

# Manzoni e il realismo creaturale

SILVIA CONTARINI 

<https://orcid.org/0000-0001-8713-1692>

Università degli Studi di Udine

## Abstract

The essay aims to address the question of Manzoni's realism in the light of Auerbach's categories, a topic that has already been the subject of critical discussion. Specifically, it focuses on Manzoni's concept of 'creaturely realism' and its antecedents, which include 17th-18th-century painting, Porta's poetry, and most notably Pietro Verri's *Osservazioni sulla tortura*, a text with which *I Promessi sposi* have been in dialogue since their origin. Finally, it addresses the question of the incompatibility between the idyll and Manzoni's realism, through a reconstruction of the early 19th-century debate on the modern idyll (Goethe, Chateaubriand, Fauriel) and a series of textual examples taken from *I Promessi sposi*.

È possibile – e produttivo – rileggere Manzoni alla luce di Auerbach? E viceversa, un romanzo come *I Promessi sposi* potrebbe rientrare nella stilistica «di forme morali ed estetiche» di cui tratta *Mimesis*? Non aveva dubbi uno dei più illustri studiosi della *Colonna infame*, Giancarlo Vigorelli, che nel 1976 suggeriva la sua antologia della critica, intitolata in maniera significativa *Manzoni e l'Italia "antimanzoniana"*, con un lungo saggio in cui il nome di Auerbach ricorre più di una volta:

Il romanzo – come è stato documentato e dimostrato dalla critica moderna, da Auerbach a Kermode – non è una operazione pagana, come in parte riteneva, nel solco giansenista Sainte-Beuve (“Tout roman est contraire au véritable christianisme, parce que tout roman renferme en soi et caresse plus ou moins un idéal de félicité sur terre, ou un idéal de douleur...”), ma

consucia o inconscia, è un'operazione cristiana, o comunque nata dall'Albero del Bene e del Male che dal vecchio arriva al nuovo Testamento. Il romanzo, va a concludere Auerbach, è biblico e precristiano, non omerico e classico, "...tutto il contenuto omerico – è detto già dalle prime pagine di *Mimesis* – rimane leggendario, e invece il contenuto del Vecchio testamento, più procede la narrazione, più s'avvicina alla storia...". E il Manzoni, tanto si sottrae alla leggenda, tanto abolisce miti e mitologie (più tardi, anche quelle che affiorano dal Romanticismo), per avvicinarsi alla storia, da incarnarla ed esemplarla nella povera storia quotidiana di due contadini lombardi: la quale è storia umana e sacra ad un tempo, ma né leggendaria né idillica, bensì drammatica [...]. (Vigorelli 1976, LXV)

Manzoni, continua Vigorelli, contrappone l'«ordine formale dell'«idillio» classico» al «vitale disordine del «romanzo»», al punto che «è quasi pleonastico, se non fosse polemico, che il saggio sui *Promessi sposi* di Ezio Raimondi si intitoli *Il romanzo senza idillio*» (ivi, LXVII). Torneremo dopo sulla funzione ermeneutica del libro di Raimondi, secondo il quale *I Promessi sposi* hanno avuto il merito di neutralizzare «i ritorni dell'eroico e del patetico introspettivo» nella letteratura del primo Ottocento, mettendo in scena «una «macchina sociale» che dissolve l'illusione del «romanesque» in un misto di «grande e di meschino»» (Raimondi [1974] 2000<sup>2</sup>a, 69).

Conviene ora seguire ancora per un poco il ragionamento di Vigorelli là dove osserva, ricordando una lettera di Manzoni a Claude Fauriel del 1823, che nel romanzo «si può e si deve buttare tutto quel che è vita», senza fare del materiale narrativo «una scelta privilegiata, poetizzata e poetizzante» (Vigorelli 1976, LXVII-LXVIII). In altri termini, il genere moderno del romanzo comporta l'affrancamento delle convenzioni letterarie per lasciare spazio a quello che Raimondi nel suo commento ai *Promessi sposi* di lì a poco definirà, con Gadda, «il registro retrospettivamente biologico» di una scrittura chiamata a confrontarsi con la pluralità dell'esistenza (Raimondi [1990] 2004<sup>2</sup>a, 39).

Nel caso di Manzoni l'apertura alla realtà della provincia secentesca segnata dalla peste è possibile, secondo Vigorelli, perché all'origine della sua operazione letteraria non ci sono solo le fonti ufficiali, ma il racconto ancora tragicamente sentito di quelle vicende, «tramandato dalla viva voce dei contadini del circondario lecchese» (Vigorelli 1976, LXX-LXXI). Dunque nel romanzo la peste è un evento «inevitabile» e non ««un sovraccarico di storia»», come lamentava Goethe. «Il Manzoni, addossandosi, da lombardo, quella peste», non intendeva svestire «l'abito del poeta», per «paludarsi da storico» (ivi, LXXI), ma al contrario

da poeta, e da poeta cristiano, rientrava nel sangue, nelle viscere, di quel suo popolo sul quale quella peste nefanda pesava ancora, anche come flagello d'un Dio terribile: ed era ai suoi altari che dalle povere navate delle chiese di paese saliva ancora, fondata su dolori passati e presenti, l'implorazione inesaudita «a peste, fame, et bello, libera nos, Domine», e sarà il Manzoni a raccoglierne, non da storico, «l'ascolto delle voci, dei lamenti, – dirà Testori – la litania insomma d'un popolo colpito e straziato nel suo greve sangue». (*ibid.*)

Nella visione di Vigorelli il richiamo esplicito a Testori subito dopo quello di Raimondi è indizio di un itinerario critico chiaro e riconoscibile, che rimanda alla comune lezione di Roberto Longhi e al rapporto, indagato da Mina Gregori e dallo stesso Testori, tra il romanzo di Manzoni e l'arte figurativa del Sei e del Settecento (cfr. Gregori 1950; Testori 1985), nella quale per la prima volta si affacciava quella rappresentazione realistica del quotidiano che avrà il suo apice nei ritratti popolari di Giacomo Ceruti: il pittore di cui «quasi ogni quadro» può «porsi come termine di confronto [...] della poesia manzoniana» (Testori 1985, 20). Così almeno ritiene il critico che di Ceruti è stato studioso partecipe e senza riserve:

La grandezza del Ceruti, inedita a quei tempi e, per la verità, non molto edita neppur dopo, fu d'aver sentito e rappresentato (con quella straordinaria coincidenza del moto affettivo e del lume mentale che gli fu propria) che la parte scelta, la «turba infetta» del parroco di Barbariga, non avrebbe potuto esistere nella sua derelitta, grama ed indigente pienezza, altrimenti che trasferendo nell'arte insieme a sé la completa prospettiva della storia e della società in cui tirava o strascicava innanzi la vita [...]. Questa prospettiva cerutiana non solo mostrò di rispettare la verità storica e sociale del tempo, ma altresì di scendere più a fondo e così cogliere la verità lenta, inarrestabile e fluviale dell'esistere intero; il suo nodo complesso, ma infallibile; forse troppo ritardato, per chi aveva ragioni di fame e d'umana dignità da difendere, ma poi ai giorni giusti sicuramente trionfante; quel fiume in cui non è dolore, non pianto, non giorno di fame o di paura che non cada a ingrossarne il fluire; a renderlo, se necessario, minaccioso e definitorio. (Testori 1995, 450)

