

Maria Gabriella Riccobono

I promessi sposi tra Classicismo e Romanticismo

Sondaggi minimi

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/815-2017-ricc>

1. PREAMBOLO

Quando approdò all'inimicizia ufficiale nei confronti del Neoclassicismo, a partire dal 1812 (avvio della stagione degli *Inni sacri*), Manzoni aveva alle spalle oltre dieci anni di operosità poetica neoclassica, non vasta, ma tale da averlo messo in vista negli ambienti dell'alta cultura non solo italiana¹. Il più noto di questi testi è il carme *In morte di Carlo Imbonati*, scritto dopo che, nel luglio 1805, il giovane ventenne aveva raggiunto a Parigi sua madre, affranta per la morte del convivente. Prima della partenza per Parigi Alessandro aveva composto il poemetto di quattro canti in terzine di endecasillabi *Il trionfo della libertà* (1801), e, tra il 1801 e il 1804, alcuni epigrammi, quattro sonetti, l'ode amorosa *Qual su le cinzie cime*, l'idillio *Adda*, indirizzato a Vincenzo Monti, e i *Sermoni*, quattro componimenti satirici in endecasillabi sciolti d'ispirazione pariniana (1803-1804). Alessandro ideò a Parigi e portò a compimento altri lavori di stampo neoclassico: il poemetto in endecasillabi sciolti *Urania* (1809), l'epistola *A Parteneide* e l'ode *La Vaccina*. Da *Urania* emanano ideali già da anni propugnati: contro chi «osa insultando / interrogar che valga a l'infelice / mortal del canto il dono» (vv. 39-41), si esalta l'utilità della poesia, la sua carica di persuasione al «vero», la sua azione civilizzatrice (Manzoni 1992, 216). Questo componimento delizioso fornì stimoli importanti a Foscolo per le *Grazie*.

¹ Tutte le citazioni dai *Promessi sposi* di Manzoni sono tratte dalla edizione 1840-1842 (quarantana). Ho riscontrato sempre anche l'edizione *princeps* del romanzo, uscita nel 1827 (ventisettana). Le porzioni di testo tolte dai poeti greci e latini sono riferite in traduzione italiana ma sono state controllate puntualmente nella lingua originaria: dall'*Iliade* in Omero 2014; dai Latini attraverso l'archivio digitale di poesia latina *musisque deoque* (<http://www.mqdq.it/public/>), fondato sulle edizioni critiche migliori. Le citazioni dal manuale di Hogarth *The Analysis of Beauty* (1753) sono riferite nel testo secondo la traduzione italiana del 1761, considerato anche che Manzoni non conosceva la lingua inglese.

2. PROLEGOMENI AI «PROMESSI SPOSI»

Nel più meditato dei trattatelli teorici che precedono il ‘gran romanzo’, la *Lettre à M.r Chauvet sur l’unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1823) vi è intransigenza. Più pacata è la *Lettera al marchese Cesare d’Azeglio sul romanticismo*, dal carattere originariamente privato, scritta nel settembre dello stesso anno. Le idee di Manzoni sono note, ma giova rievocarne il sugo. Chauvet aveva recensito negativamente *Il conte di Carmagnola* (1820) e Manzoni ne era stato ferito. La sua replica è meditata e profonda. Spiega cosa precisamente voglia dire che l’arte ha da esprimere il vero e spiega come l’arte possa fare ciò:

Si je ne savais combien il y a de témérité dans les assertions historiques trop générales, j’oserais affirmer qu’il n’y a pas, dans tout ce qui nous reste du théâtre tragique des Grecs, ni même dans toute leur poésie, un seul exemple de ce genre de création, qui consiste à substituer aux principales causes connues d’une grande action, des causes inventées à plaisir. Les poètes grecs prenaient leurs sujets, avec toutes leurs circonstances importantes, dans les traditions nationales. Ils n’inventaient pas les événements; ils les acceptaient tels que les contemporains les avaient transmis: ils respectaient l’histoire telle que les individus, les peuples et le temps l’avaient faite. (Manzoni 1985, 883-884)²

La poesia e il dramma antico vanno benissimo, dunque. Rappresentano la realtà corrispondente ai tempi loro, che include la credenza negli dei e il bagaglio mitologico. È giusto e opportuno che quella poesia e letteratura sia ancora studiata e venerata. Illegittimo è invece che si voglia obbligare il poeta di oggi a rielaborare in poesia fatti, persone, dei estranei alla realtà in cui vive e alla storia della sua patria. La mitologia diviene allora idolatria, scrive Manzoni a D’Azeglio, cioè culto di piaceri e beni puramente mondani. La letteratura del falso – riassumo traendo da ambedue gli scritti –, sia quella bassamente romanzesca sia quella alta di penna dei letterati più colti ed eleganti, è pura evasione, vuole procurare piacere a un pubblico di *élite*, svia le menti dall’anelito al progresso e all’impegno civile. La poesia ha il compito di integrare il vero, cioè il realmente accaduto, mediante il verosimile. Integrazione significa descrivere i sentimenti degli uomini che compiono quelle azioni, le loro tristezze, la loro collera, e i loro discorsi, le parole che dicevano per persuadere se stessi e per far prevalere la loro volontà su quella di altri:

