

ALESSANDRO GERUNDINO

Il romanzo storico come "carta topografica": la natura nei Promessi sposi attraverso le illustrazioni della Quarantana

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRO GERUNDINO

Il romanzo storico come “carta topografica”: la natura nei Promessi sposi attraverso le illustrazioni della Quarantana

Il presente contributo intende indagare il paesaggio nei Promessi sposi partendo dall'analisi di alcune illustrazioni della Quarantana. Come hanno dimostrato gli studi di Parenti, Mazzocca e quelli più recenti di Alfano, Manzoni seguì attentamente la realizzazione delle vignette e volle che fossero inserite all'interno del testo, creando una singolare interazione tra parola e immagine. Le illustrazioni in cui la natura è protagonista spaziano dalle grandi vedute, in corrispondenza dei passi in cui la descrizione dei luoghi è più dettagliata, alle raffigurazioni di piante nei capilettera dei capitoli XIX e X, che rivelano le competenze botaniche dell'autore. La mia attenzione si focalizzerà su alcune vignette paesaggistiche, mettendo in evidenza come la collaborazione tra Manzoni e gli artisti, il ruolo svolto da alcuni elementi del disegno e l'ordine con cui le immagini sono inserite nel tessuto narrativo contribuiscano a valorizzare il testo e ad arricchirne la semantica.

Sfogliando le pagine della Quarantana, ci si accorge che le illustrazioni che rappresentano la natura sono poche rispetto al numero complessivo di vignette. Nel presente studio ho considerato immagini della natura solo quelle che raffigurano i paesaggi e le piante, escludendo sia le illustrazioni che rappresentano animali, sia quelle in cui il personaggio si trova all'esterno, ma è il soggetto principale dell'immagine, mentre l'ambiente che lo circonda è messo in secondo piano. Utilizzando tale criterio, si può affermare che non è presente nessuna immagine della natura all'interno di *Storia della colonna infame* (in cui vi è solo un'illustrazione che raffigura delle pecore a p. 1130)¹ e nei *Promessi sposi* ce ne sono solo venti. La mia analisi si soffermerà su alcune di queste vignette per dimostrare come l'immagine contribuisca ad amplificare la semantica del testo, creando dei richiami tra episodi del romanzo e altri echi letterari rilevabili da parte di un lettore attento.

Innanzitutto, è opportuno ripercorrere la storia delle immagini della *Quarantana* per comprendere l'importanza che l'autore attribuì all'apparato iconografico della sua opera. Secondo la ricostruzione della vicenda editoriale proposta da Parenti e poi ripresa da Mazzocca, Manzoni volle delle illustrazioni particolari. La difficoltà nella realizzazione delle stesse era dovuta sia al fatto che le immagini non dovevano essere a piena pagina in apertura di capitolo – come prevedeva il modello “inglese” dell'illustrazione – ma inserite all'interno del testo in un punto preciso, in cui si fa riferimento al soggetto raffigurato. Inoltre, l'autore volle delle silografie su legno di bosso, che non erano le illustrazioni più utilizzate in Italia a quell'altezza cronologica. Giancarlo Alfano sottolinea che questo sistema favoriva «un intenso rapporto tra pagina tipografica, racconto romanzesco e illustrazioni».² Tale operazione si rivelò particolarmente impegnativa, dal momento che fu necessario cooptare degli artisti che disegnassero le immagini e le sottoponevano al giudizio del committente e degli incisori che riproducevano i disegni su legno. Manzoni ebbe un ruolo fondamentale nella realizzazione delle illustrazioni, come ci testimonia un suo manoscritto autografo conservato alla Biblioteca Braidense, valorizzato da Attilio Momigliano nel 1930 e successivamente da Marino Parenti nel 1945. Queste carte d'autore sono indicate convenzionalmente con il titolo *Motivi delle vignette* in virtù dell'appunto vergato da Teresa Borri nel verso dell'ultimo foglio: «Motivi delle vignette dei *Promessi Sposi* scelti, descritti, numerati e appostati da Alessandro Manzoni in queste carte che ha poi regalate a me, unitamente alle prime prove in legno tirate a mano dagli incisori stessi. Regalo avuto del Xbre 1844 da Teresa Manzoni (vedova Stampa)». Mazzocca – menzionato da Alfano – afferma che l'autore aveva voluto dare importanza all'immediata riconoscibilità del racconto visivo e supportare la memoria del lettore, facendo risaltare l'azione (piuttosto che la