Già nel saggio sui precedenti del Caravaggio, Longhi aveva attirato l'attenzione sulla rivolta dei pittori della realtà contro «la supremazia idealistica di quel pezzo d'Italia che si trova “intra Tevere et Arno”» (Calogero 2024, 41), ricordando l'esempio emblematico del Foppa, che non solo aveva osato mostrare il corpo nudo di un contadino, ma aveva trasformato un tema sacro, l'*Uccisione di san Pietro*, in un crudo fatto di sangue ambientato in un paesaggio naturale che «parrebbe descritto dal Manzoni» (Longhi [1928-1929] 1968, 102). Sulla tonalità realistico-creaturale della scrittura manzoniana era ritornato anche Testori in occasione della mostra allestita a Palazzo Reale di Milano nel 1985 con l'intento esplicito – lo rammentava nell'introduzione Vigorelli – di «arrivare a una lettura meno convenzionale, meno remissiva» (1985, 11) dei *Promessi sposi*. Sia il saggio di Vigorelli in apertura di catalogo, che quello successivo di Testori, intitolato *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, muovono dalle dichiarazioni dell'autore: il primo dalla lettera del 1932 al traduttore francese Jean-Baptiste de Montgrand, dove i *Promessi sposi* sono definiti «un bal pour les pauvres» (*ibid.*), il secondo dalla lettera «fondamentale» di Manzoni al Fauriel del 29 maggio 1822. Vale la pena di riportare un passo di quest'ultima con il commento di Testori:

“...faccio quel che posso per penetrare nello spirito dell'epoca che voglio descrivere, per vivere in essa...”. Ora non v'è dubbio che, in questo denunciato bisogno di “penetrare”,

una finestra grande (grande e, insieme, com'aveva da essere, segreta) gliel'offrisse proprio la storia dell'arte; magari non ancor recepita per tale, bensì, e solo, quale entità esprimente (ed emovente); ma come, in tal modo, contribuente al formarsi della conoscenza indispensabile a "vivere" dentro un'epoca, arte prima, e romanzo poi, son lì a dimostrarlo; e a dimostrarlo, per dir così, a parità di diritti, di gradi e di bellezza. (Testori 1985, 13)

Mantenendo sullo sfondo queste considerazioni, che evocano più o meno consapevolmente il lessico di *Mimesis*, si può allora provare a definire con maggiore esattezza i caratteri del realismo manzoniano. In maniera diversa da Stendhal, anche la sua visione si fonda su di una «esattissima e particolarissima conoscenza delle condizioni storiche, sociali ed economiche d'un ben determinato momento storico» (Auerbach [1946] 2000, II, 221), e sotto questo aspetto l'autore dei *Promessi sposi* è senza dubbio, almeno per l'area italiana, «il fondatore di quel moderno realismo serio che può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà politica e sociale ed economica» (ivi, 231). Non si tratta dunque solo di mettere in relazione, come voleva Madame De Staël, la letteratura e le istituzioni sociali, ma, per citare di nuovo Auerbach, di ricollocare gli uomini di cui «con serietà» si narra la sorte, «nella loro cornice storica e sociale» (ivi, 243), come recita la lettera del 29 maggio 1822 di Manzoni al Fauriel, una vera e propria attestazione di poetica nella quale si riaffaccia l'idea cardine dell'immersione nella realtà dei fatti:

Sachez donc que je suis enfoncé dans mon roman dont le sujet est place en Lombardie, et l'époque de 1628 à 31. Les memoires qui nous restent de cette époque présentent et font supposer une situation de la société fort extraordinaire: le gouvernement le plus arbitraire combiné avec l'anarchie féodale et l'anarchie populaire: une législation étonnante par ce qu'elle prescrit, et par ce qu'elle fait deviner, ou qu'elle raconte: une ignorance profonde, féroce, et prétentieuse: des classes ayant des intérêts et des maximes opposées, quelques anecdotes peu connues, mais consignées dans des écrits très dignes de foi, et qui montrent un grand développement de tout cela, enfin une peste qui a donné de l'exercice à la scleratesse la plus consommée et la plus déhontée, aux préjugés les plus absurdes, et aux vertus les plus touchantes. (Manzoni / Fauriel 2000, 352-353)

Nella seconda parte della lettera Manzoni delinea una serie di antitesi fondative del suo percorso verso il romanzo: la storia («la manière d'agir des hommes») contro il *romanesque*, il reale contro l'ideale, la molteplicità dell'esistenza contro l'unità artificiale di ogni visione letteraria. È un'esigenza, quella del realismo, che viene da lontano, se è vero che in una lettera indirizzata sempre al Fauriel il 25 marzo del 1816, quando ancora ragionava nell'ottica assai più normativa del genere tragico, lo scrittore reduce dalla lettura di Shakespeare si trovava a dover constatare, fra ironia e desolazione, la frattura tra letteratura e vita propria di una certa tradizione culturale:

Après avoir bien lu Shakespeare [...], et après y avoir songé, mes idées se sont bien changes sur certaines reputations, je n'ose pas dire davantage, car je veux tout-de-bon faire une Tragedie, et il n'y a rien de si ridicule que de médire de ceux qui en ont fait, et qui passent

pour des maîtres de l'art. Mais que de peine on a pris souvent pour faire mal! Pour écarter de choses belles et grandes qui se présentaient naturellement, et qui n'avaient d'autre inconvénient que de ne pas être conformes au système étroit et artificiel de l'auteur! Quel étude pour ne faire parler les hommes ni comme ils parlent ordinairement, ni comme ils pourraient parler, pour écarter la prose et la poésie, et pour y substituer le langage rhétorique le plus froid et le moins adapté à produire des mouvements sympathiques! (Ivi, 199)

Lasciando per il momento da parte il modello di Shakespeare, su cui dovremo ritornare, ci si può chiedere anzitutto da dove nasce il realismo «di stile» di Manzoni, che gli studi di matrice longhiana riconducono, fuori da una tradizione letteraria in gran parte inerte, alla sensibilità per il mondo popolare presente nelle arti figurative. L'«epica *in absentia* di eroi» del Porta, con il «contrasto tra la nobiltà della forma, lavoratissima, e l'indegnità della materia che ne è rivestita» (Isella 1976, 17), rimane senza dubbio un precedente prezioso, tanto che, come ha osservato Angelo Stella, nella cultura del tempo, così facile a fraintendere o a misconoscere la portata rivoluzionaria dei *Promessi sposi*, «il Porta sembra a volte il solo destinatario, l'unico interlocutore dei testi manzoniani» e anzi «il dedicatario ideale del romanzo» (1976, 46). E tuttavia, «perché *i disgrazzi* dei vari Bongee» non si riproponessero «all'infinito» era necessario «che costoro si impadronissero della lingua, che diventassero Lorenzo Tramaglino» (*ibid.*), trasferendo nella lingua italiana «un discorso sociale che l'impegno risorgimentale riuscirà a fraintendere ancora per mezzo secolo» (*ibid.*).