² «Se non sapessi quanto vi è di temerario nelle asserzioni storiche troppo generali, osero affermare che non vi è, in tutto ciò che ci resta del teatro tragico dei Greci e nemmeno in tutta la loro poesia, un solo esempio del genere di creazione che consiste nel sostituire alle principali cause conosciute di una grande azione delle cause inventate a piacimento. I poeti greci prendevano i loro soggetti, con tutte le loro circostanze importanti, dalle tradizioni nazionali. Non inventavano gli avvenimenti; li accettavano così come i contemporanei li avevano trasmessi: rispettavano la storia quale precisamente gli individui, i popoli e i tempi l’avevano fatta». Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive [M.G.R.].

[...] compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de-plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer [...]. (*ibid.*, 887)³

La *Lettre a M.r Chauvet* contro le regole classiciste e quella a D'Azeglio sul Romanticismo puntano tutto o quasi sui contenuti dell'opera d'arte, sulla necessità di un'arte che esprima il vero. E la forma? Sappiamo che essa costituì un problema enorme, del quale Manzoni affrontò genialmente l'aspetto linguistico. Non lo toccherò. Su ciò sono stati versati e si versano dottissimi fiumi d'inchiostro. La domanda che mi sono posta è: quando don Lisànder decise di «rompere» con il Classicismo voleva rompere anche con l'armonia (parola chiave dei Classicisti italiani), riteneva che la nuova letterarietà dedita a raffigurare il vero non avesse bisogno del bello, che egli si era incorporato e aveva espresso da Neoclassico? Andando al caso specifico: quale forma era conveniente alla durezza estrema di tanti dei casi narrati? I crimini, le sopraffazioni, gli eventi terribili e calamitosi che stanno in primo piano nel romanzo, specie la carestia e la peste – mentre la guerra, calata dei lanzichenecci a parte, fa soprattutto da sfondo – ammettono una forma calma e composta? L'ironia volterriana giova moltissimo a creare una distanza tra quei casi tremendi e il lettore. La voce narrante istituisce e garantisce questa mediazione.

Resta il fatto che le molteplici componenti dello stile non perseguono mai o quasi mai durezza, stridore, dissonanza. In particolare, l'assetto fonico dei *Promessi sposi* è 'morbido', armonico, quasi vellutato, come se venisse messo in pratica il consiglio dato ad Alessandro nel 1803 da Vincenzo Monti circa la opportunità di coltivare la mollezza virgiliana. Il livello fonetico-sonoro o acustico-sillabico del Dante infernale, che Manzoni aveva tentato di imitare in alcune delle sue prime prove, sono pressoché estranei al «gran romanzo»⁴. Tale assetto formale dei *Promessi sposi* è rinsaldato dalla sintassi paraipotattica e dalla punteggiatura: periodi spesso lunghi ma non avvolgenti, e sapientemente pausati al loro interno. Le partizioni dei periodi, l'abile commistione di proposizioni coordinate e subordinate conseguono effetti di bilanciamento

³ «Completare la storia, restituirne, per così dire, la parte perduta, immaginare persino dei fatti là dove la storia non offre che delle indicazioni, inventare se necessario dei personaggi per rappresentare i costumi conosciuti di una determinata epoca, prendere infine tutto ciò che esiste per aggiungere ciò che manca, ma in modo che l'invenzione si accordi con la realtà, non sia che un mezzo ulteriore per farla risaltare: ecco quel che ragionevolmente si può definire creare».

⁴ Riferisco alcuni versi del poemetto *Il Trionfo della libertà*, compiuto nel 1801: «Che il cor de l'una al sen de l'altra picchia, / Ansando in petto, e trabalzando, e poscia / La coppia abominosa si rannicchia» (canto I, vv. 127-129, in Manzoni 1992, 14). Le parole «si nicchia» e «picchia» ricorrono in rima ai vv. 101 e 103 di *Inferno*, XVIII; «icchi»-«icchia» si segnalano tra le aggregazioni sillabico-acustiche predilette dal Dante infernale e Alessandro ne fa largo uso nel poemetto.

bellissimi, proporzionati e misurati, che imprimono al discorso ordine, nitore e musicalità⁵. Vi sono tratti non lunghi che fanno eccezione, ma il realismo del romanzo punta a sollecitare, fin dai primi righe, soprattutto gli occhi della mente del lettore, punta a conseguire, e consegue, un forte impatto visuale. Ciò non implica, si badi, speciale originalità, come ingenuamente è stato talvolta creduto; non implica che il livello eidetico-visuale dei *Promessi sposi* sia debitore di metodi di osservazione scientifica del mondo reale; e neppure implica che la mente dello scrittore usi la penna al modo di una macchina da presa. Semplicemente, mentre nella *Commedia* la potenza del genio di Dante congiunge quasi miracolosamente tra loro un eccezionale impatto visuale e un altrettanto straordinario impatto fonico, il livello eidetico dei *Promessi sposi*, accuratissimo, trae risalto dalla rinuncia a un livello fonico corrispettivo, livello ostacolato dalla sempre riemergente sensibilità neoclassica, dalla inclinazione manzoniana all'armonia.

