. Noto con piacere ora che la dimora per tre anni del mio lavoro presso la redazione degli «Oscar Grandi Classici» della Mondadori (come introduzione a una edizione anastatica poi abortita dei *Promessi Sposi*) non è stata senza utilità perché gli è germogliata infine accanto la confezione sospirata (cfr. appunto l'ed. del *Tristram* negli «Oscar Grandi Classici», 1992).

<sup>25</sup> C. Botta, *Per questi dilettoni monti*, romanzo inedito a cura di L. Badini Confalonieri, con una premessa di A. Battistini, Bologna, Clueb, 1986, p. 89 (1, 2, 68-70). Botta leggeva il testo nell'originale inglese.

<sup>26</sup> L. Sterne, *Oeuvres complètes*, nouvelle édition avec XVI gravures, Paris, J. F. Bastien, an XI-1803, 6 voll. Il *Tristram* è pub-

blicato nei voll. 1-4 (con cambiamenti nella divisione dei capitoli e nella loro titolazione). In particolare si veda qui la p. 53 del primo volume. Nell'ed. italiana di cui sopra il capitolo seguente attacca invece nella stessa pagina. Del testo inglese si veda ora l'edizione a cura di M. e J. New (L. Sterne, *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Gainesville, University Presses of Florida, 1978, 2 voll.) cui ha fatto seguito il monumentale vol. III, *The Notes*, a cura di M. New, *ivi* 1984: in essa si possono trovare, secondo la volontà di Sterne, le due «pagine di nero tinte» (cfr. vol. I, pp. 37-8).

<sup>27</sup> Cito dall'ed. del *Tristram* a cura di S. Morra, Novara, Club del Libro, 1968, vol. II, p. 457. Lo svolazzo si ritrova puntualmente nell'ed. posseduta da Manzoni, a p. 189 del vol. IV (chap. LXVIII): ecco la versione che vi si legge del testo inglese: «tant qu'un homme est libre, s'ecria le caporale...» Et en mémetemps il fit avec son bâton le moulinet par-dessus sa tête, à-peu-près en cette manière: [...] – Un million de syllogismes le plus subtils de mon père, n'en auroit pas dit davantage en faveur du célibat».

<sup>28</sup> *Ivi*, vol. I, p. 201. Ma si cfr. anche il seguito immediato del capitolo (pp. 202-3) con la descrizione di don Ferrante nel finale del XXXVII. Il testo citato nell'ed. posseduta da Manzoni suonava così: «Laisson tomber le rideau sur cette scène. Ce ne sera pas pour long-temps: mais cela est indispensable. Il faut absolument que je fasse souvenir le lecteur d'une chose, et que je lui en apprene un autre. [...] Dès que j'aurai fini avec ces deux choses, les paulies tourneront et releveront le rideau. Mon père, le docteru Slop et mon oncle Tobie reprendront leur conversation. Si elle est interrompue, ce ne sera pas ma faute» (ed. cit., vol. II, chap. II, p. 4).

<sup>29</sup> Non sono evidentemente tutte legate alle illustrazioni. Ce ne sono di storiche (cfr. ad es. le pp. 729, 738, 379 dell'ed. Caretti) o di psicologiche (belle ad esempio le due piccole aggiunte a p. 133 – sempre dell'ed. Caretti –; ugualmente piccola ma fine quella di p. 584 della stessa edizione): sotto ogni punto di vista è dunque ingiustamente limitativa l'opinione vulgata che i mutamenti tra le due edizioni dei *Promessi sposi* siano stati soltanto di natura linguistica.

<sup>30</sup> Ma ci sono altre aggiunte, per lo più minute, legate al rapporto testo-illustrazioni: si veda quella che introduce il ritrat-

to di Urbano VIII (ed. illustrata, p. 510); o ritocchi alla scena vibrata e potente del vecchio assalito in chiesa (p. 606); o ancora, sempre nel cap. XXXII, l'aggiunta «Mentre quel tale stava intento a guardare, la carrozza s'era fermata», tradotta nel nitido disegno di Gonin (p. 618).

<sup>31</sup> Lettera del 3 marzo 1840, pubblicata in Parenti, *Manzoni editore*, pp. 238-9, in part. p. 238 e ora in A. Manzoni, *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, Mondadori, 1970 (ristampa con un'aggiunta di D. Isella, *ivi*, Adelphi, 1986), t. II, p. 133.

<sup>32</sup> È ugualmente opportuno registrare l'indicazione contenuta nei *Motivi delle vignette* a proposito del «bel lapazio»: «*Aumex acutus. Mil.e slavazz*» (in Parenti, *Manzoni editore*, p. 137).

<sup>33</sup> Cfr. E. De Michelis, *La vergine e il drago*, Padova, Marsilio, 1968.

<sup>34</sup> Non si hanno testimonianze precise sull'ideazione di frontespizi e intestazioni. Per l'iniziale del cap. XXXI è invece proprio Manzoni a prescrivere: «La peste, figura allegorica» (cfr. i *Motivi delle vignette* pubblicati da Parenti, in part. p. 143).

<sup>35</sup> I. Calvino, *I «Promessi Sposi»: il romanzo dei rapporti di forza*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 267-78, in part. pp. 269-70.

