

ISABELLA BINDA

Manzoni alla ricerca di una scrittura «viva al guardo»

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&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ISABELLA BINDA

Manzoni alla ricerca di una scrittura «viva al guardo»

Si intende dare prova della ricerca, da parte di Manzoni, di una scrittura che fosse dilettevole anche per il senso della vista e dare saggio delle letture che guidarono lo scrittore in tale ricerca, come il 'Lacoon' di Lessing, il 'Cours' di Schlegel e i 'Saggi sul bello' di Visconti. Inoltre, viene messa in luce l'influenza che il teatro e le arti figurative possono avere esercitato sulla stesura del romanzo.

Quando Manzoni esalta le qualità scritte degli autori che reputa eccelsi, non manca di metterne in rilievo la maestria nel rendere la parola scritta chiave di accesso ad immagini sensibili percorribili con l'occhio. Scrive in merito a Virgilio:

Nell'*Eneide*, Roma è veduta da lontano, ma tutta; e lasciate fare al poeta a attirar là il vostro sguardo ogni momento, e sempre a proposito, sempre mirabilmente. Lasciate fare a lui a rappresentarvene anche direttamente la storia futura; ora in qualche particolare, con de' cenni rapidi e maestri, ora più distesamente, con l'artificio di bellissime invenzioni poetiche, come la predizione d'Anchise, o l'armi fabbricate da Vulcano. Invenzioni nove o vecchie, poco importa, quando sono passate per le mani di Virgilio.¹

Dante, che proprio Virgilio elesse a 'maestro e autore', è «primo tra i primi, di valore come di tempo», di tutti i poeti italiani: secondo Manzoni egli è grande anche in quanto non si limitò a fornire «descrizioni» dettagliate dell'intera gamma dei sentimenti, vizi e virtù del genere umano, bensì si premurò di offrire vere e proprie «pitture di persone»,² vale a dire sentimenti, vizi e virtù incarnati. Tra i drammaturghi, invece, sommo scrittore è Shakespeare, non meno «eccellente nell'arte di presentare agli occhi quelle cose appunto alle quali egli ha rivolta l'attenzione».³

Se Manzoni tanto apprezzava l'*evidentia* descrittiva dei suoi modelli letterari, ne conseguì che certamente anch'egli aspirava ad ottenere un simile impatto visivo sui suoi lettori. Dovendo giudicare se sia riuscito nel suo intento, in particolare per quanto riguarda il frutto più maturo della sua arte, non è futile constatare che già a seguito della prima edizione dei *Promessi sposi* iniziarono a proliferare innumerevoli tentativi di traduzione pittorica del romanzo e persino sparuti esperimenti teatrali di messa in scena.⁴ Un tale immediato successo non fa che provare la spiccata visività della parola manzoniana, plasmata pazientemente dal cesello dello scrittore perché potesse prendere forma sensibile davanti agli occhi del lettore, impressionandone memoria e immaginario. La critica, infatti, non ha mancato di porre l'accento sull'icasticità dei *Promessi sposi*, a partire da De Sanctis, che

¹A. MANZONI, *Del Romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a cura di S. De Laude, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, XIV, Parte seconda, 39.

²A. MANZONI, *Appendice alla Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla*, in *Scritti linguistici editi*, a cura di A. Stella - M. Vitale, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, XIX, 161-307: 209.

³A. MANZONI, *Materiali estetici*, in *Scritti linguistici e letterari*, a cura di C. Riccardi - B. Travi, in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari - F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1991, V, iii, 6-51, fr. III.34, 27.

⁴Tra cui una rappresentazione in *tableaux vivants* messa in scena nell'ottobre del 1828, nella villa medicea di Poggio a Caiano, in occasione del compleanno del granduca di Toscana. Cfr. G. GASPARI, "Lo leggono tutte le sartine di Milano". Note sulla popolarità dell'opera di Manzoni, in *Il Manzoni illustrato*, Milano, Biblioteca di via Senato Edizioni, 2006, 29-49: 45.

al riguardo scrisse: «Tu leggi tutto d'un fiato sino all'ultimo, e il disegno ti rimane innanzi e non lo dimentichi più». ⁵

Molti dei brani di sapiente regia ed evidenza pittorica che contraddistinguono i *Promessi sposi* nel *Fermo e Lucia* erano soltanto abbozzati. Ne è un esempio la scena della riparazione di Fra Cristoforo nei confronti della famiglia del nobile ucciso. ⁶ Nei *Promessi sposi* ogni movimento del frate, sempre circondato da due ali di folla, è ordinatamente scandito in sequenze: l'attraversamento della «porta di quella casa», poi del cortile, che era tutto «un moversi librato di gorgiere inamidate e crespe, uno strascico intralciato di rabescate zimarre», la salita delle scale, fino all'arrivo nel «mezzo» esatto della sala in cui lo attendeva il nobile offeso. Quest'ultimo si mostra con fare superbo, in posa statuaria, «con lo sguardo a terra, e il mento in aria, impugnando, con la mano sinistra, il pomo della spada, e stringendo con la destra il bavero della cappa sul petto», ⁸ ma il suo orgoglio viene dissipato dalla pubblica umiliazione del frate, che appena lo vide «affrettò il passo, gli si pose in ginocchioni ai piedi, incrociò le mani sul petto, e, chinando la testa rasa» chiese perdono. ⁹ Nell'edizione definitiva del romanzo, l'intero episodio viene illustrato da Gonin in tre vignette. In una lettera all'artista, Manzoni paragonava l'attesa smaniosa di vedere finalmente disegnate le sue «creature» a quella che provavano i «principi dei romanzi d'una volta» per «principesse non ancor viste»: ¹⁰ avendo finalmente davanti agli occhi quel frate, «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 in sala; quell'altra così ben aggruppata intorno al novizio, che dice tante cose col volto, e coll'atto del braccio e della mano», ¹¹ non nascose un entusiasmo quasi fanciullesco.