3. L'«ANALYSIS» DI WILLIAM HOGARTH NELLE SIMILITUDINI DEI «PROMESSI SPOSI»

Non possedendo i mezzi per indagare a trecentosessanta gradi il tessuto figurativo del romanzo, ho chiesto aiuto speciale alle similitudini, ben sapendo che sarà un aiuto limitato, al fine di sondare l'anima classicista del romanzo, mirabilmente fusa con quella romantica. Parte delle similitudini, infatti, mettono il romanzo in contatto diretto con la grande tradizione poetica greca e latina. Ciò non è scontato, perché gli studiosi notano spesso che la similitudine è anzi un ottimo strumento per beffarsi della mitologia, per avvilirla. Transita di saggio in saggio questo esempio, che cade nel capitolo XV dei *Promessi sposi*, al punto in cui, a Milano, Renzo, ubriaco, viene messo a letto dall'oste, il quale maledice in cuor suo la ingenuità del montanaro, che ha portato seco all'osteria un bargello: l'oste «si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso [...]; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto» (Manzoni 2002b, 292).

Sulle prime ho trovato sorprendente che sia ricco di similitudini il capitolo XXXIV, nel quale, con realismo che nulla vela, si narrano le avventure di Renzo alla ricerca di Lucia nella Milano desolata dalla peste. In genere, a fronte dello strazio patito dagli uomini, anche nei capitoli che, come questo, non sono storici in senso stretto, la retorica non viene esibita. L'estro intenzionalmente barocco con cui sono elaborate parecchie similitudini del romanzo giunge all'acme nella prima figura analogica del capitolo sopra ricordato,

⁵ Riassumendo il parere di diversi studiosi anche Floriani (2007, 315), senza indicare il livello fonetico-sonoro e quasi certamente con maggiore attenzione alla sintassi, al periodare, parla di andamento armonioso, virgiliano, dei *Promessi sposi*.

orrida e terribile nel significato, elegantissima nella forma, straordinaria per l'impatto visuale, tanto da indurre a ipotizzare che in questo capitolo XXXIV l'autore reale imiti, e al contempo neutralizzi, la strategia usata dal tribunale della sanità per rendere finalmente certi i Milanesi che ormai la peste infuriava: l'orripilante viene sbattuto in faccia alla gente. Renzo vede passare, spettacolo al quale il lettore è ormai avvezzo, un convoglio di carri pieni di cadaveri trascinati da cavalli stanchi e governati dai monatti: «Eran que' cadaveri, la più parte ignudi, alcuni mal involtati in qualche cencio, ammonticchiati, intrecciati insieme, come un gruppo di serpi che lentamente si svolgono al tepore della primavera» (*ibid.*, 635; «viluppo di bisce» nella ventisettana: Manzoni 2002a, 696). Tutto è espresso, tutto è dipinto, eppure il risultato non è – come avrebbero temuto Illuministi e Neoclassici non solo italiani – la oggettivazione del brutto a discapito della bellezza e dignità dell'espressione, sibbene un tratto realistico dotato di vero splendore espressivo. Diverse similitudini concorrono a ottenere tali effetti perché i figuranti vengono plasmati con ossequio a precetti cari a zone sia del Neoclassicismo che del Realismo europei.

È stato notato, specie, a mia conoscenza, da Salvatore S. Nigro, che *I promessi sposi* sono un romanzo hogarthiano⁶. *The Analysis of Beauty* (1753) di William Hogarth ha fornito a Manzoni insegnamenti preziosi circa i criteri atti a rappresentare la bellezza. Il noto pittore inglese, posto che il bello è oggettivo, si applica a comprendere e definire quali principi siano sottesi a ciò che l'occhio, l'osservatore, percepisce come bello. Hogarth scrive ch'egli si ricollega all'esperienza e alla precettistica della pittura e scultura manierista e barocca, sebbene su ciò sia assai impreciso. Ha nondimeno ragione, e si può allargare alla letteratura: la *Gerusalemme liberata* è un 'poema hogarthiano'. Il criterio del bello essendo esclusivamente formale, tutto può essere rappresentato, tutto è degno di entrare in pittura, a patto che sia riscattato da una certa linea e sia disposto secondo una certa articolazione delle parti: esattamente quel che faceva al caso di uno scrittore che, come Manzoni, puntava sull'effetto visuale e desiderava oggettivare descrittivamente la grazia di ciò che sta dentro le più modeste dimore contadine, desiderava compiere una estetizzazione democratica della realtà quotidiana.