Estendendo la prospettiva all'indietro c'è anche un altro elemento di cui tenere conto, vale a dire il rapporto genetico del romanzo con le *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri. Si deve ancora a Ezio Raimondi il merito di aver richiamato per la prima volta l'attenzione sulla lettera di Ermes Visconti a Victor Cousin del 30 aprile 1821, quasi certamente ispirata da Manzoni stesso e scritta per così dire a quattro mani, pochi giorni dopo l'inizio della stesura del romanzo battezzato proprio da Visconti *Fermo e Lucia*, che porta la data del 24 aprile. «La mappa che vi si disegna», commenta Raimondi, «è di una compiutezza tanto più memorabile, se si pensa che più tardi, nella lettera a Fauriel del 5 novembre, lo stesso Manzoni parlerà della pagina del Visconti come del "projet" del "roman", trasmesso per un primo giudizio agli amici di Francia» (Raimondi [1974] 2000<sup>2</sup>a, 67). Un passo della lettera, oramai nota alla critica ma forse non ancora considerata in tutte le sue implicazioni, merita di essere trascritto per intero:

La tragédie d'Adelgise ne sera pas achevée cet année; car Alexandre a été entraîné par la lecture de Walter Scott à écrire un roman en prose. Walter Scott, dit-il, a révélé une carrière nouvelle aux romanciers; le parti qu'on peut tirer des mœurs, des habitudes domestiques, des idées, qui ont influé sur le bonheur et sur les malheurs de la vie à différentes époques de l'histoire de chaque pays. Alexandre donc a entrepris de représenter les Milanais de 1630, les passions, l'anarchie, les désordres, les folies, les ridicules de ce temps-là. Une peste qui a ravagé la Lombardie précisément à cette époque; quelques anecdotes très intéressantes de la vie du

Cardinal Borromeo, le fondateur de notre Ambrosienne; le fameux procès que nous appellons de la Colonne Infâme, chef d'œuvre d'autorité, de superstition et de bêtise, va lui fournir assez de matière pour enter la fable du Roman sur des faits avérés. (Manzoni 1986, 825)

Ciò su cui vale la pena di insistere non è la pittura dei costumi alla Scott, da cui Manzoni prenderà molto presto le distanze, ma la scelta del periodo e degli eventi del romanzo, significativamente connotati dalla serie degli aggettivi che li accompagnano. Il «fameux procès» della *Colonna infame* allude con tutta evidenza alla rilettura illuministica di Verri, che ricostruendo la vicenda storica con appassionato rigore aveva mostrato la logica aberrante della sentenza contro i cosiddetti untori con argomentazioni serrate dalle quali lo stesso Manzoni prenderà a sua volta le mosse, di lì a poco, in quella che diventerà l'*Appendice storica su la Colonna infame* nella prima redazione del romanzo. Ma di là dalle considerazioni giuridiche e morali, ci si può chiedere se le *Osservazioni della tortura*, redatte nel 1776-77 e pubblicate postume da Pietro Custodi solo nel 1804, non siano state decisive anche per un'altra ragione, che riguarda la struttura compositiva del testo: non un trattato filosofico, come il *Dei delitti e delle pene* di Beccaria a cui pure Pietro aveva collaborato, ma l'esposizione di un caso esemplare nel quale i personaggi della Milano popolare venivano direttamente sulla scena. Attingendo per ampi stralci agli incartamenti giuridici relativi agli interrogatori degli imputati, Verri aveva scelto infatti di lasciar parlare direttamente le vittime, accusate di un crimine fino ad allora mai messo in dubbio dalla storia ufficiale, riservandosi il compito di commentare a margine gli errori e le deliberate falsità degli inquisitori.

Come ha osservato Natalie Zemon Davis in un libro spesso citato da Carlo Ginzburg, *Il ritorno di Martin Guerre*, se nel riportare in luce le vicende del passato le fonti letterarie risultano di scarso interesse proprio perché la rappresentazione delle classi basse popolari prevede «lo schema classico del villico come oggetto di commedia» (Zemon Davis [1983] 2022, 14), viceversa gli atti delle autorità giudiziarie, e in particolare le giurisdizioni criminali, lasciano intravedere qualcosa di quel mondo invisibile, come nel caso dell'*Arrest Memorable* di Jean de Coras, in cui l'eminente giurista riassunse le prove, le argomentazioni formali e i pareri di una causa criminale del 1560 che gettava luce sui matrimoni contadini, corredandoli di proprie annotazioni: «non già di commedia si trattava, egli osservò bensì di una tragedia, nonostante che gli attori fossero semplici villici, “persone basse e vili”» (ivi, 16).

Qualcosa di simile avviene nelle *Osservazioni sulla tortura*. La novità dell'operazione di Verri non risiede solamente nella rilettura critica dei fatti storici e nella riabilitazione delle vittime dell'arbitrio giudiziario, ma nel tentativo di rendere accessibile, attraverso le carte del processo, il loro vissuto autentico. Non c'è dubbio che scegliendo di non sovrapporre la sua parola a quella delle vittime, ma di lasciar parlare, attraverso le trascrizioni dei verbali, gli attori inconsapevoli di quella che il fratello Alessandro definisce in una lettera «una nobilissima tragedia» (Verri / Verri 1919-1942, IX, 19), Pietro

inaugura un genere alternativo di scrittura della storia, che non solo sottopone al vaglio le fonti ufficiali, ma richiama dal passato frammenti di esistenze destinate all'oblio.

È la medesima prospettiva, a guardare bene, che muove Manzoni alla creazione del microcosmo lombardo di Renzo e Lucia, con la differenza che nella storia riesumata da Verri non vi è nulla di inventato se non il «funesto romanzo» (Verri 2006, 74) tessuto dagli inquisitori per trovare le prove del delitto. Nella realtà concreta delle carte giudiziarie il racconto delle vite dei suoi umili protagonisti viene scritta, prima che sulla pietra della Colonna Infame, depositaria della memoria ufficiale, sulla carne viva degli imputati di cui gli atti del processo rimandano con accenti quasi cristologici i terrori, le angosce, lo stupore incredulo e il senso acuto di desolazione e di abbandono. Il dialogo inquieto e profondissimo di Manzoni con il testo delle *Osservazioni sulla tortura*, che continua fino alle soglie degli anni Quaranta dell'Ottocento, nella riproposizione convinta della *Storia della Colonna infame* come capitolo conclusivo del romanzo, comincia di qui: dalla consapevolezza di una radice comune da cui la sua visione cristiana e romantica del male non può prescindere, anche quando l'autore si trova a riesaminare, correggere e talvolta contraddire il percorso difficile, a tratti sofferto, compiuto dalla ragione negli abissi dell'animo umano e delle sue passioni.