L'evidenza della scrittura manzoniana non è dunque colata spontaneamente dalla penna dell'autore, ma è bensì frutto di un lavoro studiato. Entrando nel laboratorio manzoniano e prendendo in analisi l'iter scrittoria dei *Promessi sposi* nella sua continuità, non è difficile constatare che Manzoni si approssima a una tale visività in modo progressivo e graduale, come rivelano il lavoro sul secondo manoscritto, ma anche alcuni dei minuti interventi che si frappongono tra quest'ultimo e la Ventisettesima. Prendendo come esempio il capitolo celeberrimo della notte dell'innominato, l'analisi delle varianti rivela l'attenzione prestata da Manzoni alla miglior definizione della spazialità, così come della prossemica, gestualità e mimica dei personaggi, i quali acquistano una potenziata presenza scenica. Naturalmente, simili ritocchi non rispondono solo all'esigenza, avvertita dall'autore, di offrire al lettore appigli visivi che preservino la fisicità dei personaggi nello spazio, ma contribuiscono alla resa dei caratteri e dei sentimenti da loro provati. Rifinendo il secondo manoscritto, Manzoni sceglie, per la vecchia, una comparsa a sorpresa davanti

⁵ F. DE SANCTIS, *Manzoni*, a cura di C. Muscetta - D. Puccini, Torino, Einaudi, 1955, 78.

⁶ La scelta dell'esempio è stata dettata dall'entusiasmo che proverà Manzoni nel vedere la scena finalmente rappresentata da Gonin, testimoniato dalla sua corrispondenza epistolare con l'illustratore. Cfr. quanto segue.

⁷ L'edizione di riferimento è A. Manzoni, *I promessi sposi: storia milanese del secolo XVII; Storia della colonna infame*, a cura di L. Badini Confalonieri, 2 voll., Roma, Salerno, 2006; (d'ora in poi *PS*).

⁸ Nella descrizione parrebbe ravvisarsi in filigrana uno dei quadri della galleria degli antenati di don Rodrigo. Cfr. R. SALSANO, *Ritrattistica e mimica nei «Promessi sposi»*, Roma, Palombi, 1979, 54.

⁹ Cfr. *PS* IV.49 ss. Tutte le citazioni riportate erano assenti nel *Fermo e Lucia*. L'edizione di riferimento è A. MANZONI, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-23)*, a cura di B. Colli - P. Italia - G. Raboni, I: *Testo*; II: *Apparato critico*, Milano, Casa del Manzoni, 2006 (d'ora in poi *FL*). Cfr. *FL* I.VI.

¹⁰ A. MANZONI, Lettera a Gonin, 2 gennaio 1840, in M. Parenti, *Manzoni editore: storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1945, 231. Cfr. anche A. MANZONI, *Tutte le lettere. Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella*, a cura di C. Arieti, 3 voll., Milano, Adelphi, 1986, II, 120.

¹¹ A. MANZONI, Lettera a Gonin, 2 febbraio 1840, in M. PARENTI, *Manzoni editore...*, 233. Cfr. anche A. MANZONI, *Tutte le lettere*, II, 125.

agli occhi di Lucia, che al fermarsi della carrozza, appena rincuorata dal «suono d'una voce di donna», si vede poi sbucare una faccia tutt'altro che femminile e amichevole, che col «mento» appoggiato alla cornice dello «sportello» le offre un quadretto poco rassicurante:¹² la scena, così ben descritta, viene rappresentata anche da Gonin, che non a caso mette in primo piano proprio il volto terrorizzato di Lucia. Sempre intervenendo sulla seconda minuta, Manzoni descrive la reazione sconcertata dell'innominato che, nel vedere il Tanabuso afflitto da compassione, «leva la faccia in atto imperioso»,¹³ ostentando in un impeto di resistenza e comando una fermezza ormai in procinto di vacillare. In altri casi lo scrittore interviene per definire movimenti e posizioni dei personaggi. Ad esempio, descrivendo l'azione della vecchia che si fa incontro a Lucia per convincerla a mangiare, Manzoni apporta una modifica sul secondo manoscritto, ribadendo che la poveretta, sopraffatta dalla paura, era rimasta tutto il tempo rannicchiata per terra in un «angolo» della stanza,¹⁴ come alla ricerca di un riparo, di un cantuccio in cui riposare la sua anima afflitta: non si tratta di un dettaglio irrilevante, in quanto persino l'innominato, vedendola lì, «col viso nascosto tra le mani», abbandonata «come un sacco di cenci», non aveva saputo restare indifferente.¹⁵ Infine, in un caso Manzoni interviene direttamente sul testo della Ventisetтана, ricordando al lettore che l'innominato osserva il popolo in festa stando «appoggiato alla finestra».¹⁶ Ancor prima di incontrare Lucia, l'innominato ne aveva scrutato l'arrivo «dall'alta finestra del suo castellaccio», già in preda a una misteriosa inquietudine (XX.44); all'alba del giorno seguente, dopo una notte di intimo rivolgimento, egli si affaccia nuovamente sul mondo, ma con uno sguardo diverso, quasi quella finestra fosse la prima apertura del suo cuore a una vita nuova, figura della conversione in atto.

L'esperienza nel mondo del teatro, che precede ma che in parte si sovrappone alla stesura del *Fermo e Lucia*, dovrebbe avere favorito lo sviluppo della sensibilità manzoniana alle questioni di resa scenica, influenzando forse anche la scrittura del romanzo: difatti, gli interventi sopra riportati potrebbero essere, non forzatamente, assimilati all'inserzione di brevi didascalie, a note di uno scrittore che è anche regista. Per quanto riguarda propriamente il teatro, Manzoni stesso smentirebbe a parole una tale asserzione definendosi, con la modestia che lo contraddistingue, «senza alcun riguardo all'effetto, agli usi, al comodo della scena»,¹⁷ ma la sua reticenza non deve trarre in inganno. Illuminanti sono gli studi di Paolo Bosisio, il quale dimostra in modo convincente che l'intento di Manzoni era quello di scrivere delle tragedie che si prestassero non soltanto alla lettura, ma anche alla rappresentazione. Se lo scrittore parla di «lettori» nelle notizie storiche premesse alle tragedie, d'altra parte egli parla di «spettatori» nelle opere teoriche, i *Materiali estetici* e la *Lettre allo Chauvet*; ma prescindendo dalle dichiarazioni esterne, sono proprio le tragedie a palesare

¹² Dalle varianti registrate nell'apparato, si ricava che Manzoni aggiunge solo in un secondo tempo la seguente pericope testuale: «Il Tanabuso s'era tirato indietro, e la vecchia col mento su lo sportello guardando Lucia, diceva [...]». Cfr. A. MANZONI, *Gli sposi promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, I: *Testo*; II: *Apparato critico*, a cura di B. Colli-G. Raboni, Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2012 (d'ora in poi *SP*). Cfr. *Apparato SP*, XXI.2, 360. Per l'illustrazione di Gonin cfr. *PS*, 394.