I principi fondamentali che producono la bellezza, la grazia e l'eleganza – quando siano debitamente uniti nelle composizioni di ogni sorta – sono, o sembrano oggi, scontati: Hogarth raccomanda l'adeguatezza, l'essere conveniente/appropriato («fitness»: l'anonimo traduttore settecentesco italiano rende con «simmetria», poi con «corrispondenza delle parti»), la varietà, l'uniformità, la semplicità, l'intrico («intricacy», cioè la complessità) e la quantità.

⁶ Nigro (1996, 51) ha sfiorato intelligentemente l'argomento senza affrontarlo. Su «Il Sole 24 Ore» di domenica 18 dicembre 2016, egli racconta che ammiratore dell'umorismo di Hogarth fu anche il nonno di Manzoni, Cesare Beccaria. Il manuale o trattato di Hogarth fu discusso da Ermes Visconti nei *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile* fin dal 1819 (cf. Visconti 1979, specie 29-35; le *Redazioni inedite 1819-1822* si leggono alle pp. 13-335).

Hogarth, esaminando le linee che il pittore riproduce (retta, circolare, mista delle due ...), asserisce che tra esse una ve n'è che è la linea della bellezza e della grazia: la linea serpeggiante. Anche la linea a spirale, che di quella è una sorta di derivazione, produce bellezza, mentre non ne produce la linea retta. La linea della bellezza è ondulata, non è a forma di «S» (Hogarth 1761, 89). Il cristallo triangolare e la linea serpeggiante, inseriti nel frontespizio del libro, sono «*le due più espressive figure che possano immaginarsi per significare non solamente la bellezza e la grazia, ma tutto l'ordine della forma*» (*ibid.*, 23; corsivo di chi scrive [M.G.R.]). Hogarth, soffermandosi sulla varietà delle forme, rileva che essa è accresciuta dal moto, dall'azione, insomma dal movimento dei corpi: oggettivare il movimento dei corpi concorre alla produzione della bellezza. Ognun vede che la similitudine dianzi riferita è esito fedele delle idee di Hogarth sulla linea serpeggiante. Vi è di più; essa è la rielaborazione di una similitudine dell'*Analysis of Beauty*: «la moda presente adottata dalle dame di portare una parte del crine *intrecciata* di dietro, a guisa di due *serpenti avviticchiati*, ch'essendo al basso più fitta [la treccia], va appoco appoco diminuendo» (*ibid.*, 66; corsivo di chi scrive [M.G.R.]). La similitudine di Hogarth valeva a illustrare un esempio di effetto gradevole nella moda femminile del tempo: una treccia composta da due gran ciocche, è paragonata a due serpenti; nei *Promessi sposi* invece si ha un «gruppo di serpi». Manzoni, come già si è notato, desiderava raffigurare figure plasticamente barocche e ha centrato il suo obiettivo.

Altre similitudini del romanzo 'contengono' la linea di Hogarth: «La gente si moveva, davanti e di dietro, a destra e a sinistra della carrozza, a guisa di cavalloni intorno a una nave che avanza nel forte della tempesta» (Manzoni 2002b, XIII, 264; corsivo di chi scrive [M.G.R.]). Qui c'è, nitida, la reminiscenza dantesca, da *Purgatorio*, VI, 77; ma quel che conta è la linea ondeggiante, che non è la linea della bellezza, perché le curve vi sono troppo accentuate, e tuttavia appartiene alla famiglia delle serpentine. L'esempio proposto è importante perché è tolto dal capitolo in cui la rivolta popolare in Milano si sta sviluppando nel modo più virulento. La linea ondeggiante collabora alla raffigurazione del furore popolare, perché è 'esagerata', 'eccessiva' rispetto alla linea della bellezza, però è utilizzata al fine precipuo di attenuare, di alleviare agli occhi della mente del lettore l'intensità disordinata di quel furore. Nell'abbigliamento maschile la bellezza dell'«intrigo», secondo Hogarth, risiedeva nelle «forme serpeggianti» (Hogarth 1761, 74) delle mantiglie e si sposava alla grandiosità nell'ampiezza delle pieghe e dei panneggi, specie se accompagnati da strascico, come nelle toghe dei magistrati (*ibid.*, 63). L'immagine è riprodotta, non senza intenzione burlesca, nella serpentina di Ferrer, il quale entra nella casa del vicario assediato, che la folla vuole linciare, per portarlo in salvo: «Chiedete ora: no; eh! eh! la toga! la toga! Sarebbe in fatti rimasta presa tra i battenti, se Ferrer non n'avesse ritirato con molta disinvoltura lo strascico, che *disparve come la coda d'una serpe, che si rimbucca* inseguita» (Manzoni 2002b, XIII, 266; corsivo di chi scrive [M.G.R.]; nella ventisettesima, Manzoni 2002a, 282, «biscia» in luogo di «serpe»): questa è proprio la linea della bellezza, sinuosa.

