

ESTRATTO DA

**"Teoria e storia dei generi letterari.
Lo specchio che deforma: le immagini della parodia"**

a cura di G. Barberi Squarotti

Tirrenia Stampatori

Un inedito Manzoni parodico

Eccolo: «Lascia i sognati dèmoni / D'Arvino e di Gulfiero; / Porgi l'orecchio a storia / Nojosa... ma davvero! // Ferrario, quel tipografo / Di cose antiche e nuove, / Mi manda, oh che delizia! / Da riveder le prove. // Trovo una voce esotica, / Mi par che sia fallata; / Voglio emendar; bellissimo! / La giusta l'ho scordata».

Y /

È la poesia che apre una lettera a Tommaso Grossi da Brusuglio datata «giovedì 29 agosto», senz'altro del '22, poiché vi si tratta della correzione di bozze del *Discorso sur alcuni punti* (e nel 1822 il 29 agosto cade proprio di giovedì). [Per intenderla appieno occorre leggere la continuazione in prosa della lettera, e in particolare questo capoverso che subito segue: «E il manoscritto *mio di me* non l'ho qui; onde per forza debbo seccarti barbaramente. Eccoti il caso: alla pag. 171 del foglio che ti acchiudo, la seconda nota ha: *Annal. Petav.* Questo *Petav* non mi pare di conoscerlo: lo trovo bene nel manoscritto che ha servito alla stampa, ma se anche questo fosse fallato? Mio povero Grossi qui bisogna aver pazienza, andare al Gabinetto, cavar fuori il tomo 5 di quel tale *Rer. Francic.* e vedere alla pag. 13 quale sia il vero nome degli annali citati».

[

Non è propriamente inedita perché è stata pubblicata da Arieti nell'edizione mondadoriana delle *Lettere* del 1970.¹ Eppure lo è in qualche modo perché è assente dalle edizioni finora pubblicate delle poesie di Manzoni, da quelle soprattutto di *Tutte le poesie*, che riportano, tra le altre, poesie contenute all'interno di lettere, e anche ben più brevi di questa. Assente naturalmente nell'ed. Chiari-Ghisalberti, perché precedente all'ed. Arieti e dunque al suo ritrovamento, il testo è assente anche in tutte le ed. successive ad Arieti, segnatamente ad esempio nell'ed. Martelli e, ora, nell'ed. Lonardi-Azzolini.²

Perché se ne parla qui? Perché si tratta di una parodia e precisamente di uno degli *Amori* di Ludovico Savioli Fontana, *La solitudine*, che inizia appunto così:³ Lascia i sognati dèmoni / di Falerina e Armida; / porgi l'orecchio a storia / più antica e meno infida. // Sparta, severo ospizio / di rigida

^ <

virtude, / trasse a lottar le vergini / in sull'arena ignude. // Non di rossor
 si videro / contaminar la gota: / è la vergogna inutile / dove la colpa è ignota.» /

Ed è per questo che rispetto ad Arieti abbiamo diviso in tre quartine il testo che l'editore dell'epistolario dava in successione continua. Si tratta infatti del metro caratteristico degli *Amori*, costituito da una quartina di settenari di cui il primo e il terzo sdruciolli e sciolti, il secondo e il quarto piani e rimati tra loro.⁴

Anzi, prima di procedere a un'analisi di questa parodia raccogliamo allora alcune indicazioni più propriamente filologiche e testuali. L'Arieti pubblica la lettera con questa referenza: «Autografo non rintracciato. Copia nella Libreria Vinciana, Milano, Fondo Guerzoni». Giuseppe Guerzoni ricevette, per sua dichiarazione, «molte... carte manzoniane dalla cortesia della sg. Giulia [certo Elisa] Grossi, figlia del poeta».⁵ Gran parte di quelle carte andarono all'Archivio Storico Civico di Milano e tra di esse il biglietto in versi, sicuramente anche se non esplicitamente al Grossi, «Perplexità» e numerose lettere. La segnatura è: «Fondo Grossi, cart. I, fasc. 3». Ho detto gran parte e non «tutte» come ipotizzava possibile Ghisalberti proprio perché Arieti ha edito da questo «Fondo Guerzoni» alla Libreria Vinciana. All'Archivio certamente l'originale autografo della lettera non c'è a meno – ma è molto difficile – che sia sfuggito all'attenzione sia di Ghisalberti sia poi di Arieti: e la lettera non figura fra quelle «ricollazionate con gli autografi ritrovati» da Dante Isella⁶. La copia da cui Arieti ha tratto il testo sembra dispersa con la chiusura, già una quindicina d'anni fa, della Libreria Vinciana. Presentava evidenti errori: Arieti propone due emendamenti al testo della poesia: *Gulfino* (copia) – *Gulfiero* (Arieti), v. 2; *Di riveder* (copia) – *Da riveder* (Arieti) e inoltre, nella continuazione in prosa della lettera oltre il brano che abbiamo citato, la copia parla del paragrafo 5 (del cap. I) del *Discorso* e Arieti corregge – con ragioni ineccepibili – in paragrafo 4.

Ed eccoci all'analisi della parodia⁷: che si presenta subito – sin dai primi due versi – perlomeno «triplice»: c'è un testo (di Manzoni) che parodizza un altro testo (di Savioli) facendo riferimento a un terzo testo (di Grossi). In realtà la questione si complica ancora se si prendono in esame i due testi richiamati da Manzoni, perché sia Savioli sia Grossi alludono a loro volta ad altri testi, e l'allusione non è momentanea e legata solo a una parola o a un personaggio ma investe più profondamente la struttura delle rispettive opere. [E qui il discorso dovrebbe differenziarsi per Savioli e per Grossi. [Per Savioli ci basti dire ora che ci paiono insufficienti e riduttive le letture sinora date della sua poesia in generale e di questa in particolare. Nella fattispecie notiamo solo che l'invito iniziale a lasciare «i sognati dèmoni / di Falerina e Armida» gioca in un modo che mi pare importante con tutto il resto di una composizione molto abilmente strutturata, in cui tale invito è, nei fatti,

ripreso e contraddetto più volte con richiami interni e con rimandi all'archetipo epico-cavalleresco da esso stesso indicato.⁸ [Per Grossi il discorso deve per forza essere più esteso, perché coinvolge direttamente anche Manzoni e il tentativo comune – e parallelamente condotto, proprio nel tempo di questa lettera e di questi versi parodici – di realizzare un'epica nuova, sia pur nelle forme espressive diverse delle ottave dei *Lombardi* e della prosa del romanzo: entrambe però trasformazione radicale e riscrittura di un palinsesto epico e in particolare, anzi, della *Gerusalemme*. Ma di questo, allora, più avanti.]

Certo la parodia rivela subito qui tutto un sistema di doppi fondi e di specchi, da cui lo stesso autore, come ci confermeranno i versi seguenti, è coinvolto. [La poesia inizia con lo scarto comico tra le due maghe, rispettivamente dell'*Orlando innamorato* e della *Gerusalemme* (dove a proposito i «sognati dèmoni») e le due figure maschili e positive e inserite nella «storia» (epperò inventate, come osserverà un recensore dei *Lombardi*, l'Ambrosoli: è dubbio, scriverà, che dei lombardi partecipassero alla prima crociata ma se sì il loro capo non si chiamò certo Arvino ma Giovanni da Rho...), quelle appunto di Arvino, il condottiero dei crociati lombardi, e di suo figlio Gulfiero. La voluta inadeguatezza (ma anche, per inciso, la non voluta somiglianza) riassume qui emblematicamente un rapporto parodico ben più esteso: quello, cui abbiamo accennato e su cui torneremo, proprio della «sfida» di Grossi (e di Manzoni...) all'archetipo epico.]