¹ Tutte le indicazioni relative alle pagine dei *Promessi sposi* fanno riferimento alla seguente edizione del romanzo: A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Francesco de Cristofaro e Giancarlo Alfano, Matteo Palumbo, Marco Viscardi, saggio linguistico di Nicola De Blasi, Milano, BUR Rizzoli, 2022.

² G. ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni*, in A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 1263-1284: 1266.

descrizione) e la qualità della situazione.³ Nell'operazione furono coinvolte diverse personalità, ciascuna con un incarico specifico. Manzoni fu l'ideatore dei soggetti e il principale disegnatore fu Francesco Gonin (Torino 1808 - Giaveno 1889), artista molto in voga a quel tempo, decoratore di palazzi, chiese, teatri, scenografo al Teatro Regio di Torino dal 1837 e illustratore delle *Poesie* di Carlo Porta nell'edizione del 1842.⁴ Egli realizzò la maggior parte delle illustrazioni, affiancato da Paolo e Luigi Riccardi (rispettivamente figurista e paesista), Giuseppe Segni (ritrattista), Luigi Bisi (vedutista), Federico Moja (prospettico) e Massimo d'Azeglio. Il reclutamento degli incisori fu più complesso, in quanto la silografia non era ancora diffusa in Italia, pertanto, Manzoni fece arrivare da Parigi Bernard, Pollet, Loyseau e Sheeres, essendo questi esperti nella lavorazione del legno di bosso.⁵ Come si comprende facilmente, la traduzione intersemiotica delle parole scritte in immagini risultò abbastanza complessa perché scandita in due fasi: quella del disegno e quella dell'incisione. L'autore ha ben chiara la funzione di questo apparato iconografico e la natura dell'operazione, non a caso nella dedica contenuta nella copia donata a Gonin l'artista viene definito «ammirabile traduttore».⁶

L'esigenza di inserire le immagini, dettata in primo luogo dalla necessità di evitare le edizioni pirata – il cui numero era stato notevole dopo la *Ventisettana* – era altresì finalizzata a controllare da vicino l'esecuzione puntuale delle nuove scelte linguistiche e, soprattutto, a contrastare i travisamenti che avevano caratterizzato i dieci anni di fortuna visiva dell'opera. Dopo l'edizione ufficiale del 1827 erano state realizzate circa settantacinque ristampe, la maggior parte delle quali corredate da un apparato iconografico. Le prime illustrazioni apparvero quello stesso anno nel numero di dodici litografie pubblicate dallo stabilimento Ricordi. Come sostiene Pallottino, le immagini non sono di buona qualità oltre che per l'inattendibilità interpretativa, soprattutto per la fattura, la quale si riconnette agli stereotipi romantici in voga.⁷ Sta di fatto che questi tentativi di resa grafica guidarono non solo la prima ricezione dell'opera, ma influenzarono anche le tendenze di coloro che si cimentarono in seguito nella traduzione visiva del romanzo. Carlo Gallina ne diede un'interpretazione cattolico-pauperistica, Focosi ne propose una comico-realista, fino ad arrivare a Domenico Landini e Bartolomeo Pinelli, che contribuirono al fissarsi di un'autentica *koïnè* figurativa. Oltre ad essere caratterizzate da una spiccata propensione per le scene di folla, una restituzione anacronistica dell'abbigliamento dei personaggi e arredamenti non in linea con il gusto barocco, le illustrazioni delle edizioni non autorizzate presentano – sostiene Francesco De Cristofaro – una sorta «pittorresco domestico», in virtù del quale il barcaiolo del capitolo VIII in una stampa veneziana somiglia a un gondoliere, così come i disegni di Pinelli ambientano la vicenda dei due sposi nella Roma papalina⁸. In virtù di ciò, Manzoni sentì il bisogno di recuperare il controllo sull'interpretazione visuale del suo romanzo.⁹