Trovo altre similitudini in cui si svolge la linea ondulata o forse a spirale: «Quella che, a gomiti e a giravolte, saliva al terribile domicilio, si spiegava davanti a chi guardasse di lassù, come un nastro serpeggiante» (Manzoni 2002b, 378): il terribile domicilio è il castello dell'innominato, al quale don Rodrigo si sta avviando nel capitolo XX. Anche questo figurante proviene dall'*Analysis of Beauty*: Hogarth aveva scritto che la «bellezza dell'intrigo» spiegava la presenza, «quasi in ogni casa alla moda», negli intagli delle cornici, dei camini, degli usci, del «nastro avvolto intorno a un bastoncino [...] ch'è stato da gran tempo uno stabilito ornamento [...] chiamato dagli intagliatori il bastoncino col nastro spirale; e quando si lascia il baston di mezzo, si chiama, il nastro coll'orlo» (Hogarth 1761, 65; corsivo di chi scrive [M.G.R.]). In una porzione di testo assai breve qual è quella corrispettiva all'ultima similitudine riferita sono posti, quasi evocati, un territorio ben delimitato e due punti di osservazione diversi e tra loro distanti. Chi guarda dal basso, prima di iniziare a salire, vede curve a gomito e giravolte, qualcosa di sgradevole. Chi guarda da una finestra del castello vede un nastro serpeggiante: l'effetto gradevole è riservato al feroce bandito e ai suoi sgherri.

La linea serpeggiante era stata utilizzata anche nella migliore prova neoclassica di Manzoni, nel poemetto *Urania*: «[...] Vedeo / Giove da l'alto serpeggiar già folta / La vaga mortale orma, e sotto il pondo / Di tutti i mali andar curvata e cieca / L'umana stirpe [...]» (Manzoni 1992, 219, vv. 167-171; corsivo di chi scrive [M.G.R.]). Nei modi del riuso di figure hogarthiane si notano talvolta movenze comiche, per esempio nella similitudine in cui la toga di Ferrer è paragonata alla serpe che si rimbucca, ma è da escludere che Manzoni volesse burlarsi di Hogarth. È possibile che Manzoni 'strizzasse l'occhio' ai lettori competenti, capaci di riconoscere l'origine pienamente settecentesca di non poche similitudini? Forse. Qualcuno avrebbe però potuto obiettare che lo scrittore non aveva rispettato i principi appassionatamente difesi in teoria: aveva apertamente rivelato ai lettori competenti che non vi è rapporto organico tra vero storico e verosimile romanzesco perché il verosimile romanzesco era stato dipinto attraverso pennelli e colori disponibili in epoca rococò e arcadica. Per neutralizzare questa obiezione Manzoni ricorse a uno stratagemma acuto. Hogarth medesimo aveva scritto che le sue teorie estetiche risalivano a Michelangelo, il quale – stando al racconto di Giovanni Paolo Lomazzo –, avrebbe vivamente esortato il proprio allievo Marco da Siena a dipingere e moltiplicare figure piramidali e serpeggianti; il pittore inglese aveva soggiunto al riguardo che «non vi è forma che sia più acconcia ad esprimere un tal moto che quella della fiamma del fuoco» (Hogarth 1761, 7; corsivo di chi scrive [M.G.R.]). Sul tabernacolo ai due lati del quale, ad apertura dei *Promessi sposi*, i bravi attendono don Abbondio, «eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme» (Manzoni 2002b, I, 12). In tal modo don Lisànder stabiliva uno stretto contatto tra l'adozione delle serpentine, il manierismo e il barocco.