Il terzo verso «Porgi l'orecchio a storia» coincidente di nuovo, come il primo, con il modello (c'è una calcolata alternanza di coincidenza e di stravolgimento a sorpresa, tra primo e secondo verso come tra terzo e quarto) ci fa venire alla mente un altro imperativo posto in capo di settenario sdruc-ciolo, e al terzo verso, nella stessa posizione cioè del Savioli: «Volgi lo sguardo a Solima» della *Pentecoste*. Il richiamo ci pare non essere solo fonico o casuale. Si consideri come sia in gioco in questi primi tre versi un punto di discussione polemica caro non solo ai romantici in generale ma in particolare a Manzoni, e con ragioni tutte sue. Occorre qui rileggere un passo della *Lettera sul romanticismo al marchese Cesare D'Azeglio*: «Ma la ragione per la quale io ritengo detestabile l'uso della mitologia, e utile quel sistema che tende ad escluderla, non la direi certamente a chicchessia, per non provocare delle risa che precederebbero e impedirebbero ogni spiegazione; ma non lascerò di sottoporla a Lei, che, se la trovasse insussistente, saprebbe indirizzarmi senza ridere. Tale ragione per me è, che l'uso della favola è vera idolatria. Ella sa molto meglio di me che questa non consisteva soltanto nella credenza di alcuni fatti naturali e soprannaturali; i fatti non ne erano che la parte storica; ma la parte morale, e molto della parte dogmatica (se mi è lecito applicare ad un tal caso una parola associata alle idee più sante) questa parte

tanto essenziale era fondata nell'amore, nel rispetto, nel desiderio delle cose terrene, delle passioni, dei piaceri, portato fino all'adorazione, nella fede in quelle cose, come se fossero il fine, come se potessero dare la felicità, salvare. L'idolatria in questo senso può sussistere anche senza la credenza alla parte storica, senza il culto; può sussistere pur troppo anche negli intelletti persuasi della vera fede: dico l'idolatria; e non temo di abusare del vocabolo, quando San Paolo lo ha applicato espressamente all'avarizia, e in altri termini ha dato la stessa idea dell'affetto ai piaceri del gusto.

Ora, che è la mitologia conservata nella poesia, se non questa idolatria? E dove trovarne la dichiarazione e la prova più espressa che negli argomenti sempre adoperati a raccomandarla? La mitologia, si è sempre detto, serve a rappresentare al vivo, a rendere interessanti le passioni, le qualità morali, anzi le virtù. E come fa ella questo la mitologia? Entrando, per quanto è possibile, nelle idee degli uomini che riconoscevano un dio in quelle cose, usando del linguaggio di quelli, tentando di fingere una credenza a ciò che essi credevano, ritenendo insomma della idolatria tutto ciò che è compatibile con la falsità riconosciuta di essa. Così l'effetto generale della mitologia non può essere che di trasportarci alle idee di quei tempi in cui il Maestro non era venuto, di quegli uomini che non ne avevano la predizione e il desiderio, di farci parlar tuttavia come se Egli non avesse insegnato, di mantenere i simboli, le espressioni, le formole dei sentimenti che Egli ha inteso distruggere; di farci lasciar da canto i giudizi ch'Egli ci ha dati delle cose, il linguaggio che è la vera espressione di quei giudizi, per ritenere le idee e i giudizi del mondo pagano. Né può dirsi che il linguaggio mitologico, adoperato come è nella poesia, sia indifferente alle idee, e non si trasfonda in quelle che l'intelletto tiene risolutamente e avvertitamente. E perché dunque si farebbe uso di quel linguaggio, se non fosse per affezione a ciò che esso esprime? se non fosse per produrre un assentimento, una simpatia? a che altro fine si scrive e si parla? E volendo pure ammettere che quel linguaggio sia indifferente, senza effetto, che fare allora del grande argomento dei propugnatori della mitologia, che la vogliono appunto per l'effetto che essa può fare? Sia dunque benedetta la guerra che le si è fatta, e che le si fa; e possa diventare testo di prescrizione generale quel verso: "Vate, ah scorda gli Achei, scorda le fole" dettato in una particolare occasione da una illustre sua amica, la quale fu dei pochissimi che col fatto antivennero le teorie, cercando, e trovando spesso così splendidamente il bello poetico, non in quelle trite apparenze, né in quelle formole convenute, che la ragione non intende o smentisce, e delle quali la prosa si vergognerebbe; ma nell'ultimo vero, in cui l'intelletto riposa».⁹

E «l'ultimo vero, in cui l'intelletto riposa» è poi, propriamente, Dio. Si capisce meglio allora il legame non fittizio con la strofa della *Pentecoste* (la cui stesura definitiva inizierà a meno di un mese dalla nostra parodia...): «Ado-

rator degli idoli Sparso / per ogni lido / Volgi lo sguardo a Solima / Odi quel santo grido: / Stanca del vile ossequio, / La terra a LUI ritorni».¹⁰

E si è così anche evocato l'altro verso che questa prima quartina ci richiama, l'endecasillabo di Diodata Saluzzo che l'ed. Isella ci ha restituito nella primitiva trascrizione manzoniana conforme all'originale: «Vate, ah scorda gli Achei, scorda le fole».¹¹ [Arieti (che legge secondo il testo della stampa abusiva del '46 «Vate, scorda gli Achei, scorda le fole») annota che si tratta di un «verso dell'*Ode sulle rovine del castello di Saluzzo*»: ed è invece il tredicesimo del sonetto *Abele. Proposta a un improvvisatore*.¹² L'origine dell'errore di Arieti è probabilmente da ricercarsi nell'indicazione dell'ode *Le rovine* come «esempio di perfetta *Lirica romantica*» data da Di Breme nel suo discorso *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari...* che fece, ancora nel '30, al recensore anonimo delle *Novelle* sulla «Biblioteca Italiana», parlare della poetessa come della «Pantasilea dei Romantici». Tale recensione è per noi significativa perché, paradossalmente, proprio a chi aveva scritto «Vate, ah scorda gli Achei, scorda le fole» verrà rivolto l'invito, in essa, a scegliere «più degni argomenti *Che non son fole antiche e vani amori*» (con un capovolgimento dunque dai classici sui romantici dell'accusa di perdersi in «fole»).¹³ [Il richiamo con questo verso della Saluzzo non è metrico ma concettuale, e si basa anche sulla forza di quegli imperativi («Lascia», «Porgi», «Scorda», «Volgi»). È significativo che proprio nel paragrafo dedicato a *Mitologia e storia antica* dell'«Articolo secondo» delle *Idee elementari sulla poesia romantica* Visconti, in un brano sempre segnato da analoghi imperativi, richiamasse anche Savioli: «Cessiamo adunque dall'impinguare il catalogo de' poeti e dei drammi fondati sui miracoli de' numi Pagani, come la *Semele* di Schiller, e l'*Urania* di Manzoni; nelle invenzioni storiche non introduciamo più gli Dei aboliti a regolare gli eventi, come nel *Camillo* del nostro esimio storico Botta, di cui è lecito notare un errore quando si soggiunge che il suo nome è giustamente celebrato in Europa ed in America. Non si ricamino più le canzonette e le odi di narrazioni, similitudini e immagini cavate dalla favola sul gusto del Savioli e del Chiabrera».¹⁴