È interessante citare il pensiero espresso dall'autore nel discorso intitolato *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, pubblicato nel fascicolo VI delle *Opere varie*, uscito a Milano presso Radaelli nell'ottobre del 1850:

Corre tra questi [i lavori di storia] e il vostro la stessa differenza, in certo modo, che tra una carta geografica, dove sono segnate le catene de' monti, i fiumi, le città, i borghi, le strade maestre d'una vasta regione, e una carta topografica, nella quale, e tutto questo è più particolarizzato (dico quel tanto

³ Ivi, 1267.

⁴ P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figura dal XV al XX secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988, 116.

⁵ Ivi, 117.

⁶ F. MAZZOCCA, *Quale Manzoni? Vicende figurative dei «Promessi sposi»*, Milano, Il Saggiatore, 1985, 129.

⁷ PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana...*, 112.

⁸ S.S. NIGRO – F. DE CRISTOFARO, *Il romanzo illustrato*, in P. Italia (a cura di), *Manzoni*, Roma, Carocci, 2020, 239-264: 244-247.

⁹ ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni...*, 1265-1266.

che ne può entrare in uno spazio molto più ristretto di paese), e ci sono di più segnate anche le alture minori, e le disuguaglianze ancor meno sensibili del terreno, e i borri, le gore, i villaggi, le case isolate, le viottole.¹⁰

Manzoni distingue le opere di storia, che riportano dati oggettivi e raccontano i fatti in maniera asettica e impersonale, dai romanzi storici, in cui l'autore presta maggiore attenzione ai particolari mettendo in evidenza le peculiarità del periodo narrato. Per rendere la distinzione più chiara l'autore paragona gli scritti dello storico alla carta geografica e l'opera letteraria alla carta topografica, in cui sono indicate anche le alture minori, le case isolate, le gore, vale a dire le componenti meno evidenti del territorio. L'affermazione è coerente con l'attenzione al dettaglio che Manzoni mostra all'interno della narrazione, ad esempio quando nel primo capitolo dice che don Abbondio teneva nel breviario l'indice della mano destra, come pure nella descrizione della natura nel celebre *incipit*, in cui illustra con abilità quasi pittorica il paesaggio lacustre. In un certo senso le vignette della Quarantana sono un mezzo che l'autore utilizza per arricchire di ulteriori dettagli la sua "carta topografica" e guidare l'immaginazione del lettore.

Infatti, per riconoscere quella relazione tra il positivo raccontato e il verosimile proposto, è appunto una condizione necessaria, che questi compariscano distinti. [L'autore] Fa, a un di presso, come chi, disegnando la pianta d'una città, ci aggiunge, in diverso colore, strade, piazze, edifici progettati; e col presentar distinte dalle parti che sono, quelle che potrebbero essere, fa che si veda la ragione di pensarle riunite. La storia, dico, abbandona allora il racconto, ma per accostarsi, nella sola maniera possibile, a ciò che è lo scopo del racconto. Congetturando, come raccontando, mira sempre al reale: lì è la sua unità.¹¹

In questo passo il romanziere è paragonato ad un architetto, che integra la pianta di una città aggiungendo nuovi edifici a quelli già esistenti. In sostanza, l'autore rispetta il verosimile quando sulla base di una realtà storica nota inserisce una componente finzionale rendendola coerente il più possibile con il vero. Oltre a chiarire il concetto di verosimiglianza, è significativo che Manzoni parli dell'operazione creativa della scrittura accostandola all'opera di un disegnatore.