¹³ Cfr. *SP*, *Apparato*, XXI.10, 361; A. MANZONI, *I promessi sposi*, 396.

¹⁴ Cfr., *SP*, *Apparato*, XXI.32, 365.

¹⁵ Cfr. *PSXXI*.16-17, 397. A un lettore attento non dovrebbe sfuggire che dopo la vicenda del paggio anche la piccola Gertrude, fatta prigioniera nella sua stessa casa, era andata a «cacciarsi in un angolo della camera», «con la faccia nascosta tra le mani», abbandonata all'indifferenza di una famiglia che sarebbe rimasta sorda al suo dolore (IX.85).

¹⁶ Cfr. *SP*, *Testo*, XXI.60, 311, raffrontato con la versione della Ventisetтана in A. MANZONI, *I Promessi sposi nelle due edizioni 1840 e 1825-27 raffrontate tra loro, Storia della colonna infame*, a cura di L. Caretti, 2 voll., Torino, Einaudi, 1971, II, 491.

¹⁷ A. MANZONI, *Tutte le lettere*, Lettera a Zuccagni Orlandini, 4 gennaio 1828, I, 473.

«un'esigenza di rappresentare che è, invece, assente nel teatro contemporaneo, in cui prevalgono piuttosto i passi narrativi, le divagazioni storiche ed erudite, i pezzi di bravura oratoria», in cui «scarseggia il dramma in senso proprio, vale a dire l'evento agito al cospetto degli spettatori». ¹⁸

Nella *Lettre*, Manzoni stesso riconosce che tale deriva del teatro era stata provocata dalla sottomissione passiva alle regole di unità di tempo e luogo, che al solo fine di concentrare tutta l'azione nel corso di un'unica giornata avevano costretto grandi autori a «recourir aux expédiens des recits, des monologues destinés à informer le spectateur, qui comprend toujours, et fort bien, qu'ils ne sont destinés à autre chose qu'à l'informer». ¹⁹ Ma scopo dell'arte non è solo quello di 'informare' lo spettatore, veicolando un contenuto privo di attrattiva formale, bensì quello di mostrare un vero, tramite un'azione: come Manzoni spiega nel *Romanzo storico*, il «diletto» che un'opera letteraria si propone di offrire «è quello che nasce naturalmente dall'acquistare» una «cognizione [...] per mezzo d'una rappresentazione [...] animata, e in atto». ²⁰ Proprio affinché tale rappresentazione potesse concretizzarsi davanti agli occhi dello spettatore, Manzoni presta grande attenzione anche alla definizione dello spazio scenico, attenzione dimostrata dal sensibile aumento, nel corso della riscrittura delle tragedie, delle didascalie, ²¹ in un processo di graduale chiarificazione visiva molto simile a quello che avrebbe riguardato anche il romanzo.

Manzoni sostiene che, inevitabilmente, le due regole di unità di tempo e di luogo «impediscono molte bellezze», ²² perché costringono a una innaturale semplificazione della realtà; della stessa opinione è anche Schlegel, autore di un'opera fondamentale per la maturazione del pensiero teorico dello scrittore lombardo, il *Cours de littérature dramatique*. ²³ Secondo il critico tedesco, la sottomissione a tali regole comporta conseguenze nefaste per la bellezza e la profondità dell'opera teatrale:

Un genre d'effets particuliers et profondément tragiques est donc interdit au poète que gênent les bornes étroites de l'unité de tems; il ne peut dépeindre ni l'accroissement insensible d'un désir secret de l'ame, ni la puissance qu'exerce le temssur l'univers. L'unité de lieu, en exigeant presque toujours un arrangement de la scène excessivement simple, exclud encore la pompe théâtrale et tout ce qui charme les yeux. ²⁴

Bersaglio polemico di Schlegel sono anzitutto i drammaturghi francesi che, sottomessi ai vincoli aristotelici, offrono allo spettatore solo la spoglia esposizione di un'idea astratta, priva di riferimenti sensibili al mondo reale:

¹⁸ P. BOSISIO, «Il Conte di Carmagnola» e la tecnica teatrale del Manzoni, in *La parola e la scena: studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, 271-323: 306.

¹⁹ A. MANZONI, *Lettre à M.r C*** sur l'unité de tems et de lieudans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Roma, Salerno editrice, 2008, par. 113, 100.

²⁰ A. MANZONI, *Del romanzo storico...*, Parte prima, 4. Nel contesto del trattato, l'asserzione è detta in riferimento al romanzo, ma è naturalmente valida anche per un'opera teatrale.

²¹ In questo caso intese in senso proprio, trattandosi di opere teatrali. Cfr. P. BOSISIO, «Il Conte di Carmagnola»..., 311. Nel dettaglio, dalla prima alla seconda versione le didascalie del Carmagnola aumentano da 43 a 55, e quelle dell'Adelchi da 45 a 92: numeri molto alti rispetto alle tragedie coeve, come quelle di Alfieri, Monti e Ippolito Pindemonte.

²² A. MANZONI, *Prefazione al Carmagnola*, in ID., *Il Conte di Carmagnola*, a cura di G. Sandrini, Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di studi manzoniani, 2004, III, 3.

²³ Manzoni legge e postilla l'edizione francese: A. W. SCHLEGEL, *Cours de littérature dramatique, par A. W. Schlegel. Traduit de l'allemand*, 3 voll., Paris-Genève, chez J. J. Paschoud, 1814. La copia di Manzoni è conservata presso la biblioteca Braidense.

²⁴ A. W. SCHLEGEL, *Cours de littérature...*, vol. II, *Onzième Leçon*, 131-132.

Les François ont cru avoir conçu leur tragédie d'après une idée abstraite. [...] mais en la dépouillant de tous ses accessoires, ils lui ont fait perdre de la vérité, de la profondeur, de la vie, et lui ont ôté sa physionomie caractérisée.²⁵

Molto acerba, e della medesima sostanza, è anche la critica mossa ad Alfieri, che a giudizio di Schlegel «n'accorde rien au plaisir des yeux», in quanto abbozza i suoi personaggi «d'après de simples abstractions» e «il place la scène d'une manière si peu apparente et si indécise»²⁶ da farla risultare del tutto evanescente.