Manzoni che di quelle pagine prima di cancellare, nell'ed. del '71, il riferimento esplicito alle «ideuzze» dell'amico attua, nella lettera del '23, una attenta rimediazione (cfr. la questione per noi importantissima del riuso, in contesto diverso, del linguaggio mitologico che è la questione dell'intertestualità, della parodia: cfr. anche nella mia nota 14 quello che dice Visconti dell'uso della mitologia nel *Giorno* di Parini), aveva trovato, già nel '22, un *incipit* di Savioli che poteva consuonare con quegli inviti ed essere anzi rigiocato ironicamente (e autoironicamente) a segnare la distanza tra un qualsivoglia lavoro d'invenzione o meglio letterario (anche, nel caso, misto di storia e d'invenzione) e la «prosa» della realtà («Porgi l'orecchio a storia / Nojo-

[sa... ma davvero! »). [Nella prima quartina della nostra poesia cioè la contrapposizione tra due tipi di letteratura viene messa in secondo piano (letteralmente: con il riferimento parodico) per la contrapposizione di entrambi i generi di «testo» all'extra-testo della vita presente (che però, per due letterati, è costituita per gran parte di lavoro su testi, qui di correzione di bozze). Il richiamo intertestuale del verso 4 gioca appunto sulla coppia *olim-nunc*, parodizzandone anche, verosimilmente, l'uso conservatore («nojosa» è contrapposta, come storia presente, alla «più antica» e ha ovviamente, più di quest'ultima, caratteristiche di accertabile verità).

Anche la seconda quartina segue la disposizione del modello di Savioli: il nome proprio, in rilievo in capo al quinto verso, seguito da apposizione; la specificazione nel sesto; il verbo all'inizio del settimo. L'effetto parodico si accende nel confronto tra la storia «più antica e meno infida» e quella «Nojosa... ma davvero» e cioè qui tra settimo e ottavo verso di Savioli («trasse a lottar le vergini / in sull'arena ignude») e i corrispondenti «Mi manda, oh che delizia! / Da riveder le prove» dove l'esclamazione ironica («oh che delizia!») – che si capisce per tale dall'equivalenza, senza ironia, con l'altra esclamazione della prima quartina («Nojosa... ma davvero!») – si attiva appunto doppiamente per il lettore conscio del palinsesto parodizzato (che delizia le vergini ignude...): senonché, per l'appunto, questa è la «prosa» della vita e le vergini ignude in sull'arena, checché ne dica Savioli (in realtà nel contesto della poesia ben più relativizzante e meno ingenuo di quanto non appaia da queste sole prime quartine), vengono a somigliare ai «sognati dèmoni»...

H Se

(Con) lo stimolo della lettura parallela è da continuare a seguirsi la terza strofa ci presenta allora la contrapposizione tra idillio edenico in Savioli (ho i miei dubbi che sia a proposito il rimando all'«omnia munda mundis» di S. Paolo che Maier¹⁵ fa in nota: certo no nella visione di Manzoni che potrà farlo giocare per i protagonisti del romanzo ma non lo potrebbe applicare certo alla «pagana» Sparta) e realtà della colpa in Manzoni («voce... *fal-lata*»); «La giusta l'ho scordata»: quest'ultimo verso in capovolgimento dell'ignoranza, invece, della colpa nell'ultimo di Savioli).

Ma è ora che affrontiamo la questione, ormai, con un respiro più ampio.

[Abbiamo citato Visconti: ma l'Armida del verso primo di Savioli è la protagonista della parodia a quattro mani col Visconti del *Canto XVI del Tasso*.

Nella struttura abilmente articolata della *Solitudine* di Savioli, cui già abbiamo alluso ma che qui per sommi capi dobbiamo esplicitamente dichiarare, in realtà il poeta, dopo l'invito iniziale a lasciare i dèmoni di Falerina e Armida, costruisce proprio un novello orto di Armida in cui invita l'amata a stare con lui romito amante: senonché la prospettiva svanisce proprio come un sogno di fronte alla realtà (e alla storia): infatti la donna «medita / veglie, teatri e danze» (v. 80).

Analogamente alla donna il Rinaldo del *Canto XVI del Tasso*: «È questo il modo insomma, / Di trattare un guerriero innamorato? / Lasciarlo sempre solo / A parlar colle belve e colle piante, / “Se non quando è con te romito amante”? / Cangiarlo in cacciatore senza fucile? / Cangiarlo in giardinier senza badile? / So che un certo Ruggiero, / Che fu antenato mio, trovossi un giorno / In questo contingente in ch'io mi trovo; / Vedete che il trovato non è nuovo. / Ma quei si stava in festa, / A caccie, a giostre, a danze ed a conviti / In mezzo d'una bella compagnia / Ed io solo così convien che stia! / Che invenzioni son queste? / Non si tratta così con Casa d'Este». ¹⁶

Ma c'è di più. Un critico ha parlato recentemente, in maniera suggestiva, di «Ermengarda tra Armida e Cristo». ¹⁷ Secondo questa interpretazione Manzoni, rispetto al linguaggio della passione dell'universo tassiano (e raciniano), sospeso tra i due estremi del dire immorale e del silenzio, attua una «formazione di compromesso», ovvero riutilizza quel linguaggio in due «forme del margine»: la parodia (il *Canto XVI del Tasso*) e il delirio (quello, appunto, di Ermengarda in *Adelchi*, IV). Ed è significativo anche il legame tra questi due momenti sicché Lonardi può indicare come il «Passa la bella donna e par che dorma» tassiano dopo essere stato volto in parodia nel *Canto XVI* («Parla la bella donna, e par che dorma») ritorni serio e sublime in un punto culminante del dramma, dove Ermengarda affida ad Ansberga il suo «testamento» per Carlo: «e si gli dica: / Senza rancor passa Ermengarda». Così soprattutto (è il punto su cui il critico insiste di più; ma anche altre referenze tassiane e raciniane sono allegate) la solitudine di Ermengarda riprende quella dell'Armida tassiana, proprio quella derisa nel *Canto XVI del Tasso*, ma adesso di nuovo fatta seria, e presentata alla luce della passione di Cristo, della sua sofferenza derisa («Sola e debil son io: ... oh! non forzar mi / A supplicar così dinanzi a questa / Turba che mi deride...»): cfr. con lo «stuol de' beffardi» dell'inno *La passione*, v. 49).

Ora non è un caso che in questo contesto di reminiscenze ci sia dato ormai di inserire Savioli. Se si fa attenzione tutti gli echi del poeta bolognese che l'Accame Bobbio aveva a suo tempo indicato sono relativi a Ermengarda. ¹⁸ In questo discorso quelle indicazioni possono assumere un senso ancora più ricco. Non è infatti soltanto vero quello che affermava Bezzola e ora riprende la Azzolini che, cioè, nel *Canto XVI del Tasso* «l'obiettivo polemico è soprattutto quanto del linguaggio tassiano è passato nell'uso (e abuso) del melodramma». ¹⁹ È vero anche il processo contrario: e cioè anche sul piano del sublime il linguaggio utilizzato per riprendere, poniamo, Tasso, è quello settecentesco (qui, di Savioli): più in generale c'è un ambito serio (si pensi anche agli *Inni sacri*, alla stessa *Pentecoste*, al *Cinque maggio*) che riprende il linguaggio della poesia settecentesca e persino del melodramma, non per

