

ANNA CESARO

Appunti sulla testualità 'visiva' dei Promessi sposi (1840-'42)

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA CESARO

Appunti sulla testualità 'visiva' dei Promessi sposi (1840-'42)

Manzoni concepì l'edizione definitiva del suo capolavoro come sistema retorico dal carattere ibrido. Attraverso il commento di pagine scelte per lo più riferite al personaggio dell'Innominato, sulla scorta di studi aggiornati e recenti, saranno discusse le procedure di 'sceneggiatura' del racconto per immagini e le relazioni intercorrenti tra il codice verbale e quello iconografico.

La prosa dei Promessi Sposi è contraddistinta da potenzialità visive e rappresentative tali da aver condotto Alessandro Manzoni a elaborare il progetto di un'edizione illustrata, concepita come nuova e complessa «esperienza di letteratura incisa»¹ e interamente predisposta dall'autore per la matita dell'illustratore torinese Francesco Gonin.

Nel secolo di Manzoni, la letteratura è resoconto spettacolare, e per il suo tramite l'esistenza si fa quinta scenografica, illustrazione, ma soprattutto teatro, spettacolo: «i Promessi sposi sono un teatro (un teatro della memoria, con il loro Seicento) e uno spettacolo (le gesta degli umili e dei potenti)»².

Nel romanzo dell'autore lombardo esiste in nuce una teoria della visione che coinvolge perfino la scrittura, associata per traslato, nell'*Introduzione*, al 'dilavato e graffiato autografo': oggetto da decifrare, e prima ancora da osservare, il manoscritto sbiadito, eroso dal tempo ha tra le sue caratteristiche principali quella di essere visibile ('dilavato e graffiato').

L'immagine dell'autografo cade letteralmente sotto gli occhi, rinviando a un tempo passato, il Seicento, un «secolo da romanzo»³, incerto e culturalmente instabile; pertanto richiede l'attenzione dello sguardo del lettore che è chiamato a decodificarla, e suggerisce un senso che nella scrittura è latente.

In conclusione, la rappresentazione del manoscritto assolve a un compito conoscitivo, ermeneutico: «lo sguardo allora si fa strumento di sapere più di quanto non riesca a farsi una scrittura intesa come puro e semplice riflesso della voce»⁴.

Quel «secolo terribile e crudele»⁵, solenne ed effimero, per il tramite del romanzo si materializza nell'immagine del manoscritto graffiato: in questo modo, lo spirito dell'opera si specchia nello spirito di quel centennio, davanti al cui spettacolo, splendido e misero insieme, il lettore è posto in funzione recettiva e percettiva.

Oltre ad appartenere alla scrittura, nei Promessi sposi la visibilità appartiene anche al paesaggio, come bene illustra la descrizione della veduta del lago di Como, inaugurata dalla celebre formula 'Quel ramo': lo sguardo del lettore percorre l'ampio brano scenografico, seguendo il «dito puntato della guida che scorre sulla pagina aperta del paesaggio»⁶. Qui, attraverso panoramiche e 'zoomate', Manzoni presenta l'ambiente in cui a breve saranno calati i personaggi della vicenda: è il ramo

¹ S. S. NIGRO, *Nota critico-filologica: i tre romanzi*, in A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, tomo secondo, Milano, Mondadori ('I Meridiani'), 2002, XVI.

² F. CASETTI, *La pagina come schermo. La dimensione visiva nei 'promessi sposi'*, in U. Eco (a cura di), *Leggere i promessi sposi*, Milano, Bompiani, 1989, 314.

³ G. MACCHIA, *Nascita e morte della digressione: da «Fermo e Lucia» alla «Storia della Colonna Infame»*, in Id., *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*, Milano, Adelphi, 1989, 27.

⁴ CASETTI, *La pagina come schermo. La dimensione visiva nei 'promessi sposi'...*, 321.

⁵ MACCHIA, *Nascita e morte della digressione: da «Fermo e Lucia» alla «Storia della Colonna Infame»...*, 27.

⁶ S. S. NIGRO, *Dentro il panorama del romanzo. Introduzione*, in A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame*, Torino, Einaudi, 2012, 1.

orientale del lago di Como, circondato da catene di monti, «tutto a seni e a golfi» fissato nel punto in cui diventa fiume, dove le due rive sono congiunte dal ponte «che rend[e] ancora più sensibile all'occhio questa trasformazione»⁷.

Prima che a leggere, i «venticinque» cui è concesso il privilegio di accedere ai *Promessi sposi* sono invitati a guardare e a darsi spaziosa vista. Il narratore si fa guida, per loro, in una passeggiata panoramica⁸.

Già nel 1827, i primi lettori del romanzo constatarono il rilievo della 'dimensione visiva' nella narrazione di Alessandro Manzoni e il carattere performativo della prosa del romanzo, animata dalla volontà di mostrare quanto il racconto riferiva: Pietro Giordani, ad esempio, in una recensione privata all'edizione del '27, descriveva con accenti entusiastici la capacità delle immagini di insinuarsi nelle menti di imprimersi nella memoria⁹.