4. LE SIMILITUDINI CHE CONGIUNGONO IL ROMANZO
ALLA TRADIZIONE CLASSICA GRECA E LATINA
E ALLA POESIA EPICIZZANTE ITALIANA

Ritorno al capitolo dal quale sono partita, relativo all'attraversamento di Milano, ancora piena di appestati, di cadaveri, di puzzo della putrefazione e di ferocia verso chi abbia l'aria d'essere straniero, di essere dunque un untore. In questo contesto è situato il tratto forse più patetico e gentile dei *Promessi sposi*, l'episodio della madre di Cecilia. «E che altro poté fare [la madre di Cecilia], se non posar sul letto l'unica che le rimaneva, e mettersela accanto per morire insieme? Come il fiore già rigoglioso sullo stelo cade insieme col fiorellino ancora in boccia, al passar della falce che pareggia tutte l'erbe del prato» (Manzoni 2002b, XXXIV, 663). Questa similitudine, topica, è tra le più frequentate dalla letteratura occidentale, sicuramente lo è nella successione storica dalla letteratura greca a quella latina a quella italiana: è la similitudine del fiore reciso. Nella letteratura greca vi è ricchezza di tradizioni parallele che non di rado s'intersecano; da menzionare in particolare quella dei fiori rossi, giacinti, la quale ogni tanto s'incrocia con il fiore purpureo o con il papavero degli epici. Negli epici il fiore è purpureo, perché è quasi sempre il figurante di un giovane guerriero colpito a morte. Si legga l'episodio della morte di Gorgizione narrata da Omero. Teucro ha scagliato una freccia contro Ettore, ma per errore colpisce e uccide Gorgizione:

Fallì la freccia, ch'è l'accorse in petto
Di Priamo un valente esimio figlio
Gorgizion, cui d'Esima condotta
Partorì la gentil Castianira,
Che una Diva pareva nella persona.
Come carco talor del proprio frutto,
E di troppa rugiada a primavera
Il papaver nell'orto il capo abbassa
Così la testa dell'elmo gravata
Su la spalla chinò quell'infelice. (Omero 1825, VIII, 1, 197-198, vv. 412-421)⁷

Dei numerosi che hanno variato il figurante omerico citerò solo i versi di coloro sui quali principalmente si è appuntata l'attenzione di Manzoni. Molto originale è la riconfigurazione offerta da Catullo nei *Carmina*, la quale è più vi-

⁷ Ho riscontrato anche le edizioni del 1810, 1812 e 1820. La *princeps* del 1810 presenta lievi differenze rispetto alle stampe successive sorvegliate da Monti, differenze inessenziali rispetto ai fini qui perseguiti. Tra i poeti maggiori che son costretta a tralasciare: dei Greci, Stesicoro e Saffo (per la quale cf. Lobel - Page 1968, frammento 105 (c), 87); dei Latini, Ovidio (*Metamorphoses*, X, 186-195 e 209-216); degli Italiani, Ariosto (*Orlando Furioso*, XVIII, 153-156), e Tasso (*Gerusalemme Liberata*, XX, 128-129). Tasso è l'unico che pareggi al fiore quasi reciso Armida nel campo di battaglia, e, poiché Rinaldo salva la vita alla donna, al fiore non è attribuito colore alcuno.

cina alle tradizioni parallele che non all'epica. Il poeta inserisce la similitudine del fiore reciso in un contesto erotico. Egli manda a dire a Lesbia che, a causa dei tradimenti di lei, il suo amore per lei è morto, è stato da lei definitivamente ucciso: «E non creda che io come altre volte / A lei ritorni più che mai suo. / Come il fiore sull'orlo di un prato / Che l'aratro passando ha reciso / È stato dai suoi crimini troncato / È morto in me l'amore» (Catullo 1972, 11, 33, testo latino *ibid.*, 32). La similitudine omerica è variata da Virgilio nell'*Eneide*, che cito dalla traduzione di Annibal Caro:

Mentre così dicea, Volscente il colpo
già con gran forza spinto, il bianco petto
del giovine trafisse. E già morendo
Eurialo cadea, di sangue asperso
le belle membra, e rovesciato il collo,
qual reciso dal vomero languisce
purpureo fiore, o di rugiada pregno
papavero ch'a terra il capo inchina. (Virgilio 1812, IX, 308, vv. 666-673)⁸

La traduzione di Caro non è fedele; Virgilio aggiunge alla similitudine omerica l'aratro di Catullo e ciò facendo duplica il fiore, anzi lo moltiplica: *un fiore rosso, tanti papaveri*. Caro ha voluto salvaguardare il suo endecasillabo, che non sopporta in nessuna posizione al proprio interno «inchinano» al plurale.

Perché la madre di Cecilia? Per necessità di *variatio*, per far sì che una straordinaria scintilla di umanità scaturisca da un 'paesaggio' cittadino pregno di morte, di orrore e di cattiveria, il che nulla toglie al fine educativo ed etico di mostrare che la virtù può aver luogo in qualsiasi situazione. Il collegamento tra questa scintilla di umanità e la tradizione epica e aulica del fiore reciso è mediato, fievole, ma non indistinto. La morte in battaglia di quegli eroi giovanissimi e ancora innocenti ha suscitato dolore straziante in chi era loro vicino e li amava; di quel dolore l'io poetante è partecipe e ne rende partecipe anche il pubblico. La madre di Cecilia è una donna dalla virtù eroica, ha affrontato con coraggio e forza d'animo eccezionali il flagello che ha distrutto tutta la sua famiglia e che ha ora troncato la vita della figlioletta amatissima. La sua personalità e i suoi sentimenti sono percepibili – sia i monatti che Renzo li percepiscono – ma sono composti e controllati. Si sprigiona dalla donna non solo dignità, ma anche autorevolezza, esse pure dai monatti e da Renzo percepite. La voce narrante commenta, prima di spiegare che la donna porta in collo una delicata morticina, Cecilia appunto, cioè subito dopo che la donna, ancora bella, è apparsa: «c'era in quel dolore un non so che di pacato e di profondo, che attestava un'anima tutta consapevole e presente a sentirlo» (Manzoni 2002b, XXX, 661).