Il Tasso e il Settecento
Dopo gli studi di Savioli

[criticarlo ma per riutilizzarlo positivamente. [Bisognerebbe riaprire il discorso sugli echi della poesia settecentesca in Manzoni su cui già si è scritto, a cominciare da Mantegazzi e dall'Accame Bobbio (non molto ricordati ora da chi ha ripreso quelle indagini), ma non è qui il luogo. Altrove ho segnalato un preciso calco metastasiano e anche altri echi, compresi alcuni savioleschi, non ancora indicati.²⁰

[Piuttosto, avevamo accennato al lavoro parallelo sul palinsesto epico di Grossi e Manzoni: ed è questo discorso che occorre qui riprendere. Nel '22 infatti, l'anno della nostra parodia, Manzoni ha già iniziato il romanzo. [In un saggio molto bello uscito di recente, Sergio Zatti ha parlato dei rapporti di Manzoni con il modello epico tassiano e ha fatto vedere come esso venga ripreso e trasformato profondamente (anche Zatti, significativamente, parla di «formazione di compromesso») nella prosa del romanzo.²¹ Quello che manca completamente, in questo saggio, è proprio l'indicazione che accanto a Manzoni, in strettissimo sodalizio, Grossi lavorava anch'egli alla trasformazione di quel modello, al tentativo di un'epica nuova, che è il dato, appunto, da cui la nostra poesia parte. [Starei per dire che non è un caso che questo brano sia stato per quasi vent'anni ignorato. È che questo rapporto non è stato preso in sufficiente considerazione. Anche la Delcorno Branca, che in un importante studio sulla struttura dei *Promessi Sposi*²² ha parlato del passaggio dall'epica al romanzo in Scott e in Manzoni, non nomina i *Lombardi* e, in tanti rimandi anche alla bibliografia straniera, ignora invece (come anche, ora, Paladino²³ e Zatti) il vecchio ma pertinente e importante studio del Chini, dedicato ai *Lombardi* e al problema dell'epica del romanticismo.²⁴

/m: Ricche testimonianze di questo lavoro comune di Grossi e Manzoni sono innanzitutto le lettere manzoniane,²⁵ per le quali basti l'accento che abbiamo fatto alla sorte della nostra poesia. Per prendere un solo esempio al di fuori di esse si considerino le lettere di Berchet alla Arconati, in cui è costante la richiesta di notizie (e poi il giudizio) insieme, sui lavori dei due amici.²⁶ Ma lo stretto rapporto in sede di scrittura fra i due testi è poi esplicitamente dichiarato da Manzoni stesso nel romanzo: «Svergognato così un poco il Griso, gli diede poi più ampie e particolari istruzioni. Il Griso prese i due compagni, e partì con faccia allegra e baldanzosa, ma bestemmiando in cuor suo Monza e le taglie e le donne e i capricci de' padroni; e camminava come il lupo, che spinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si potrebber contare, scende da' suoi monti, dove non c'è che neve, s'avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata, [Leva il muso, odorando il vento infido',] se mai gli porti odore d'uomo o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l'ardore della preda e il terrore della caccia. Del

⊗ Il verso centato e a capo senza virgole e spunto da virgola

rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l'ho preso, perché mi veniva in taglio; e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una mia astuzia per far saper che l'autore di quella diavoleria ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti». ²⁷ Anche qui si deve dire che, contrariamente all'indicazione molto precisa del testo, l'esegesi manzoniana è stata finora insoddisfacente: ²⁸ si dà l'indicazione della citazione (canto decimo dei *Lombardi*), ²⁹ si danno informazioni su Grossi colpite dalla parodia manzoniana del XVI del Tasso e «autore più tardi del fortunato romanzo *Marco Visconti*», si dice, rimandando a una nota del cap. VIII, che Manzoni e Grossi erano legati da «una amicizia cordiale» e che Grossi «veniva interpellato... proprio sul soprannome da affibbiare ai bravi». Non si dice, e in questa maniera è quasi un occultamento, che Grossi era interpellato non estemporaneamente ma all'interno di una procedura comune di lavoro e di lettura reciproca delle due opere... ³⁰

Ma torniamo in conclusione ancora a Savioli, e con lo sguardo ormai al romanzo. Nel numero 67 del 22 aprile 1819 del «Conciliatore» Borsieri recensisce l'*Asino d'oro* di Apuleio «traslatato dal Firenzuola», che proprio allora era uscito da Ferrario, «quel tipografo / Di cose antiche e nuove». ³¹ Ed ecco come la recensione termina: «Molte cose potremmo dire sulle grandi fortune incontrate dall'*Asino d'oro* nella dotta Italia (...). Ma lasciando ai molti letterati che hanno più tempo e gravità di noi la cura di accumulare codesta sapienza da basto, diremo solamente che Lafontaine superò con la sua *Psiché* quella d'Apuleio, sebbene a questi rimanga il pregio dell'invenzione; e che Savioli ne trasse una Canzone, aggiunta in alcune edizioni ai suoi *Amori*, nella quale il raro splendore dello stile può quasi farci perdonare la mancanza di vera poesia, non mai ottenibile a' tempi nostri, quanto al pensiero ed all'affetto, cogli argomenti della favola». ³² Si potrebbe, intanto, verificare materialmente quell'edizione, «con sei tavole rappresentanti le azioni principali della favola». ³³ Quello che più, comunque, qui conta è che alla rappresentazione di Savioli («E già un placido sonno / gli occhi d'Amor chiudea, / quando alle quete coltri / perversa il piè volgea. / Apparia nella manca / la lucerna vietata; / era l'infida e mal sicura destra / d'ingiusto ferro armata») ³⁴ il Manzoni del XV del *Promessi Sposi*, nello stile «basso» ma mirabile della sua prosa, sostituirà la «vera poesia» della realtà: «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 contempla-

re 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 dipresso 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. (...)»³⁵

Note

¹ Cfr. A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. VII (in 3 tomi), *Lettere*, a cura di C. Arieti, t. I, pp. 283-4 (lettera n. 170), in part. p. 283.

² Mal s'appone dunque il recensore di quest'ultima (A. Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1987, 2 voll.) in «Lettere italiane», XXXIX, n. 3, luglio-sett. 1987, pp. 452-5 dove scrive (p. 452) che «Il riscontro della completezza della nuova edizione può essere condotto su *Tutte le opere*, a cura di A. [ma M.] Martelli, I, Firenze, 1973, pp. 3-301, ultima tra le edizioni integrali di Manzoni». Ma cfr. ora la mia recensione a questa edizione nel «Giornale Storico della Letteratura Italiana».

³ Cito dall'ed. *Poeti minori del Settecento*, a cura di A. Donati, Bari, Laterza, 1912, p. 11 (ma la *Solitudine* è anche riprodotta, con ampia annotazione, nella scelta ricciardiana dei *Lirici del Settecento*, a cura di B. Maier, con introd. di M. Fubini, Milano-Napoli, 1959, pp. 308-12).

⁴ Sulla fortuna del metro cfr. S. Cillario, *Ludovico Savioli, monografia*, Prato, Giachetti, 1902, pp. 29-30; G. Carducci, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII* [1868], ora in *Opere*, ed. naz., Bologna, Zanichelli, 1936, XV, pp. 114-5.

⁵ Cfr. *Roma-Reggio*. Numero speciale del «Corriere dei Comuni», «a beneficio degli inondati di Reggio Calabria», Roma, Tipografia Elzeviriana dell'Officina Statistica, s.d. ma 1880.

⁶ Nella sua ried., «con un'aggiunta di lettere inedite o disperse», del lavoro di Arieti, Milano, Adelphi, 1986.