L'evidenza con cui si imponeva l'universo visivo dei *Promessi sposi* ha condotto senz'altro l'autore ad elaborare una propria immagine del romanzo e ad accettare la sfida di «un nuovo tipo di scrittura dalle potenzialità espressive ancora inesplorate»¹⁰; di una «narrazione diversa e aggiuntiva: che conta sulla durata delle immagini nella mente del lettore e nel tempo della lettura»¹¹; di un racconto iconico, parallelo a quello verbale, condotto attraverso lo scorrimento visivo delle illustrazioni, non allineate ma combinate associativamente.

Manzoni sperava che questa modalità di racconto per immagini potesse gareggiare in capacità espressiva con le parole, nell'obbiettivo di mostrare ciò che esse erano restie a comunicare, ma anche di provocare, disarticolandolo, il testo scritto, di «ricomporlo e ricaricarlo a più alto effetto di polemico commento»¹².

Questi furono alcuni dei propositi che spinsero Alessandro Manzoni alla realizzazione dell'edizione illustrata del romanzo (Milano, Guglielmini e Radaelli, 1840-1842), accompagnata dai disegni di Gonin che ne fu principalmente l'«ammirabile traduttore»¹³ in immagini.

L'esecuzione del progetto grafico aveva previsto un lavoro di coordinamento di vari artisti, con la stretta supervisione di Alessandro Manzoni, a cui spettò il merito di pianificare *in toto* la sceneggiatura dell'edizione figurata:

Manzoni stesso ha fatto il lungo e noioso lavoro di scegliere i soggetti e la grandezza dei disegni in modo che si combinassero col testo dell'edizione. Così ogni pezzo di busso lo riceverai involto in una carta sulla quale è scritto il soggetto, se deve stare pel largo o per l'impiedi ecc. Perciò la pappa è fatta e non rimane che a disegnare. Ed il mio via via è stato perché avevo in mente che il lavoro è già tutto distribuito.¹⁴

⁷ A. MANZONI, *I Promessi sposi (1840); Storia della Colonna infame*. Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro con la collaborazione di E. Paccagnini per la Storia della colonna infame, Milano, Mondadori, 2006, 9.

⁸ NIGRO, *Dentro il panorama del romanzo. Introduzione...*, 1.

⁹ P. GIORDANI, *Lettere*, G. Ferretti (a cura di), volume primo, Bari, Laterza, 1937, 261. Citazioni tratte dalla lettera scritta da P. Giordani a F. Testa, Firenze, 22 ottobre 1827.

¹⁰ L. TOSCHI, *Prodromi della multimedialità: i «Promessi Sposi» illustrati*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 99, serie VIII, 1-2 (gennaio-agosto 1995), 135.

¹¹ S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996, 165.

¹² NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»...*, 165.

¹³ L. BELTRAMI, *Alessandro Manzoni*, Milano, Hoepli, 1898, 159. Con queste parole Manzoni, dedicava una copia dell'edizione conclusa a Gonin: «All'ammirabile suo traduttore e carissimo amico Gonin, l'autore».

¹⁴ F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei Promessi sposi*, Milano, Il Saggiatore, 1985, 145. Il passo è tratto da una lettera di Massimo D'Azeglio scritta a Gonin l'11 novembre 1839. A conferma delle

Il garante dell'equilibrio dei rapporti tra i disegnatori e gli incisori fu il calcografo italiano Luigi Sacchi, con il quale, il 20 febbraio 1840, Manzoni firmò un contratto ove fissava il prezzo delle incisioni e la periodicità dell'uscita dei fascicoli, dapprima in dieci e poi in quindici giorni¹⁵. Insieme al Sacchi «italiani erano gli artisti ingaggiati per fornire i disegni, ma gli incisori erano stranieri: i francesi Bernard, Pollet, Loyseau e l'inglese Sheeres»¹⁶. Oltre agli incisori, anche i materiali per la preparazione dell'opera illustrata furono fatti venire dalla Francia: una testimonianza dell'importazione di tali prodotti dall'estero è conservata in una missiva di Teresa Borri, seconda moglie del Manzoni e grande sostenitrice del progetto grafico insieme con l'intraprendente Massimo D'Azeglio e con il fedelissimo Tommaso Grossi:

E' vero che tutto sarà stato fatto venire da Parigi quanto al materiale, carta, matrici di caratteri, torchio, macchina per «glaver» la carta, inchiostro, incisori, e torcolieri; ma sarà sempre Gonin che avrà fatto i disegni, e Alessandro il libro; e non ci sarà da dire; la parte spirituale sarà tutta italiana¹⁷.

Francesco Gonin, che deve per lo più all'ingaggio da parte del Manzoni la popolarità del proprio nome, dall'autunno del 1839 fu ospite assiduo nella residenza del *patron* del progetto editoriale. Manzoni, infatti, aveva sollecitato più volte l'artista a raggiungerlo a Milano, in special modo nella fase preparatoria dei disegni; Massimo d'Azeglio funse da intermediario tra i due, e motivò a Gonin la richiesta avanzatagli dal Manzoni spiegando che un trasferimento nei luoghi d'ambientazione del romanzo gli avrebbe consentito di dipingere personaggi e paesaggi *en plein air*, occasione che poteva certamente giovare all'effetto di realtà che i suoi disegni dovevano pur ricreare¹⁸.