Per descrivere con incisività l'effetto del depauperamento che stava subendo il teatro, Schlegel ricorre a una metafora pittorica: «Une main libre et hardie n'a plus dessiné de faciles contours, et les tableaux n'ont plus offert de couleurs brillantes et variées».²⁷ 'Libera e ardita', invece, era la mano di Shakespeare, l'autore eletto a modello anche da Manzoni: infatti, «aucun poëte n'a porté aussi loin que lui le talent de peindre»,²⁸ talento indubbiamente maturato nella possibilità di offrire senza vincoli spazio-temporali tutto 'innanzi agli occhi' degli spettatori, il corso 'grave e misurato' della vita, il 'lento maturare di decisioni importanti'.²⁹ Accolto espressamente l'assunto di Orazio, il quale riteneva che «ce qui nous parvient par l'ouïe agit bien moins vivement sur notre ame que ce qui est mis devant nos yeux»,³⁰ nelle riflessioni di Schlegel il parallelo tra poesia, intesa in senso lato come letteratura, e pittura, arte visiva per eccellenza, è costante. In particolare, il critico tedesco riteneva che fosse proprio il «Génie pittoresque» ad animare i poeti romantici, capaci di descrivere in «mobiles tableaux» tutto il profondo mistero della realtà: dando «un gran éclat» non soltanto «aux figures principales», ma anche allo sfondo, alle figure secondarie, fin anche a «des détails»,³¹ in una gradazione di colori potenzialmente infinita.

Il lascito oraziano dell'*ut pictura poësis*, accolto anche da Giambattista Vico, in età romantica era ancora motore di riflessioni teoriche sulle possibili influenze tra arti sorelle,³² e di conseguenza anche su cosa possa dirsi 'bello' in ciascuna arte.³³ Nei *Saggi sul bello*, opera che Manzoni menziona espressamente nella *Lettere* e che elogia a più riprese nelle lettere al Fauriel, Ermes Visconti afferma che, per quanto riguarda la letteratura, prima fonte di bellezza è la capacità dell'autore di rendere al lettore quelle «immagini di cose visibili che piacerebbero se fossero realmente presenti ai sensi»,³⁴ similmente a quanto si propone di fare, in modo precipuo, la pittura. Tra le sue numerose

²⁵ Ivi, *Onzième Leçon*, 170.

²⁶ Ivi, *Neuvième Leçon*, 41, 51, 55.

²⁷ Ivi, *Onzième Leçon*, 170.

²⁸ Ivi, *Treizième Leçon*, 375.

²⁹ Ivi, *Dixième Leçon*, 129.

³⁰ Ivi, *Onzième Leçon*, 134-135.

³¹ Ivi, *Dixième Leçon*, 124-125.

³² D. PIETROPAOLO, *Vico e la tradizione dell'«ut pictura poësis»*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Atti del XII Convegno dell'AISSLI (Toronto - Hamilton - Montreal, 6-10 maggio 1985), A. FRANCESCHETTI, 3 voll., Firenze, Olschki, II, 719-726; Cfr. anche M. BENSI, *Vico, Lessing e le tradizioni delle arti sorelle*, in *AA.VV., Variazioni su Vico*, a cura di G. De Luca, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

³³ Tra gli scaffali delle biblioteche manzoniane, sono presenti numerosi volumi che trattano il tema di bello e sublime nell'arte. Per fare solo alcuni esempi: Cfr. ANDRE YVES, *Essai sur le beau...*, Paris, Crapart, 1770; BARTHEZ, *Théorie du beau dans la nature et les arts...*, Paris, Colin, 1807; BURCKE, EDMUND, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau. Traduit de l'anglais sur la septième édition, avec un précis de la vie de l'auteur par E. Lagentis de Lavais*, Paris, chez De Jussierand, 1803.

³⁴ E. VISCONTI, *Saggi sul bello, Edizioni a stampa*, in ID. *Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile: redazioni inedite 1819-1822/edizioni a stampa 1833-1838*, a cura di A. M. Mutterle, Bari, Laterza, 1979, Saggio II, cap. VII, 393.

osservazioni, Visconti aggiunge che in letteratura è fonte di piacere anche la «giusta sposizione di avvenimenti, discorsi, maniere d'agire, che ci riescono indifferentissimi quando ci si presentano nel mondo reale», in quanto opacizzati dall'abitudine, ma che possono acquistare dignità se colti e illuminati dalla penna dell'autore. È interessante che, anche a supporto di quest'ultima affermazione, Visconti ricorra a un parallelo tra letteratura e pittura, espresso in una citazione tratta da uno dei più grandi esponenti del Rinascimento italiano:

La sentenza di Leonardo da Vinci: dovere l'anima del pittore essere specchio di tutta quanta la natura, è buonissima per gli scrittori di cose geniali.³⁵

Anche nelle opere teoriche di Manzoni non mancano riflessioni interessanti sulla pittura e le altre arti imitative, che dimostrano la notevole modernità di pensiero dello scrittore, in grado di cogliere, meglio di quanto faccia Visconti, la riduzione insita nell'individuare lo scopo in una mera imitazione.³⁶ Per Manzoni non sembra esserci alcuna gerarchia tra le arti del bello, in quanto esse concorrono tutte, secondo il loro peculiare codice espressivo, al raggiungimento di uno scopo comune ed essenziale: non quello di approssimarsi alla perfetta imitazione della realtà fisica, bensì quello di riprodurre fedelmente «il concetto interiore» che la realtà fisica ha impresso nell'animo dell'artista. Se scopo dell'arte fosse solo l'imitazione, essa sarebbe condannata ad essere una brutta copia, la rincorsa di un'illusione: ma l'arte non vuole «darla a intendere», l'arte «promette molto di più», vuole infatti «rappresentare dei verosimili, cioè delle *verità ideali*». Come Manzoni ribadisce nel *Romanzo storico*:

L'arte è arte in quanto produce, non un effetto qualunque, ma un effetto definitivo. E, intesa in questo senso, è non solo sensata, ma profonda quella sentenza, che il vero solo è bello; giacché il verosimile (materia dell'arte), è un vero, diverso sì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabilmente: è un oggetto che può bensì esserle trafugato dalla dimenticanza, ma che non può essere distrutto dal disinganno. Nulla può fare che una bella figura umana, ideata da uno scultore, cessi d'essere un bel verosimile [...].³⁷

Nel momento in cui esiste una reale sorellanza tra tutte le arti del bello, il parallelo con l'arte della pittura fornisce a Manzoni l'argomentazione necessaria per denunciare l'assurdità delle due regole di unità, frutto di un pensiero distorto che identificava il concetto di verosimiglianza artistica col rispetto dei limiti imposti dalla realtà fisica. Se, quanto allo spazio, il pittore non si limita a dipingere solo «gli oggetti che potrebbero stare realmente nella misura del quadro», ma ricorre all'artificio della prospettiva, e se, quanto al tempo, non astringe la scelta del soggetto a ciò che abbia attinenza con le circostanze attuali di chi guarda (sarebbe come «dire che un quadro rappresentante una nevicata diventa falso per chi lo guarda nel mese di luglio»³⁸), allora perché il drammaturgo dovrebbe fare diversamente? La contingenza di chi guarda non può intaccare la verità di un'opera d'arte, in quanto essa consiste nel dare forma a un concetto eternamente vero,

³⁵E. VISCONTI, *Saggi sul bello*, Saggio II, cap. VII, 397.

³⁶ Cfr. S. B. CHANDLER, *La posizione del romanticismo italiano fra «Il Conciliatore» e il Manzoni nei riguardi del rapporto fra letteratura e arti visuali*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'AISSL, cit., I, 165-176; per le riflessioni di Manzoni, in particolare quelle dei *Materiali estetici*, cfr. G. PETROCCHI, *Manzoni e le arti figurative*, Ivi, I, 171-192.

³⁷A. MANZONI, *Del romanzo storico...*, Parte prima, 12.

³⁸ Ivi, Parte seconda, n. (a), 77-81.

contemplato da «una mente estrinseca».³⁹ Solo tre criteri dovrebbero guidare il giudizio di chi guarda, o di chi legge: «quale sia l'intento dell'autore», «se questo intento sia ragionevole; se l'autore l'abbia conseguito.»⁴⁰

Nell'esperienza di Manzoni scrittore, la prima effettiva tangenza con le arti figurative si concretizzò nella trasposizione pittorica del *Carmagnola* per mano di Francesco Hayez. L'opera, di cui purtroppo restano solo riproduzioni in bianco e nero, piacque a Manzoni tanto che in forma di ottava avanzò al pittore la richiesta di fare lo stesso anche con l'*Adelchi*:

Già vivo al guardo la tua man pingea
 un che in nebbia m'apparve all'intelletto:
 altra or fugace e senza forme idea
 timida accede all'alto tuo concetto:
 lieto l'accogli, e un immortal ne crea
 di meraviglia e di pietade oggetto;
 mentre aver sol potea dal verso mio
 pochi giorni di spregio, e poi l'oblio.⁴¹

Secondo l'ammissione di Manzoni stesso, laddove la parola poetica non era stata in grado di plasmare la sua idea originaria, lasciandola parzialmente ottenebrata dalla nebbia dell'astrazione intellettuale, il pennello di Hayez, invece, avrebbe saputo rivestirla di una forma sensibile, che la rendesse eternamente presente e 'viva davanti al guardo' di ogni uomo, salvandola dalla dimenticanza. Questo sentito elogio testimonia il fascino che l'arte visiva per eccellenza esercitava sullo scrittore, alla ricerca di una parola che fosse similmente visibile.

Difficile è giudicare quanto effettivamente Manzoni si intendesse di pittura. La questione è spinosa, a partire dal fatto che, in una lettera del 1811 indirizzata al Bossi, il giovane poeta si autodefinisce «digiuno di cognizioni pittoriche».⁴² A dichiarazioni di questo stampo, è da aggiungersi che i suoi scritti, sia teorici che letterari, sono del tutto privi di riferimenti espliciti ad artisti o opere d'arte,⁴³ e questo nonostante Manzoni frequentasse o perlomeno avesse contatti con alcuni dei più famosi pittori del suo tempo, come, oltre al già menzionato Hayez, Massimo d'Azeglio e Giuseppe Molteni.⁴⁴ Una testimonianza di Cristoforo Fabris, assiduo frequentatore di casa Manzoni negli ultimi anni di vita dello scrittore, può essere utile per definire meglio il quadro. Egli dichiara che nel corso delle loro amichevoli conversazioni,

miscuglio piacevolissimo di erudito e familiare; si parlava molto di letteratura, di storia, di filosofia, di religione, di linguistica, di politica, di agricoltura: poco di belle arti, di cui Manzoni diceva, con soverchia modestia, di non essere buon intenditore [...].

Nulla di nuovo, fatta eccezione per l'inciso sulla proverbiale modestia di Manzoni, ma le memorie di Fabris riportano anche una confidenza dello scrittore lombardo, il quale avrebbe dichiarato che, nonostante l'incombere della vecchiaia,

³⁹A. MANZONI, *Prefazione al Carmagnola*, 5.

⁴⁰ Ivi, 3.

⁴¹ Cfr. A. MANZONI, *Poesie e tragedie*, a cura di V. Boggione, Torino, UTET, 2002, 512-513.

⁴² Cfr. A. MANZONI, *Tutte le lettere*, I, 124.

⁴³ Fatta naturalmente eccezione per le opere che lo riguardavano in prima persona, come quelle tratte dalle sue opere.

⁴⁴ Cfr. F. MAZZOCCA, *La controversa immagine di Manzoni e dei Promessi Sposi nella pittura dell'Ottocento*, in *Il Manzoni illustrato*, cit., 9-15: 11.

Virgilio continuava a gustarlo sempre, e che un verso di questo poeta era per lui come un quadro di Raffaello, che riconosceva subito in una pinacoteca, quantunque non se ne intendesse di pittura, né sapesse quindi distinguere un Tiziano da un Paolo Veronese.⁴⁵

Manzoni non era dunque uno specialista, dato che solo un vero intenditore saprebbe distinguere con facilità la mano di due artisti appartenenti alla stessa scuola, ma la testimonianza di Fabris lascia intendere che lo scrittore era solito frequentare pinacoteche, musei, quindi anche esposizioni pubbliche.⁴⁶ D'altra parte, le parole di Fabris riconfermano ciò che traspare anche dagli scritti teorici di Manzoni, ovvero la sua grande libertà di pensiero nello spaziare da un codice artistico all'altro, tanto da scegliere come termine di confronto del sommo poeta Virgilio, il sommo pittore Raffaello.