⁷ Gli amici della «cameretta» portiana e del «crocchio supraromantico» amavano, come è noto, scambiarsi lettere scherzose in versi, per lo più sestine e ottave. Ci sono esempi di Porta, di Grossi, di Rossari e anche di Cherubini. Di Manzoni a Grossi abbiamo un'ottava («Amato Grossi, è troppo tardi, il veggio,») pervenuta al Centro Manzoniano per dono dei discendenti di Elisa Grossi (figlia del poeta) Lina e Roberto Pozzi (edita la prima volta da Ghisalberti in «Annali Manzoniani», II) e, anche se non ne è esplicitamente segnato il destinatario, i versi metastasiani noti come «Perplexità», passati da Elisa Grossi a Giuseppe Guersoni che primo li pubblicò (in *Roma-Reggio* cit. qui sopra nota 5), e ora all'Archivio Storico Civico di Milano.

⁸ Rimando per questo a un mio saggio di prossima pubblicazione su Savioli.

⁹ Ho seguito il testo ricollazionato con l'autografo (ritrovato e segnalato da R. Sanseverino, *Manzoni's letter on Romanticism: A missing manuscript found* in «Modern Languages Notes», I (1979), pp. 152-9) da Dante Isella (ed. cit., III, pp. 1244-73, in part. pp. 1248-50). Arieti aveva pubblicato il testo collazionando «diligentemente» la stampa che ne fu fatta «senza l'assenso, anzi contro la volontà dell'autore» nel primo numero del mensile «Ausonio» (Parigi, 1846, pp. 21 sgg.). Poiché Isella non aggiunge alcuna nota, rimandando a quello che ne dirà Carla Riccardi nel secondo tomo degli *Scritti linguistici e letterari* di M. «in corso di stampa nei «Classici Mondadori», diamo noi qui indicazione, per il passo citato, delle varianti rispetto al testo Arieti: *chichessia* (Isella) - *chicchessia* (Arieti: diventato *chiunque* nell'ed. 1871); *a che altro fine si scrive* (Isella) - *A che altro fine si scrive* (Arieti e poi ed. '71); «Vate, ah-

scorda gli Achei, scorda le fole» (Isella) - *Vate, scorda gli Achei, scorda le fole* (senza virgolette e a capo: Arieti e poi ed. '71); *trite apparenze* (Isella) - *triste apparenze* (Arieti e poi ed. '71). Come si vede, eccettuato il primo caso in cui Manzoni scelse nel '71 proprio un'altra parola, Manzoni sembra, nella stampa definitiva, dar ragione o seguire di più la stampa abusiva del '46 (o qualcuna delle successive, pure abusive) che il testo effettivamente spedito. Ammesso che *trite* non sia un refuso, Manzoni o non si accorge o, se si accorge, approva e accoglie come felice errore l'errore *triste* della stampa '46. Per la modifica apportata al verso della Saluzzo (che comporta un processo analogo) cfr. più avanti nota 11. Si veda anche ora, per un confronto tra abbozzo, «testo inviato nel 1823» (in realtà Puppo si basa però sul testo pubblicato nel '46 perché la stesura del suo saggio è probabilmente anteriore all'ed. Isella) e redazione definitiva (la stampa del '71) M. Puppo, *L'interpretazione manzoniana della letteratura romantica*, in «Atti del convegno Manzoni e l'idea di letteratura», Torino, Liceo Linguistico Cadorna, s.d. ma 1987, pp. 139-51. A proposito della condanna della mitologia perché «l'uso delle favole è vera idolatria» giustamente chiosa Puppo (p. 145): «La novità di questa ragione, anche rispetto a quelle addotte dagli altri romantici contro la mitologia, è avvertita acutamente dal Manzoni stesso, il quale confessa che non la direbbe certamente a chiunque per non provocare delle risa».

¹⁰ L'Azzolini, nel commento dell'ed. cui abbiamo fatto cenno, annota a *Stanca del vile ossequio*: «L'idolatria è vista come il principio di tutte le altre servitù spirituali (cfr. *Osservazioni sulla Morale Cattolica*, 1819, III)» (vol. II, p. 254), ma la chiosa ci pare errata. Stando solo al testo della poesia, intanto, vi si parla di idolatria e basta: *vile ossequio* ne è infatti in questo caso un sinonimo. Senonché, anche illuminati da un brano come quello sopra riportato della *Lettera sul romanticismo*, sappiamo che non l'idolatria è «il principio di tutte le altre servitù spirituali» ma tutte le «servitù spirituali» sono in realtà per Manzoni idolatria. Non si capisce poi - mentre la *Lettera sul romanticismo* non è richiamata - il rimando al cap. III della *Morale Cattolica* dove di idolatria non si parla.

Chi fosse interessato alla «storia», anche di questa strofa, può consultare ora, oltre al classico A. Manzoni *La Pentecoste dal primo abbozzo all'edizione definitiva*, a cura di L. Firpo, Torino, UTET, 1963, che ha come è noto riproduzioni fotografiche delle stesure, la recentissima ed. critica di S. Albonico, *Gli abbozzi e il testo della «Pentecoste»*, in «Studi di filologia italiana», XLV (1987), pp. 207-82.

¹¹ Manzoni nell'ed. del '71, si noti, preferirà la lezione della stampa abusiva del '46 («Vate, scorda gli Achei, scorda le fole») forse perché gliene sfugge l'errore o forse anche perché lo trova (ho indicato in nota 9 un altro caso che potrebbe essere analogo) un errore felice (l'«ah» patetico che spingeva il sonetto verso il *climax* finale sottolineava più la «particolare occasione» in cui il verso era inserito che la sua possibile valenza, interessante invece a Manzoni, di «prescrizione generale»).

¹² Ecco l'intero sonetto: «Pallido, curvo sul funebre oggetto / Stette il primo infelice genitore; / Mirò di Abele il già deforme aspetto / In silenzio d'altissimo dolore. // Al corpo esangue avviticchiato e stretto / Non pianse, ma l'invase alto terrore; / Poscia gli uscì dal lacerato petto / Un grido funestissimo d'orrore. // A quel paterno gemito profondo / Fattosi bruno tra le nubi il Sole, / Feral mestizia ricoverse il mondo, // S'impietosiro le celesti squadre. / Vate, ah scorda gli Achei, scorda le fole; / Di, la madre che fe'? che fe' la madre?» (in *Versi*, quarta edizione corretta ed accresciuta, Torino, Vedova Pomba e figli, 1816, volume I, p. 89). L'errore di Arieti è sottolineato da R. Tisconi, *Considerazioni su Diodata Saluzzo*, in «Atti del convegno Piemonte e letteratura 1789-1870», Torino, Regione Piemonte, s.d. ma 1983, t. I, p. 195 nota 123, che riporta anche, ma con diverse inesattezze, il sonetto (v. 2 *genitore*; - *genitore*; ; v. 6 *terrore*; - *terrore*; ; v. 10 *Sole - sole*; ; v. 11 *mondo*, - *mondo*; ; v. 14 *fe' - fè*; ; v. 14 *fe' - fè*). Già prima però la curatrice degli *Scritti di teoria letteraria* di Manzoni (a cura di A. Sozzi Casanova, introd. di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1981), che pubblica il testo del 1871, aveva annotato a *illustre di Lei amica*: «la marchesa Diodata Saluzzo di Roero, poetessa che fu in rapporti epistolari anche col Manzoni. Allude qui al sonetto *Abele - Risposta a un improvisatore*» (ed. cit., p. 167). Mentre non corregge Arieti, forse per