Nel lavoro d'*équipe*, basato su una specifica divisione dei compiti tra gli illustratori e gli incisori, il ruolo che Gonin assunse in qualità di disegnatore fu certamente predominante. Il pittore aveva il pregio di una considerevole duttilità, qualità che gli consentiva di spaziare «dal *gros plan* della pittura di storia alla descrizione analitica del ritratto»¹⁹ e che dunque ben si accordava con l'esigenza della resa figurale dei «disparati livelli tematici ed espressivi di un romanzo 'misto di storia e di invenzione'»²⁰:

E fu quindi su di lui che venne a gravare quasi tutto l'impegno del progetto grafico, a parte più episodici contributi del figurista Paolo Riccardi, del ritrattista Giuseppe Sogni, del paesista Luigi Riccardi, del vedutista Luigi Bisi, del prospettico Federico Moja, oltre alla «partecipazione straordinaria», in tre vignette molto belle, di D'Azeglio²¹.

affermazioni di D'Azeglio si allega la testimonianza di Cantù: «Allora il pacifico scrittoio di Alessandro fu ingombro di disegni, di tavolette, di incisioni; le giornate dell'autore andarono dissipate in tali attenzioni per istruire e correggere i disegnatori e gli intagliatori...», in MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 137.

¹⁵ A. BRANCACCIO, *Il 'dilavato e graffiato' schermo di Alessandro Manzoni*, Bergamo, University Press, 2016, 47.

¹⁶ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 125.

¹⁷ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 122. Nella lettera suddetta, scritta il 15 febbraio a Giuseppe Bottelli, Teresa, pur indicando la provenienza francese dei materiali, rivendicava con puntiglio, in toni patriottici e nazionalistici carichi di entusiasmo, lo spirito tutto italiano dell'impresa.

¹⁸ D'Azeglio a Gonin: «Capisci benissimo che essendo sul luogo del luogo potresti fare i disegni molto meglio per i costumi, le località dal vero, ecc.», in MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 131.

¹⁹ G. ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni*, in *A. Manzoni, I promessi sposi*, F. De Cristofaro (a cura di), Milano, BUR, 2014, 1264.

²⁰ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 132.

²¹ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 137-138.

Il progetto grafico-visivo della ‘Quarantana’ nacque, per volontà dello scrittore, in linea con le tendenze letterarie del mercato europeo dell’epoca, prolifico di modelli di volumi illustrati, come il *Gil Blas* o il *Don Chisciotte*. Manzoni raccolse tali esemplari nella sua biblioteca ricca di testi, e divenuta ancor più assortita dopo il secondo matrimonio (1837) con Teresa Borri, vedova Stampa.

Aggiungi l’attrattiva delle vignette, la quale l’esperienza ti fa vedere che è fortissima. In Milano soltanto si vede quanti esemplari d’edizioni illustrate francesi si vendano; mentre le opere medesime in edizioni comuni non avevano a grandissima pezza quello spaccio. Scommetterei che di quelli che hanno comperato da Dumolard o da Molinari, dei *Gil Blas*, dei *Don Quichotte*, dei *Gulliver*, dei *Lafontaine* illustrati, la ventesima parte non pensava ad acquistare le opere medesime, che pur si trovavano già presso i librai. Secondo vantaggio pur rilevante²².

Una motivazione certa che indusse l’autore a concepire l’impianto iconografico della ‘Quarantana’ fu la volontà di contrastare la pirateria libraria e la diffusione di stampe da lui non autorizzate. La fortuna commerciale del romanzo - stimato un *best-seller* già nel 1827, come testimonia la rapidità con cui furono esaurite le duemila copie tirate dal tipografo Vincenzo Ferrario - convinse Manzoni a occuparsi con sollecitudine della questione della tutela dei diritti d’autore. Nondimeno, la riproduzione di stampe abusive fu un’operazione tentata da più di un editore: tale movente indusse Manzoni a presentare numerosi ricorsi alle autorità preposte. Tra i tanti casi di vertenze giudiziarie da lui promosse, ne spicca uno, sottoposto al ministro di Polizia del Regno di Napoli, il marchese Francesco Saverio del Carretto, contro il libraio napoletano Gaetano Nobile, che nel 1841 annunciava una ristampa dei *Promessi sposi*, comprensiva delle litografie di Gonin, fedelmente esemplata sull’edizione milanese. Per Manzoni, la risoluzione della vicenda legale fu una seccatura che durò due anni, e che si accompagnò ad altri grattacapi giudiziari, come documenta un’altra impegnativa vertenza, esperita con esito positivo contro il libraio francese Baudry²³.

A ben vedere, la questione editoriale del romanzo si rivelò più impegnativa del progetto stesso: il pericolo delle contraffazioni divenne costante argomento di riflessione per Manzoni, meditato in molti ‘luoghi’ del suo epistolario. L’autore esprimeva sdegno e preoccupazione per la mancanza di «una legge comune a tutta Italia» che regolamentasse il mercato editoriale, e denunciava altresì la poca coerenza del pubblico dei lettori, che mentre gridava contro lo scandalo delle contraffazioni, non mancava «di preferire l’edizione contraffatta alla originale, se quella abbia sopra questa il merito di costar qualche lira o qualche soldo di meno»²⁴.

Più che al miraggio di un futuro successo commerciale del progetto editoriale, la ragione della tenace azione di contrasto agli editori-pirata era ascrivibile alla volontà di garantire «la tutela di una definitiva immagine, scritta e visiva, del proprio romanzo»²⁵.