In una similitudine del romanzo, cassata da Manzoni già all'altezza della seconda minuta, lo scrittore sembra tradire una competenza artistica tutt'altro che dilettantistica: la faccia pienotta e lucente dell'oste della Luna piena veniva paragonata, con riferimento piuttosto tecnico, a «un ritratto antico, di buon pennello, appena uscito dalle mani del restauratore».⁴⁷ Ma al di là delle dimostrazioni spicciole, la prova più evidente delle competenze pittoriche di Manzoni consiste nelle dettagliate istruzioni che lo scrittore fornisce a Gonin per le illustrazioni al romanzo, che «rivelano un gusto d'artista» e «da conoscenza di quello che giovi e di quello che nuoccia al tema di un quadro».⁴⁸ Manzoni infatti non si limita a proporre i soggetti, individuando la porzione di testo da tradurre in vignetta, ma indica anche quali debbano essere inquadratura, resa dello sfondo, disposizione e gestualità dei personaggi, laddove non siano già sufficientemente esplicitate nel corpo del testo.

Muovendo dalle riflessioni teoriche di Manzoni e dal suo effettivo rapporto con il mondo della pittura, è lecito domandarsi se e come esso possa avere influenzato la scrittura del romanzo, il frutto più maturo della sua propria arte. Nelle pagine contraddistinte dalla maggior evidenza pittorica, il lettore può avvertire la «reminiscenza di cosa vista»,⁴⁹ perché visitando mostre, musei, ma anche semplicemente case nobiliari, lo scrittore si imbatteva in soggetti pittorici affini alle tematiche del romanzo, che verosimilmente si ripresentavano alla sua memoria visiva come ausilio all'*inventio*, e in certi casi potevano anche assurgere alla dignità di vere e proprie fonti storiche, come accade col ciclo del Cerano sulla vita di S. Carlo Borromeo.⁵⁰ Più in generale, prescindendo da

⁴⁵C. FABRIS, *Dalle «Memorie Manzoni»*, in *Colloqui col Manzoni*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Ceschina, 1954, 346-401, 357-358.

⁴⁶Questa ipotesi è confermata anche da una similitudine presente nel *Fermo e Lucia*, nella quale Manzoni paragona l'accalcarsi dei curiosi davanti ai presunti impiastrati degli untori proprio all'addensarsi della folla davanti ai quadri più lodati alle mostre. Per assurgere nella mente dell'autore quale immagine esplicativa doveva trattarsi di un'esperienza familiare. Cfr. *FL, Testo*, IV. IV.45, 499.

⁴⁷ Cfr. *SP, Apparato*, XIV.23, 231.

⁴⁸A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei «Promessi sposi» (da un manoscritto inedito)*, in ID., *Dante Manzoni e Verga*, Messina, Città di Castello, D'Anna, 1944, 145-199: 161.

⁴⁹G. PETROCCHI, *Manzoni e le arti figurative*, 187.

⁵⁰ Cfr. M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone/Arte», 9, 1950, 7-20. A differenza che nei romanzi dello Scott, nei *Promessi sposi* ogni riferimento esplicito alle fonti iconografiche è taciuto, forse perché «dovevano parergli non abbastanza probanti, per essere citabili, senza pericolo di concessioni romanzesche, accanto alle memorie d'archivio» (p. 9); resta dunque ai critici l'ardua impresa di risalirvi. Tra gli studi di maggior rilievo: G. TESTORI, *I ricordi figurati del e dal Manzoni*, in *La realtà della pittura*, a cura di P. C. Mariani, Milano, Longanesi, 1995, 341-348 (per gli studi testoriani, si rimanda al saggio di D. IUPPA, negli Atti del presente convegno); G. P. PIERCE, «*I promessi sposi*» e la pittura del Seicento, «Testo», 1985, 9, 68-84; ID., *Tracce di tecnica pittorica ne «I promessi sposi»*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII convegno dell'AISLLI*, cit., II, pp. 851-858; F. CRESCENTINI, *Dall'arte figurativa lombarda: luci sui «Promessi sposi»*,

riferimenti iconografici precisi, la pittura potrebbe aver educato l'occhio di Manzoni a cogliere la potenzialità espressiva del corpo umano, che immortalato nei dipinti, privato della parola, sa tuttavia comunicare attraverso mimica, postura e gestualità. Ad esempio, nel *Fermo*, la buona donna che alza e abbassa la mano nel tentativo di calmare Lucia prigioniera nel castello dell'innominato viene descritta «così come si dipinge il Salvatore che acquieta i flutti del mare di Tiberiade».⁵¹

Certamente, la possibilità di decodificare i sentimenti attraverso il linguaggio dei gesti è comune a teatro, letteratura, e pittura, ma è quest'ultima che, essendo muta, sa svilupparne al massimo il potenziale, offrendosi alle altre arti come modello. Giovanni Bonifacio, autore secentesco del trattato *L'Arte de' cenni*, vero e proprio vocabolario dei gesti articolato per ogni parte del corpo, scrive infatti:

dobbiamo abbracciar questa cognition de' cenni, con la quale si forma una immutabil favella, che naturalmente è da tutte le genti egualmente intesa. Il che massimamente si scorge nella pittura, il cui artificio versando in rappresentar i gesti, e moti, e per conseguenza gli affetti degli huomini, è perciò da tutte le genti con diletto egualmente intesa: onde l'opere de' nostri pittori non sono meno stimate, e havute care da gli Asiatici, da gli Africani, e da gli Antipodi istessi, di quello che siano da noi medesimi [...].⁵²