Entrando nello specifico, esaminiamo alcuni casi relativi alle immagini della natura tentando di comprendere quale effetto produca la rappresentazione grafica nell'interazione con il testo. Sulla scorta degli studi di Stefano Barelli, il quale afferma che «il racconto visivo procede per scatti narrativi determinati dalle istantanee sincroniche delle vignette»¹², Giancarlo Alfano sostiene che le immagini costituiscono un sistema autonomo dal punto di vista estetico e comunicativo e che intrattengono con le parole un rapporto complesso e mai lineare.¹³ Il principale effetto che generano è l'intensificazione, spesso accompagnato da richiami intertestuali. Prendendo ad esempio fra Cristoforo, uno dei personaggi determinanti per lo svolgimento della storia, notiamo che è associato al sole. Le uniche due vignette in cui l'astro viene rappresentato con i raggi sono poste nell'*incipit* del capitolo IV, quando esce dal convento per recarsi a casa di Lucia e Agnese, e nel capitolo VI, quando ritorna sui suoi passi dopo il colloquio con don Rodrigo.¹⁴ Nel primo caso l'illustrazione è facilmente comprensibile dal lettore perché la narrazione inizia all'alba, mentre nel secondo l'immagine si carica di significati simbolici. Il testo parla del tramonto: «Alzò gli occhi verso l'occidente e vide il sole inclinato, che già toccava la cima del monte, e pensò che rimaneva ben poco del giorno».¹⁵ Gonin rappresenta fedelmente l'astro che sta per scomparire dietro la montagna,

¹⁰ MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di S. De Laude, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 3-4.

¹¹ Ivi, 17.

¹² S. BARELLI, *Un romanzo per immagini. Testo verbale e testo iconico nei Promessi sposi illustrati del 1840*, «Archivio storico ticinese» XXVIII (1991), 193-228: 198.

¹³ ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni...*, 1269.

¹⁴ A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 166; 230.

¹⁵ Ivi, 229.

ma arricchisce il disegno con numerosi dettagli, mettendo in secondo piano la figura di fra Cristoforo e dando risalto agli elementi naturali. Si vedono sulla destra una serie di alture, un muricciolo, poi la vegetazione e il fiume su cui navigano due piccole imbarcazioni. Manzoni apprezza particolarmente il disegno, infatti in una lettera all'artista del 2 febbraio del 1840 si esprime in questi termini sull'incisione: «Quel bel frate, in quel bellissimo paese».¹⁶ La serenità trasmessa dal paesaggio e il saio francescano indossato dal cappuccino potrebbero far pensare al *Cantico delle creature* di san Francesco d'Assisi; inoltre il frate, avendo lo sguardo rivolto in alto, sembra assumere un atteggiamento orante verso l'elemento naturale che simboleggia Dio («de te, Altissimo, porta significatione», v. 11). L'effetto visivo è accentuato dal testo, infatti poco prima dell'illustrazione la narrazione fa riferimento alla provvidenza divina, presentando i pensieri di fra Cristoforo che si stupisce perché ha incontrato un servo che lo aiuterà a sventare il rapimento di Lucia (- Ecco un filo, pensava, un filo che la provvidenza mi mette nelle mani. E in quella casa medesima! E senza che io mi sognassi di cercarlo!). In questo caso la parola valorizza l'immagine, in quanto il riferimento a Dio, letto accanto alla vignetta, fa assumere al sole dei significati simbolici coerenti con i pensieri del personaggio.