Per far ciò, la soluzione migliore che l’autore milanese prese a considerare riguardò i meccanismi di distribuzione e di mercato dell’opera illustrata, che doveva uscire a dispense: in questo modo Manzoni si costituiva «di fatto unico venditore, per tutto il tempo che la distribuzione dura, cioè per

²² MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 116. Il passo è tratto da una lettera inviata dal Manzoni al cugino Giovanni Beccaria, Milano, dicembre 1839.

²³ BRANCACCIO, *Il ‘dilavato e graffiato’ schermo di Alessandro Manzoni...*, 50.

²⁴ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 115. Da una lettera inviata il 17 luglio 1829 alla poetessa Diodata Saluzzo di Roero.

²⁵ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 120.

un anno». Difatti nessun contraffattore poteva dare alle stampe «quinternetti così nudi d'ogni ornato, e contraffare i miei sarebbe non una speculazione, ma una pazzia»²⁶.

Costituirebbe dunque un dannoso limite alla corretta ricezione dell'opera credere che il progetto della 'Quarantana' illustrata nasca come programma di riduzione popolare e semplificata del romanzo, concepito in funzione di un'operazione di compromesso con le esigenze di un pubblico non alfabetizzato: per smentire una simile ipotesi critica e, viceversa, per comprendere a fondo la complessità del piano di lavoro che l'autore andava realizzando, vale la pena addentrarsi nel suo 'laboratorio operativo' e seguirne da vicino i reali propositi.

All'infuori delle istruzioni dell'epistolario Manzoni, accorto organizzatore del progetto editoriale, compilava per l'illustratore torinese cinquantacinque fogli stesi a mano (ma numerati da 1 a 47), divulgati e analizzati da Attilio Momigliano nel 1930, in un articolo che appare sulla rivista «Pegaso», e pubblicati integralmente da Marino Parenti nel 1946. Nel 1924 sono entrati nel Fondo manzoniano della Biblioteca nazionale Braidense di Milano²⁷.

Il ciclo illustrativo che l'autore concepì nei *Motivi* prevedeva 404 immagini, ripartite nei trentotto capitoli dell'opera, con l'esclusione di quelle riferite alla *Storia della Colonna Infame*, edita insieme al romanzo.

Nel *cabier* manzoniano le disposizioni impartite al disegnatore predispongono l'azione con meticolosa precisione scenografica, ed esplicitano le intenzioni dell'autore circa l'atteggiamento o il gesto con cui caratterizzare il personaggio, il punto in cui collocare la scena da illustrare, la dimensione delle vignette. Il risultato è una buona sintesi tra racconto romanzesco e racconto grafico, una piena corrispondenza tra elemento verbale e illustrazione; questa sollecitudine si evince, ad esempio, nel capitolo XXIII, al momento della conversione dell'Innominato, il quale si copre le mani con il volto «o la fronte se all'artista torna meglio» - aggiunge Manzoni con accortezza - «e in questo caso si muterà il testo»²⁸.

L'accorta costruzione scenica della «*Visual History*»²⁹ consentì a Manzoni di realizzare un programma inedito di rimodernamento dei tradizionali meccanismi narrativi basati sulla «logica dei linguaggi giustapposti»³⁰: come risultato, ne conseguì la straordinaria ideazione di una nuova testualità grafico-visiva. L'originalità dell'impresa dipese dalla scelta di adottare la logica della 'coesione', nel percorso narrativo, dei sistemi semantici (testo e immagini), che dovevano pertanto essere strettamente interrelati l'uno all'altro: dalla preferenza accordata a questa opzione derivò di conseguenza il rifiuto della logica tradizionale, basata semplicemente sull'accostamento di testo e figure.

L'associazione di arte visiva e racconto vincolava l'andamento delle «istantanee sincroniche delle vignette» agli «scatti narrativi», secondo un procedimento che il Raimondi ha ritenuto attinente alla fruizione delle opere letterarie illustrate, e che ha definito come «strutturarsi matematico dello

²⁶ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 116. Da una lettera spedita da Manzoni al cugino Giacomo Beccaria, Milano, dicembre 1839.

²⁷ MAZZOCCA, *Quale Manzoni?...*, 145. Sul verso dell'ultimo foglio si legge il titolo del manoscritto, lasciato da Teresa Stampa al figlio Stefano Stampa: *Motivi delle vignette dei Promessi Sposi scelti, descritti, numerati e appostati da Alessandro in queste carte che ha poi regalato a me, unitamente alle prime prove in legno tirate a mano dagli incisori stessi. Regalo avuto nel Xbre 1844 da Teresa Manzoni (Ved. Stampa). In tempo del sul supposto tumore stato finito sugli ultimi giorni del 7mo mese di gravidanza alla 18 Febbre. 1845.*

²⁸ A. BALDINI, «*Quel caro magon di Lucia*». *Microspie manzoniane*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, 158.

²⁹ S. S. NIGRO, *Dentro il panoram del romanzo...*, 2.

³⁰ L. TOSCHI, *Prodromi della multimedialità: i «Promessi Sposi» illustrati...*, 137.

sguardo»³¹: lo stesso sguardo che, percorrendo le vignette in sequenza, ricompone i frammenti del discorso grafico secondo la progressione di un montaggio filmico.