Nel presentare il suo libro al lettore, Verri aveva indossato le vesti inedite dell'avvocato difensore delle vittime, con un approccio empatico che si fondava sull'esercizio illuministico della compassione:

Io mi asterrò dal declamare, almeno me lo propongo, e se la natura mi farà sentir la sua voce talvolta e la riflessione mia non accorrerà sempre a soffocarla, ne spero perdono, procurerò di reprimerla il più che potrò: giacché non cerco di sedurre né me stesso né il lettore [...]. Non aspetto gloria alcuna da quest'opera: ella verte sopra di un fatto ignoto al resto dell'Italia, vi dovrò riferire de' pezzi di processo, e saranno le parole di poveri disgraziati e incolti che non sapevano parlare che il lombardo plebeo, non vi sarà eloquenza o studio di scrivere: cerco unicamente di schiarire un argomento che è importante; se la ragione farà conoscere che è cosa ingiusta, pericolosissima, e crudele l'adoperar le torture, il premio che otterrò mi sarà ben più caro che la gloria d'aver fatto un libro, avrò difesa la parte più debole e infelice degli uomini miei fratelli. (Verri 2006, 49-50)

Manzoni avvertirà in modo netto la frattura che separa la visione degli storici precedenti, pronti ad avallare il pregiudizio dei giudici, dall'atteggiamento partecipe delle *Osservazioni*, che si confrontano con il «vero dell'uomo» (Raimondi [1990] 2004<sup>2b</sup>, 201). Lo conferma l'elogio dello storico che compare già nell'*Appendice Storica su la Colonna Infame*, nella prima redazione del romanzo. Dopo essersi soffermato con sdegno sopra l'«omaggio» unanime tributato dalla letteratura tutta al simbolo «d'un sì vergognoso errore», e sulle voci «d'imprecazione e di obbrobrio» che «per un secolo e mezzo circa» avevano risposto «agli ultimi gemiti di quelle vittime», Manzoni riconosce lo slancio generoso di Verri, «il quale vide, come tanti altri, una colonna; ma non andò,

come tanti altri, a pensare che un pezzo di granito fosse il criterio d'un fatto morale», e «ricordandosi che la parola umana può esprimere il vero e il falso», si pose a ricostruire con pazienza le circostanze di un delitto «atrocissimo, stranissimo, insensatissimo», «con quell'impeto sapiente che fa trionfare la verità, quando però l'ora sia giunta»: «così dopo centoquarantasette anni, s'intese per la prima volta, su quel fatto, una voce umana, spiegata; una voce che per la prima volta dava secondo il merito, la compassione e il biasimo». (Manzoni 2002, 291)

Bisogna aggiungere che la sensibilità storica riconosciuta al Verri delle *Osservazioni* aveva ricevuto nuovo impulso, in anni più vicini, dalle *Lettres sull'Histoire de France* di Augustin Thierry: un libro rivoluzionario e senza dubbio fondamentale per Manzoni, di cui giova ricordare almeno il passo nel quale il maestro della storiografia romantica contesta l'utilità delle storie nazionali, composte da una serie di «*récits, vaguement pompeux, où un petit nombre de personnages privilégiés occupent seuls la scène historique, et où la masse entière de la nation disparaît derrière les manteaux de cour*» (1827, 4). A questa narrazione retorica del passato, priva di «cet intérêt de sympathie qui attache en général les hommes au sort de qui leur rassemble» (*ibid.*), Thierry oppone una storiografia dotata di «une sensibilité assez vive pour s'attacher à la destinée d'une nation tout entière, et la suivre à travers les siècles comme on suit les pas d'un ami dans une course périlleuse» (*ivi*, 6).

Lo scopo non è in ogni caso di individuare una o più fonti del discorso manzoniano, quanto piuttosto di delineare l'orizzonte entro cui prende forma l'impianto dialogico di un romanzo che si fonda sul confronto delle voci e degli stili, dove il registro linguistico è sempre collegato al problema del potere e dei suoi abusi: da questo punto di vista le *Osservazioni sulla tortura* sono un precedente di rilievo proprio in virtù del loro statuto ibrido, nel quale il latino degli inquisitori si contrappone drammaticamente al dialetto degli imputati, dentro uno scenario che non è solo giuridico, ma antropologico e morale. Per questa via, la ricerca del realismo serio di Manzoni si estende al corredo figurativo del romanzo, attraverso una serie di antitesi radicali che contribuiscono a mettere in dubbio l'ipotesi di un risarcimento attraverso la scrittura, all'origine dell'operazione storica dell'illuminista Verri. L'edizione Guglielmini Redaelli dei *Promessi sposi* presenta, all'inizio della *Colonna infame*, la casa di una delle vittime, il barbiere Giangiacomo Mora, rasa al suolo dopo la sua condanna, per erigere la lapide che ne consacra l'infamia. Sullo stipite della porta si legge chiaramente l'insegna che recita «G.G. Mora barbiere» e sull'uscio si intravedono un ragazzetto e una donna ferma sulla soglia della casa-bottega a colloquio con un'altra donna del vicinato, accompagnata da una bambina. Sempre Verri aveva cercato di ricostruire, attraverso i libri della parrocchia, le vicende della famiglia di Mora, dispersa dopo l'esecuzione del padre e la distruzione della casa. In una nota delle *Osservazioni sulla tortura* si leggono, recuperato dalla mano pietosa dello storico, queste scarse notizie, alle



Le illustrazioni sono tratte dall'edizione critica dell'edizione definitiva 1840-1842 dei *Promessi sposi* a cura di L. Badini Confalonieri, vol. 1. Si ringrazia il curatore del volume e l'Editore Salerno (ora Editrice Antenore S.r.l) per averne autorizzato la riproduzione

quali Manzoni non deve essere rimasto insensibile, se è vero che riaffiorano nel romanzo sotto forma di immagini:

Dai libri Parrocchiali di San Lorenzo si vedono battezzate quattro figlie di Messer Giō Giacomo Mora e di Clara: cioè 1616. Ultimo Genn.o Anna; 1618. 29 Genn.o Clara Valeria; 1623. 12 Genn.o Teresa; 1624. 5 Giugno altra Teresa, onde è verosimile che l'antecedente fosse morta. Egli aveva probabilmente in casa l'ultima che appena avea compiuti i sei anni. Se v'erano le due prime una aveva compiuti gli anni 14, l'altra anni 12, ed è verosimile che fossero col padre. (Verri 2006, 67)

Posto dinanzi al racconto visivo che accompagna, integrandola, la parola del testo, il lettore avverte un contrasto drammatico tra la scena pacifica vita domestica che conclude la storia di finzione nella cucina di Renzo e Lucia, con la famiglia riunita, e quella iniziale della Colonna infame, su cui incombe l'ombra della morte e della miseria.