Le vignette di Gonin confermano, come cartina al tornasole, che all'interno dei *Promessi sposi* non solo le parti descrittive, ma anche quelle dialogate si prestano a essere rappresentate, in quanto Manzoni ha saputo rendere icastica la parola dei suoi personaggi: tra gli esempi più noti si pensi a fra Cristoforo col braccio alzato in segno di minaccia, che nella stessa posizione si sarebbe ripresentato nel sogno tormentoso di don Rodrigo, o a Renzo che ormai ubriaco e tuttavia convinto della sua perspicacia va «arietandosi col dito» la fronte, ripetendo il medesimo gesto anche davanti al cugino Bortolo. Alla gestualità dei personaggi, non a caso spesso immortalata anche dall'artista torinese, lo scrittore riserva un ventaglio di funzionalità espressive: un medesimo gesto, se reiterato nel corso del romanzo, può innescare nessi narrativi facilmente individuabili dal lettore, come nei casi sopracitati; più in generale ciascun gesto esterna fisicamente uno stato d'animo che altrimenti resterebbe celato agli occhi, o un pensiero difficilmente esprimibile a parole, contribuendo sensibilmente alla caratterizzazione dei personaggi;⁵³ ma anzitutto il gesto trasmette,

«Intersezioni», XIX, 1999, 1, 39-59. Cfr. anche il commento di BADINI CONFALONIERI alla sua edizione dei *Promessi sposi*, vol. II, *Commento e apparati*, che alle pp. 184-186 riporta un ampio repertorio bibliografico sul rapporto tra Manzoni e le arti figurative.

⁵¹ Cfr. *FL*, *Testo*, III, II.59, 308. Il tema del dipinto è quello narrato nei *Vangeli* (*Mt* 8, 23-7; *Mc* 4, 35-40; *Lc* 8, 22-5). Difficile risalire alla specifica fonte visiva cui fa riferimento Manzoni. Il soggetto è rappresentato anche in un piccolo quadro della Biblioteca Ambrosiana, proveniente dalla donazione Federico Borromeo, di mano dell'artista fiammingo Giovanni Brueghel il giovane; tuttavia il Cristo, pur nell'imperversare della tempesta, è rappresentato ancora dormiente, in netto contrasto con la concitazione degli apostoli. Nella biblioteca manzoniana è presente una monografia sull'artista in questione che, anche per il suo effettivo rapporto con il cardinale Borromeo, doveva esercitare sullo scrittore un certo interesse: G. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo e sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, Boniardi - Pogliani, 1868.

⁵² G. BONIFACIO, *Arte de' cenni. Con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facendo silenzio*, Vicenza, Francesco Grossi, 1616, 12. L'opera è citata da Nigro, nel suo commento al cap. I. VI del *Fermo e Lucia*, che Manzoni apre proprio con una riflessione sui gesti involontari che lasciano trapelare imbarazzo o disagio, per introdurre il lettore alla descrizione dell'atteggiamento di fra Cristoforo davanti a don Rodrigo. Cfr. A. MANZONI, *Fermo e Lucia. Appendice storica sulla colonna infame*, a cura di S. S. Nigro, Milano, Meridiani Mondadori, 2002.

⁵³ Cfr. G. CARTAGO, *Il 'vocabolario dei gesti' nei Promessi sposi e altri popolari romanzi dell'800*, in *AA.VV. Ricerche di lingua e letteratura italiana*, Cisalpino - Goliardica, 1989, 137-148. Lo studio dimostra lo sperimentalismo di Manzoni, che, per primo, ricorre anche al puro gesto scevro di parafrasi verbale, anticipando Verga.

attraverso un moto fisico, un'idea morale che può essere immediatamente riconosciuta da ciascun lettore.⁵⁴

Come sostiene il Bonifacio, i gesti sono veri e propri segni di un codice pressoché universale, di una «immutabil favella [...] da tutte le genti egualmente intesa», sulla quale si era da tempo puntato il riflettore dei linguisti. Tra questi, è da annoverarsi lo stesso Manzoni, che al codice dei gesti dedica alcune pagine di riflessione teorica.⁵⁵ In particolare, il suo giudizio nel merito si dipana nella confutazione della teoria sensista sull'origine del linguaggio, in uno dei capitoli dell'inedito trattato *Della lingua italiana*. Secondo Locke e Condillac proprio nella gestualità, ipotizzata quale istintivo mezzo di comunicazione tra uomini primitivi a uno stadio pressoché ferino, era da individuarsi il germe della parola, intesa come frutto di un processo evolutivo. Manzoni, fervido difensore dell'origine divina del linguaggio, smonta con perizia la teoria sensista, rilevandone le contraddizioni interne, ma allo stesso tempo conferma l'effettivo potenziale del codice gestuale, unico mezzo che rende possibile, nella vita reale, la comunicazione tra uomini di lingue diverse.⁵⁶ Ecco dunque che, a una parola scritta che mirava ad essere compresa da lettori parlanti dialetti diversi, il romanziere affianca come ausilio il controcanto visibile e pressoché universale della gestualità, descritta non solo a parole, ma spesso direttamente rappresentata dall'arte di Gonin, maestra indiscussa nell'adottare il codice dei gesti.

Manzoni, che concepiva quello dello scrittore come un vero e proprio mestiere, ha educato il suo talento non solo leggendo e meditando sui suoi modelli letterari, o recependo l'influsso benefico di altre arti, ma anche traendo direttive utili da opere teoriche di estetica e di stile.⁵⁷ In particolare, nella biblioteca del romanziere non manca il *Lacoon* di Lessing, critico e drammaturgo tedesco letto e studiato anche da Visconti, nonché da Schlegel, che nell'opera in questione mette a tema proprio il rapporto tra pittura e letteratura.⁵⁸ Finora si è principalmente parlato dell'attenzione che Manzoni presta a non fare mai svaporare la presenza scenica dei suoi personaggi, nemmeno nel corso delle lunghe parti dialogate, ma le strategie scritte cui ricorre per rendere incisive le descrizioni delle parti narrate sono altrettanto notevoli. Per quanto ricercasse una scrittura che fosse

⁵⁴Ermes Visconti, che ai gesti dedica un paragrafo dei suoi *Saggi sul Bello*, li definisce di bellezza «mista», proprio in quanto capaci di creare un nesso tra realtà materiale e immateriale. Il teorico del romanticismo offre per svariati stati d'animo, come la paura e l'orgoglio, la corrispettiva traduzione nel codice gestuale, e conclude la rassegna facendo riferimento proprio alla pittura, in particolare, a diversi studi di Raffaello per il Mosé davanti al rovetto ardente. Cfr. E. VISCONTI, *Saggi sul bello*, cap. III, 362-363.