La dinamica interattiva tra codice narrativo e codice iconografico nella 'Quaranta' deve poi aver ispirato la suggestiva similitudine, proposta dal Baldini, tra lo scrittore milanese e un moderno supervisore di regia: nel saggio, provocatoriamente intitolato *Manzoni aiuto-regista*³², Baldini fa largo uso della terminologia cinematografica per descrivere l'operato artistico di Manzoni, orientato a ricreare una struttura coesiva tra testo e immagini. Un tale effetto sarà compiutamente raggiunto solo dall'immagine cinetica.

Tra testo verbale e testo iconico si stabilisce così «una corrispondenza sincronica» garante della visualizzazione dinamica del racconto; difatti «l'illustrazione è sempre è sempre collocata immediatamente dopo le parole di riferimento»³³. La soluzione escogitata da Manzoni è di distribuire l'azione in più vignette, in chiave diacronica: il processo narrativo presenta dunque una dimensione evolutiva che non potrebbe essere assicurata dalla presenza di una sola immagine³⁴.

A dire del Toschi, la testualità visiva dei *Promessi sposi* funzionerebbe come un sistema ipermediale, giacché ricreerebbe un organismo che reca in sé una fittissima «rete di rapporti fra lettere e illustrazioni»³⁵.

Alla base della costruzione iconica del romanzo, sono presenti inoltre processi di natura retorica: l'ecfrasi, l'enjambement, la metafora.

Le vignette a statuto retorico presentano sempre una «funzione segnaletica» dal momento che il sistema delle illustrazioni della 'Quarantana' non svolge solo la funzione paratestuale di «ornatus» ma rivendica una sua specifica autonomia rispetto al testo³⁶.

Si stabiliscono così, di volta in volta, relazioni differenti tra testo e disegni: di solito la parola precede l'immagine, ma non mancano soluzioni più complesse, come quando le illustrazioni integrano le informazioni contenute nel testo, assumono valore metaforico oppure sono inserite nel mezzo dello svolgimento sintattico di un periodo, interrompendo il percorso di lettura e fornendo al lettore-osservatore indicazioni in parte già note, in parte sconosciute.

Tenendo conto delle principali procedure di costruzione del racconto per immagini, proveremo ad analizzare il rapporto tra codice verbale e codice iconografico nei capitoli XXI e XXIII, seguendo, attraverso alcune immagini, lo svolgimento del percorso di conversione dell'Innominato che, dopo l'incontro con il cardinale Borromeo, si converte, riceve la benedizione del cardinale e capovolge del tutto la sua funzione narrativa, trasformandosi da persecutore in energico benefattore di Lucia.

Travolto dal peso «incomodo» e smisurato delle memorie, e dall'«uggia delle sue scelleratezze», raccoglie gli avvisi della voce di Colui che è, tuttavia, e che gli grida da dentro la coscienza

³¹ S. BARELLI, *Il romanzo per immagini*, «Archivio Storico Ticinese», II serie, 110 (dicembre 1991), 198.

³² A. BALDINI, *«Quel caro magon di Lucia». Microspie manzoniane...*, 156.

³³ L. TOSCHI, *Prodromi della multimedialità: i «Promessi Sposi» illustrati...*, 133.

³⁴ S. BARELLI, *Il romanzo per immagini...*, 195.

³⁵ L. TOSCHI, *Prodromi della multimedialità: i «Promessi Sposi» illustrati...*, 134. Per Giancarlo Alfano l'edizione illustrata di Manzoni rappresenterebbe un sistema mediale più complesso di «un 'ipertesto' nel senso elettronico che intendiamo oggi» e nel senso in cui lo ha inteso Toschi; pertanto Alfano individua nella 'Quarantana' dei *Promessi sposi* un impianto compositivo in cui i mezzi espressivi tendono a incrociarsi, non a sostituirsi, dando luogo a un «ibrido mediale», un testo che appunto ibrida, compenetra, mette insieme le caratteristiche dell'opera verbale scritta con quelle dell'opera visiva», in G. ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni...*, 1270.

³⁶ S. BARELLI, *Il romanzo per immagini...*, 216.

risentita e accasciata. Incalzato da Dio, si piega al «disonor del Golgota». Si converte. Riceve la benedizione del cardinale Borromeo. E si ritrova rivoltato nella vita nuova di energico benefattore. Non solo di Lucia³⁷.



CAPITOLO XXI

Il primo capitolo scelto reca in *esergo* un'intestazione raffigurante una nave in tempesta: quella tempesta che agita 'interiormente' lo stesso *villain* e che nella storia appare associata per opposizione - ma pure per similarità di destini - alla peripezia che si sta per scatenare sul capo di Lucia. Con il suo valore prolettico la testatina in questione (riprodotta anche all'inizio di altri cinque capitoli della 'Quarantana') acquista anche valore tematico e semantico: in funzione di segnalatore allegorico, essa sollecita a proseguire nella lettura per cercare soluzioni all'enigma posto.

- Un qualche demonio ha costei dalla sua, - pensava poi, rimasto solo, ritto, con le braccia incrociate sul petto, e con lo sguardo immobile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida,



p. 396

tagliata a scacchi dalle grosse inferriate, e intagliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate.