Commedia e tragedia stanno l'una accanto all'altra, o per meglio dire sono l'una lo specchio dell'altra. Posta dinanzi agli eventi drammatici del processo del 1630, il «sugo della storia», ovvero la morale consolatoria trovata dai due sposi a risarcimento delle sofferenze patite, mostra tutta la sua provvisoria fragilità.

Come aveva già intuito Raimondi, la questione dell'idillio, o per meglio dire il suo ruolo all'interno del romanzo, è a tutti gli effetti cruciale, e vale dunque la pena di rifletterci ancora un poco nella prospettiva di Auerbach, che legge nell'idillio, al pari del comico, un esempio di pittura stilizzata del quotidiano. Se i limiti della forma dell'idillio appaiono subito evidenti al Manzoni lettore di Shakespeare, più ambigua è la posizione dei suoi contemporanei, attratti da quella che Schiller aveva definito la «rappresentazione poetica di un'umanità innocente e felice» (Schiller 2014, 66).

Nel *Génie du christianisme*, Chateaubriand si era soffermato sul confronto fra l'immaginario classico, percepito come anacronistico, e quello cristiano, vicino alla sensibilità etica ed estetica dei moderni. A suo avviso, l'immagine evangelica della natività, del Dio nella mangiatoia si prestava a definire la poetica del cristianesimo, nella quale la semplicità del linguaggio è inversamente proporzionale alla magnificenza degli oggetti trattati. Nel capitolo che contrappone le similitudini omeriche, fondate sul dettaglio minuto, a quelle bibliche, che rendono l'oggetto attraverso un'immagine repentina, si legge un passo che colpisce per le analogie di superficie con quella che sarà un secolo dopo l'analisi di Auerbach, almeno nei termini del rapporto fra generi e stili:

Dans Homère, le sublime se compose encore de la magnificence des mots en harmonie avec celle de la pensée. Dans la Bible, au contraire, le plus haut sublime provient toujours d'un désaccord gigantesque entre la majesté de l'idée et la petitesse, quelquefois même la trivialité du mot qui sert à le rendre. Il en résulte un ébranlement, un froissement incroyable pour l'âme: car lorsqu'exaltée par la pensée, elle plane dans les plus hautes régions du génie, soudain l'expression, au lieu de la soutenir, la laisse tomber du ciel en terre, et le précipite du sein de Dieu dans le limon de cet univers. Cette sorte de sublime, le plus impétueux de tous, convient singulièrement à un Être immense et formidable, qui touche à la fois aux plus grandes et aux plus petites choses. (Chateaubriand 1802, II, 384-385)

Nella prospettiva del *Génie du christianisme* il sublime umile convive ancora con la ricerca di un bello ideale («l'art de choisir et de cacher»; ivi, 118) e con una sorta di idillio morale che Chateaubriand ritrova nella sua lettura allegorica, insieme cristiana e romantica, di *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre:

Enfin, cette pastorale ne rassemble, ni aux idylles de Théocrite, ni aux églogues de Virgile, ni tout à fait aux grandes scènes rustiques d'Hésiode, d'Homère et de la Bible; mais elle rappelle quelque chose d'ineffable. Comme la parabole du *bon Pasteur*, et l'on sent qu'il n'y a qu'un chrétien qui ait pu soupirer les évangéliques amours de *Paul et Virginie*. (Ivi, II, 173)

Rispetto al compromesso di Chateaubriand, che pure ha il merito di identificare le potenzialità di un immaginario cristiano antitetico a quello

classico, il rifiuto di Manzoni nei confronti di ogni specie di idillio è netto e senza ripensamenti, come mostrano non solo le riflessioni teoriche innescate dalla ricezione dell'*Hermann und Dorothea* di Goethe (1800) e dalla *Parthenais* del danese Baggesen, il poema tradotto dallo stesso Fauriel nel 1810, ma anche la riscrittura di alcuni *topoi* del romanzo sentimentale nei *Promessi sposi*. Per fare solo un esempio, la descrizione della vigna di Renzo nel capitolo XXXIII, in cui lo sguardo del personaggio sulla scena rivendica una sua autonomia dalla retorica del narratore-botanico (cfr. Contarini 2022), si contrappone, nel suo realismo dimesso e al contempo tragico<sup>1</sup>, alle tante immagini monologiche dell'idillio moderno, da Tasso fino a Goethe, dove la natura, nella forma allegorica del giardino coltivato, si situa sempre fuori dalla storia, emblema di quiete operosa o di riposo dalla violenza delle passioni. Una conferma ulteriore viene dal confronto ravvicinato fra i *Promessi sposi* e l'*Hermann und Dorothea*. Nel testo tedesco, diffuso a inizio secolo nella traduzione francese di Bitaubé, il paesaggio si offre, come poi anche nel romanzo manzoniano, allo sguardo in movimento dell'osservatore, in questo caso la madre del protagonista, che si addentra alla ricerca del figlio nel vasto giardino coltivato lungo le mura della città, percorrendo il sentiero che conduce alla vigna carica di frutti: uno spazio intatto, che si contrappone alla brutalità della storia.

Elle gravit ce sentier, et, dans son chemin, elle voit avec satisfaction l'abondance des grappes de raisin, qui pouvaient à peine recevoir quelque abri du feuillage. Traversant le milieu du vignoble, on parvenait au sommet par un degré formé de pierres non taillées, et sous un berceau de vigne; là étaient appendus le chasselas blanc, et le raisin muscat, en grappes d'un bleu rougeâtre d'une grosseur extraordinaire: ces fruits, cultivés avec soin, étaient destinés à l'ornement des desserts qu'on présentait aux étrangers: le reste du vignoble portait des ceps isolés l'un de l'autre, et chargés de plus petites grappes qui donnaient un vin excellent. (Goethe [1797] 1804, 44)

Se si pensa all'inizio del capitolo IV dei *Promessi sposi*, con «le foglie rosseggianti» delle vigne che introducono lo «spettacolo doloroso» della carestia (Manzoni [1987] 2021, 84), si può leggere la scena della campagna autunnale colta dallo sguardo empatico di Fra Cristoforo come un rovesciamento speculare del testo di Goethe, su cui Manzoni aveva già espresso le sue riserve per via indiretta, attraverso il giudizio negativo di Ermes Visconti, nella lettera a Fauriel del febbraio 1811<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sul sublime e il tragico non più solo «appannaggio esclusivo dei potenti» cfr. anche Barberi Squarotti 1980, 28-34.