Giancarlo Alfano afferma che le vignette hanno anche un'energia individuale e alle volte diventano dei «cristalli di senso». L'esempio portato è quello delle figure allegoriche, come l'Abbondanza con la cornucopia riprodotta nel capolettera del capitolo XXVIII, in realtà una maschera della carestia, dal momento che rappresenta l'illusione di prosperità causata dalla politica sconsiderata dei governanti milanesi. In questo caso l'immagine diventa la fissazione/cristallizzazione di una riflessione morale.¹⁷ Un effetto analogo si genera negli *incipit* dei capitoli X e XIX, i cui capilettera raffigurano delle piante. Il decimo capitolo, in cui il principe padre riesce a piegare la volontà di Gertrude e la costringe a entrare in monastero, si apre con una riflessione dell'autore sull'animo dei giovani.¹⁸ Badini Confalonieri riconduce l'illustrazione alla similitudine floreale usata da Manzoni e all'indicazione presente nei *Motivi delle vignette* («Un fiore appena sbucciato [sic!]»),¹⁹ ma ad uno sguardo attento si nota che il fiore spunta da una pianta rampicante. L'immagine amplifica il senso del testo, giacché poco dopo si dice che l'astuzia interessata si serve delle buone disposizioni d'animo giovanili per «legare una volontà che non si guarda».²⁰ Il significato del verbo legare, che in questo caso indica una coercizione, è rafforzato dall'immagine della pianta che, avvolgendosi intorno ai due tratti della lettera V, la «lega»; la sopraffazione della volontà è inoltre confermata dall'intestazione del capitolo che raffigura la lotta tra il serpente e la colomba, dove si vede il rettile sta stritolando l'indifeso uccello. Nel capitolo XIX, che presenta la medesima intestazione, il conte zio riesce ad ottenere dal padre provinciale l'allontanamento di fra Cristoforo da Pescarenico. Manzoni, attingendo alle sue ampie conoscenze di botanica, nell'*incipit* parla di un lapazio e nei *Motivi* dà questa indicazione a Gonin: «Iniziale del Cap. 19. Un bel lapazio. Rumex acutus. Mil(anes)e slavazz».²¹ La pianta, nota come «erba pazienza» o «acetosella» è un arbusto selvatico e parassitario a spiga ramosa. È importante rilevare che nel passo l'autore affronta una questione fondamentale per la religione cattolica, riflettendo sulla presenza del male nella storia umana. Valter Boggione individua due possibili fonti evangeliche: la parabola della zizzania – erba infestante che cresce insieme al grano e verrà estirpata nel giorno del

¹⁶ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, vol. II, Milano, Adelphi, 1986, 125.

¹⁷ ALFANO, *Il sistema delle illustrazioni...*, 1270-1271.

¹⁸ «Vi son de' momenti in cui l'animo, particolarmente de' giovani, è disposto in maniera che ogni poco d'istanza basta a ottenerne ogni cosa che abbia un'apparenza di bene o di sacrificio: come un fiore appena sbocciato, s'abbandona mollemente sul suo fragile stelo, pronto a concedere le sue fragranze alla primaria che gli aliti punto d'intorno». Cfr. A. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 343.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*

²¹ «Chi, vedendo in un campo mal coltivato, un'erbaccia, per esempio un bel lapazio, volesse proprio sapere se sia venuto da un seme maturato nel campo stesso, o portatovi dal vento, o lasciatovi cader da un uccello, per quanto ci pensasse, non ne verrebbe mai ad una conclusione». Cfr. *ivi*, 589.

Giudizio (*Mt*, 13, 24-30) – e quella del buon seminatore, evocata tramite il richiamo al seme e alle diverse alternative sulla sua provenienza.²² Manzoni afferma che l'uomo non può sapere quale sia l'origine del male e per esprimere il concetto utilizza il lapazio, una pianta parassita che cresce a spese di altre piante. L'arbusto probabilmente simboleggia il conte zio, il quale si serve del padre provinciale, personaggio che dovrebbe essere dalla parte del bene, per compiere un'azione iniqua. In questo caso l'immagine rende più esplicita la riflessione dell'autore, che scoraggia il lettore a ricercare le cause delle azioni umane, consapevole che nella vita terrena spesso il male riesce a prevalere.