La prima immagine nel capitolo XXI ritrae «l'appaltatore di delitti»³⁸ ritto con lo sguardo fisso verso un raggio di luna che penetra da una finestra del suo castello, riproducendo sul pavimento «un quadrato di luce pallida, tagliata a scacchi dalle grosse inferriate, intagliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate»³⁹. Lo sguardo è assorto, come di chi è in preda a un'inquietudine interiore. Nella *mise en page* la vignetta è collocata subito dopo la descrizione del quadrato di luce pallida: questa disposizione rileva il fitto scambio tra testo e immagine dal momento che l'icona interrompe lo sviluppo sintattico del periodo fornendo al lettore informazioni

³⁷ S. S. NIGRO, *Dentro il panoram del romanzo...*, 6.

³⁸ S. S. NIGRO, *Dentro il panoram del romanzo...*, 5.

³⁹ A. MANZONI, *I Promessi sposi (1840); Storia della Colonna infame...*, 396.

in parte ancora da verificare: il fascio di luce lunare prefigura l'imminente conversione, particolare taciuto dal testo.

"E perché," rispose Lucia con una voce, in cui, col tremito della paura, si sentiva una certa sicurezza dell'indegnazione disperata, "perché mi fa patire le pene dell'inferno? Cosa le ho fatto io?...."



"V'hanno forse maltrattata? Parlate."

"Oh maltrattata. M'hanno presa a tradimento, per forza! Perché?"

Nella figura successiva (p. 398) il personaggio è di nuovo ritratto in piedi, in posa statuaria, ma ora ha di fronte Lucia che gli si è inginocchiata davanti con lo sguardo dimesso e le mani congiunte nell'atto di supplicare la liberazione. *Mutatis mutandis* tocca adesso all'immagine anticipare la narrazione verbale, sicché la prolessi figurata interrompe la fruizione lineare del messaggio narrativo. Il lettore-osservatore è sollecitato a ricavare dalla dialettica vignetta-testo spie indiziarie che lo invitano dapprima a proseguire nella lettura e poi a tornare con lo sguardo all'illustrazione avendo trovato conferma per iscritto di quanto già visto: le vignette contribuiscono così a favorire la 'recursività' del percorso di fruizione del libro, da sinistra a destra, ma pure da destra a sinistra.

Un altro particolare degno di nota, in questa stessa vignetta di p. 398, è costituito dalla presenza di un lume acceso disposto sullo sgabello a tre piedi, la cui fiavole luce delinea appena i contorni e gli arredi della stanza nella quale la giovane è stata rinchiusa: sebbene il testo anticipi il particolare della «lucerna» (specificando, però, che essa «ardeva su un tavolino»⁴⁰), osservando l'immagine il lettore noterà che l'illuminazione investe i due personaggi principali escludendo la sagoma dell'anziana serva, eclissata dalla persona dell'Innominato. Il fascio di luce emanato dalla lampada, di per sé foriero di reminiscenze scritturali, suggerisce l'idea di un contatto empatico tra perseguitata e persecutore (egli lo sarà infatti ancora per poco), che trapela sia dalle premure piene di riservo dell'Innominato sia dallo slancio della giovane, prima «rannicchiata in terra» e ora protesa verso il futuro pentito nella speranza di ottenerne misericordia.

Per giunta, il bagliore del lume istituisce un immediato rimando, sia testuale sia iconico, al raggio di luna che nella figura di p. 396 circoscriveva lo spazio angusto e claustrofobico del rovello interiore dell'innominato. Entrambi i *loci* appaiono come segnali anticipatori del progressivo diradarsi delle ombre della coscienza.

⁴⁰ A. MANZONI, *I Promessi sposi* (1840); *Storia della Colonna infame...*, 397.

La successiva vignetta in cui il personaggio è partecipe ce ne mostra il ritratto⁴¹. Per la prima volta il lettore s'imbatte nella raffigurazione a mezzo busto del personaggio già descritto nel capitolo XX⁴².

Rimessasi a sedere in terra, senti entrar nell'animo una certa tranquillità, una più larga fiducia. Le venne in mente quel *domattina* ripetuto dallo sconosciuto potente, e le parve di sentire in quella parola una promessa di salvezza. I sensi affaticati da tanta guerra s'assopirono a poco a poco in quell'acquietamento di pensieri: e finalmente, già vicino a giorno, col nome della sua protettrice tronco tra le labbra, Lucia s'addormentò d'un sonno perfetto e continuo. Ma c'era qualchedun altro in quello stesso castello, che **avrebbe**



p. 405

voluto fare altrettanto, e non poté mai. Partito, o quasi scappato da Lucia, dato l'ordine per la cena di lei, fatta una consueta visita a certi posti del castello, sempre con quell'immagine viva nella mente, e con quelle parole risonanti nell'orecchio, il signore s'era andato a cacciare in camera, s'era chiuso dentro in fretta e in furia, come se avesse avuto a trincerarsi contro una squadra di nemici; e spogliatosi, pure in furia, era andato a letto. Ma quell'immagine, più che mai presente, parve che in quel momento gli dicesse: tu non dormirai. – Che sciocca curiosità da donnicciola, - pensava, - m'è venuta di vederla? Ha ragione quel bestione del Nibbio: uno non è più uomo: è vero, non è più uomo!....