<sup>36</sup> A. Baldini, *Finale dei «Promessi Sposi»* (1923), in «*Quel caro magon di Lucia*». *Microscopie manzoniane*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, p. 7. Si veda anche quello che di lì a poco (1927) scriverà Hofmannsthal: «In questo libro il tessuto vitale è così fitto come nella stessa esistenza italiana. Né alle idee né ai caratteri è permesso dar nell'occhio e farsi interessanti, la narrazione procede sobria e in certo modo schietta e ingenua – senza l'ultima profondità del sentimento, se si considera con occhio tedesco, senza l'ultima vivacità e acutezza, a guardare con occhio francese. Ma sotto questa ingenuità e quest'aria quasi quotidiana c'è una profondità molto grande e vera passione – e tra le figure con quel loro contegno senza pretese, modesto, quasi superficiale, domina una tensione e attenzione reciproca (ma tutta legata nel reale, mai traboccante nel sogno o nel capriccio), così intensa, quanto meravigliosamente mitigata da un tatto e da una sapienza di mondo, in cui nessuna nazione raggiunge l'italiana» (U. v. Hofmannsthal, *I «Promessi Sposi»*, in *Viaggi e saggi*, Firenze, Vallecchi, 1959, p. 288).

<sup>37</sup> A. Baldini, *Troppi lettori* (1952), in «*Quel caro magon di Lucia*», cit., pp. 165-8, in part. pp. 166-7. Ma si ricordi ancora la re-

cente acuta indicazione di Raimondi su Manzoni che sa essere drammatico e profondo anche quando compare «ilare» «sul palco» della propria scrittura (cfr. E. Raimondi, *Polifonie romanzesche*, in AA.VV., *Manzoni europeo*, pp. 201-36, in part. p. 202: il saggio è da leggere ora, con il titolo *Ironia polifonica*, all'interno dell'ultimo libro manzoniano di Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1990, che dedica tra l'altro più pagine anche al rapporto, cui si è accennato, col *Tristram Shandy*).

<sup>38</sup> Doveva essere piaciuta allo scrittore anche l'estrema varietà dei soggetti raffigurati da Gonin. Nel manifesto dell'associazione milanese al *Gil Blas* illustrato da Jean Gigoux (1839) Manzoni poteva leggere che quell'opera era un «romanzo universale, perché è una galleria dove tutti quanti vivono nella società trovano il proprio ritratto, grandi e piccoli, furfanti e galantuomini, semplici e mariuoli, ricchi e poveri, nobili e artigiani, medici e preti e donne e commedianti e servi e tutti» (riportato in Mazzocca, *Quale Manzoni?*, p. 163). Pare di sentire un'eco di questa frase, nonostante il differente contesto che è di interesse linguistico, in questo passo su Boccaccio della *Appendice alla Relazione sulla lingua*: «quante forme di concetti, quante attitudini di linguaggio, in tanti e sentimenti e discorsi e vicende, di principi, di cavalieri, di gentildonne e di donne d'ogni condizione, d'uomini di corte e d'uomini di villa, di boni e di tristi, di generosi e d'abbietti, d'astuti e di sciocchi, di scienziati, di corsari, di banditi!» (in A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, vol. II, p. 1955 e ora in *Scritti linguistici*, t. II, Milano, Classici Mondadori, 1991).

<sup>39</sup> «Ningùn problema es tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción» (J. L. Borges, *Las versiones homéricas*, in *Discusión*, 1932 ora in *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974 e, in trad. it., in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, t. I, pp. 372-8, in part. p. 372).

<sup>40</sup> Si veda E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1986: «Un libro, ha scritto efficacemente Borges, è un dialogo, una forma di relazione, un colloquio che intavola con il suo lettore e una tonalità che impone alla sua voce: così, nella biblioteca di Babele, una letteratura differisce da un'altra meno per il testo che per il modo in cui viene letto» e anche Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il

---

Mulino, 1985, p. 219: «Viene da pensare a un poeta come Yeats quando dichiarava che la retorica è la forza che fa l'opera dell'immaginazione. Ma anche in uno dei *Pensieri diversi* di Wittgenstein si legge: «Talvolta una proposizione può essere compresa solo leggendola col ritmo giusto. Le mie proposizioni vanno lette tutte lentamente». Nel dialogo interno della lettura, in quella che Nietzsche chiamava la filologia, il filosofo dunque scopre che la retorica è un'arte del capire che restituisce al linguaggio di un testo la sua voce, il suo tono, cioè, per dirla con Borges, la cosa più importante di un libro. Del resto, come ripeteva l'ultimo Bachtin, anche nella vita del discorso vale soprattutto il tono, il rapporto del parlante con l'interlocutore nel campo variabile di un sistema contestuale. Forse è vero che dalla tonalità dipende il potere delle parole, la loro apertura nel mondo. In questo senso la situazione emotiva dell'evento verbale fonda a un tempo la sua topologia: uno spazio di suoni vivi anche quando il teatro silenzioso della scrittura li codifica in segni».

<sup>41</sup> N. Tommaseo, *Postille inedite*, a cura di G. Rigutini, Firenze, Bemporad, 1897, p. 72.