

FEDERICA ALZIATI

*Proposte di riflessione su una (duplice) impresa di editoria artistica:
le edizioni illustrate dei 'Promessi sposi' e delle 'Poesie scelte' di Carlo Porta
(Guglielmini e Redaelli, 1840-1842)*

In

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

Come citare:

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

FEDERICA ALZIATI

*Proposte di riflessione su una (duplice) impresa di editoria artistica:
le edizioni illustrate dei 'Promessi sposi' e delle 'Poesie scelte' di Carlo Porta
(Guglielmini e Redaelli, 1840-1842)*

L'apparizione congiunta presso Guglielmini e Redaelli, nel biennio 1840-1842, delle edizioni illustrate dei 'Promessi sposi' e delle 'Poesie scelte' di Carlo Porta, realizzate dal medesimo gruppo di disegnatori ed incisori, rivela – come ha sottolineato Dante Isella – l'esistenza di un progetto di fondo necessariamente unitario. Un saggio di confronto tra gli apparati illustrativi delle due edizioni potrà allora contribuire a dispiegare meglio il profondo legame di Manzoni con l'eredità dell'universo portiano.

Milano, giugno 1840: una brochure accuratamente impaginata e corredata di illustrazioni promuove una pubblicazione di prossima realizzazione «col nuovo metodo delle così dette edizioni illustrate, nel qual genere Milano può giustamente vantarsi d'essere stata la prima città d'Italia che le abbia adottate»; le condizioni di associazione prevedono «50 dispense circa, con 200 disegni inseriti nel testo» (per un ritmo di distribuzione di «una dispensa di 8 pagine» alla settimana, a partire dal «mese di luglio») e in testa ai riferimenti indicati a chi volesse associarsi campeggia la «tipografia Guglielmini e Redaelli, in contrada di San Pietro all'Orto num. 890». Senza nemmeno soffermarsi sulle date e sul computo preciso di fascicoli e vignette, si sarebbe tentati di scommettere prontamente che si tratti della Quarantana. Un azzardo comprensibile eppure destinato in ogni modo a fallire il bersaglio, dal momento che il quartino pubblicitario, lungi dall'introdurre l'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, presenta al pubblico una nuova raccolta delle *Poesie scelte in dialetto milanese* di Carlo Porta e (in netto subordine) Tommaso Grossi.¹ Il gioco di rifrazioni tra la Quarantana e la silloge poetica prosegue quindi fino a riverberarsi nel frontespizio di quest'ultima, che si vanta illustrata «da F. Gonin, P. Riccardi, L. Sacchi ed altri artisti»: non un'ulteriore illusione ottica, ma la conferma di un'impresa editoriale necessariamente duplice affidata in buona parte alla medesima équipe di tipografi, disegnatori e incisori. «Solo che si rammentino i problemi e le difficoltà che si dovettero risolvere e superare» per mettere a punto la veste grafica e tipografica dei *Promessi sposi* del 1840-1842, «è evidente che l'edizione illustrata del Porta fu possibile unicamente in virtù di quella complessa e onerosa organizzazione. Sembra quindi lecito pensare che solo il Manzoni potesse, non si dice autorizzarla, ma favorirla; o addirittura promuoverla, d'intesa con il Grossi [...] che la gestì» – scriveva in proposito Dante Isella, confermando una volta per tutte la solidarietà costitutiva di quella bifronte avventura editoriale e letteraria:

Un'operazione culturale «firmata», [...] non un'idea di semplici stampatori o una mera coincidenza editoriale, così che agli inizi degli anni Quaranta il pubblico dei lettori si vide riproporre, insieme, le due opere maggiori della cultura romantica lombarda: sui banchi delle librerie le dispense con i casi illustrati di Renzo e di Lucia, di fra Cristoforo e dell'Innominato,

¹ La brochure specifica che l'antologia sarà «preceduta dalla biografia di Carlo Porta scritta da Tommaso Grossi, il quale pure si compiacque di permettere la ristampa de' suoi versi»: il progetto annovera infatti in chiusura il componimento d'occasione *Per el matrimoni del sur Cont Verr* e la «comi-tragedia» *Giovanni Maria Visconti* a firma di Porta e Grossi, e i testi *In morte di Carlo Porta*, *La pioggia d'oro* e *La fuggitiva*, che si devono a quest'ultimo. Il quartino pubblicitario si conserva, rilegato nel volume delle *Poesie* subito dopo il frontespizio editoriale, nell'esemplare dell'edizione conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (dal quale si cita): *Poesie scelte in dialetto milanese di Carlo Porta e Tommaso Grossi*, Milano, Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1842 (Inventario: 8 080002392; Segnatura: LN.F.012).

messe a fianco di quelle, graficamente eguali, delle storie di Giovannin e del Marchionn, di Fraa Conduitt e della Marchesa Paola Travasa.²

Notizie nient'affatto sorprendenti per i frequentatori della vulgata portiana, testimoni abituali della fecondità del sodalizio romantico milanese e spettatori privilegiati dell'intima, inesauribile consonanza della realtà umana ritratta dai due fuoriclasse, Porta e Manzoni. È tuttavia lecito ipotizzare che il postulato non valga negli stessi termini anche nell'ambito dei manzonisti, considerando che – per evidenti ragioni di peso specifico – il poeta dialettale ha esercitato sulla mole degli studi manzoniani una forza di attrazione infinitamente minore di quanto non sia accaduto a parti invertite,³ e che, nello specifico, il volume illustrato portiano non viene nemmeno citato tanto nella recente edizione critica di Badini Confalonieri come nel più datato, monumentale lavoro di Marino Parenti sui *Promessi sposi* del 1840-1842. Non sarà allora ingiustificato investire qualche energia nella convinzione che anche un nuovo, pur parziale confronto tra la Quarantana e le *Poesie scelte* di Porta possa contribuire ad esplorare quell'orizzonte di intuizioni poetiche e aspirazioni intellettuali per buon tratto condivise. Tanto più che il proposito trae immediato conforto dalla ben nota passione con la quale Manzoni seguì in prima persona la trasposizione grafica del nucleo vitale del proprio romanzo, che affiora nell'efficacia di ogni singola scena e nell'identità inconfondibile di ciascuno dei personaggi:

Di qual parlo e di qual taccio? Quel bel frate, in quel bellissimo paese; e quel frate medesimo, con quella stupenda espressione davanti al cavaliere, che, in questo, non gli cede punto; quella mirabile folla di personcine, in quel magnifico cortile; quell'altra sala; quell'altra così bene aggrupata intorno al novizio, che dice tante cose col volto, e coll'atto del braccio e della mano, e quel bravo seduto-sdraiato a fianco di quella bella porta; e quel *car magon* di Lucia, con quella cara stizza di Renzo, sempre degni l'uno dell'altro; e quel viso, quella positura, quella toga del dottore, quel tenergli dietro del giovinotto, e le carte sul tavolone, e la seggiola colla

² Cfr. D. ISELLA, *Porta e Manzoni, Porta in Manzoni*, in ID., *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso*, Torino, Einaudi, 2003, 247-248; e la *Prefazione* dello stesso Isella alla *Bibliografia delle edizioni portiane*, Catalogo della *Mostra delle edizioni e illustrazioni di C. Porta* a cura di L. Orlando Cecco, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1975. Per la vicenda editoriale della Quarantana e per un'analisi dei suoi stilemi e modelli iconografici si rimanda a contributi imprescindibili quali *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti da Marino Parenti*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche, 1945, e *L'Officina dei Promessi sposi*, a cura di F. Mazzocca, Milano, Mondadori, 1985; si segnalano quindi, tra gli altri, gli affondi critici confluiti in S. S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996, e il recente studio di E. BRANDIGI, *I promessi sposi illustrati*, in EAD., *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze, Firenze University Press, 2013, 117-239; è infine d'obbligo far riferimento al testo, agli apparati e ai repertori bibliografici di A. MANZONI, *I promessi sposi e Storia della colonna infame*, edizione critica dell'edizione definitiva 1840-1842 a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno Editrice, 2006; e al nuovo commento alle illustrazioni di A. MANZONI, *I Promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo e M. Viscardi, Milano, BUR, 2014.

³ Al di là dei riferimenti puntuali nei commenti alle opere manzoniane, è significativo che riflessioni nutrite sui legami tra Porta e Manzoni figurino per la maggior parte sul versante della bibliografia portiana: si considerino gli interventi raccolti nel già citato ISELLA, *Carlo Porta. Cinquant'anni di lavori in corso...*, la monografia di M. NOVELLI, *Divora il tuo cuore, Milano. Carlo Porta e l'eredità ambrosiana*, Milano, Il Saggiatore, 2013, ma anche contributi più datati come il volume di G. BEZZOLA, *Vita di Carlo Porta nella Milano del suo tempo*, Milano, Rizzoli, 1980, la miscellanea *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, 1976, o il breve articolo di G. BASSANI, *Manzoni e Porta*, in «Paragone» 78 (1956), 36-39. Non si può inoltre prescindere dalle introduzioni e dagli apparati delle edizioni dei testi di Porta: tra queste, le *Poesie*, a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 2011; le *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, I Meridiani Mondadori, 2000² [1975]; e i *Poemetti*, a cura di G. Bezzola, Venezia, Marsilio, 1997. Sia inoltre concesso citare anche F. ALZIATI, *Lavori ancora in corso. Spunti di riflessione tra Porta e Manzoni*, «Versants», 64 (2017), 2, 63-71.

vacchetta accartocciata; e que' compagni a tavola; l'uno: *ela de rid?*; l'altro: *oh che scenna!*; e le due intestazioni così bene immaginate e così ben condotte, etc., etc. etc. chè non finirebbe.

Così scriveva l'autore a Francesco Gonin il 2 febbraio 1840, agli albori della comune impresa e di un fitto (e altrettanto animato) scambio epistolare, commentando con entusiasmo i primi disegni che lo raggiungevano da Torino.⁴ E se il carteggio manzoniano di questi anni non reca traccia del coevo progetto delle *Poesie* di Porta,⁵ sarà concesso in ogni caso immaginare anche i protagonisti portiani convocati nella compagine delle figure da raccomandare al cesello degli illustratori, magari prendendo alla lettera quelle righe in cui Manzoni accorda persino alla sua Perpetua una battuta dialettale, quasi si trattasse di negare qualsiasi soluzione di continuità all'ispirazione originaria dei personaggi di entrambi:

Carissimo Gonin,
L'è inutil: quand soo nient, poss di nient. Così diceva la tua Perpetua: e se pare a te, come, in prima istanza, è parso a noi, che lo dica tuttavia, e che il resto stia in proporzione, sarò compitamente contento.⁶

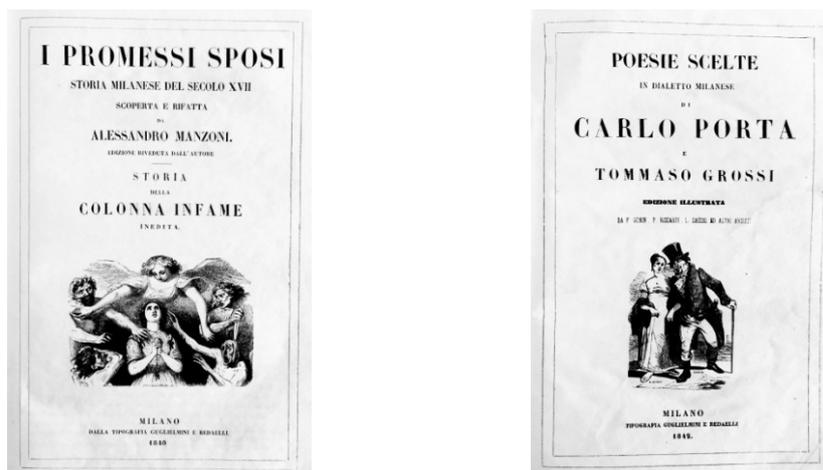
Venendo dunque ad un tentativo di comparazione delle edizioni, si dovranno innanzitutto notare le corrispondenze macroscopiche nella confezione: nonostante il volume di Porta mostri nel complesso un corredo illustrativo più ridotto e una minor cura dei dettagli,⁷ i frontespizi (figg.1-2), le intestazioni, i capilettera miniati, le cornici di pagina e i caratteri tipografici (cfr. figg. 3-4) rivelano a prima vista un progetto essenzialmente unitario.