La rivelazione testuale dei dati fisionomici esalta il temperamento volitivo del personaggio, evidenziandone la componente psicologica. Il ritratto, posticipato di un capitolo, non tradisce la descrizione dell'autore, ma il suo slittamento, evidentemente calcolato, rappresenta un'eccezione allo statuto di presentazione dei personaggi rispetto alle dinamiche note al lettore della 'Quarantana'. A differenza infatti di quanto accade per i ritratti di padre Cristoforo e Gertrude, sempre preceduti dalla descrizione *per verba*, l'introduzione nel romanzo della figura dell'innominato non è accompagnata da alcuna vignetta, «quasi si volesse abbinare all'incognita del nome un'incognita iconografica»⁴³. A tal proposito risulta convincente anche l'osservazione circa l'esistenza di «una sfera di attributi relativa all'innominato pre-conversione e un'altra relativa all'Innominato post-conversione». Il ritratto di p. 405 introduce dunque il personaggio oramai sul punto della conversione narrativa e morale: se esso fosse stato inserito prima, le sue fattezze avrebbero assunto «i caratteri di uno spauracchio, acquisendo una funzione segnaletica incompatibile col nuovo ruolo del personaggio».

Dal punto di vista della *dispositio* il ritratto in questione è collocato in figura di enjambement rispetto al sintagma «avrebbe» e «voluto fare altrettanto» (in riferimento a Lucia, la quale si era addormentata d'un «sonno perfetto e continuo»): la separazione dell'ausiliare dal participio rende icasticamente l'idea dei contrasti avvertiti dalla volontà dell'Innominato, la frattura polare della sua coscienza.

⁴¹ A. MANZONI, *I Promessi sposi* (1840); *Storia della Colonna infame...*, 405.

⁴² A. MANZONI, *I Promessi sposi* (1840); *Storia della Colonna infame...*, 380.

⁴³ S. BARELLI, *Il romanzo per immagini...*, 210; le successive citazioni sono tratte da p. 212.

Nella successiva illustrazione di p. 408 lo stesso turbamento schizofrenico conduce il personaggio alzare a ad abbassare freneticamente «il cane della pistola»⁴⁴, elemento sintattico su cui si carica di nuovo la tensione subito prima dell'immagine. La vignetta interviene ancora in figura di enjambement, questa volta all'interno del periodo, separando l'intento suicida dalla memoria di quell'«altra vita» possibile, il proposito di annientamento dal ravvedimento della coscienza. La vignetta sceneggia adesso la climax dell'afflizione del 'protagonista', interamente sommerso da un nugolo di ombra che risparmia soltanto lo sfondo biancastro della finestra. La sequenza diacronica delle immagini che in questo capitolo ritraggono l'Innominato permette di cogliere una significativa dissonanza dell'ultima di esse dalle precedenti: la postura del personaggio è qui eccezionalmente scomposta; la schiena è ricurva e la mano si appoggia alla nuca quasi a suggerire l'ultimo parossistico tentativo di fuggire i fantasmi della coscienza, di cacciare i residui della vecchia identità di assassino. A commento di questa immagine Salvatore Nigro scrive:

Va osservato che Manzoni, nel corso delle revisioni del romanzo, andò sempre più attenuando la volgarità banditesca dell'innominato. Il processo non si arrestò con la riscrittura definitiva. Andò oltre. Si protrasse fino alla resa visiva⁴⁵.

L'immagine di chiusura del capitolo XXI (p. 410) raffigura una schiera di «uomini, donne, fanciulli a brigate, a coppie, soli»⁴⁶ in fuga prospettica, che avanza ricreando un clima festoso: l'illustrazione coincide con l'orizzonte visuale dell'Innominato, richiamato alla finestra - che si affaccia sul lato destro del castello, verso lo sbocco della valle - da quel frastuono, da quella commistione di suoni indistinti su cui sovrasta «lo scampanio» a festa della chiesa più vicina. La vignetta ha funzione descrittiva: riproduce fedelmente il campo visuale del personaggio, il cui sguardo, turbato dalla notte trascorsa tra dubbio e pentimento, amplifica forse la reale dimensione del ludibrio collettivo. L'onda montante dei fedeli che cammina sembra ricreare la percezione uditiva «dell'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva un non so che di allegro»: è il tempo della festa, dell'esplosione di letizia, quasi un contrappunto musicale ai cupi silenzi del castello.

Nel capitolo XXXIII si perfeziona e si conclude il processo di redenzione dell'innominato. Il principale testimone e fautore di questo avvenimento è il cardinale Federigo Borromeo, al quale il personaggio ha chiesto un colloquio. Durante il colloquio delle due figure così diverse per indole e sensibilità, il cardinale si avvicina spiritualmente al tiranno pentito, lo induce a uscire dal doloroso isolamento in cui egli si dibatte e soffre, lo chiama all'espiazione e infine lo abbraccia in segno di accoglimento nel seno della chiesa.