ché non lo tiene sottomano (se no avrebbe potuto aggiungere, in chiosa al passo sull'accusa paolina all'avarizia, al riferimento a *Efesini* V, 5 quello altrettanto pertinente dato da Arieti a *Colossesi* III, 5) la Sozzi Casanova promuove come si vede di suo la contessa Diodata «marchesa» (magari per «simpatia» col marchese d'Azeglio) e trasforma il sonetto di proposta in uno di risposta svuotando così di senso la domanda finale. Si osservi che la citazione manzoniana è fatta nel settembre del '23 e dunque prima, a quanto finora risulta, dell'inizio del carteggio Manzoni-Saluzzo. Ma quello soprattutto che non si è notato, e che mi pare significativo, è che nell'ed. dei *Versi* di Diodata Saluzzo da cui ho citato (e che Manzoni possedeva: è nella biblioteca di Via Morone) il sonetto *Abele* è affiancato, sulla pagina sinistra, proprio da un sonetto *Al Marchese Cesare Tapparelli d'Azeglio* («Nel giorno della Commemorazione dei Defunti, dopo la morte di Metilde Tapparelli, contessa di Rinco, sua figlia») donde, se non c'erano altre strade, arrivava diretta al Manzoni la notizia che la Saluzzo era «illustre... amica» del Marchese, (e donde anche, forse, l'occasione a Manzoni di richiamare proprio quel verso, usando il tratto gentile di citare un'amica dell'interlocutore, e un passo di sùbita identificazione per lui, accennando pure, anzi, indirettamente, alla conoscenza di quel sonetto su di lui).

¹³ Cfr. su questo Tissoni, *Considerazioni...*, p. 164.

¹⁴ Cito dal «Conciliatore», ed. a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1953, I, p. 377. In nota Visconti rileva, in difesa di Milton, che secondo la Scrittura «i falsi Dei erano demonj» (e come tali possono dunque essere rappresentati, sebbene senza esagerare) e parla poi dell'uso della mitologia in un poema ironico come il *Giorno*: «Finalmente la mitologia può venire a taglio in un poema ironico, ove occorra di sojare fingendo di stare sul maestoso e sulle cerimonie, come nel *Giorno* del nostro Parini; diventa una parodia. So che Parini non se ne valse coll'intenzione di parodiare; ma l'effetto che dico i suoi versi lo sortirono sovente come s'egli avesse previsto: è proprio degli ingegni cospicuamente fantastici il creare bellezze senza volerlo e senza saperlo, e senza conoscerle dopo averle prodotte». Anche nell'«Articolo Quarto» (che ha per titolo: *Una composizione può essere in parte romantica e in parte classicistica*) Visconti accenna a Savioli («... come nelle canzonette del Savioli, zeppe di frascherie omeriche intrecciate all'esposizione dell'amore di galanteria praticato nelle nostre città», *ivi*, p. 406).

¹⁵ Nell'ed. ricciardiana citata dei *Lirici del Settecento*, p. 308.

¹⁶ Sono i vv. 56-72. Già prima, sinteticamente, ai vv. 44-47: «*Armida*: Quando l'esser solletto / Con l'adorata donna / Spiacque ad amante mai? / *Rinaldo*: Quando s'annoja».

¹⁷ Cfr. G. Lonardi, *Introd.* all'ed. cit. di Manzoni, *Tutte le poesie*, pp. 28-34, in part. p. 34. Ma alcune di queste riflessioni erano già comparse, in forma diversa, nelle ultime pagine del saggio dello stesso *Dramma, «romance» e romanzo* in «Lettere italiane», XXXVIII (1986), n. 4, pp. 500-13, in part. pp. 510-13.

¹⁸ «Dal Savioli sembrano derivare frasi e cadenze musicali che ritroviamo nel coro d'Ermengarda: da Venere che promette all'amante «dagli abbracciati altari» quella pace che invano la ripudiata sposa di Carlo chiede ai «supplicati altari» (e in una prima forma: «agli abbracciati altari») (*Le fortune*); alle «pupille cerule» che l'Aurora trovò tra volte «stanche e per veglia languide» nell'affanno amoroso che toglie loro il sonno (*Al sonno*); all'amante confuso e lacero da un «desiar fallace», e a certe figure sintattiche e ritmiche: «Oh di perduti! Oh inutili Pianti, o desir fallaci!» (*La disperazione*), e nel coro manzoniano: «Oh Mosa errante! O tepidi Lavacri d'Aquisgrano!». Ma proprio questo mosaico di formule verbali la cui eco non può essere casuale, ma forse neppure consapevole, dimostra come nella memoria manzoniana esse affiorassero con la stessa spontaneità con la quale soccorrono al comune parlante i vocaboli familiari della sua lingua per esprimere sentimenti, concetti e situazioni diversissime. E se ci domandiamo che cosa renda quelle formule così diversamente espressive nell'uno e nell'altro poeta, potremo trovare di volta in volta le ragioni più varie. Per esempio le esclamazioni: «Oh Mosa errante! O tepidi Lavacri d'Aquisgrano!» sono sostanziate di un realismo storico di ricordi che esaspera il rimpianto, come la «pupilla cerula», dopo l'immagine del tremulo sguardo, annunzia l'immobilità del riposo, un presagio di serenità celeste,

e insieme ricorda la stirpe germanica. I «supplicati altari» che giungono ultimi nella enumerazione dei luoghi sostituendo «abbracciati», meno spirituale e cristiano, fissano in un atteggiamento concreto il destino della donna: «sempre un obbligo di chiedere Che le saria negato». Di questo realismo psicologico drammaticamente vissuto non è traccia alcuna nella bella appassionata del Savioli, né in alcun altro amante settecentesco, se si accentuino alcune creature alfieriane che già appartengono a un altro clima poetico.» (A. Accame Bobbio, *La formazione del linguaggio lirico manzoniano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, pp. 141-2); «Talora sono singole formule verbali, che, immerse nella poesia manzoniana, riprendono forza e vita nuova. Per esempio, «l'immobilfato» che troviamo, per citare un caso, nel Savioli, da semplice epiteto esornante («l'incognit'urna dell'immobil fato»), ravviva, grazie alla posizione predicativa rilevata dall'«enjambement», il senso originario già anticamente riferito alla divinità, al fato, alle leggi: «Tal della mesta immobile Era quaggiuso il fato» (ivi, p. 145. Su questo cfr. anche p. 172 e nota); «La «torba quiete» di Ermengarda (*Adelchi*, IV, 204-5) ha invece più prossima parentela con la «torbida quiete» che affligge l'amante nella canzonetta *Il furore* del Savioli, il quale lamenta proprio quello che nel dramma avviene ad Ermenegarda: «I sogni a me presentano Quel ch'io temea vegliando» (ivi, p. 146 nota).

¹⁹ Cfr. *Tutte le poesie*, II, p. 212.

²⁰ Si è fatto riferimento allo studio di G. B. Menegazzi, *Echi lirici settecenteschi nella poesia di Manzoni*, compreso nel vol. *La nube e il lampo*, Modena 1911 e al lavoro fondamentale dell'Accame Bobbio già citato.