Quattro illustrazioni presenti nella *Quarantana* sono state eseguite da Massimo d'Azeglio, imparentato con Manzoni dal 1831, anno in cui sposò la figlia maggiore Giulia. L'artista contribuì all'elaborazione iconografica di un nuovo genere pittorico, definito da Martina Corgnati "paesaggio storico" e letterario, infatti, i disegni realizzati per il romanzo rappresentano ambienti esterni. La studiosa concorda con il parere di Mazzocca secondo cui la pittura di d'Azeglio si distingue per la spigliatezza del segno, nel senso che l'artista riesce a sintetizzare in pochi tratti sia uno spazio aperto o un frammento di natura, ma anche l'atteggiamento o il gesto delle varie figure.²³ Una vignetta a lui attribuita è quella in cui don Abbondio si reca al castello dell'Innominato sulla mula.²⁴ Manzoni dà un'indicazione precisa, ma lascia libero il disegnatore di mettere in risalto le due figure o il paesaggio.²⁵ D'Azeglio realizza una vignetta in cui i personaggi sono di piccole dimensioni e il vero protagonista è il dirupo, raffigurato dettagliatamente con colore scuro perché è coperto dall'ombra. Commentando la seconda illustrazione del primo capitolo del romanzo,²⁶ che mostra «quel ramo del lago di Como», Matteo Palumbo osserva che la cima del monte – ombrosa e nera – simboleggia il selvaggio e si contrappone alle parti chiare più in basso, dove si trovano le case, i vigneti e in generale il paesaggio antropizzato.²⁷ Tale considerazione si può certamente applicare all'immagine del dirupo, che rappresenta sia la natura incontaminata sia la paura di don Abbondio, il quale teme il luogo, la persona dell'Innominato e, soprattutto, il fatto che la mula cammini sul ciglio del burrone, mettendolo in pericolo.

La natura selvaggia è certamente dominante durante la fuga di Renzo, che si trova ad attraversare un bosco di notte alla ricerca dell'Adda. L'episodio è tra i più noti del romanzo e nel capitolo XVII troviamo un'immagine di Massimo d'Azeglio.²⁸ La critica ha spesso interpretato la natura nei *Promessi sposi* come luogo idilliaco fuori dal tempo, creato da Dio per gli uomini, mentre la storia è caratterizzata da soprusi, ingiustizie e violenze causate dalle azioni dei malvagi.²⁹ Altra interpretazione, dal carattere prettamente romantico, vede il paesaggio come la proiezione degli stati d'animo dei personaggi. Ferruccio Ulivi, ad esempio, afferma che in Manzoni la natura è concepita come qualcosa di coevo alle aspirazioni e intuizioni degli uomini, «puramente e innocentemente paterna o materna», a differenza di quanto riteneva Leopardi.³⁰ In realtà, il pensiero dell'autore è più profondo, come si evince dagli studi recenti. Valter Boggione, in particolare, sottolinea come tra natura e uomo vi sia un rapporto complesso e interattivo. Nel capitolo I il narratore contrappone «i massi nudi e giganteschi, e le foreste» al «lungo pendio distinto dalle

²² V. BOGGIONE, *Natura e cultura nei "Promessi sposi"*, «Rivista di studi manzoniani» II (2018), 11-51: 36-37.

²³ M. CORGNATI, *Massimo d'Azeglio nella vita, nell'arte e nella storia*, in M. Corgnati (a cura di), *Massimo d'Azeglio pittore*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1998, 19-29: 24-26.

²⁴ MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 719.

²⁵ «dove la via era sur un rialto, sur un ciglione, la mula, etc. (un dirupo alto, colle due figure piccolissime in cima, ovvero le due figure più grandi, e il dirupo appena accennato a scelta dell'artista. Nel primo caso s'avrà a fare anche la lettiga, e l'Innominato davanti a D. Abb.o)» Cfr. *Ibidem*.

²⁶ Ivi, 89.

²⁷ M. PALUMBO, *I promessi sposi (1840)*, in P. Italia (a cura di), *Manzoni*, Roma, Carocci, 2020, 93-122: 96-98.