<sup>2</sup> «J'ai fait lire entr'autres *Hermann et Dorothee* à M. Visconti dont je vous ai parlé autrefois. Il m'a écrit un discours où il m'a dit son avis: il le ravale au point de me dire que si je ne lui avais pas prévenu en faveur de ce Poème, si je ne lui avais pas dit qu'il a beaucoup de réputation en Allemagne, il l'aurait pris pour en de ces Romans sentimentaux dont on est inondé à cette heure». (Manzoni / Fauriel 2000, 150). Il testo legge «ses Romans», evidentemente un errore: se imputabile a un *lapsus calami* di Manzoni o a un refuso di stampa non è dato sapere.

Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato. È Pescarenico una terricciola, sulla riva sinistra dell'Adda, o vogliam dire del lago, poco discosto dal ponte: un gruppetto di case, abitate la più parte da pescatori, e addobbate qua e là di tramagli e di reti tese ad asciugare. Il convento era situato (e la fabbrica ne sussiste tuttavia) al di fuori, e in faccia all'entrata della terra, con di mezzo la strada che da Lecco conduce a Bergamo. Il cielo era tutto sereno: di mano in mano che il sole s'alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità de' monti opposti, scendere, come spiegandosi rapidamente, giù per i pendii, e nella valle. Un venticello d'autunno, staccando da' rami le foglie appassite del gelso, le portava a cadere, qualche passo distante dall'albero. A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, brillavan le a varie tinte; e la terra lavorata di fresco, spiccava bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza. La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero. Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri e macilenti, o invecchiati nel mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano. Passavano zitti accanto al padre Cristoforo, lo guardavano pietosamente, e, benché non avesser nulla a sperar da lui, giacché un cappuccino non toccava mai moneta, gli facevano un inchino di ringraziamento, per l'elemosina che avevan ricevuta, o che andavano a cercare al convento. Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi, aveva qualcosa d'ancor più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla. La fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita, guardava innanzi, e si chinava in fretta, a rubarle, per cibo della famiglia, qualche erba, di cui la fame aveva insegnato che anche gli uomini potevan vivere. Questi spettacoli accrescevano, a ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento in cuore, d'andar a sentire qualche sciagura. (Manzoni [1987] 2021, 84)

Rispetto alla prima redazione del *Fermo e Lucia*, meno attenta alle coordinate storico-geografiche, la versione definitiva del romanzo presenta il fotogramma del «gruppetto di case» dei pescatori, «addobbate qua e là di tramagli e di reti tese ad asciugare»: un microcosmo che, come suggerisce anche la menzione precisa del luogo, non ha tuttavia più alcun rapporto con la figura atemporale dell'idillio, perché viene subito messo in relazione con le figure precarie che abitano quella contrada o che vi si incontrano spinti dalla necessità: i «mendichi laceri e macilenti» e la «fanciulla scarna» che conduce al pascolo la «vaccherella magra stecchita». Siamo a tutti gli effetti dentro la storia, o per meglio dire natura e storia appaiono indistinguibili agli occhi del lettore e del personaggio, tanto che la scena, con il suo carico di mestizia umana, può suonare come un presentimento degli eventi successivi. Vale la pena aggiungere che la prima redazione del *Fermo e Lucia* conteneva una descrizione più dettagliata del personaggio di Fra Cristoforo<sup>3</sup>, forse ridotta proprio perché a Manzoni premeva

<sup>3</sup> «Ad ogni tratto s'incontravano sulla via mendichi laceri e macilenti invecchiati nel mestiere, fra i quali molti si conoscevano per forestieri che la fame aveva cacciati da luoghi più miserabili, dove la carità consueta non aveva mezzi per nutrirli; e che passando a canto ai pitocchi indigeni del cantone gli guardavano con diffidenza e ne erano guardati in cagnesco come usurpatori. Di tempo in tempo si vedevano alcuni i quali dal volto dal modo e dall'abito mostravano di non aver mai tesa la mano e di essere ora indotti a farlo dalla necessità. Passavano cheti a canto al Padre Cristoforo, facendogli

di restituire l'immagine di uno spazio di sofferenza percorso da figure anonime, che per certi versi sembra quasi anticipare un romanzo naturalista come *La terre* di Zola, piuttosto che concentrarsi sui sentimenti del protagonista, i quali comunque impregnano la scena orientandone la focalizzazione interna.

È innegabile, in ogni modo, la distanza che separa la descrizione manzoniana dal microcosmo goethiano, i cui elementi di novità nella rappresentazione del quotidiano, elencati dal traduttore nella prefazione alla versione francese, ovvero la «simplicité du style» e la «peinture naïve des passions» (Goethe [1797] 1804, 4) convivono ancora con un filtro idealizzante. Come pure è innegabile che Manzoni non può concordare con le *Réflexions préliminaires* di Fauriel preposte alla traduzione della *Parthenais* di Baggesen, dove *Hermann und Dorothea* è assunto a modello di una composizione pittoresca («une suite d'images variées des travaux et des soins de la vie champêtre») associata «aux émotions intimes de l'âme» (Fauriel 1810, LI). Se si può immaginare che Manzoni abbia provato un certo interesse per le «scènes ordinaires de la vie commune» (ivi, LIII) proprie dell'idillio moderno, di certo non poteva accogliere con favore la proposta di una narrazione del quotidiano all'insegna dell'armonia, dove il personaggio è raffigurato «dans un état de calme, d'innocence et de simplicité où il jouisse librement de tout le bonheur qui comporte réellement sa nature, ou que l'imagination peut, sans une invraisemblance absolue, supposer qu'elle comporte» (ivi, XX).

Da questo punto di vista, anzi, si è tentati di vedere nel frammento manzoniano sull'inquietudine una risposta implicita alla pagina delle *Réflexions* dove Fauriel aveva delineato una sorta di canone letterario dell'idillio, collocando accanto al modello antico di Virgilio l'esempio del canto VII della *Liberata* tassiana, già oggetto di riscrittura romanzesca nella *Nouvelle Héloïse* di Rousseau. Il passo è notissimo, ma vale la pena di riproporlo qui, riletto attraverso la lente di *Mimesis*:

L'inquietudine connaturale all'uomo finché egli rimane su questa terra dove non può giungere al suo ultimo fine, fa sì che egli sia sempre scontento del proprio stato e supponga che maggior riposo si trovi nelle altre condizioni. Quindi quella opinione comune agli uomini che vivono nell'agitazione degli affari o nelle pompe mondane che nelle condizioni che si chiamano inferiori si trovi maggior contentezza d'animo. Il fatto è però che anche in esse domina la medesima inquietudine. Mi sembra dunque che i poeti rappresentino al vero

umilmente di cappello, senza dirgli nulla, perchè la sola parola che indirizzavano ai passeggeri era per chiedere l'elemosina, e un capuccino, come ognun sa, non aveva niente. Ma il buon Padre Cristoforo si volgeva a quelli che apparivano più l'estenuati, più avviliti, e diceva loro in aria di compassione: Andate al convento fratello; finché ci sarà un tozzo per noi, lo divideremo. I contadini sparsi pei campi non ralleggravano più la scena di quello che facevano i poverelli. Alcuni gettavano le loro sementi rade, con risparmio, con una specie di crepacuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevano la vanga come a stento e rivolgevano la terra, come annojati; altri sceglievano e raccoglievano con gran cura di quelle erbe che negli altri anni si gettavano nella mangiatoja, ed ora erano riserbate alla pentola. Salutavano essi umilmente il Padre Cristoforo, e quelli a cui egli domandava come l'andasse: Come vuole Padre? rispondevano: la va malissimo» (Manzoni 2006, I, 47).

la natura quando dipingono i potenti mossi da una certa invidia degli uomini più oscuri, in quelle circostanze però in cui sentono più vivamente il dolore e il vuoto dello splendore mondano. Ma quando il Tasso rappresenta il famoso pastore che accoglie Erminia pago della sua sorte, cade, mi sembra, in errore volgare, immaginando l'animo del pastore non quale doveva essere, ma quale doveva sembrare a Erminia. Ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile dal vero. (Manzoni 2024, 105-106)

Scegliere la via del romanzo senza idillio significa per Manzoni contrapporre all'armonia fittizia della letteratura la rappresentazione della dissonanza, del conflitto aspro fra l'individuo e il mondo: un conflitto che non riguarda solo l'io interiore ma la temporalità stessa dell'esistenza, ovvero la tensione insita nei rapporti sociali. È qui che egli incontra l'ultimo testo decisivo nel suo percorso verso il realismo, ovvero la *Vie de Shakspeare* di Guizot, premessa all'edizione delle *Opere* del 1821, che legge mentre si accinge alla scrittura del romanzo (cfr. Raimondi [1974] 2000<sup>2b</sup>). Mi limito a una sola citazione tratta dal testo, che suona come una sorta di viatico ai *Promessi sposi* nella misura in cui ne rivela l'intenzione ideologica, che consiste ancora una volta nel portare storie oscure e tragiche «sur le devant de la scène»:

Un événement historique peut partir de très-haut, mais il atteint toujours très-bas; peu importe que ses sources se cachent dans les sommités de l'ordre social; il vient aboutir dans les masses populaires; il y produit un effet, un sentiment repandu et manifeste. C'est là que Shakspeare semble attendre l'événement; c'est là qu'il le prend pour le peindre. L'intervention du peuple, qui porte une si lourde part du poids de l'histoire, est assurément légitime, au moins dans les representations historiques. Ces tableaux partiels de l'histoire privés ou populaires, places bien loin derrière les grands événements, Shakspeare les attire sur le devant de la scene, les mets en saillie; on sent qu'il y compte pour donner à son oeuvre les formes et les couleurs de la réalité. (Guizot 1864, 72-73)

Per averne la conferma non resta che ridare la parola al romanzo, tentando una lettura auerbachiana della scena di realismo creaturale che figura nel capitolo VI dei *Promessi sposi*. A sostegno della scelta, si può aggiungere che un episodio analogo ricorre nella conclusione del capitolo XXXIII sul ritorno di Renzo al paese distrutto dalla guerra e dalla peste, dove, ha scritto Raimondi, il rito del far la polenta rifonda «la socialità del rapporto umano allo stadio più elementare del bisogno», rinnovando «il calore di un ethos comunitario» (in Manzoni [1987] 2021, 720).

Nel passo del capitolo VI, Renzo si reca alla «casetta» di Tonio per convincerlo a fargli da testimone nell'impresa dello sfortunato matrimonio clandestino:

Andò addirittura, secondo che aveva disegnato, alla casetta d'un certo Tonio, ch'era lì poco distante; e lo trovò in cucina, che, con un ginocchio sullo scalino del focolare, e tenendo, con una mano, l'orlo d'un paiolo, messo sulle ceneri calde, dimenava, col matterello ricurvo, una piccola polenta bigia, di gran saraceno. La madre, un fratello, la moglie di Tonio, erano a tavola; e tre o quattro ragazzetti, ritti accanto al babbo, stavano aspettando, con gli occhi fissi al paiolo, che venisse il momento di scodellare. Ma non c'era quell'allegria che la vista del desinare suol pur dare a chi se l'è meritato con la fatica. La mole della polenta

era in ragion dell'annata, e non del numero e della buona voglia de' commensali: e ognun d'essi, fissando, con uno sguardo bieco d'amor rabbioso, la vivanda comune, pareva pensare alla porzione d'appetito che le doveva sopravvivere. Mentre Renzo barattava i saluti con la famiglia, Tonio scodellò la polenta sulla tafferia di faggio, che stava apparecchiata a riceverla: e parve una piccola luna, in un gran cerchio di vapori. (Manzoni [1987] 2021, 130-131)

La scena si svolge in cucina, forse non a caso il luogo che uno scrittore settecentesco caro a Manzoni, Laurence Sterne, aveva già recuperato alla letteratura in una dimensione non più solamente comica, facendone il centro stesso di irradiazione dell'umano in antitesi alla biblioteca, simbolo di un sapere inerte, distante dalla vita. Nel sistema delle antitesi narrative il misero desco di Tonio richiama per contrasto il pranzo sontuoso nel palazzotto di Don Rodrigo con il suo corredo barocco, e, memore della lezione di Longhi, Raimondi ha definito questa scena «una natura morta dei poveri», con la quale il nuovo genere del romanzo «spezza la tradizione di una letteratura aristocratica» (in Manzoni [1987] 2021, 131).

Ma a guardare bene la descrizione del capitolo VI si potrebbe anche rubricare fra le manifestazioni di quel «realismo atmosferico» di cui Auerbach ha parlato per Balzac. Grazie allo sguardo partecipe ma non intrusivo del narratore, lo spazio diviene, per prendere a prestito le parole di *Mimesis*, «un'atmosfera morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini» (Auerbach [1946] 2000, II, 243). Come prova il confronto con il *Fermo e Lucia*, questa è l'unica forma di allegoria morale che Manzoni si concede, al servizio della rappresentazione seria del quotidiano e del realismo creaturale connaturata alla sua idea di romanzo:

Quando Fermo entrò nella cucina, la moglie, la vecchia madre di Toni stavano sedute alla mensa, e tre o quattro figli l'ritti intorno aspettando il desinare che Toni stava cucinando. Ma non si vedeva sui volti quell'allegria che ordinariamente anche i poverelli mostrano in quel momento: la carestia aveva costretti i poverelli ad una sobrietà ancor più rigida che per l'ordinario, e tutti cogli occhi fissi sulla pentola nella quale Toni tramestava un polenta di fraina (o se volete di *poligonum fagopyrum*) pareva che invece di rallegrarsi della vista del desinare pensassero tristamente a quella buona parte di appetito che rimarrebbe intatta dopo sparecchiato. In quel momento Toni riversò la polenta sulla tafferia di faggio che stava pronta a riceverla, e il largo orlo che rimase vuoto all'intorno fece ancor più chiaramente risaltare la povertà del convito. (Manzoni 2006, I, 87-88)