⁴ Cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti e D. Isella, Milano, Adelphi, 1986, vol. II, 125-127. Non meno eloquente si rivela persino la prima lettera inviata a Gonin, il 2 gennaio 1840: «Giù quel lapis; cioè giù sul bosso, e poi di nuovo su, e di nuovo giù. Che bisogno hai tu d'aspettare? e che altro segreto ci può essere, fuor che quello che tu possiedi così bene, di tirar linee magiche? Io m'andavo figurando che ci fossero già cinque o sei care nuove creature, e me n'ero innamorato, come i principi dei romanzi d'una volta, di principesse non ancor viste» (*ivi*, 121-122); la misura dell'attenzione manzoniana ai dettagli delle illustrazioni si potrà invece evincere da una comunicazione del successivo 14 febbraio: «Ho però osato fare al Sacchi qualche osservazione [...]. Quella linea, per esempio, a sezioni di circolo, che mi par dura e prolungata oltre il dovere, sulla faccia di D. Abb[ondio]» (*ivi*, 130-132). Il documento più significativo della partecipazione di Manzoni all'impresa illustrativa resta in ogni caso il manoscritto autografo dell'autore con i *Motivi delle vignette dei «Promessi sposi»* conservato alla Biblioteca Braidense di Milano e pubblicato in *Manzoni editore...*, 129-149.

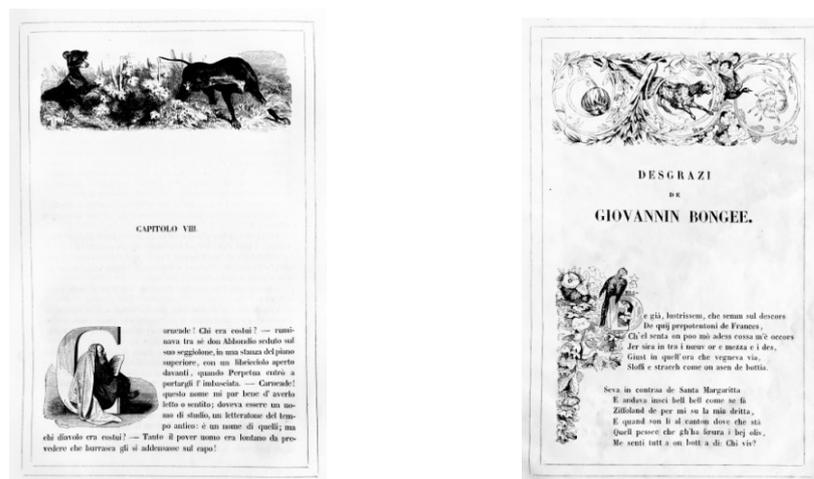
⁵ Lo stesso si dica per l'epistolario di Tommaso Grossi, dal quale emergono soltanto generici riferimenti alla collaborazione di Manzoni e Gonin e ai soggiorni di quest'ultimo in Lombardia: si vedano, ad esempio, le lettere di Grossi al d'Azeglio del 1 giugno e del 4 agosto 1840, e la lettera di Gonin a Grossi del 1 agosto 1843 (T. GROSSI, *Carteggio 1816-1853*, a cura di A. Sargenti, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni-Insurbria University Press, 2005, t. II, 573-575, 581-583, 691-693). «Massimo, Cattaneo, Grossi, Vitali, Rossari, etc. senza parlarti di que' di casa, [...] t'aspettiamo con quel sentimento che ti desideravamo» confida, da parte sua, Manzoni a Gonin il 27 marzo 1840, coinvolgendo nell'omaggio Grossi e altri interlocutori privilegiati (MANZONI, *Tutte le lettere...*, 138-139).

⁶ Il passaggio è tratto da una lettera del 3 marzo 1840 (cfr. MANZONI, *Tutte le lettere...*, 133-135) e traduce la celebre battuta della serva di don Abbondio: «non so niente: quando non so niente, è come se avessi giurato di tacere» (PS II 31; si fa riferimento all'edizione Badini Confalonieri).

⁷ Puntuale la ricognizione del volume delle *Poesie* offerta da Isella: «Cinquantotto dispense, di otto pagine come quelle dei *Promessi sposi*. [...] il Gonin e il Riccardi risultano attivi solo all'inizio (il Gonin da p. 2 a p. 73 e da p. 154 a p. 199, l'altro da p. 21 a p. 136); poi subentrano collaboratori di minor nome, le illustrazioni si fanno via via meno frequenti, testatine capilettere finalini figurati, anziché variare, tendono a ripetersi [...]. È evidente che l'edizione fu condotta nei tempi morti dei lavori per i *Promessi Sposi* e che gli altri costi, qui sostenuti direttamente da Guglielmini e Redaelli, dovettero indurli via via a una crescente parsimonia» (cfr. ISELLA, *Porta e Manzoni...*, 248).



Figg. 1-2 I frontespizi editoriali della Quarantana e delle *Poesie scelte* di Carlo Porta.



Figg. 3-4 Le pagine iniziali del capitolo VIII dei *Promessi sposi* e delle *Desgrazzi* di Giovannin Bongee.