M. Martelli, nel saggio molto bello dedicato a *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, III, 1, Torino, 1984, pp. 519-620, in part. pp. 585-7, rileva giustamente, contro un'affermazione dello Elwert, che il decasillabo non è «innovazione» dei romantici Manzoni e Berchet, indicando il *Venerdì Santo* dell'Olivi dietro *La Passione* e un coro di cacciatori di Frugoni dietro *Marzo 1821*. Peccato che, aldilà delle due indicazioni particolari (per cui rimanda rispettivamente a C. Berardi, *Saggio di ricerche sulla poesia religiosa nel Settecento*, Bozzolo, Arini, 1914, p. 95 e a C. Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1920, p. 260) non abbia segnalato né Menegazzi né soprattutto l'Accame Bobbio che non solo parlava già del rapporto con il *Venerdì Santo* dell'Olivi (p. 125) ma affrontava più generalmente tutto il problema del decasillabo rimandando a Frugoni, Rolli, Metastasio e anche ai decasillabi politici di Monti e Gianni (cfr. pp. 120-1 e poi pp. 124-7).

L'Azzolini del citato commento a *Tutte le poesie* (che anche non nomina Menegazzi e non ha notato peraltro questo intervento di Martelli) non solo non cita a loro luogo le ricche indicazioni dell'Accame Bobbio ma nella bibliografia trasforma il titolo del saggio di quest'ultima in *Formazione e storia del linguaggio lirico manzoniano* che è un curioso ibrido tra il titolo esatto e *Formazione e storia della lirica manzoniana*, un saggio di Petronio del 1947 che nella bibliografia è invece ignorato. Del resto niente da stupirsi perché nella medesima bibliografia il saggio dello stesso Lonardi, *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico*, è diventato *L'elaborazione stilistica del Manzoni tragico* (si lasci pure alla stampa la responsabilità della storpiatura dell'editore: «Olschnki»): non si dica solo, come fa il recensore citato in nota 2, che si tratta di una «accurata bibliografia» (altri più gravi rilievi, anche sulla bibliografia, nella mia recensione al volume).

Altre considerazioni, per esempio su problemi posti da Gavazzeni (cfr. F. Gavazzeni, *Ragioni metriche manzoniane (Sul metro della prima «Pentecoste»)*, in «Metrica», II, 1981, pp. 145-57), nel mio saggio di prossima pubblicazione cui rimando. Si può accennare soltanto qui, già che si è parlato di bibliografie, che né Gavazzeni - che tratta di Fantoni in nota a p. 150 - né ancora una volta la Azzolini ricordano lo studio sugli echi di Fantoni nella *Pentecoste* di F. Salsano, *Ipotesi per una fonte della «Pentecoste»* (1970), in «Studi e problemi di critica testuale», II (1971), 2, pp. 256-63 e in *Manzoni scrittore europeo*, a cura di P. Borraro, «Atti del congresso internazionale di studi nel centenario manzoniano. Salerno 1974», Salerno, 1977, pp. 339-44 (echi primottocenteschi nella *Pentecoste* segnala con discrezione ora il recentissimo P. Palmieri, *Minima manzoniana*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 35, ott. 1987, pp. 157-60).

10212
 J L
 memorie

21

Sul rapporto Manzoni-Metastasio ha pesato negativamente una arbitraria interpretazione vulgata della morte di Don Ferrante (*P.S.*, XXXVII), intesa appunto come una derisione nei confronti di Metastasio (si noti, tra l'altro, che Don Ferrante è un amante di Tasso che muore come un eroe di Metastasio...): in realtà come per Savioli ancor più per Metastasio Manzoni supera il livello di critica presente negli strali ironici del «Conciliatore» per giungere alla riutilizzazione. Del resto le testimonianze relative ai pareri manzoniani su Metastasio ci riportano giudizi per buona parte positivi, dal Tommaseo al Fabris a Stefano Stampa. Quanto alle presenze metastasiane in Manzoni – indicate in ultimo da Gavazzeni e da Martelli (ora anche E. Taddeo, *Metastasio da Marino a Seneca*, I, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», anno CIV, fasc. 527, 3° trim. 1987, pp. 321-64, in part. p. 364 nota, dopo aver indicato Martelli – né lui né Martelli segnalano Gavazzeni – scrive: «Aggiungo che le azioni sacre metastasiane hanno un po' dovunque una netta consonanza pre-manzoniana») – rimando al mio saggio per l'indicazione, come ho scritto, di un preciso calco.

Lasciando da parte anche, ora, l'indicazione che li si darà di altri echi, settecenteschi e primottocenteschi, si può qui fermare, per quanto riguarda il rapporto con Savioli (su cui si deve vedere anche, oltre all'Accame Bobbio da lui non citata, A. Baldi, *Riflessi saviolani nel Cinque Maggio*, in «Misure critiche», V (1975), 16-7, pp. 29-33 e in *Manzoni scrittore europeo*, pp. 335-8) solo questo. Un dato, intanto: in occasione della Festa Nazionale della Repubblica Italiana in Milano il 16 giugno 1803 non solo il Monti aveva scritto versi adulatori a Napoleone (quell'ode «Fior di mia gioventude» oggetto come si sa dell'epigramma manzoniano *Un vate di gran lode*): anche Savioli (come Lamberti, del resto) lo aveva fatto e non è difficile che Manzoni ne conoscesse l'*exploit*. Ma quel che più conta qui anticipare riguarda gli «echi» savioleschi: ed è il loro raccogliersi, che mi pare molto significativo, oltre che sul coro di Ermengarda, su *Cinque maggio* e *Pentecoste*: si consideri infatti il rapporto anche metrico fra questi tre brani (vi accenna Gavazzeni a p. 153: ma perché non indicare l'antecedente, anche per la metrica, di Savioli?).

²¹ Cfr. S. Zatti, I «*Promessi Sposi*» e il modello epico tassiano, in AA.VV., *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1986, pp. 155-209. È contemporaneo a Zatti e quindi lo ignora (ed è da lui ignorato) P. Di Sacco, *L'impossibile idillio. Tasso in Manzoni e Porta*, in «Studi tassiani», suppl. al n. 3-4 di «Bergomum», 1986, pp. 83-99.

²² Cfr. D. Delcorno Branca, *Strutture narrative e scansione in capitoli tra «Fermo e Lucia» e «Promessi Sposi»*, in «Lettere italiane», 1980, 3, pp. 314-50.

²³ Cfr. V. Paladino, «*Meraviglioso*» romantico: proposte del *Conciliatore*, in «Critica letteraria», XII (1984), fasc. 1, n. 42, pp. 29-52.

²⁴ Cfr. M. Chini, *Le teorie dei romantici intorno al poema epico e «I Lombardi alla prima crociata» di Tommaso Grossi*, Lanciano, Carabba, 1920.

²⁵ Cfr. *Lettere*, I, *passim*. Per le lettere di Grossi occorre rifarsi al *Carteggio manzoniano. Le lettere di Carlo Porta e degli amici della cameretta*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967 sono naturalmente limitate al 1821, data della morte del Porta.

²⁶ Cfr. G. Berchet, *Lettere alla marchesa Costanza Arconati*, a cura di R. van Nuffel, Roma, Vittoriano, 1956, vol. I, pp. 133, 136, 139, 164, 165, 167, 170.

²⁷ Cito il testo '40 dall'ed. a cura di Caretti, che facilita il confronto con la ventisettana: Torino, Einaudi, 1971, vol. II, p. 269. Il verso di Grossi vi appare non sottolineato (mentre lo era nell'ed.'27): si noti però che sia l'ed. Chiari-Ghisalberti dei «Classici Mondadori» (1958²) sia quella a cura di Ghisalberti, Milano, Hoepli, 1964 danno il testo '40 con il verso sottolineato. Nel *Fermo e Lucia* il passo è assente.