Manzoni fa battere l'accento sulla inesorabile democraticità della morte e in ciò consiste il suo apporto originale alla tradizione: la falce che recide

⁸ Ho controllato il testo di Caro anche sulla stampa settecentesca del 1760. La stampa del 1812 reca lievi differenze d'interpunzione, ma non di senso, rispetto alle altre edizioni citate.

pareggia tutte l'erbe del prato. Nondimeno, il poeta al quale egli si è tenuto più vicino è Catullo. Il fatto che i fiori nel figurante manzoniano siano due, e corrispondano alla mamma, fiore ancora rigoglioso, e alla sorellina di Cecilia, fiorellino in boccio, potrebbe far pensare che anche Virgilio abbia esercitato una certa influenza. Però nei *Promessi sposi* la geminazione o la ricerca di coppie è un fatto stilistico costante. A parer mio il fiore e il fiorellino sono un esempio di questa tendenza. Perché Catullo? In Catullo v'è il dolore, molto intenso, di chi ha amato e v'è la crudeltà della morte; quel dolore è controllato dalla forma, dallo stile, dalla ragione. Il suo fiore, come quelli di Manzoni, non ha colore definito. Con pari compostezza e sorveglianza, però, Catullo esprime rancore nei confronti di Lesbia. Nella madre di Cecilia, invece, non v'è nessun sentimento 'negativo': ella tratta anche i monatti da puri esseri umani, senza repulsione e in modo quasi fiducioso.

Propongo un'altra similitudine topica, nella tradizione occidentale frequentata tanto quanto quella del fiore reciso, e forse di più. Sia nella poesia antica, greca e latina, che in quella moderna troviamo un rapporto analogico – la caducità degli elementi naturali, le foglie, il fiore, viene pareggiata alla caducità della vita o della giovinezza umana –, e troviamo un rapporto oppositivo; questo secondo filone è avviato da Bacchilide e contrappone la inalterabilità e la costanza degli elementi naturali all'instabilità, caducità e corruttibilità umana. Più pessimistica della precedente, siffatta declinazione della caducità degli elementi naturali aggiunge al motivo già noto la riflessione che solo alle foglie, e non agli uomini, è dato rinascere. La variante è accolta da moltissimi poeti di tutte le epoche: Catullo, Orazio, Petrarca, Tasso, Leopardi, Carducci. Inferiori per numero ma non per valore sono i poeti che invece hanno seguito le impronte di Omero: Properzio, Ovidio, Dante (grazie all'*Eneide*), Shakespeare, forse Ungaretti, per citare solo i più autorevoli e conosciuti. Mi limito a riscontrare Omero, Virgilio e Dante.

Glauco, eroe troiano, così risponde al greco Diomede che, prima di battersi con lui, gli chiede di presentarsi, dichiarando le sue origini: «Magnanimo Tidide, a che dimandi / Il mio legnaggio? Quale delle foglie, / Tale è la stirpe degli umani. Il vento / Brumal le sparge a terra, e le ricrea / La germogliante selva a primavera. / Così l'uom nasce e così muor [...]» (Omero 1825, 1, VI, vv. 179-184, 160). Omero ribadisce i medesimi pensieri e affetti in *Iliade*, XXI (*ibid.*, vv. 597-602, 230). Vengo all'*Eneide*: «A questa riva d'ogn'intorno ognora, / D'ogni età, d'ogni sesso, e d'ogni grado / A schiere si traean l'anime spente, / E de' figli anco innanzi a' padri estinti. / Non tante foglie ne l'estremo Autunno / Per le selve cader, non tanti augelli / Si veggon d'alto mar calarsi a terra, / Quando il freddo li caccia ai liti aprichi; / Quanti eran questi» (Virgilio 1812, VI, vv. 453-460, 191)⁹. Scrive Dante, in *Inferno*, III, 112-114: «Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede

⁹ Monti ha voluto servirsi dell'arcaismo «legnaggio», erroneamente corretto in «lignaggio» in alcune edizioni posteriori e anche recenti.