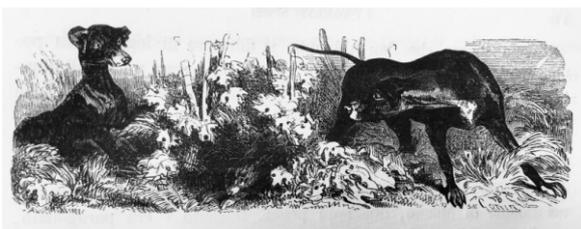
L'urbanità del frontespizio editoriale delle *Poesie*, che lascia avanzare in trionfo Giovannin Bongee e la sua Barborin (eccezionalmente agghindati per una rappresentazione alla Scala), parrebbe in effetti prendere le distanze dalla visione allegorica che prelude alla Quarantana, nella quale un dispiegamento di forze del Bene e del Male si contende la povera Lucia. Pure, le intestazioni che vegliano su componimenti e capitoli suggeriscono da subito un basso continuo di temi condivisi e ricorrenti, a partire dal motivo venatorio che anticipa le sfumature più sofferte del racconto inaugurale delle *Desgrazzi* dello stesso Giovannin;⁸ e se in cima all'*Introduzione* dei *Promessi sposi* un genietto relega in secondo piano due creature femminili insidiate per poi specchiarsi nella più pacifica versione di alcuni testi portiani (figg. 5-6), andrà senz'altro notato che a propagarsi dall'una

⁸ Non sarà allora un caso se l'intestazione delle *Olter desgrazzi* di Giovannin Bongee manifesta una progressione nella ferinità, dispiegando i profili sinuosi ma inquietanti di un ghepardo e una tigre.

all'altra edizione sono essenzialmente composizioni modulate sui toni di una di violenza minacciosa, con una sequenza eloquente di serpi, rapaci e cani da caccia (figg. 7-12).⁹



Figg. 5-6 L'intestazione con il genio della Quarantana e il suo corrispondente nell'edizione portiana.



Figg. 7-12 Motivi ricorrenti tra la Quarantana (a sinistra) e le Poesie di Porta (a destra).

⁹ Oltre a figurare nell'*Introduzione*, il tema del genietto ricompare ai capp. VI, XVII, XXIII, XXXVIII dei *Promessi sposi*, e nel volume portiano in corrispondenza di *El Miserere*, del *Framment del Cant quint della Versione dell'Inferno di Dante*, del Sonett *Per le nozze di Donna Fulvia Verri col Principe Don Carlo Pietra-Santa* e di altri due sonetti; le immagini di serpi ritornano rispettivamente ai capp. X, XV, XIX, XXVIII, XXXII, XXXV e per il Sonett *Per ona scenna mal organizzada*, la Novella *Fraa Zenever* e altri due sonetti; un rapace campeggia in testa ai capp. IX, XVI, XXII, XXVI, XXXI così come a *La preghiera*, *L'apparizion del Tass* e altri due sonetti; scene venatorie si susseguono tra i capp. VIII, XIII, XX, XXV, XXIX, XXXIV e i componimenti *A don Lissander Garion poetta meneghin traduttor de la Batracomiomachia d'Omer*, *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, *A cert forestee che viven in Milan e che se diletten de dinn roba de ciod*. Tanto nelle intestazioni del romanzo che in quelle delle poesie si riconoscono, infine, raffigurazioni di luoghi, scene o personaggi di gusto affine.

L'esame occasionale di singole scene e figure dovrebbe invece confermare – o, chissà, in alcuni casi magari persino suggerire – l'impronta comune (ora più scoperta ora sotterranea) che sembra immancabilmente caratterizzare protagonisti e comparse del consorzio umano, al contempo comico e dolente, magnificato da Porta e Manzoni. Si potrebbe allora estendere alla massima capacità di significato la convinzione che «le corrispondenze tra la pagina manzoniana e le poesie del Porta sono come le somiglianze di chi fa parte della stessa famiglia»¹⁰ e verificarne l'assunto trascorrendo, un po' per intuito un po' fortuitamente, da una vignetta all'altra. Risalterà senz'altro, tra i primi, il delicato ritratto di Lucia in abito da sposa, «i neri e giovanili capelli, spartiti sopra la fronte, con una bianca e sottile dirizzatura» (*PS* II 56), che il commento sapiente di Guido Bezzola ha insegnato ad accostare – almeno idealmente – ai «cavij a la zoeura, / Spartii in duu su la front, negher e folb» («i capelli alla montanina spartiti in due sulla fronte, neri e folli») della Tetton.¹¹ E proprio la disinvolta innamorata del Marchionn, mettendosi in posa di tre quarti col vestito della festa o sedendosi a filare tra le pagine del volume portiano, lascia il lettore di stucco per la somiglianza innegabile e inattesa, e che pure dimostra meglio di tante parole che davvero Lucia si può fregiare di essere «una contadina come tant'altre» (*PS* XXXVIII 55) (figg. 13-14).



Figg. 13-14 Due immagini della Tetton.

Un'altra, fortunata lettura sinottica, che ha abituato a guardare in simultanea allo stile di vita e all'accorata espressività di Giovannin Bongee e del curato manzoniano,¹² torna invece alla memoria all'ingresso in scena del personaggio di Porta, abilmente immortalato da Sacchi ricalcando la battuta «E andava inscì bell bell come se fa / Ziffoland de per mì sulla mia dritta» («*e andavo così bel bello come si fa, zuffolando tra me e me sulla mia destra*», *Desgrazzi*, vv. 8-9): le mani intrecciate dietro la schiena, l'aria

¹⁰ ISELLA, *Porta e Manzoni...*, 250.

¹¹ *Lament del Marchionn di gamb avert*, vv. 229-230 (l'edizione di riferimento per i testi portiani e le loro traduzioni è il meridiano a cura di Isella sopra citato); per l'accostamento, si confrontino in particolare BEZZOLA, *Vita di Carlo Porta...*, 265-276, e il commento dello stesso Bezzola ai *Poemetti...*, *ad locum* (ma anche ISELLA, *Porta e Manzoni...*, 257-259).