La vignetta di p. 427 riprende il racconto del XXII capitolo che precedeva la presentazione 'agiografica' di Federigo: si ricollega infatti alla figura di p. 413, della quale recupera le figure sullo sfondo e in primo piano la dinamica dell'incontro tra l'Innominato e il cappellano crocifero. Quest'ultimo, collaboratore del cardinale, conduce l'Innominato al cospetto del Borromeo e raccoglie, nel contempo, gli sguardi incuriositi della «brigata»⁴⁷ diffidente dei confratelli «ristretta in una parte, a bisbigliare e a guardare di sott'occhi». L'illustratore ricrea l'atmosfera del testo

⁴⁴ Questa e la successiva citazione sono tratte da A. MANZONI, *I Promessi sposi (1840); Storia della Colonna infame...*, 408.

⁴⁵ S. S. NIGRO, *Commento a «I Promessi Sposi» (1840)*, in A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia della colonna infame...*, 894.

⁴⁶ A. MANZONI, *I Promessi sposi (1840); Storia della Colonna infame...*, 410, anche per le citazioni successive.

⁴⁷ A. MANZONI, *I Promessi sposi (1840); Storia della Colonna infame...*, 427, anche per le citazioni successive.

riproducendo «la folla» che si apre «ad ala» per assicurare il passaggio del ‘fuorilegge’; Gonin sottolinea lo sguardo nervoso e inquieto del cappellano ma si fa anche interprete dello stato emotivo dell’Innominato, figurandone il contegno e l’umiltà: gli occhi infatti sono abbassati, non folgorano, come di consueto, l’osservatore con la loro lucentezza «grifagna». Il personaggio procede con sottomessa deferenza verso la porta oltre la quale troverà il perdono che segnerà l’epilogo della sua lunga macerazione spirituale.

Varcata la soglia, l’Innominato si imbatte nella venerabile figura del Borromeo: la vignetta di p. 429 ritrae insieme momenti distinti nel racconto, rispetto ai quali essa è significativamente collocata in posizione centrale: nell’illustrazione la prossemica dei gesti sostituisce la retorica verbale, sintetizzando da una parte la predisposizione di Federigo all’accoglienza dell’ospite affranfo, dall’altra gli ultimi e ormai vacillanti tentativi del *vilain* di respingere Dio dal proprio cuore. Mentre il cardinale distende le braccia sollecitando l’interlocutore a comunicare la «buona nuova»⁴⁸, il ‘masnadiere’ si porta la mano contrita al petto in funzione deistica e in sostituzione delle parole testuali «Una buona nuova, io?».

A misura che queste parole uscivan dal suo labbro, il volto, lo sguardo, ogni moto ne spirava il senso. La faccia del suo ascoltatore, di stravolta e convulsa, si fece da principio attonita e intenta; poi si compose a una commozione più profonda e meno angosciata: i suoi occhi, che dall’infanzia più non conoscevan le lacrime, si gonfiarono; quando le parole furono cessate, si coprì il viso con le mani, e diede in un diretto pianto, che fu come l’ultima e più chiara risposta.



"Dio grande e buono!" esclamò Federigo, alzando gli occhi e le mani al cielo: che ho mai fatto io, servo inutile, pastore sonnolento, perché Voi mi chiamaste a questo convito di grazia, perché mi faceste degno d’assistere a un sì giocondo prodigio!"

Nella vignetta a p. 434, collocata tra «si coprì il viso con le mani e diede in un diretto pianto, che fu come l’ultima e più chiara risposta»⁴⁹ e «Dio grande e buono!», è possibile cogliere non solo le parole del cardinale ma anche il diretto pianto dell’Innominato che segna l’esito del dramma del pentimento e della riconciliazione. La sincronia nella rappresentazione dei due momenti esacerba la tensione emotiva dell’episodio, amplificata altresì dalla polarità emozionale per cui disperazione ed entusiasmo convivono nella ‘stretta’ di un’unica illustrazione.

La storia illustrativa dell’episodio della conversione del pentito, «considerato ‘il tratto forse più sublime del romanzo’», avrebbe poi conosciuto ulteriori sviluppi nella pittura dell’Ottocento, in particolare con il dipinto di Alessandro Guardassoni (*La conversione dell’Innominato*, 1856).

⁴⁸ A. MANZONI, *I Promessi sposi* (1840); *Storia della Colonna infame...*, 427, anche per la citazione successiva.

⁴⁹ A. Manzoni, *I Promessi sposi* (1840); *Storia della Colonna infame...*, 434, anche per la citazione successiva.

A ben vedere, la pittura storica del XIX secolo che si misurava con i *Promessi sposi* era viziata da un limite ben preciso: se da un lato infatti consentiva una visualizzazione immediata degli snodi narrativi, dall'altro non permetteva di cogliere la «trama spirituale più profonda» dell'opera del Manzoni.

La critica più accreditata riconobbe invece ad Alessandro Guardassoni il merito di aver saputo assorbire fino in fondo la lezione del Manzoni, avendo egli trovato un giusto compromesso tra realismo e idealizzazione.

Della pagina del romanzo che raccontava del pentimento del *villain*, il Guardassoni:

era riuscito a conservare le sfumature, ponendo in evidenza grande naturalezza e una tensione emotiva che scaturiva dal contrasto tra la 'pallida faccia del cardinale' e quella vigorosa del 'pentito', tra la vistosissima porpora incontaminata e il mondano costume del 'santo in casacca'.⁵⁰



⁵⁰ A. MAZZOCCA, *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca di via Senato Edizioni, 2006, 60.