²⁸ MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 546.

²⁹ M. G. STASSI, «*Quel ramo del lago di Como...*». *La natura nei Promessi Sposi tra idillio e storia*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Prospettive sui Promessi sposi*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1991, 15-42: 15-17.

³⁰ F. ULIVI, «*Natura caduta*» e rappresentazione naturale in *Manzoni*, «Convivium» XXXIII 6 (1964), 584-603: 600.

varie colture», facendo capire che la bellezza insita nel paesaggio è «confusa e indeterminata nella forma della foresta e del bosco», mentre viene valorizzata dalla coltivazione e quindi dall'intervento dell'uomo, che fa risaltare «gli aspetti più decorativi della natura».³¹ Tale concezione è evidente nella fuga di Renzo e nel passaggio dell'Adda. Il personaggio, avendo abbandonato il caos cittadino, inizialmente si sente rassicurato dal contatto con la campagna, tuttavia, non appena le coltivazioni lasciano il posto alla «sodaglia» e al bosco, inizia ad avvertire un senso di smarrimento, prova ribrezzo e orrore di fronte al groviglio di piante che gli impedisce il passaggio (pruni, quercioli, marrucche), al punto che medita di tornare indietro. La vegetazione assume forme mostruose agli occhi di Renzo e la sua percezione è quella della morte, infatti, istintivamente inizia a recitare orazioni per i defunti. Ad un certo punto sente il rumore dell'acqua e recupera lucidità, anche perché l'Adda lo riporta alle sue origini, in quanto nel capitolo precedente aveva ricordato di essere nato e cresciuto vicino ad una delle sorgenti del fiume. Boggione sottolinea l'importanza della *climax* rumore, mormorio, voce, sostenendo che non è l'elemento paesaggistico a riportare la serenità, ma la razionalità di Renzo nel momento in cui egli ricollega al conosciuto e al familiare la minaccia ignota rappresentata dalla natura allo stato selvaggio. Il passaggio dell'Adda rappresenta quindi il ritorno alla civiltà, preannunciato dalla vista sull'altra sponda dei paesi, di Bergamo – descritta come una macchia biancastra – e in generale del paesaggio antropizzato³². La vignetta realizzata da d'Azeglio nel capitolo XVII valorizza solo una parte del testo, pur rispettando l'indicazione dell'autore («Scese un po' sul pendio, e, separando e diramando, con le mani e con le braccia, il prunaio, guardò giù se qualche barchetta»)³³. Nell'immagine il fiume è appena accennato, mentre l'occhio del lettore è attratto dai pruni e soprattutto dagli alberi che sovrastano il personaggio, rappresentato in piccole dimensioni mentre si regge ad un tronco. La natura sembra rispecchiare la paura di Renzo, che poco prima nel bosco si era sentito sopraffatto dall'orrore ed «era per perdersi affatto».³⁴ Qualcosa di simile accade due illustrazioni dopo, quando Gonin rappresenta l'attraversamento dell'Adda. Il motivo della vignetta recita: «“Scorto sul fondo della barca un altro remo, lo afferra” – ovvero: “Ah! Ah! siete del mestiere – Un pochettino”». Alfano nella sua nota di commento associa l'immagine a quella dell'*Addio ai monti* – realizzata da Riccardi – e afferma che probabilmente l'artista va oltre le intenzioni dell'autore, rappresentando un paesaggio simbolico.³⁵ L'indicazione manzoniana, in effetti, riporta il dialogo tra il pescatore e Renzo, e ci si sarebbe aspettati un disegno che desse risalto ai due uomini. Gonin, al contrario, pone in secondo piano l'imbarcazione e i rematori e valorizza il lago, i monti sull'altra sponda (tra i quali si vede una chiazza bianca, che potrebbe indicare Bergamo), e soprattutto il cielo chiaro all'alba che contrasta con il colore scuro delle nuvole. L'immagine, frutto di un'interpretazione libera del disegnatore, collabora con il testo portando allo sguardo del lettore il cielo di Lombardia – descritto minuziosamente dall'autore – «così bello quand'è bello, così splendido, così la pace», simbolo di Dio e della provvidenza.³⁶