¹² Così già A. MOMIGLIANO, *L'opera di Carlo Porta. Studio compiuto sui versi editi e inediti*, Città di Castello, Lapi, 1909, 42-58; quindi BASSANI, *Manzoni e Porta...*, 38, e infine ISELLA, *Porta e Manzoni...*, 253-254.

svagata, non si fatterà a riconoscere alcune movenze tipiche di don Abbondio mentre a sua volta «tornava bel bello dalla passeggiata verso casa» (*PS I 8*) (fig. 15).¹³



Fig. 15 Giovannin Bongee entra in scena all'inizio delle prime *Desgrazzi*

Ad uno sguardo paziente, tuttavia, le tribolate vicende e i racconti sconsolati del Bongee risulteranno a tratti parimenti sovrapponibili alle peripezie (per lo più milanesi) del primo uomo manzoniano.¹⁴ Per entrambi si profila infatti un rapporto chiaroscurale con la legge e i suoi esecutori, lungo la linea d'ombra di un desiderio di giustizia immancabilmente represso e di applicazioni puntualmente prevaricatrici delle norme. Così, a Renzo tocca difendersi dalle ripetute inquisizioni dell'oste su «nome, cognome e patria» (*PS XIV 29*) e riaffermare la propria dignità di galantuomo¹⁵ («Che soddisfazione, che sugo, che gusto... di mettere in carta un povero figliuolo? Parlo bene, signori? Gli osti dovrebbero tenere dalla parte de' buoni figliuoli...», *PS XIV 56*), e qualcosa di molto simile accade allo stesso Giovannin, incappato nella ronda dei soldati al principio delle sue *Desgrazzi*:

*Chi sont?, respondi franco, in dove voo?
Sont galantomm e voo per el fatt mè;
Intuitù poeu del mestee che foo,
Ghen ven quaj cossa de vorell savè?
Foo el cavalier, vivi d'entrada, e mò!
Ghe giontaravel fors quaj coss del so?*

¹³ I due esiti testuali sono stati puntualmente accostati nei commenti ai *Promessi sposi* a cura di Biancamaria Travi (Milano, Mondadori, 1981, *ad locum*) e di Salvatore Silvano Nigro (Milano, I Meridiani Mondadori, 2002, *ad locum*).

¹⁴ Un suggerimento in tal senso potrebbe venire da alcune considerazioni di Gibellini: «la fisionomia di Giovannin è ancora velata dalla maschera caricaturale ereditata dalla tradizione del popolano millantatore e bastonato, da satira del villano trasferita dal contado alla città. Ma il tipo si chiaroscura nelle pieghe psicologiche di chi, raccontando le proprie disgrazie, si dà un tono» (si veda l'*Introduzione* di Pietro Gibellini al volume citato delle *Poesie*, XIII).

¹⁵ Quale esempio delle numerose occorrenze del termine nelle dichiarazioni di Renzo si potrebbe citare *PS XV 36* («Io? Io sono un galantuomo»), mentre sul versante portiano si segnala in particolare un componimento in settenari tronchi senza titolo datato al 1810-1811 (il numero 160 nella successione di Isella): «Ch'el ghe diga pur giò ciar / Che mi sont on bon fioeu, / Galantomm, che l'è insci rar / A trovann al di d'incoeu» («Gli dica pure giù chiaro che io sono un buon figliolo, galantuomo, che è così raro trovarne al giorno d'oggi», vv. 7-10).

*Me par d'avegh parlaa de fioeu polid,
N'eel vera? [...]*

*Ma lu el torna de capp a interrogamm
In nomo della legge, e el solta el foss,
E in nomo della legge, già se sa,
Sansessia, vala ben?, boeugna parla.¹⁶*

Eccoli allora, l'uno e l'altro, sorpresi nell'insidioso fascio di luce maneggiato con scarso riguardo dai rispettivi inquisitori (figg. 16-17):



Figg. 16-17 Giovannin e il soldato, Renzo e l'oste.

Anche se un'immagine contigua della Quarantana, con l'oste trattenuto dalla curiosità accanto al giaciglio dell'ospite «in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto» (*PS XV 12*, fig. 18), si potrebbe forse più propriamente appaiare al delicato e altrettanto divertito realismo di una scena d'interno delle seconde *Desgrazzi*, in cui Giovannin convince la moglie a superare la vergogna e a mostrare al lumicino discreto della sua candela i segni della violenza subita nel loggione del teatro (fig. 19).



Figg. 18-19

¹⁶ Corsivi di chi scrive; *Desgrazzi*, vv. 31-38, 45-48 («*Chi sono?*», *rispondo franco*, «*dove vado? Sono un galantuomo e vado per il fatto mio; quanto poi al mestiere che faccio, gliene viene qualcosa in tasca da volerlo sapere? Faccio il cavaliere, vivo di rendita, e adesso! ci rimetterebbe forse qualcosa del suo?*» *Mi pare di avergli parlato da bravo figliolo, nevero?* [...] *ma lui torna in capo a interrogarmi "in nomo della legge", e salta il foss, e "in nomo della legge", già si sa, sia che si sia, va bene?, bisogna parlare*); «Cosa volete? è legge: anche noi bisogna ubbidire» avrebbe ugualmente sentenziato l'oste in *PS XV 6*). La medesima scena si replica quindi nelle seconde *Desgrazzi*: «Ecco li che compar el respettor / Che addirittura el comenza a interrogann, / Chi senn e chi no semm, in dove stemm, / Patria, porta, cà e tecc, e che mestee femm» («*ecco li che compare l'ispettore, che incomincia addirittura a interrogarci, chi siamo e chi non siamo, dove stiamo, patria, porta, casa e tetto, che mestiere facciamo*», vv. 349-352).

Tra le strofe delle *Olter desgrazzi* capita persino di scorgere il malcapitato protagonista portiano accomodato ad un tavolo d'osteria, ma le vignette in cui le parabole individuali di Renzo e Giovannin paiono inevitabilmente convergere verso un punto di tangenza sono senz'altro quelle che li ritraggono nelle mani (poco rassicuranti) di soldati e forze dell'ordine (figg. 20-21).