²⁸ Cfr. per tutti il recentissimo commento di Raimondi e Bottoni (Milano, Principato, 1987: ad esso si fa riferimento nel testo), pure ben più ricco degli altri. Ma cfr. anche G. Getto, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1971, pp. 334-5. Non rilevano nemmeno il fatto *Lettere manzoniane*.

²⁹ Ma, si noti, anche qui c'è riutilizzo in contesto mutato, secondo il tipico gusto del *pastiche* e della contraffazione di Manzoni e del suo «crocchio» di amici: infatti il verso, nell'originale, è applicato a una leonessa (cfr. *Lombardi*, X, ottava 16).

³⁰ Altre riserve (ovvero integrazioni) al lavoro di Zatti, altri dati sul rapporto Manzoni-Grossi qui descritto, e soprattutto un inquadramento più vasto nella discussione europea sull'epica dei primi dell'ottocento ho dato nella prima parte della mia tesi di dottorato *Botta e Manzoni* che si intitola appunto *Gli incontri parigini e il problema dell'epica* (in particolare si veda il capitolo terzo, *Epica, storia e romanzo*).

³¹ Si noti che l'annuncio dell'uscita del volume (nel numero 62 del 4 aprile) è contestuale a quello di apertura dell'associazione alla «terza edizione riveduta e corretta» della *Storia d'America* bottiana (è l'edizione posseduta in via Morone) che uscirà da Ferrario in quattro tomi da maggio a settembre di quello stesso 1819. Di lì a meno di un anno, nel gennaio 1820, l'editore del «Conciliatore» pubblicherà il *Carmagnola*.

³² «Conciliatore», ed. cit., II, pp. 486-9, in part. p. 489. Cfr., per la tesi finale, il brano, già citato nel testo, dell'«Articolo secondo» delle *Idee* di Visconti dove si parlava di «narrazioni, similitudini e immagini cavate dalla favole sul gusto del Savioli e del Chiabrera». In realtà anche il Chiabrera, nell'*Alcina prigioniera*, aveva narrato di Amore e Psiche. Con lui, su quel tema, dovremmo ricordare almeno, oltre al passo dell'*Adone* mariniano e al Lippi e al Forteguerra, le riprese, più vicine a Savioli e a Manzoni, di Cassiani, Pindemonte e Arici. La prima quartina del sonetto di Cassiani è qui da riportare: «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 *Parnaso modenese dal secolo XV al XVIII*, scelto e ordinato da A. Perretti e A. Cappelli, Modena, 1886, p. 222). Come si sarà notato è molto significativa in direzione manzoniana – e non è stata finora segnalata – la descrizione dello schermo fatto alla luce dalla mano che non tiene la lampada.

³³ L'edizione non è posseduta nelle biblioteche manzoniane (Manzoni aveva, a Brusuglio, l'ed. delle *Opere* del Firenzuola, Milano, Soc. tip. de' Classici Italiani, 1802, 8°, 5 voll.: l'*Asino d'oro* vi è pubblicato nel 3°, ed anzi l'ed. Ferrario 1819 dichiara espressamente – p. VII – d'esser «fatta su quella della collezione dei Classici italiani, che porta il vanto di essere purgatissima») ma il fatto in sé non è risolutivo (un solo esempio, di un autore di cui abbiamo parlato: nelle biblioteche non c'è l'*Ipazia* di Diodata Saluzzo che pure Manzoni senz'altro ricevette dall'autrice. Ma il caso di questo *Asino d'oro* è diverso: Manzoni, che già possedeva il testo, può aver visto o sfogliato quell'edizione...). A pag. 160 (o più esattamente f.t. tra le pp. 160 e 161) c'è la tavola, di gusto neoclassico, che rappresenta da destra a sinistra, in successione narrativa, Psiche che si punge con una freccia di Amore, Psiche che guarda con la lanterna in una mano e il pugnale nell'altra Amore dormiente, e infine Psiche che afferra per una gamba Amore che sta volando via dalla finestra.

³⁴ Cfr. *Poeti minori del Settecento*, cit., p. 74 (sono i vv. 47-54 di *Amore e Psiche*). *Amore e Psiche* uscì nel 1759 nella raccolta per nozze Aldovrandi-Barbazzi poi, insieme agli *Amori*, nell'edizione Barraro del 1782. Comprendono, oltre agli *Amori*, *Amore e Psiche*, tra le altre, le edd. bodoniane nel 1795 e del 1802.

³⁵ Cito anche questa volta il testo '40 dall'ed. Caretti, II, pp. 346-7 dove si possono immediatamente visualizzare le varianti rispetto alla ventisettana: qui la più notevole mi pare essere «Pezzo d'asino!» che nella ventisettana – come nel *Fermo* – era «Matto minchione» (ma sia nel *Fermo* sia nella prima ed. l'esclamazione «pezzo d'asino» c'era già, dislocata più avanti nel monologo dell'oste, dove ancora infatti ritorna anche nell'ed. definitiva). Si osservi anche che il *Fermo*, dove l'episodio è in t. III cap. VII (ed. Caretti, I, p. 434), presenta poi, poco più in là, un'altra eco, forse, del racconto apuleiano e della sua tradizione figurativa (cfr. la terza scena della tavola descritta in nota 32): «Hai voluto affogare, affoga; ma afferrar me per una gamba, per trarmi sott'acqua con te... ah! non era azione da galantuomo» (*Ivi*, p. 436). Ci sono coincidenze e capovolgimenti di funzioni tra il modello antico e la narrazione manzoniana. Se l'oste fa la parte di Psiche nel guardare con la lampada è alla bocca d'Amore che meglio potrebbe convenire l'apostrofe che segue («sei andato proprio a cercartela. Domani poi, mi saprai dire che gusto ci avrai...») e anche lo sfogo nel *Fermo* appena citato. Sembra di poter riassumere semplificando che chi ha combinato il guaio e sarà l'indomani punito nella favola è Psiche (colei che guarda) nel romanzo è Renzo (colui che

è guardato): in realtà non è un caso che all'occhio dell'autore della riflessione dell'ottavo capitolo su oppressore e oppresso (messa in scena qui per tutto il capitolo, sino alla fine) le figure giochino una sull'altra nell'indagine pensosa della realtà umana, e anche della "colpa" e della "punizione" (non è l'oste infatti il traditore di un "buon figliuolo" e avrà "gusto" l'indomani, nella denuncia ovvero sarà trattato male e anche sospettato?).

Si dovrebbe poi considerare l'illustrazione di Gonin: non ne parlano né Mazzocca né Momi-gliano, Dalmasso, Franci, Gregori (autrice come si sa di un bell'articolo sui *Ricordi figurativi di A. M.*), ma se c'è un caso in cui lo studio della tradizione iconografica è esplicitamente richiesto dal testo è quello di questa illustrazione in cui davvero Gonin era chiamato a fare nel campo figurativo la stessa operazione di traduzione-parodia che Manzoni realizzava sul piano letterario (parlando proprio per la verità già lui di un suo "ricordo figurativo"). Ma su questo più in dettaglio nel mio saggio su *L' "ammirabile traduzione": l'edizione illustrata dei P.S.*

Sull'episodio le pagine migliori restano quelle magistrali di *Letture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 246-8 (purtroppo assenti nella "lettura" scorciata dell'ed. Sansoni del romanzo: dove è anche assente - curiosamente, perché il testo è tutto illustrato sulla base di essi - il disegno di Gonin relativo all'episodio): Getto inserisce - tra l'altro - nella sua interpretazione anche un piano "metanarrativo".