⁵⁵Alla luce delle nuove competenze in ambito medico e psicologico, l'*idéologue* francese Cabanis aveva compendiato gli studi sulla gestualità, redigendo il trattato *Rapports du physique et du moral de l'homme* (1805); Cfr. S. CONTARINI, *La «langue universelle des signes»: medicina e letteratura nel laboratorio del romanzo manzoniano*, in *Vie Lombarde e Venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette - Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, a cura di H. Meter - F. Brugnolo, De Gruyter, Berlino, 2011, 287-300.

⁵⁶Secondo Manzoni, è proprio a partire da questa constatazione che i sensisti avevano elaborato la loro teoria: ma la comunicazione per gesti è possibile solo agli uomini veri, già in possesso di pensiero e parola, non a uomini irreali come quelli ipotizzati da Condillac. Cfr. A. MANZONI, *Esame della dottrina del Locke e del Condillac sull'origine del linguaggio*, in *Della lingua italiana, Terza edizione*, in ID., *Scritti linguistici inediti*, a cura di A. Stella - M. Vitale, Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, Milano, Centro Nazionale di Studi manzoniani, 2000, XVII, 296-334. Nel capitolo, Manzoni fa cenno anche al codice dei sordomuti, ribadendo che anche la loro facoltà di comunicare attraverso i gesti è resa possibile grazie alla società di parlanti in cui vivono.

⁵⁷Tra cui i già citati *Saggi* di Ermes Visconti.

⁵⁸Manzoni legge l'edizione francese: G. E. LESSING, *Du Lacoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Paris, Renouard, 1802. Di Lessing, Manzoni aveva letto e studiato anche il trattato sulla *Hamburgische Dramaturgie*: per le interferenze tra le due teorie teatrali cfr. E. ELLI, *Lessing e Manzoni, due dramaturgie a confronto*, in *Lo spettacolo dell'uomo interiore. Teoria e poesia del teatro manzoniano*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, 3-65.

anche visibile, Manzoni non poteva ignorare che tra i codici espressivi della pittura e della scrittura esistono differenze sostanziali. Il *Lacoon* di Lessing, punto focale della riflessione di Lessing è che ogni artista dovrebbe, prima di indulgere alla contaminazione, meditare su quale sia l'obiettivo precipuo della sua arte, industriandosi poi per perseguirlo sfruttando al meglio i mezzi peculiari del suo codice espressivo. Una descrizione verbale che, nel tentativo di emulare la pittura, esondasse di minuzie, lungi dal catturare l'attenzione del lettore, ne provocherebbe il disorientamento, trasformando lo scrittore in un «bavard impitoyable»,⁵⁹ un noioso parolaio. Lessing riconferma a più riprese che nella letteratura è auspicabile il coinvolgimento sensoriale del lettore, e quindi pregevole l'ottenimento dell'effetto del «pittoresque», riferendosi con questo termine

à chaque trait, à chaque liaison de traits qui, dans un poète, nous rendent tellement sensible l'objet mentionné, qu'il nous devient plus clairement présent que les paroles qui l'expriment. C'est-là, en effet, ce qui en poésie nous approche davantage de ce degré d'illusion, dont le tableau matériel est plus particulièrement susceptible, et qui résulte le premier et le plus facilement de l'aspect d'un pareil tableau.⁶⁰

Tuttavia, i mezzi per ottenere il pittoresco in letteratura hanno poco da spartire con la tecnica pittorica, perché trattasi di arti che operano in due dimensioni essenzialmente diverse: laddove quella precipua della pittura è lo spazio, quella della letteratura è invece il tempo. Dunque, secondo Lessing l'unica strategia che lo scrittore ha a disposizione per rendere una 'descrizione' davvero pittoresca è quella di trasformarla in 'narrazione', intersecando nel movimento le due dimensioni dello spazio e del tempo: solo «rendendo consecutivo e narrato ciò che in natura è coesistente» è possibile ottenere la «vivace pittura d'una poetica azione». ⁶¹ Quasi impossibile non pensare a Manzoni, vero maestro nel rendere animate le sue descrizioni, da quelle dei paesaggi a quelle che rischierebbero maggiormente la noia della staticità, come i ritratti, nei quali i volti dei personaggi sono sempre dipinti nel turbamento di un'espressione emotiva.

Oltre che storico, filosofo e linguista, Manzoni è anzitutto un artista alla ricerca del mezzo più appropriato e interessante per comunicare una verità utile, che resti per sempre viva nella mente del lettore. Perché un'opera letteraria possa destare interesse, essa deve essere anche bella, deve sapersi distinguere dall'astrazione di un mero trattato teorico e saper dilettere i sensi di un lettore che non vuole soltanto essere informato, bensì accompagnato in un cammino di conoscenza che sia anche esperienziale. Forse, tra gli autori che guidarono Manzoni nelle sue ricerche stilistiche è da annoverarsi anche Cesare Beccaria, che in un suo trattato sullo stile letterario offre un insegnamento che il nipote avrebbe certamente sottoscritto:

anche l'istruzione medesima domanda ornamenti e bellezza: non basta perché l'uomo corra per la strada che noi vogliamo che utile ne sia il fine, bisogna ch'essa medesima sia dilettevole: non basta in nessuna istituzione né letteraria né politica desiderare, proporre, persuadere ed esigere i fini; bisogna che i mezzi stessi siano grati e piacevoli, ch'essi siano sensibili, che il premio della fatica non sia tutto lontano ed ammucciato al termine di quella, ma distribuito e sparso per la carriera tutta che si deve percorrere [...].⁶²

⁵⁹ G. E. LESSING, *Du Lacoon*, 155.

⁶⁰ Ivi, 121.

⁶¹ Lessing cita come esempio da emulare la descrizione dello scudo di Vulcano, che Omero descrive nel progresso della sua fabbricazione (cfr. pp. 156 ss.). Lessing ritiene che la descrizione che ne fa Virgilio nell'*Eneide*, comunque elogiata da Manzoni (cfr. n. 1), sia meno incisiva, perché più statica.

⁶²C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, in ID., *Opere*, 2 voll., Milano, per G. Silvestri, 1809, vol. I, cap. X, 223.