Figg. 20-21 Renzo in arresto, e il Giovannin delle prime *Desgrazzi* contornato di soldati e curiosi.

Non dovrebbe allora essere motivo di sorpresa riconoscere qua e là nei due personaggi un non dissimile (e tragicomico) istinto di ribellione e un impeto di vendetta (più grottesco in Giovannin, ben più drammatico in Renzo) tacitato in ambo i casi soltanto in virtù di un soccorso straordinario quanto efficace. Lasciando la parola alla confessione immediata del Bongee:

E se nol fudess staa che *i pover mort*
 M'han jutaa per soa grazia a tornà indree,
 Se no ciappi on poo d'aria, senza fall
 Sta voeluta foo *on sparposet* de cavall!¹⁷

Ritornando con la memoria al racconto del narratore manzoniano, si ricorderà quindi che anche per Renzo la «tentazione di fare uno sproposito» (*PS* VI 30, ma riferito al protagonista il termine ricorre già in *PS* II 37) è vinta dall'affacciarsi improvviso del pensiero di Lucia e «degli ultimi ricordi de' suoi parenti» (*PS* II 50), mentre l'affinità con i «pover mort» di Giovannin si mostra persino più marcata nella lezione originaria del *Fermo* («Si ricordò [...] gli avvisi di suo padre, le preghiere ripetute e sollecite di sua madre moribonda», I II 57-58)¹⁸ e, all'estremo opposto, nel definitivo scambio di battute tra i due promessi ormai ricongiunti nel lazzaretto: «Per carità, Renzo, per carità, per i vostri poveri morti» (*PS* XXXVI 49).¹⁹ Ancor più vicine agli esiti dei *Promessi sposi*, alcune delle

¹⁷ Corsivi di chi scrive; *Desgrazzi*, vv. 135-138 («*se non fosse stato che i poveri morti mi hanno aiutato, per grazia loro, a tornare indietro, se non prendo un po' d'aria, senza fallo sta volta fo uno sproposito bestiale*). Così anche nelle *Olter desgrazzi*: «Chè grazia ai pover mort no gh'è nessun / Che po' cusamm d'avegh storgiuu on cavell» («*ché grazie ai poveri morti non c'è nessuno che può accusarmi d'averli torto un capello*», vv. 19-20), e ancora «S'ciavo, pascienza per i pover mort» (v. 417).

¹⁸ Si cita da A. MANZONI, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, testo e apparato critico a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006.

¹⁹ Non si potrà passare sotto silenzio nemmeno l'ammissione di un altro personaggio portiano, il *Lament del Marchionn di gamb avert*: «In quell stat de passion, de primm bullor / Me sarev fors scannaa mi come on can, / Se a tegnim la man / No me vegneva in ment quell car amor» («*In quello stato di passione, di primo impeto mi sarei forse scannato io come un cane, se a trattenermi la mano non mi veniva in mente quel caro amore*», vv. 985-988; da

espressioni più franche di Giovannin sul gran tema della giustizia (fiduciose o sconsolate a seconda delle contingenze) sembrano inoltre venir direttamente raccolte dai personaggi del romanzo: l'esclamazione battagliera del Bongee, «Catto! In Milan [...] / Gh'è giustizia, e ghe n'è tant che sia assee»,²⁰ si propone dunque come ipotesto del più celebre e ugualmente vano «a questo mondo c'è giustizia finalmente!» di Renzo (*PS* III 60, 62),²¹ mentre il disincanto tradotto nella conclusione proverbiale «Proppi vera che can no mangia can» (*Olter desgrazzi*, v. 360) pare riverberarsi in modo puntuale – fatta salva l'ipotesi della poligenia – in un tassello di saggezza che si fa largo tra i commenti disparati della folla milanese sull'intervento di Ferrer e sul destino del vicario di provvisione («il lupo non mangia la carne del lupo», *PS* XIV 4).²² Di illusione in disillusione, fra le immagini esemplificative presenti nell'edizione delle *Poesie* e nella Quarantana si potrebbero allora trascogliere l'animata vignetta della deposizione di Giovannin davanti all'ispettore (fig. 22), gemella delle tante scene di interrogatorio che campeggiano nelle pagine dei *Promessi sposi* e della *Storia della colonna infame*, e due ritratti di spalle che non si peritano di immortalare il Bongee e Renzo intenti nella fuga (figg. 23-24).



Fig. 22



Figg. 23-24 Giovannin si rifugia dentro casa e Renzo si dà alla fuga nel capolettera del cap. XVI.

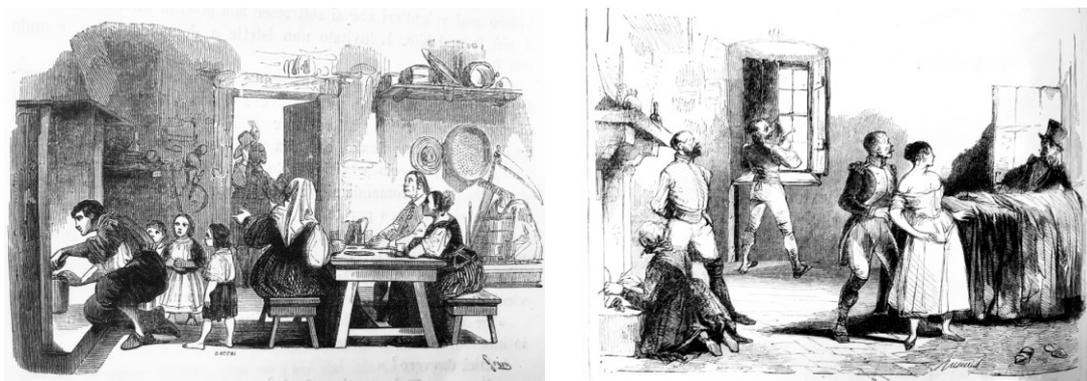
notare che lo stesso Renzo, dopo la notte milanese, chiederà perdono «d'essere andato a dormire come un cane, e peggio», *PS* XVII 21).