L'ultimo caso preso in esame è la vignetta posta a chiusura del capitolo XXVII. L'indicazione di Manzoni è molto stringata e indica solo il passo da tradurre in immagine («Finale del Cap. 27. come un turbine etc.»). Il testo introduce la parte della narrazione di carattere storico in cui si parla della carestia, della guerra del Monferrato e del cattivo governo umano. L'autore utilizza una lunga similitudine per

³¹ BOGGIONE, *Natura e cultura nei "Promessi sposi"*..., 18.

³² Ivi, 23-26.

³³ MANZONI, *I Promessi Sposi*..., 546.

³⁴ Ivi, 547.

³⁵ Ivi, 552.

³⁶ «Il cielo prometteva una bella giornata [...] Più giù, all'orizzonte, si stendevano, a lunghe falde ineguali, poche nuvole, tra l'azzurro e il bruno, le più basse orlate al di sotto d'una striscia quasi di fuoco, che di mano in mano si faceva più viva e tagliente: da mezzogiorno, altre nuvole rinvoltte insieme, leggiere e soffici, per dir così, s'andavan lumeggiando di mille colori senza nome». Cfr. MANZONI, *I Promessi Sposi*...551.

indicare la portata devastante degli eventi che travolge anche gli umili, sconvolgendone l'esistenza.³⁷ Alludendo ai "casi nuovi" che saranno dominanti negli ultimi capitoli del romanzo, Manzoni inserisce all'interno della figura retorica un riferimento al canto V dell'*Inferno*, evidenziato dall'uso del termine 'rapina' riferito alla forza dirompente del turbine («da bufera infernal che mai non resta, mena li spirti con la sua rapina»). L'immagine traduce una singola parte del testo e allo stesso tempo ne valorizza il senso. Sulla pagina, infatti, è rappresentato solo un elemento della similitudine, poiché non si vede un ambiente cittadino – a cui l'autore fa riferimento parlando di tetti, case e muri – ma un bosco durante una tempesta. L'estro dell'artista interpreta l'espressione «sbarbando alberi» in maniera particolarmente intensa, disegnando una vignetta simile ai dipinti di Turner o di Friedrich. Il vento diventa visibile grazie alle chiome ai rami piegati, inoltre, la presenza di un albero spezzato e di un altro su cui si sta abbattendo un masso mostrano un'immagine paurosa e inquietante della natura, facendo risaltare l'atmosfera infernale.

Sulla base di quanto osservato, la Quarantana rappresenta un esempio perfetto della fecondità della collaborazione tra letterati e artisti. Come si è visto, il ruolo svolto dalle illustrazioni – in particolare quelle della natura – non è passivo rispetto al testo, dal momento che queste ultime interagiscono in vari modi con la parola scritta valorizzandone il senso e i significati. È pertanto importante sottolineare che i disegnatori e gli incisori con la propria creatività, pur sotto la supervisione dell'autore, hanno dato una personale interpretazione visuale del romanzo, la quale dal 1842 continua a guidare e influenzare l'immaginazione dei lettori, portando di fronte ai loro occhi i personaggi e i luoghi di uno dei capisaldi della letteratura italiana.

³⁷ «Finalmente nuovi casi, più generali, più forti, più estremi, arrivarono anche fino a loro [i nostri personaggi], fino agli infimi di loro, secondo la scala del mondo: come un turbine vasto, incalzante, vagabondo, scoscendendo e sbarbando alberi, arruffando tetti, scoprendo campanili, abbattendo muraglie, e sbattendone qua e là i rottami, solleva anche i fuscilli nascosti tra l'erba, va a cercare negli angoli le foglie passe e leggere, che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina». Cfr. MANZONI, *I Promessi Sposi...*, 820-821.