Nella prima redazione del testo la precisione con cui è descritta la scena crea un effetto di realtà appena smorzato, alla maniera di Sterne, dal commento dotto fra parentesi che richiamando il nome latino della polenta bigia di grano saraceno allude ironicamente al contrasto fra il milanese *fraina* e il suo equivalente latino, distante quanto la parola dal mondo che vuole descrivere. Il guizzo ironico, che appartiene con ogni evidenza al narratore, scompare nei *Promessi sposi*, dove chi racconta sembra farsi da parte per lasciare la scena ai

suoi miseri protagonisti, dei quali abbiamo l'illusione di percepire non solo le condizioni materiali, ma la mentalità.

Senza sottrarre nulla alla luminosità chiaroscurale del quadro, l'operazione di riscrittura traduce l'immagine concreta della miseria – il «largo orlo» vuoto del piatto – nella metafora del «cerchio di vapori» che richiama l'alone lunare, riuscendo per un attimo a riflettere sulla pagina la cosmologia ingenua del mondo contadino.

### *Riferimenti Bibliografici*

- Auerbach, Erich, [1946] 2000. *Mimesis. Il realismo nella tradizione occidentale*, tr. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Barberi Squarotti, Giorgio, 1980. *Il romanzo contro la storia. Studi sui "Promessi sposi"*, Milano, Vita e pensiero.
- Calogero, Giacomo Alberto, 2024. «G. Martino Spanzotti, un romanzo testoriano», in Calogero, Giacomo Alberto / del Monaco, Gianluca / Fameli, Pasquale (ed.), 2024. *Immagini latenti. Cortocircuiti fra visivo e verbale nel Novecento*, Bologna, Bologna University Press, 35-52.
- Chateaubriand, 1802. *Génie du Christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, t. III.
- Contarini, Silvia, 2022. «Natura e storia. Un mosaico intertestuale per la vigna di Renzo», *Lettere italiane* 74 (2), 216-232.
- Fauriel, Claude, 1810. *Réflexions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique, en général*, in *La Parthéneide, poème de M. J. Baggesen traduit de l'allemand*, Paris – Amsterdam, Treuttel et Würt.
- Goethe, Johann Wolfgang, [1797] 1804. *Hermann et Dorothee*, poème en IX chants, traduit par Paul Jérémie Bitaubé, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale.
- Gregori, Mina, 1950. «I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni», *Paragone. Arte* I (9), settembre 1950, 7-25.
- Guizot, François, 1864. *Vie de Shakspeare*, in Id., *Oeuvres complètes de Shakspeare*, traduction de M. Guizot, Paris, Didier & C. Libraires – Éditeurs.
- Isella, Dante, 1976. «La poesia del Porta», in *La poesia di Carlo Porta e la tradizione milanese*: atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano 16-18 ottobre 1975), Milano, Feltrinelli, 17-33.
- Longhi, Roberto, [1928-1929] 1968. «Quesiti caravaggeschi. I precedenti», *Pinacoteca* I (5-6), 1928-1929, ora in Id., *Me Pinxit e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Manzoni, Alessandro, 1986. *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 3 voll., v. I.

- Manzoni, Alessandro, 2002. *Appendice storica sulla Colonna Infame*, in Id., *Storia della Colonna Infame*, a cura di Carla Riccardi, v. XII dell'Edizione Nazionale delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano, Casa del Manzoni.
- Manzoni, Alessandro, 2006. *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, Milano Casa del Manzoni, 2 voll., v. I.
- Manzoni, Alessandro, 2006. *I promessi sposi e Storia della Colonna infame*, edizione critica dell'edizione definitiva 1640-1842 con un volume di commentari, a cura di Luca Badini Confalonieri, Salerno Editrice, 2 voll., v. I.
- Manzoni, Alessandro, [1987] 2021. *I promessi sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Roma, Carocci.
- Manzoni, Alessandro, 2024. *Materiali per una teoria dell'arte drammatica*, a cura di Monica Bisi, v. 6.2 dell'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni.
- Manzoni, Alessandro / Fauriel, Claude, 2000. *Carteggio*, a cura di Irene Botta, premessa di Ezio Raimondi, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni.
- Raimondi, Ezio, [1974] 2000<sup>a</sup>. *L'albero romantico*, in Id., *Il romanzo senza idillio Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 57-78.
- Raimondi, Ezio, [1974] 2000<sup>b</sup>. *Il dramma, il comico e il tragico*, in Id., *Il romanzo senza idillio Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 79-124.
- Raimondi, Ezio, [1990] 2004<sup>a</sup>. *Una voce milanese europea*, in Id. *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 31-44.
- Raimondi, Ezio, [1990] 2004<sup>b</sup>. *La storia e l'olocausto*, in Id. *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 193-202.
- Schiller, Friedrich, 2014. *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, tr. it. di Elio Franzini e Walter Scotti, Milano, Aesthetica.
- Stella, Angelo, 1976. «Un "filo" lombardo. Da Bonvesin, al Porta, al Manzoni», in *La poesia di Carlo Porta: atti del Convegno di studi organizzato dalla Regione Lombardia (Milano 16-18 ottobre 1975)*, Milano, Feltrinelli, 34-50.
- Testori, Giovanni, 1985. «Ricordi figurativi del e dal Manzoni», in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milano, Electa, 13-25.
- Testori, Giovanni, 1995. *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di Pietro C. Marani, Milano, Longanesi.
- Thierry, Augustin, 1827. *Lettres pour servir à l'histoire de France pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, Paris, Sautet et Compagnie.
- Verri, Pietro, 2006. *Osservazioni sulla tortura*, a cura di Silvia Contarini, Milano, Rizzoli.
- Verri, Pietro / Verri, Alessandro, 1919-1942. *Carteggio dal 1766 al 1797*, a cura di Alessandro Giulini, Emanuele Greppi, Francesco Novati e Giovanni Seregni, Milano, Cogliati (e poi Milesi e Giuffrè), tt. I-XII, t. IX.
- Vigorelli, Giancarlo, 1976. *Manzoni e l'Italia "antimanzoniana"*, in Id. (ed.),

*Manzoni pro e contro*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 3 voll., v. III, III-CV.

Vigorelli, Giancarlo, 1986. «Manzoni e il suo “ballo per i poveri”», in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, Milano, Electa, 11-12.

Zemon Davis, Natalie, [1983] 2022. *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, tr. it. di Sandro Lombardini, postfazione di Carlo Ginzburg, Roma, Officina Libreria.