²⁰ *Olter desgrazzi*, vv. 341-344 («Catto! In Milano» [...] «c'è giustizia, e ce n'è tanto che basti»).

²¹ In questo caso, l'accostamento testuale è già stato proposto nel saggio di ISELLA, *Porta e Manzoni...*, 252, e nel commento di Bezzola ai *Poemeti*, *ad locum*.

²² La versione manzoniana è la precisa traduzione della locuzione milanese *can no mangia can* offerta dal Vocabolario del Cherubini (consultato nell'edizione anastatica di F. CHERUBINI, *Vocabolario Milanese-Italiano*, Milano, Imperial Regia Stamperia, 1841, a cura di L. Chignoli, Milano, Libreria Meravigli Editrice, 1997), come ricorda anche il commento ai *Promessi sposi* a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni (Milano, Principato, 1988, *ad locum*).

Al di là delle corrispondenze più o meno puntuali, si dovrà poi constatare, più in generale, che gli apparati iconografici dei due volumi conferiscono una fisionomia riconoscibile e sorprendentemente vivida al realismo perseguito (con tenacia e desiderio di sperimentazione senza precedenti) da entrambi gli autori, per quanto su fronti che a prima vista si direbbero forse distinti. L'esito di realtà emerge dai dettagli minuti, fa capolino negli innumerevoli bozzetti di conversazioni a più voci che sintetizzano la molteplicità dei punti di vista di cui si sostanzia l'esperienza quotidiana del reale, e si dispiega in tutto il suo portato di vita nelle sontuose scene di folla, siano esse schizzi di popolo accalcato nelle piazze o raffigurazioni di eleganti conviti nobiliari. Le condizioni più disparate trovano similmente dignità di rappresentazione, in uno spettro di varianti che dà corpo a un nutrito catalogo di sfumature; e sia concesso portare un nuovo esempio presentando due interni domestici di pari umiltà e opposta atmosfera quali la cucina di Tonio e l'appartamento della Tetton: una figura inginocchiata al camino, un'altra sulla soglia, poche suppellettili e abbondanza di persone, eppure dall'una traspira il sentore della condivisione fraterna, dall'altra si comunica la bassezza del tradimento (figg. 25-26).



Figg. 25-26 La cucina di Tonio, a sinistra, e la stanza della Tetton.

L'adesione al modello inesauribile del reale e alla verità umana di creature e contesti d'invenzione traspare con immutata efficacia persino laddove s'instaura un più diretto confronto con la tradizione letteraria e il discorso si carica di valenze metapoetiche. Si potrebbe chiamare in causa la ridda di figure mitologiche comicamente degradate a immagine dei comuni mortali che popola i componimenti di maggior rottura di Porta (dal *Sonett col covon* al *Romanticismo*), e valga quasi quanto le argomentazioni teoriche della manzoniana lettera *Sul romanticismo* la forza dissacrante del consesso di Muse invecchiate, «on mucc de sabett vuna pù veggia / De l'oltra», «vegnoo inscì brutt / Per rabbia de quij birbi de romantegh»,²³ che troneggia tra le sestine d'occasione composte *Per el matrimoni del sur Cont Don Gabriell Verr con la sura Contessina Donna Giustina Borromea* (fig. 27). Sempre in un orizzonte di relazione col passato tutt'altro che passivo, l'esperimento di traduzione in dialetto milanese dell'*Inferno* aggiorna i discorsi diretti dei dialoganti danteschi modulandoli su accenti quotidiani e contemporanei condivisi dai personaggi di Manzoni: «Juttem, che te fee on tratt de galantomm» (*Cant prim*, v. 88) incalza il Dante portiano, con parole che si direbbero di Renzo, prima

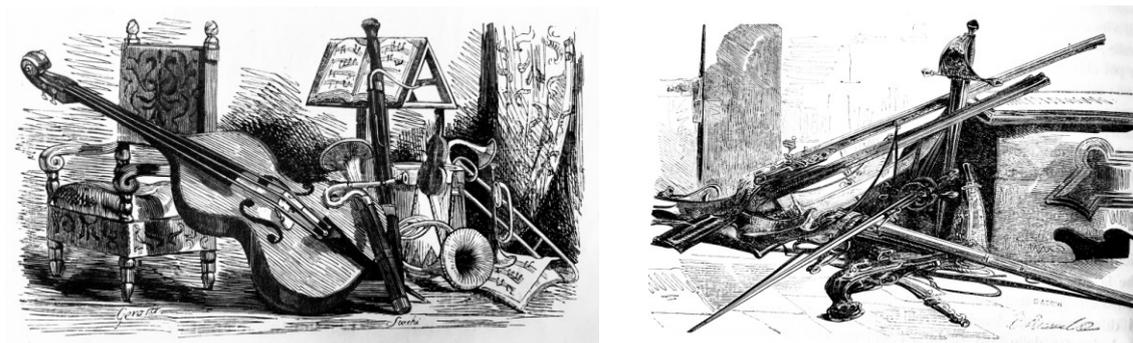
²³ *Sestinn per el matrimoni del sur Cont Don Gabriell Verr con la sura Contessina Donna Giustina Borromea*, vv. 72-73, 79-80 («un crocchio di comari, una più vecchia dell'altra [...] divenute così brutte per la rabbia contro quei birboni di romantic»).

di domandare se il Paradiso promesso sia «Dove gh'è el ver paes della cuccagna?» (v. 104), mentre Virgilio lo ammonisce dal canto suo con fare da don Abbondio («Se mai poeu te saltass in coo di grij», v. 165);²⁴ dal parlato alla diegesi, all'aprirsi del *Cant segond* il poeta si prodiga in un'invocazione di icastica ironia («Musa, che in grazia tova da fioeu / Hoo tolt sù dal majester de gramatega / On brovett de sardell e de pignoew», vv. 9-11),²⁵ non a caso prontamente evidenziata dal singolare realismo dell'immagine d'intestazione della prima pagina (fig. 28).