a la terra tutte le sue spoglie». La similitudine dei *Promessi sposi* si trova non lungi dalla fine del capitolo XXX, una fine che è anche un inizio; ‘tenore’ della figura di Manzoni sono coloro che per settimane si erano rifugiati nel castello dell’innominato, così da scampare alla furia dei lanzichenecchi e che – la soldataglia essendosi allontanata dal territorio – possono finalmente tornare ai loro paesetti e alle loro case. I rifugiati che lasciano il castello sono accostati a uccelli che, dopo una violenta burrasca, volano via dai rami dell’albero nei quali avevano trovato riparo: «Già quelli delle terre invase e sgombrate le prime, eran partiti dal castello; e ogni giorno ne partiva: come, dopo un temporale d’autunno, si vede dai palchi fronzuti d’un grand’albero uscire da ogni parte gli uccelli che ci s’erano riparati» (Manzoni 2002b, 577). Manzoni è lontanissimo da Omero e anche da Dante. Egli sembra più vicino a Virgilio, nel cui poema le anime degli estinti, che si ammassano per essere traghettate al di là del fiume, danno luogo a un duplice figurante, si dica pure a due similitudini indipendenti l’una dall’altra: le foglie che cadono dagli alberi nella stagione autunnale e gli uccelli che, dopo avere attraversato a volo il mare per sfuggire all’inverno rigido, si posano finalmente sul suolo di terre soleggiate. Manzoni sopprime le foglie e congiunge gli uccelli all’albero, però mantiene la stagione autunnale, il che mostra che desidera restare legato alla tradizione complessiva, non a Virgilio soltanto. Nell’*Eneide* gli uccelli volano via per sottrarsi all’inclemenza della natura, e sempre, abitualmente, ogni anno, compiono questo viaggio; nei *Promessi sposi* gli uccelli lasciano il riparo che li proteggeva da un momento di transitoria inclemenza della natura e tornano alla loro vita libera e normale. Omero e Manzoni hanno a che fare con uomini vivi in questo mondo, Virgilio e Dante con fantasmi di trapassati nell’aldilà. Tra tutte le modulazioni, quella manzoniana è qui la più rasserenante, la più ricca di speranza tutta terrena, e anche, nel rapporto figurante-figurato, la più fiduciosa nella tenacia costruttiva e ricostruttiva degli uomini.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri 1966 D. Alighieri, *Inferno*, in D. Alighieri, *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966 (<http://www.danteonline.it>).
- Ariosto 1960 L. Ariosto, *Orlando furioso. Secondo l’edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti - C. Segre, Bologna 1960.
- Catullo 1972 Catullo, *Le poesie*, versioni e una nota di G. Ceronetti, nuova edizione, con testo latino a fronte, Torino 1972.
- Floriani 2007 P. Floriani, *Alessandro Manzoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXIX, Roma 2007, pp. 306-322.
- Frare 2006 P. Frare, *La scrittura dell’inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze 2006.

- Hogarth 1761 W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, Livorno 1761.
- Lobel - Page 1968 E. Lobel - D. Page (cur.), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1968³ (1955).
- Manzoni 1985 A. Manzoni, *Opere*, a cura di L. Caretti, Milano 1985.
- Manzoni 1992 A. Manzoni, *Poesie prima della conversione*, a cura di G. Gavazzeni, Torino 1992.
- Manzoni 2002a A. Manzoni, *I Promessi sposi* (ventisettana), a cura di S. Silvano Nigro, Milano 2002.
- Manzoni 2002b A. Manzoni, *I Promessi sposi* (quarantana), a cura di S. Silvano Nigro, Milano 2002.
- Nigro 1996 S.S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Torino 1996.
- Omero 1825 *Iliade*, traduzione del cav. Vincenzo Monti, quarta edizione riveduta dal traduttore, vol. I, Milano 1825.
- Omero 2014 *Iliade*, prefazione di F. Codino, versione di R. Calzecchi Onesti, testo a fronte, Torino 2014³ (1950).
- Ovidio 1998 Ovid's *Metamorphoses*, edited, with introduction and commentary, by W.S. Anderson, English and Latin edition, books 1-5, Oklahoma 1998² (1997).
- Raimondi 1990 E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, Bologna 1990.
- Riccobono 2013 M.G. Riccobono, *Echi e similitudini di Dante e di altri autori nei Promessi sposi*, «Italianistica» XLII, 3 (2013), pp. 165-174.
- Riccobono 2015 M.G. Riccobono, *Le similitudini nei Promessi sposi (quarantana). Regesto (I-XII)*, in D. Generali (a cura di), *Le radici della razionalità critica: saperi, pratiche, teleologie. Studi offerti a Fabio Minazzi*, vol. II, Milano - Udine 2015, pp. 1071-1095.
- Tasso 1992 T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano 1992.
- Tellini 2007 G. Tellini, *Manzoni*, Roma 2007.
- Virgilio 1812 Virgilio, *Eneide*, tradotta dal commendatore A. Caro (1503), Milano 1812.
- Visconti 1979 E. Visconti, *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile. Redazioni inedite 1819-1822. Edizioni a stampa 1833-1838*, a cura di A.M. Mutterle, Bari 1979.