Figg. 27-28

Persino un abito retorico come il ricorso a cataloghi nominali e verbali, in cui Dante Isella ha individuato «una cifra stilistica tra le più marcate dell'arte portiana; nonché [...] di quella manzoniana»,²⁶ sembra in fondo lasciare una traccia visiva piuttosto marcata in certi accumuli di oggetti depositati sulla pagina dagli illustratori, quasi fossero nature morte prive di compostezza: dall'accozzaglia di strumenti e suppellettili che accompagna la cascata di professioni di cui si fa protettrice la dea Murcia nel *Sonett col covon* di Porta (fig. 29), alla catasta di «carabina, moschetti, spade, spadoni, pistole, coltellacci, pugnali» abbandonati in soffitta dall'innominato (*PS XXIX 58*, fig. 30).



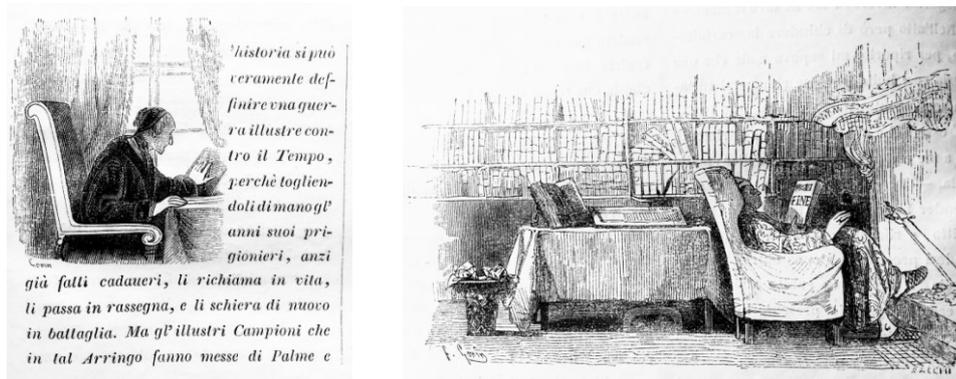
Figg. 29-30

²⁴ «Che sia il paese di cuccagna questo?» è la domanda di Renzo al suo primo ingresso a Milano (*PS XI 63*); il rimprovero di don Abbondio percorre, invece, l'intero romanzo: «V'è saltato il grillo di maritarvi...» (*PS II 17*), «Se quelli che restano non metton giudizio questa volta, e scacciar tutti i grilli dalla testa, non c'è più altro che la fine del mondo» (*PS XXXIII 56*).

²⁵ «Musa, se in grazia tua da ragazzo ho buscato dal maestro di grammatica un sacco e una sporta di sardelle e di pignoli», vale a dire (fuor del gergo scolastico) di staffilate sul palmo e sulle dita.

²⁶ Cfr. ISELLA, *Porta e Manzoni...*, 256 e ssg.

E non restano infine che loro, Porta e Manzoni, ritratti in prima persona al pari delle rispettive creature e di qualsiasi altro soggetto di racconto, parzialmente velati nell'intimità di una veste da camera e al contempo inseriti a pieno titolo nell'universo della rappresentazione con il valore irriducibile del loro essere poeti. Manzoni nei panni di lettore, trascrittore e rifacitore dello scartafaccio secentesco, al tavolo di lavoro o comodamente assiso in poltrona, proiezione di sé nello spazio di libertà garantito del *topos* letterario (figg. 31-32). Porta a letto, in abito pressoché identico e ugualmente intento nella lettura (fig. 33), a comprovare il più prosaico dettato della *Lettera a on amis*: «Sont staa in lecc des di filaa / Con la gotta in tutt duu i pee, / Ho traa sguagn, hoo bestemmaa / Per do milla carrocciee».²⁷



Figg. 31-32



Fig. 33

«*Pictoribus atque poetis*, disse Orazio, con quel che segue», scriveva Manzoni in una delle ultime lettere indirizzate a Gonin, il 25 ottobre del 1842, ormai conclusa l'impresa della Quarantana; a suggerire tra le righe la sbadataggine caratteristica degli artisti d'ogni genere («Abbiamo dimenticato tutt'e due, i libri che m'hai lasciati in deposito»), ma in qualche modo anche a contrassegnare, inevitabilmente, il congedo dall'amico con la testimonianza di una profonda condivisione di intenti

²⁷ Vv. 1-4 del componimento n. 114 della successione stabilita da Isella («Sono stato a letto dieci giorni filati con la gotta in tutt'e due i piedi, ho cavato strilli, ho bestemmiato per due mila vetturalis»). Altre immagini del poeta, per quanto non altrettanto significative, s'incontrano ovviamente a corredo dei *Cenni intorno alla vita ed agli scritti di Carlo Porta* premessi da Grossi alla raccolta delle *Poesie scelte*.

e partecipazione al mistero dell'ispirazione comune alle arti della parola e dell'immagine, affidata all'eccedenza di significato che resta in sospeso nell'accenno agli esordi dell'*Ars poetica*: «Pictoribus atque poetis / quodlibet audendi semper fuit aequa potestas» (vv. 9-10).²⁸ Meno reticente e più risolutiva – se non altro per il discorso che si è tentato di condurre sin qui – la scoperta sovrapposizione consegnata da Porta all'incipit di un sonetto composto entro il 1812:

I paroll d'on languagg, car sur Gorell,
 Hin ona tavolozza de color,
 Che ponn fà el quader brutt, e el ponn fà bell
 Segond la maestria del pittor.²⁹

²⁸ Si cita dall'edizione di HORACE, *Satires, epistles and ars poetica*, edited by H. Rushton Fairclough, Cambridge-London, Harvard University Press-Heinemann, 1955, *ad locum*.

²⁹ «Le parole di una lingua, caro signor Gorelli, sono una tavolozza di colori che possono fare il quadro brutto e lo possono far bello, secondo la maestria dell'autore», vv. 1-4.